

*B*BIBLIOTECA
DE *B*ABEL

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VOL. 2 (2021)





DIRECCIÓN

MARCOS GARCÍA PÉREZ

SECRETARÍA

ALBERTO FERRERA LAGOA

CONSEJO EDITORIAL DE LENGUA

JORGE AGULLÓ GUTIÉRREZ

IRENE DEL REY CARCHENILLA

ANTONIO LUIS MARÍN BENEDICTO

PABLO RODRÍGUEZ VALDÉS

PALOMA SERRANO GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL DE LITERATURA

MARÍA DE FÁTIMA BENAGES ELENA

SARA BOLOGNESI

ALENA BUKHALOVSKAYA

MARIO GUTIÉRREZ BLANCA

NICOLÁS MATEOS FRÜHBECK

IRIS IRIMIA NÚÑEZ

JORGE RUIZ LARA

ANA TUDELA MARTÍNEZ

COMITÉ ASESOR CIENTÍFICO

MARÍA BELÉN ALMEIDA CABREJAS (UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES)

CARLOS ALVAR EZQUERRA (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)

RAQUEL ARIAS CAREAGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

ÓSCAR BARRERO PÉREZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

LUANA BERMÚDEZ (UNIVERSITÉ DE GENÈVE)

RAFAEL BONILLA CERESO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA)

ELENA DE MIGUEL APARICIO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

ÁNGELA DI TULLIO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)

JAVIER ELVIRA GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

ANTONIO FÁBREGAS (UNIVERSITETET I TROMSØ)

ALESSIA FAIANO (UNIVERSITÀ DI VERONA)

WESELINA GACINSKA (INVESTIGADORA INDEPENDIENTE)

SERGIO GARCÍA GARCÍA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)

JAVIER GARCÍA GONZÁLEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

ALEJANDRO GARCÍA REIDY (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)



JACINTO GONZÁLEZ COBAS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
ÁNGEL GÓMEZ MORENO (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)
IRENE HIDALGO DE LA GUÍA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
JOSÉ ANTONIO LLERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
PATRICIA MARÍN CEPEDA (UNIVERSIDAD DE BURGOS)
MASSIMO MARINI (SAPIENZA, UNIVERSITÀ DI ROMA)
JOSEFA MARTÍN GARCÍA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
MARÍA DEL CARMEN MORAL DEL HOYO (UNIVERSIDAD DE CANTABRIA)
AZUCENA PALACIOS ALCÁINE (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
AZUCENA PENAS IBÁÑEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
PAOLO PINTACUDA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)
NÉSTOR PONCE (UNIVERSITÉ RENNES 2)
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
VÍCTOR SIERRA MATUTE (NEW YORK UNIVERSITY)
CLAIRE SOURP (UNIVERSITÉ DE RENNES 2)
JOSÉ TERUEL BENAVENTE (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
CARMEN VALCÁRCEL RIVERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
CARLOS YNDURÁIN PARDO DE SANTAYANA (SPANISH WORLD HONG KONG)

Editado por Biblioteca de Babel, Madrid, 2021.

Con el apoyo del Departamento de Filología Española y de las Ayudas para Actividades Culturales de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.

ISSN: 2695-6349

DOI: <https://doi.org/10.15366/bibliotecababel2021.2>

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://revistas.uam.es/bibliotecababel>

revistabibliotecababel@gmail.com





BIBLIOTECA DE BABEL
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- EL INGENIO Y LA IMPOSTURA: ENRIC MARCO COMO
DESVIACIÓN DE DON QUIJOTE
MAGDALENA PÉREZ FACIO..... 1-13
- RASTROS HISPÁNICOS EN *NUESTRA RAZA*: UN DIÁLOGO PARA
LA CREACIÓN ARTÍSTICA AFROURUGUAYA Y
AFROLATINOAMERICANA
MILAGROS AMARAL..... 14-29
- POESÍA Y PINTURA: RAFAEL ALBERTI
CAROLINA GIL ÁVILA..... 30-60
- VARIANTE Y REESCRITURA EN *ANABELLA* Y *EL PENTÁGONO*
DE ANTONIO DI BENEDETTO: DOS OBRAS, UN MISMO
PROCESO ESCRITURAL
MATEO GREEN..... 61-77
- EL ALCALDE DE ZALAMEA* DE CALDERÓN DE LA BARCA Y LA
REFUNDICIÓN DECIMONÓNICA DE ADELARDO LÓPEZ DE
AYALA
CARMEN SANTANA BUSTAMANTE..... 78-98



NOTAS SOBRE LA PRESENCIA Y LA TRAYECTORIA ESCÉNICO-POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA PROVINCIA DE ALBACETE DURANTE LA DÉCADA DE 1930 IVÁN GÓMEZ CABALLERO.....	99-113
RESEÑAS	
REBECA SANMARTÍN BASTIDA (2019): <i>LA MUJER LECTORA: EL MITO DEL SIGLO XIX</i> , MADRID, ARCHIVOS VOLA MARÍA GONZÁLEZ DÍAZ.....	I-III
LOPE DE VEGA (2018): <i>CARTAS (1604-1633)</i> , ED. ANTONIO CARREÑO, MADRID, CÁTEDRA NICOLÁS MATEOS FRÜHBECK.....	IV-VI

El ingenio y la impostura: Enric Marco como desviación de don Quijote

Ingenuity and imposture: Enric Marco as a deviation from Don Quixote

Magdalena Pérez Facio
Consejo de Educación Secundaria (ANEP, Uruguay)

Resumen: En este artículo se pretende analizar la composición de Enric Marco —quien fue conocido como sobreviviente de los campos de concentración nazis hasta que en 2005 se descubrió su impostura—, como personaje de Javier Cercas en su novela *El impostor*, en relación al personaje de don Quijote. El autor plantea la interrogante de si es Marco un quijote del siglo XX. No pretendemos arribar a una respuesta, pero sí propiciar una reflexión al respecto. Para ello intentaremos identificar tanto las semejanzas y diferencias entre ambos personajes, como el orden en que Cercas elige plantear estas características y contar la historia de Marco teniendo siempre como referencia al personaje cervantino.

Palabras clave: Cercas, Marco, don Quijote, realidad, ficción, impostura.

Abstract: This article aims to analyze the composition of Enric Marco —who was known as a survivor of the Nazi concentration camps until his imposture was discovered in 2005— as a character of Javier Cercas in his novel *El impostor*, in relation to the character of Don Quixote. The author raises the question of whether Marco is a twentieth century Don Quixote. We do not intend to provide an answer, but we do intend to encourage reflection on it. To do this we will try to identify both the similarities and differences between the two characters, as well as the way in which Cercas chooses to present these characteristics and tell Marco's story always having the Cervantine character as a reference.

Keywords: Don Quixote, reality, fiction, imposture.

Recibido: 22/10/2020
Aceptado: 08/01/2021

En mayo de 2005, impactó la noticia de que Enric Marco, uno de los mayores promotores de la memoria histórica en España, quien se había presentado públicamente durante décadas como sobreviviente de Flossenbürg y era en ese momento presidente de la Amical de Mauthausen en Barcelona, nunca había estado prisionero en un campo de

concentración¹. La noticia produjo en su momento una verdadera conmoción. Nueve años después del escándalo, Javier Cercas publicó su novela² *El impostor*, en la que recoge la historia de Marco y pretende encontrar las verdades detrás de las mentiras —«porque una mentira solo triunfa si está amasada con verdades» (Cercas, 2014a: 43)—, y desentrañar así el enigma profundo: «¿Quién es Enric Marco?»³ (Cercas, 2014a: 410).

Javier Cercas tiene una forma particular de narrar que se aprecia en varias de sus novelas y que él mismo define de la siguiente manera: «Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas» (Cercas, 2017). Tanto en *Soldados de Salamina* (2001) como en *Anatomía de un instante* (2009) o *El monarca de las sombras* (2017) podemos ver esa doble línea que recorre sus obras: en primer lugar, unas novelas de aventuras en las que asistimos a los hechos protagonizados por los personajes, pero también, y sobre todo, a un intento de comprender el móvil de su conducta; y, en segundo lugar, «la aventura de escribir una novela», en la que el autor nos muestra su propio proceso interior en la decisión de adentrarse en determinado hecho y su evolución durante el transcurso de la creación de la obra. Esto mismo sucede en *El impostor*. Por un lado, tenemos la historia de Marco, su impostura primero como sindicalista, anarquista, opositor a la dictadura de Franco y, más adelante, como deportado sobreviviente de los campos de concentración nazis. Por otro, asistimos a las cavilaciones del propio Cercas⁴, a sus cuestionamientos éticos sobre la conveniencia de escribir o no la historia de Marco y a la evolución en la relación con el hombre que en un comienzo le generó un rechazo indisimulable y que, sin embargo, acabó por despertarle cierta simpatía. Cercas intenta entender sin justificar y llegar a la verdad. Al mismo tiempo, se pregunta si es esto posible o si toda comprensión comporta, en cierta medida, una justificación. Su objetivo es hacer «una novela sin ficción» que nos permita analizar el

¹ El desenmascaramiento de Marco fue producto de un minucioso trabajo realizado por el historiador Benito Bermejo, quien desde la década de los noventa se había dedicado a la investigación sobre los deportados españoles en los campos nazis. En su momento se le atribuyeron un sinfín de intenciones políticas, pero Cercas plantea como único móvil evidente que Bermejo «era solo un historiador serio» (2014a: 309), un «francotirador» (2014a: 310) que ya había descubierto, junto a su colega Sandra Checa, al también impostor Antonio Pastor Martínez.

² Tomaremos el concepto de novela según el propio Cercas lo aplica a su obra *Anatomía de un instante* en *El punto ciego*: «aunque solo sea porque, desde Cervantes, a este tipo de libros mestizos solemos llamarlos novelas» (2015a: 28), partiendo de que la novela es un «género de géneros donde caben todos los géneros y se alimenta de todos» (2015a: 26) y que ha fagocitado «épica, historia, poesía, ensayo, periodismo» (2015a: 27) entre otros.

³ Si bien esta es la pregunta inicial, a lo largo de la novela Cercas dejará interrogantes sin resolver —porque no puede o no quiere hacerlo—, como si estuvo o no Marco en Mallorca con su tío Anastasio. Ante la súplica de Marco: «Por favor, déjame algo», el autor cede: «Le dejo eso» (Cercas, 2014a: 91), sin que esta falta de resolución afecte en nada el propósito inicial, porque «la novela es el género de las preguntas, no el de las respuestas» (Cercas, 2015a: 55).

⁴ La novela presenta un narrador en primera persona cuyo nombre coincide con el del autor, por lo cual, siendo conscientes de este juego metaficcional, asumiremos a efectos de este trabajo la identificación intencional entre el personaje, el narrador y el autor. Teniendo en cuenta los aportes seminales de Lejeune (1994), puede profundizarse en este aspecto concreto de *El impostor* en Pozo García (2018).

entramado de mentiras que tejen la historia del falso deportado. Así lo expresa Cercas (2014c) en una entrevista con *El periódico*: «Todo lo que hay en este libro es verdad, la ficción la pone Marco»⁵ (párr. 30).

La vinculación entre este personaje —asumiendo que lo es tanto en la vida real como en la novela de Cercas— y el cervantino por excelencia, don Quijote de la Mancha, queda planteada en el libro desde las primeras páginas: «Enric es igual que don Quijote: no se conformó con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande» (Cercas, 2014a: 33). Habida cuenta de esto, en nuestro trabajo se pretende abordar la relación entre *El Quijote* y *El impostor* en dos aspectos claves: por un lado, las similitudes entre Marco y don Quijote⁶; por otro, el orden que elige Cercas para contar la historia de Marco, y su rol como narrador.

El primer punto es acaso el más evidente. Las similitudes entre Marco y don Quijote son enunciadas en muchísimas oportunidades y por diferentes personajes a lo largo de *El impostor*. Ambos, llegados a un momento en el que se sienten insatisfechos con su realidad y saben que ya no les queda mucho tiempo, deciden dar un giro radical a su existencia, dejar atrás esa vida gris, ya sea de hidalgo o de mecánico, y lanzarse a la búsqueda de la gloria, a la empresa de ser un héroe. Dice Cercas:

A los cincuenta años de edad, don Quijote y Marco se rebelan contra su destino natural, que es, pasada la cumbre de la vida, darse por satisfechos con lo que han vivido y prepararse para la muerte; ellos no condescienden, no se resignan, no se someten, ellos quieren seguir viviendo, quieren vivir más, quieren vivir todo aquello que nunca vivieron y que siempre soñaron con vivir. Están dispuestos a todo para conseguirlo; a todo significa a todo: también a engañar al mundo haciéndole creer que son el gran Quijote y el gran Enric Marco. Entre la verdad y la vida, eligen la vida: si la mentira da vida y la verdad mata, ellos eligen la mentira; si la ficción salva y la realidad mata, ellos eligen la ficción. (2014a: 232)

Asimismo, es interesante el paralelismo en el proceso de esta transformación. En el capítulo inicial de *El Quijote* se narra que Alonso Quijano sintió deseos de tomar la pluma y acabar él mismo esas historias inconclusas cuyos autores prometían continuaciones que no llegaban, pero —según se dice— no lo hace porque otros pensamientos aún más locos estorban su idea (Cervantes, 2004: 29). ¿Para qué contar la historia de otro caballero, si puede convertirse en caballero él mismo? ¿Para qué conformarse con ser mero narrador de una historia, si puede ser su protagonista? A esta misma conclusión llega Enric Marco, según lo

⁵ *El impostor* se divide en tres partes y un epílogo. La primera parte lleva por título *La piel de la cebolla* y en ella Cercas intenta quitar esas capas de mentiras que, como sucede con la cáscara de la cebolla, se van superponiendo de tal manera que ocultan una verdad a la que no es sencillo acceder. En cada capítulo de esta parte se trata de esclarecer qué es verdad y qué es mentira en el relato de Marco y cómo las mentiras se «amasan» con verdades.

⁶ Sobre este tema conocemos la referencia a una ponencia de Kalenić Ramšak (2016). La autora nos facilitó gentilmente el resumen, confirmando que el artículo aún no ha sido publicado.

que Cercas expone de la siguiente manera: si Alonso Quijano hubiese optado por escribir una novela de caballerías, «habría vivido vicariamente en ella lo que quiso vivir en la realidad, igual que quizás el Marco real nunca hubiese creado al Marco ficticio si hubiese inventado sus peripecias y las hubiese vivido vicariamente al escribir una ficción» (2014a: 230).

Siendo ya un hombre maduro y habiendo ejercido como mecánico durante gran parte de su vida, Marco decide matricularse en la universidad para estudiar Historia. Si bien es cierto que ya en esa época llevaba años embelleciendo su grisura cotidiana con inventados episodios de heroísmo (Cercas, 2014a: 255), en este momento sucede algo crucial: toma la misma decisión que el hidalgo. ¿Para qué conformarse con estudiar y repetir la historia de otros, si puede protagonizarla?

En su novela, Cercas destaca la tendencia de Marco a hablar de sí mismo en tercera persona, como el hidalgo que, recién devenido caballero, atraviesa el campo de Montiel y va pensando en cómo se contará su historia (Cervantes, 2004: 35). En sus entrevistas con Cercas, Marco deja claro que podría haberse conformado con ser un historiador, pero no había querido «porque la historia es una materia árida, fría y sin vida, una abstracción desprovista de interés para los jóvenes»; entonces decidió hacer algo mejor: «él les presentaba la historia a los chicos en primera persona, palpitante y concreta [...], él les hizo llegar la historia con todo su colorido, su sentimiento, su emoción, su aventura y su heroísmo, él la encarnaba y la revivía ante ellos» (Cercas, 2014a: 39). Marco no quiere ser el novelista de una historia ajena, quiere ser el protagonista, el héroe de una historia que merezca ser contada, por él y por todos: por eso le causa placer tanto relatarse a sí mismo en sucesos increíbles como imaginar lo que otros dirán de él, de su generosidad, de su facilidad de palabra, de su don de gente. Afirma Cercas: «Don Quijote y Marco no son dos novelistas frustrados: son dos novelistas de sí mismos; nunca se hubieran conformado con escribir sus sueños: ellos quieren protagonizarlos» (2014a: 232).

El recorrido vital del personaje Marco es similar también al de don Quijote. Así como asistimos a una primera parte de la novela cervantina con un protagonista que tiene algunos episodios hazañosos y grandes caídas y frustraciones que no logran, sin embargo, mermar su ánimo y su voluntad, la vida heroica de Marco comienza en forma bastante mesurada. Primero se construye a sí mismo como un joven que miente sobre su edad para incorporarse al ejército republicano durante la Guerra Civil y debe luego abandonar el campo de batalla por una herida de guerra. Una vez iniciada la dictadura franquista, Marco afirma haber desarrollado una modesta pero arriesgada actividad de resistencia. Finalmente, llega el esperado reconocimiento, cuando alcanza la secretaría general de la CNT. Cercas lo explica de la siguiente forma:

...en la primera parte don Quijote se inventa los prodigios caballerescos que le ocurren, confunde molinos con gigantes y ventas con castillos, mientras que en la segunda parte los prodigios ocurren de verdad, o así lo cree don Quijote, que enamora a doncellas, asiste a naufragios, oye hablar a cabezas encantadas y lucha en combate singular con otros caballeros andantes; igualmente, sobre todo en la segunda mitad de los años setenta, cuando era secretario

general de la CNT, Marco acabó viviendo lo que había imaginado, acabó convertido en un líder obrero, enfrentándose a la policía y siendo golpeado por ella. (2014a: 230)

Hasta aquí, el inicio de un sueño de heroicidad que comienza a concretarse. Pero, transcurridos unos veinte años de la muerte de Franco, empieza a desarrollarse en España lo que Cercas denomina «la industria de la memoria»⁷ (2014a: 279). El interés por reconstruir el pasado, del que hasta hacía unos pocos años nadie quería hablar, cobra fuerza y se transforma en un negocio cuyo beneficio no es económico sino moral⁸.

Así como la industria del entretenimiento «genera *kitsch*, mentiras estéticas, un arte que no es arte sino sucedáneo de arte, la industria de la memoria genera una memoria embustera, sentimentaloides y falsamente heroica: puro cartón piedra, puro *kitsch*» (Cercas, 2014b, párr. 12). Esta sustitución es, sin embargo, fácilmente aceptada porque, al ocultar la complejidad de la realidad, la hace más digerible. Se abona, así, el terreno para la impostura⁹. En este contexto Marco alcanza su apoteosis.

El Marco de esta etapa, el que preside la Amical de Mauthausen y se harta de dar charlas en las escuelas y discursos en los que conmueve hasta las lágrimas a los políticos más importantes del momento es el Quijote de la segunda parte, que llega al palacio de los duques y siente que «aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos» (Cervantes, 2004: 784). El lector asiste entre incrédulo y compasivo a los relatos de un Marco que a sus ochenta años se sentía aún capaz de enamorar a jovencitas que le lanzaban miradas sugestivas, como «altisidoras» que no atendían a las diferencias de edad ni al hecho de que su corazón tuviera dueña.

Cercas recoge y desarrolla en *El impostor* varias similitudes que de alguna forma fundamentan la afirmación hecha, años antes, en su artículo «Yo soy Enric Marco»:

...el hombre es un animal que miente: la vida en sociedad suele exigir esa dosis de mentira que llamamos educación (y que sólo los hipócritas confunden con la hipocresía); Marco exageró y pervirtió monstruosamente esa necesidad humana. En este sentido se parece a don Quijote o a Emma Bovary, otros dos grandes mentirosos. (Cercas, 2009, párr. 2)

⁷ Para profundizar sobre la autoficción de Enric Marco y su vínculo con la «industria de la memoria», remitimos a Quílez Esteve (2017).

⁸ La memoria como industria se encuadra dentro de lo que Todorov (2000) llama «abusos de la memoria». El recuerdo que se resiste a desprenderse de su carga afectiva individual no logra constituirse como «ejemplar», sino que se afirma en su singularidad. En este sentido, no colabora a la posible reparación del daño, por el contrario, prolonga la deuda simbólica: «sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril» (2000: 23).

⁹ Afirma Elizabeth Jelin (2002: 37): «Las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos». Remitimos a esta autora para ampliar la reflexión sobre el papel que tanto la sociedad en su conjunto como el Estado desempeñan en el lugar que cada época asigna a la memoria. Otros estudios ineludibles para reflexionar sobre la memoria colectiva, su interpretación y sus usos son Pierre Nora (1992) y Tzvetan Todorov (2000).

Como si necesitara justificar tal afirmación, enumera varios rasgos comunes: la inconformidad con la propia existencia; el impulso de cambiar, de reinventarse; su condición de narcisistas, que los hace ocultarse tras un personaje heroico para no reconocerse tal como son; el hambre de gloria; la necesidad de ser queridos y reconocidos; el gusto por la palabra; la fantasía y la imaginación.

Pero a pesar de las similitudes, existen diferencias fundamentales. Detrás de cada una de las analogías entre Marco y don Quijote que presenta el texto, hay una duda que está latente: ¿realmente son comparables?, ¿realmente Marco no hizo daño a nadie, sino que se salvó a sí mismo gracias a la ficción, como lo hace Alonso Quijano¹⁰? ¿Es Marco un Quijote del siglo XX?

Intentaremos proponer en qué aspectos sí y en cuáles no. Marco es un ser que en ciertos momentos genera desprecio, en otros mueve a compasión y en otros se erige como un ser excepcional: «Es el puto amo» le dice Raül, hijo de Javier Cercas, a su padre (Cercas, 2014a: 61). El lector queda así sumergido en esa zona de ambigüedad que el autor llama «punto ciego»¹¹, con Marco navegando entre el ingenio y la impostura. Por un lado, como afirma Vargas Llosa, «los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven» (2002: 5), y en eso Marco no se diferencia de Alonso Quijano. Pero la impostura, según definición de la RAE es un «engaño con apariencia de verdad» (*DLE*). He aquí una gran diferencia: «A don Quijote nadie se lo tomaba en serio, no engañaba a nadie; en cambio, Marco, engañó a todo el mundo»¹² (Cercas, 2014a: 61).

Volvamos, como ejemplo de esta diferencia, a los sucesos que se desarrollan en el palacio de los duques. En este episodio don Quijote está viviendo a pleno aquello que soñó vivir, pero tanto los duques como los criados que toman parte en la «puesta en escena» saben bien la condición del caballero. Don Quijote no engaña a nadie: se engaña. Él decide convencerse a sí mismo y, cuando realiza su transformación, no está pensando en lo que resulte creíble, sino en lo que lo satisfaga completamente. Una vez que los demás personajes reconocen el mecanismo tan particular de su locura, también ellos pueden engañarlo. Lo hacen, por ejemplo, el cura y el barbero en la primera parte, cuando recurren al ardid del encantamiento, tanto para justificar la desaparición de los libros, al inicio, como para obligarlo a regresar a su casa, al final. Lo hacen, ya en la segunda parte, el bachiller, los

¹⁰ Novell (2011) explica los esfuerzos que Europa ha realizado durante los últimos años para la recuperación de la memoria y reflexiona sobre cómo las mentiras y los falsos testimonios atentan contra este objetivo y contribuyen al negacionismo.

¹¹ Cercas define el «punto ciego» como «una pregunta sin respuesta, un enigma irresuelto» y agrega: «Ésa es la paradoja que define las novelas de punto ciego; también todas o casi todas mis novelas. El mecanismo narrativo que las rige es en el fondo semejante. En algún momento de su desarrollo se formula una pregunta, y el resto de la novela consiste, de una forma más o menos visible o secreta, en un intento de responderla, hasta que al final la respuesta es que no hay respuesta» (2015a: 54). Por eso no cabe esperar que en *El impostor* se dé una respuesta inequívoca al enigma de quién es Marco.

¹² Aun habiéndose descubierto su impostura, Marco insistió en defender el sistema mitómano que había creado, como puede verse en Blanchar y Antón (2005).

duques y aun el propio Sancho al «encantar» a Dulcinea. El artificio de don Quijote es tan transparente que permite a los demás entrar a formar parte del mundo que el caballero ha creado.

Marco, por el contrario, antes que engañarse a sí mismo, pretende engañar a los otros, por eso sus mentiras —afirma Cercas— están construidas a partir de verdades, con una deliberada intención de hacerlas creíbles, y se van entrelazando unas y otras de tal forma que en algún momento se llega a la conclusión de que es imposible conocer la verdad sobre ciertos aspectos de su vida. Tal vez por eso resulta tan importante y esclarecedor para el novelista el descubrimiento realizado durante la investigación que desarrolla en el proceso de escritura de *El impostor*: Marco había falsificado el documento probatorio de su ingreso al campo de Flossenbürg y usurpado el número de prisionero que pertenecía en realidad a Enric Moner¹³.

Hacia el final de la novela se narra este acontecimiento impactante para el autor: Marco no solo había maquillado su realidad, no había sido solo una víctima que se dejó llevar por la admiración que despertaba en los demás su historia y que, impulsada por ese entusiasmo, fue decorando con toques cada vez mayores de heroísmo su vida, hasta convertirse, casi sin darse cuenta, en el gran héroe que llegó a sentirse. Antes bien, hubo en él un creciente interés por cuidar minuciosamente el alcance y la verosimilitud de sus mentiras, que lo llevó incluso a manipular documentos¹⁴. Un pobre hidalgo viejo y seco de carnes convertido en héroe resulta inverosímil, la impostura de Marco no lo es.

Los personajes tienen mucho en común, no hay dudas, pero tienen también una diferencia esencial que podríamos formular de la siguiente manera: el hidalgo es ingenioso, Marco es impostor, es decir, «no es una versión encarnada de la actividad literaria; es una persona real, histórica» que «mintió sobre sus orígenes, sobre su identidad y sobre sus vivencias durante la guerra y el franquismo español» (Mansilla, 2017: 300). Afirma Cercas que Marco «tiene éxito donde don Quijote fracasa: así como Alonso Quijano nunca engañó a nadie y todo el mundo sabía que no era más que un pobre hombre que se creía un héroe caballeresco, Marco convenció a todo el mundo de que el Marco ficticio era el Marco real» (2014a: 231).

¹³ El prisionero 6448, número del cual se apropia Marco, era en realidad el figuerense Enric Moner. En el registro de entrada a Flossenbürg su apellido aparece escrito, por error, sin la «r»: «Moné». Esta circunstancia fue aprovechada por el impostor, que explotó la similitud entre los nombres.

¹⁴ En su visita a los archivos de Flossenbürg, Cercas lleva consigo la fotocopia del registro que Marco había entregado a la Amical de Mauthausen. Su propósito es averiguar si la confusión entre los apellidos había sido fruto de la casualidad, es decir, si «el tipo que escribió el nombre de Moner lo escribió de tal manera que parece el nombre de Marco» (Cercas, 2014a: 421) o había sido forzada por el impostor. Para el novelista, una cosa es que Marco encontrase «este regalo de los dioses, que le permitía rematar su impostura, y otra cosa es que el regalo se lo hiciera él» (Cercas, 2014a: 421). Así descubre la única prueba falsa, deliberadamente manipulada para hacer creíble el engaño.

A lo largo de su vida, Marco se reinventa varias veces, pero Cercas destaca dos:

La primera vez lo hizo a mediados de los años cincuenta y lo hizo a la fuerza: entonces cambió de oficio y de ciudad, cambió de mujer y de familia y hasta de nombre [...]. La segunda gran reinvención de Marco se produjo a mediados de los años setenta, cuando Franco acababa de morir y empezaba a abrirse paso la democracia, pero esta vez Marco se reinventó porque quiso y sobre todo se reinventó mejor. (2014a: 190)

La primera reinvención de Marco sería la que más se asemeja a la de Alonso Quijano: hay un cambio de nombre y de condición que tendrá consecuencias en su vida futura. En la segunda reinvención, Marco da un paso más y decide «cambiar también su pasado» (Cercas, 2014a: 190) y comienza a crear un relato tan convincente que quienes lo escuchaban, particularmente los jóvenes entusiasmados por el fin del franquismo, «lo consideraran no solo una persona excepcional, sino un auténtico héroe» (Cercas, 2014a: 194). Cabría aquí destacar el uso del adjetivo «auténtico» porque, como decíamos, es la apariencia de verdad lo que, a diferencia de lo sucedido con don Quijote, transforma a Marco en un impostor. Por eso el consejo que Anna Maria Garcia, su compañera en la Facultad de Letras, le da a Cercas es: «Lo que hay que hacer con Marco es olvidarlo. Es el peor castigo para ese monstruo de vanidad» (Cercas, 2014a: 19). Así lo hace durante varios años, pero finalmente pesa más otro consejo, el de Vargas Llosa: «¡Marco es un personaje tuyo! ¡Tienes que escribir sobre él!» (Cercas, 2014a: 22). Esto nos conduce al segundo punto de nuestro artículo: el orden en que Cercas elige abordar la historia.

Indiscutiblemente, uno de los grandes temas que aparecen en *El Quijote*, desde el inicio, es el de la locura. El narrador del capítulo primero sentencia que es la locura de Alonso Quijano la que propicia el nacimiento de don Quijote: «En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo» (Cervantes, 2004: 30). Así elige Cervantes iniciar su historia: presentando el proceso de locura del hidalgo que se transformará en caballero. En cuanto a Enric Marco, en la novela se plantea la duda sobre su sanidad mental —«Marco vive en un mundo de fantasía, más interesante y más divertido que la realidad. Eso es estar loco, ¿no?» (Cercas, 2014a: 56)—, pero se concluye que es sí un narcisista, pero no un loco. Sin embargo, Cercas comienza también por allí: Marco no está loco, pero sí lo estuvo su madre. Al igual que en *El Quijote*, lo primero que se aborda de la vida de Marco es el tema de la locura: su nacimiento es en un hospital psiquiátrico.

Se da paso entonces a otra gran coincidencia entre ambos personajes: la soledad. Con su madre internada en el manicomio, Marco vivió su infancia con un padre ausente y una madrastra alcohólica, que además era analfabeta y lo obligaba a leerle las novelas que había en la casa. Así, como Alonso Quijano, Marco supo pasarse los días «de turbio en turbio» leyéndole a su madrastra clásicos de Víctor Hugo, de Balzac, de Vargas Vila y, por supuesto, de Cervantes. La lectura lo rescata de una rutina en la que no hay nada de heroico —ni siquiera nada que lo humanice—, y lo pone, aunque sea momentáneamente, a salvo de los castigos a los que lo sometía la esposa de su padre. En las entrevistas con Cercas, Marco solo

recuerda dos modos de interacción con su madrastra: los momentos en los que él le leía y aquellos en los que ella lo castigaba (Cercas, 2014a: 46). «La ficción salva» se repite como una especie de leitmotiv en *El impostor*; podríamos pensar que en Marco esto funciona desde su infancia en un sentido muy básico: lo salva del castigo y se convierte en un elemento de protección física y psíquica.

La lectura y la soledad son dos aspectos comunes, determinantes tanto para Marco como para Alonso Quijano. La soledad del hidalgo, su falta de realización y el hundimiento en la vida rutinaria que se describe en el capítulo primero lo llevarán a la transformación y lo impulsarán a ese cambio radical, que no persigue solo un objetivo altruista, sino también la gloria personal: «así para el aumento de su honra como para el servicio de su república» (Cervantes, 2004a: 30). En este mismo sentido, Marco hace lo que hace en busca de reconocimiento y, sobre todo, de afecto, porque necesitaba «que le quisieran y que le admiraran. Y no soportaba pasar inadvertido» (Cercas, 2014a: 249). En la soledad de ambos personajes, la lectura se transforma en el único acceso a un mundo que colme sus expectativas, porque el mundo de la ficción «es lo que llena el abismo que hay entre la vida que tenemos y los apetitos que albergamos» (Cruz, 2005). Marco, al igual que Alonso Quijano, «es un lector compulsivo» (Cercas, 2014a: 229), pero además «tiene una mirada miserable de su pasado, que no puede tolerar, que no puede sentir propia, porque lo denigra» (Mansilla, 2017: 295). Por eso no le alcanza con cambiar su futuro, debe cambiar también su pasado.

Sabemos que los libros de caballería inspiran a Alonso Quijano en la búsqueda de aventuras y lo impulsan a «ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban» (Cervantes, 2004: 31). Cercas se pregunta si también Marco lee libros de caballería y, en una de las entrevistas, obtiene la respuesta sobre la influencia de la lectura en la impostura de Marco:

...un día cayó en sus manos un libro que llevaba por título *La deportación*, publicado en 1969 por la editorial Petronio. Era una traducción del francés de un texto donde se ofrecía una panorámica de los campos nazis. En el libro había un capítulo dedicado a Flossenbürg; en el capítulo había varias fotos del campo [...]. Una de estas imágenes atrajo la atención de Marco. Se trataba de un monumento conmemorativo en el que figuraban el número y la nacionalidad de los prisioneros muertos en el campo; Marco notó que entre ellos había representantes de la mayoría de las naciones de Europa, pero sobre todo que también había españoles, y que eran muy pocos: catorce, concretamente. [...]. Marco me aseguró que, en cuanto vio la mencionada foto, decidió hacerse pasar por un deportado en Flossenbürg. (Cercas, 2014a: 255-256)

Al igual que don Quijote, Marco encuentra en los libros, particularmente en uno —aunque no sea una novela de caballería—, el camino a seguir a la hora de reinventarse.

Un último aspecto se aprecia ya desde el capítulo primero de *El Quijote*: el caballero andante no puede llamarse Quijano, ni Quijada ni Quesada, sino que debe darse a conocer de manera que declare «muy al vivo su linaje y patria» (Cervantes, 2004: 32). Vemos en la novela de Cercas que el protagonista se presenta sucesivamente como Enrique Durruti, Enric

Batlle o Enrique Marcos. Sin embargo, desde el inicio se hace hincapié en otra modificación que tiene el mismo valor inaugural que el cambio de nombre en Alonso Quijano: Enric Marco falsea su fecha de nacimiento, la retrasa dos días, lo que le permite presentar sus charlas diciendo siempre: «Soy Enric Marco y nací el 14 de abril de 1921, justo diez años antes de la proclamación de la Segunda República española» (Cercas, 2014a: 27).

Así, Marco transforma esta fecha para convertirla en «alta, sonora y significativa» y Cercas deja planteadas las líneas fundamentales de cómo elegirá contar las similitudes entre los personajes antes de comenzar el relato de sus sucesivas entrevistas con Marco: parte de la locura y la soledad como elementos determinantes de lo que sucederá más adelante en sus vidas y menciona la influencia de la lectura. Finalmente, se detiene en un cambio identitario que, como dijimos anteriormente, tiene un valor simbólico fundacional y es el punto de partida hacia un nuevo ser, como si prefigurara un futuro prometedor. Así como cabe esperar hazañas de quien lleva tan alto nombre como «don Quijote de la Mancha», el nacimiento en una fecha tan relevante, exactamente diez años antes de la proclamación de la República, determina en el personaje de Marco la excepcionalidad de su ser.

Por último, Cercas define su propio rol como narrador: aun desde la convicción de que no será posible, plantea que «Marco había contado ya suficientes mentiras y que por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino sólo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía» (2014a: 23). Esta preocupación del novelista por la verdad en su puja con la verosimilitud nos remite nuevamente al primer capítulo del *Quijote*, en el que el narrador no se detendrá en conjeturas más o menos verosímiles sobre el nombre del hidalgo porque, según declara, «esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad» (Cervantes, 2004: 28).

Cabría también preguntarse, ¿es Cercas el Cervantes o el Cide Hamete Benengeli de Marco? Decíamos que, así como don Quijote imagina sus hazañas siendo contadas por un sabio encantador, al comienzo de la primera parte, cuando aún no ha realizado —o intentado— ninguna, Marco también se sueña narrado y suple la ausencia del cronista hablando de sí mismo en tercera persona o imaginando lo que otros dirán de él. Pero el mismo don Quijote que en la primera parte fantaseaba con un autor que sacaría a la luz sus proezas, en la segunda se encuentra con que el anhelado historiador existe, con que sus aventuras se cuentan en un libro y que tanto él como su escudero son protagonistas del relato de Cide Hamete Benengeli.

Algo así le sucede a Marco con Cercas: encuentra su narrador, pero él, que tantas veces deseó ser narrado, se niega a que la historia se aparte de cómo la imaginó. Por eso sus encuentros se convierten en un acto de seducción por momentos, en una negociación o en discusiones airadas que terminan con un Marco ofendido que no quiere seguir con las entrevistas. Cercas declara en una entrevista publicada por *El País*: «el libro es un combate a muerte entre la verdad y la mentira. Y por eso, también, las entrevistas con Marco fueron una batalla campal: porque él quería que yo escribiese una hagiografía que lo justificase o lo redimiese, y yo solo podía contar la verdad» (2015b, párr. 7). Es decir, Cercas sería para

nosotros el Cide Hamete Benengeli porque, como lo explica el bachiller Sansón Carrasco, «uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Cervantes, 2004: 569).

La historia de Marco es difícil de contar; Cercas la define como una historia imposible de escribir (2014a: 41). Al autor le lleva años de idas y vueltas: abandona la idea y la retoma en un sinfín de oportunidades. Porque por un lado, se niega a escribir la hagiografía que Marco esperaba de él, pero por otro tampoco quiere ser el Sansón Carrasco que lo obligue a volver a casa derrotado, para morir de cordura o de realidad. Entonces decide convertirse en Cide Hamete Benengeli y escribir la historia de Marco como el autor árabe cuenta las aventuras del caballero andante «de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por objeciones que podían ponerle de mentiroso» (Cervantes, 2004: 614).

Y, si diéramos un paso más, acaso también sea el Cervantes detrás de Cide Hamete Benengeli: avanzada la novela, Cercas recuerda aquel pasaje del final de *El Quijote* en el que Cervantes hace hablar a su pluma, para declarar que ella y don Quijote habían nacido el uno para el otro. Entonces se produce una especie de revelación que lo lleva a una conclusión tan osada que parece más digna de Marco o de don Quijote que del propio Cercas, pero cuyo valor poético alcanza para justificarla:

Marco había construido a lo largo de casi un siglo, la mentira monumental de su vida no para embaucar a nadie, o no solo para eso, sino para que un escritor futuro la descifrara con su ayuda y luego la contara y la diese a conocer por el mundo y al final pudiese hacer hablar a su ordenador como Cervantes hace hablar a su pluma («Para mí solo nació Enric Marco, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno»). (Cercas, 2014a: 333)

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchar, Clara y Jacinto Antón (2005): «El falso deportado presenta sus mentiras como un apoyo a las víctimas», *El País*, 12/05/2005. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2005/05/12/espana/1115848817_850215.html.
- Cercas, Javier (2009): «Yo soy Enric Marco», *El País*, 27/12/2009. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html.
- (2014a): *El impostor*, Barcelona, Random House.
- (2014b): «La memoria histórica se ha vuelto una industria», *El País*, 15/11/2009. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/11/12/babelia/1415819975_800516.html.
- (2014c): «Lo que hizo Marco lo hizo todo el país», *El Periódico*, 18/11/2014. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20141118/javier-cercas-impostor-enric-marco-3699149>.
- (2015a): *El punto ciego*, Barcelona, Random House.
- (2015b): «Me incluí en el relato para no excluir de él al lector», *El País*, 20/03/2015. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/cultural/me-inclui-relato-excluir-lector.html>.
- (2017): «Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas», *El Cultural*, 17/02/2017. Disponible en: <https://elcultural.com/Javier-Cercas-Escribo-novelas-de-aventuras-sobre-la-aventura-de-escribir-novelas>.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*, Lima, Alfaguara.
- Cruz Ruiz, Juan (2005): «La verdad y la mentira salen a pelear», *El País*, 29/11/2005. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/11/30/cultura/1133305204_850215.html.
- DLE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es>.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid/Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kalenić Ramšak, Branka (2016): «La realidad y la ficción: *El impostor* de Javier Cercas y su relación con *El Quijote*», ponencia inédita del congreso *El mundo hispano y/en sus fronteras*, Dubrovnik, Croacia.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros escritos*, trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion.

Mansilla, K. (2017): «Historicidad e identidad: una lectura de *El impostor* de Javier Cercas desde la fenomenología de Merleau-Ponty», *Logos*, XXVII, 2, pp. 291-301. Disponible en: <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/946>.

Nora, P. (1992): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.

Novell, P. (2011): «El recuerdo del Holocausto y “El caso Marco”: deber de memoria, abuso preventivo o memoria para el triunfo», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, VI, pp. 129-153. Disponible en: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3258>.

Pozo García, A. (2018): «Personaje de sí mismo: verdad y mentira en la narrativa de Javier Cercas», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 15, pp. 82-109.

Quílez Esteve, L. (2017): «Los flecos de la memoria: reconstrucción, autoficción e impostura en el testimonio de Enric Marco», *Sociocriticism*, XXXII, 1, pp. 147-174.

Todorov, T. (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Vargas Llosa, Mario (2002): *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara.

—(2014): «La era de los impostores», *El País*, 14/12/2002. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858_779129.html.

Rastros hispánicos en *Nuestra raza*: un diálogo para la creación artística afrouruguaya y afrolatinoamericana

Hispanic traces in *Nuestra raza*: A dialogue for Afro-Uruguayan and Afro-Latin American artistic creation

Milagros Amaral

Universidad de la República (Uruguay)

Resumen: La presente investigación tiene como objetivo señalar referencias a obras y autores hispánicos que aparecen en *Nuestra raza* (1933-1948), revista creada por y para la comunidad afrodescendiente del Uruguay. Asimismo, busca dar cuenta de la pluralidad de visiones detrás del uso de cada una de estas huellas, explicando la importancia del diálogo con el acervo literario español para la creación artística y periodística uruguaya y latinoamericana en ese momento. A su vez, se hace fuerte hincapié en los motivos políticos-ideológicos del proyecto editorial, sobre todo la lucha contra el racismo. Los autores más estudiados en este texto —por ser los más alabados, discutidos y retomados por los autores y colaboradores de la revista— son Cervantes y Federico García Lorca.

Palabras clave: Negrismo, literatura uruguaya, Lorca, Cervantes, Guerra Civil.

Abstract: The following research aims to reference Hispanic works and authors that appear in *Nuestra Raza* (1933-1948), a magazine created by and for the Uruguayan Afro-descendant community. Likewise, it seeks to account for the plurality of visions behind the use of each of these traces, explaining the importance of dialogue with the Spanish literary heritage for Uruguayan and Latin American artistic and journalistic creation at that time, with strong emphasis on the political-ideological reasons of the editorial project, especially the fight against racism. The most studied authors in this text —for being the most praised, discussed and taken up by the authors and collaborators of the journal— are Cervantes and Federico García Lorca.

Keywords: Negrismo, Uruguayan literature, Lorca, Cervantes, Civil War.

Recibido: 28/10/2020

Aceptado: 09/02/2021

Esta investigación propone dar a conocer elementos de la cultura hispánica que se encuentran en *Nuestra raza*, revista fundada por María Esperanza, Pilar y Ventura Barrios en San Carlos, publicada primero en Maldonado y posteriormente en Montevideo. Esta fue hecha por miembros de la comunidad afrodescendiente uruguaya y se publicó desde 1933 hasta 1948. Estas huellas hispánicas estarán agrupadas bajo dos categorías: las que se dedican al siglo áureo español, con un énfasis especial a las menciones a Cervantes, y las que refieren a la Guerra Civil Española, destacándose las referencias a Federico García Lorca.

Para George Reid Andrews (2015), este proyecto «fue la principal manifestación en el Uruguay del movimiento cultural *New Negro* que atravesó el Atlántico durante las décadas del 20 y del 30» (7) y se caracterizó por poseer una marcada impronta popular y antifascista y por proponer una hermandad entre las distintas razas. Lo primero se debe a que los redactores «trabajaban como obreros y empleados en oficios y puestos humildes a los cuales quitaron tiempo para obtener su cultura»¹; lo segundo se relaciona con la fuerte convicción de que el fascismo era un impulso que recrudecía la desigualdad social y el racismo, experimentados de primera mano por todas las personas que colaboraron en esta obra y que ya eran sostenidas por el capitalismo, el colonialismo y la industria armamentística². Entonces, la publicación buscó militar contra el racismo y analizar «la situación de los afro-descendientes en la sociedad y en el imaginario nacional» (Burgueño, 2015: 11), fin que llevó también a crear el Partido Autóctono Negro, es decir, el proyecto respondía a inquietudes del negrismo y la negritud³. Entonces, se puede insertar en un proceso histórico caracterizado por Oliva (2020: 52), quien afirma que:

¹ Para Burgueño, (2015) esto explica los errores ortográficos, «el uso inadecuado de colonialismos», y las transcripciones poco exactas de lugares o palabras extranjeras, lo que «marca el contraste entre la falta de una instrucción formal más extensa que la de la escuela primaria y el alto nivel de formación intelectual y de conocimiento del acontecer que demostraron en el análisis crítico de los sucesos nacionales y mundiales» (12).

² Burgueño (2015) también remarca que existían en el momento varios movimientos que defendían la misma causa antiimperialista y la obtención de derechos como «Renacimiento de Harlem, el negrismo cubano, la Negritud de Césaire, Léon-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor, el indigenismo haitiano y el garveyismo jamaíquino» (citado en Asselin, 1995: 148-49).

³ Sobre la diferencia entre negritud y negrismo, Llano señala que el primero «refiere a movimientos reivindicatorios de la población de origen africano de las Antillas a partir de los años 30» (2010: 4), mientras que el segundo es «el marco de referencia [...] de las producciones específicamente literarias, también se habla de literatura afrolatinoamericana» (4). Sin embargo, señala Oliva que los afrodescendientes «tomaron las respectivas distancias críticas de un concepto [como el negrismo] que consideraban propio de otras latitudes y tensiones históricas» (2020: 54), es decir, «la negritud fue celebrada por sus aportes [...] pero al mismo tiempo hubo resistencia a incorporarla como una categoría de identidad propia [, ya que el retorno de algunos autores] a la tierra de los ancestros los enfrentó a una realidad desconocida y ajena, que hizo evidente la distancia geográfica y cultural entre los africanos y los afrodescendientes» (57). Un concepto para discutir estas categorías es el de «la negredumbre». Oliva recoge varias definiciones de esto para distintos autores, como Zapata-Olivella, que piensa que la negredumbre «no involucra una conciencia para sí y, por lo tanto, no daría pie para vincularla con una acción reivindicativa» (67). Para otros, como Caicedo y Valderrama, es «un concepto diaspórico, pues forma parte de la trayectoria de pensamiento que los y las afrodescendientes desarrollaron en este continente y, en esa medida, es un concepto clave de la intelectualidad afrocolombiana» (68) y se diferencia del negrismo porque consiste en «aquellos actos ocultos de resistencia históricamente desarrollados por descendientes africanos para desafiar las estructuras de poder y construir relaciones de solidaridad racial en la vida cotidiana sin hacerlas públicas y visibles a los ojos de sus dominadores» (Oliva, 2020: 68, citado en Valderrama, 2016: 222), asimismo está caracterizada porque «se entrecruza con varias formas de exclusión, como la pobreza y, sobre todo, la del poder» (Oliva, 2020: 69).

si el período colonial fue el tiempo de las luchas por la libertad, y buena parte del siglo XIX, el de las batallas para la total abolición de la esclavitud, el siglo XX ha sido el tiempo de las luchas de estos sujetos por la autodenominación y por la posibilidad de construir relatos sobre sí mismos, los que han quedado plasmados en las producciones escritas que ellos han elaborado.

Luego de presentar los propósitos generales de esta revista, es pertinente preguntarse por qué se hallan rastros de la cultura hispánica introducidos en las discusiones de carácter nacional, fuertemente marcadas por una búsqueda que analice y encuentre soluciones a la discriminación racial y la pobreza. En principio, una respuesta a esta cuestión es que uno de los propósitos de la revista era el intercambio internacional con otros artistas afrodescendientes y también con aquellos que, aunque no lo eran, llevaban a cabo una labor significativa para la reivindicación política, popular y cultural de la comunidad, esto se percibe, verbigracia, en la gran simpatía sentida por Federico García Lorca. No obstante, también se puede encontrar en el uso del mito quijotesco. Como señala González Briz (2017):

La adopción del *Quijote* como metáfora para diagnosticar los males o proponer reformas se usó a fin de siglo, por lo menos, en dos sentidos. [...] Por un lado, para cuestionar el exceso de idealismo estéril y el ambicionar empresas desmedidas. [...] Por otra parte [otros] reivindicaron el idealismo como nacional o de la “raza” [...] para contraponerlo al avance del pragmatismo anglosajón⁴. (66)

Asimismo, esta autora señala que por no estar el campo académico uruguayo desarrollado ni consolidado fuertemente «proliferaron las libres interpretaciones y la utilización acomodaticia de la obra a las circunstancias y, en particular, a las aspiraciones de algún grupo social» (62). Esto explicaría su uso y su mención constante durante el comienzo de la revista y el transcurso de la Guerra Civil Española, ya que en Uruguay «la resistencia antifranquista fue activísima» (209), lo que puede percibirse en los trabajos de prensa de exiliados en los cuales se «alentaban el prorrepblicanismo en Uruguay» (207) y también en «otras dirigidas por uruguayos afines a esta perspectiva ideológica» (ídem) como se observará en el caso de *Nuestra Raza* en el transcurso de esta investigación. Sin embargo, esta revista privilegió un diálogo con la cultura hispánica muy distinto al que ya se hacía, que estaba vinculado a praxis más tradicionales y conservadoras, por lo que se puede clasificar a *Nuestra Raza* como un proyecto contrahegemónico. Asimismo, coincidió con el decreto de censura a la prensa durante la dictadura de Terra (1933 a 1938).

La primera categoría nombrada para agrupar estas huellas hispánicas se caracteriza, como se ha descrito anteriormente, por tener el común denominador de referirse a algún autor o texto del Siglo de Oro español. Por ejemplo, se destaca la difusión de un artículo de Luis Alberto Sánchez, titulado «Línea de color»⁵, publicado primeramente en *Hoy* (Santiago de Chile), en el cual, mientras reseña una obra de Pereda Valdés, señala que este autor se ocupó de ver cómo en la literatura española aparecen personajes negros, verbigracia en comedias de

⁴ Este fenómeno se da entre 1892 y 1916. Pero al estallar la Guerra Civil Española, la interpretación del mito quijotesco estará al servicio de los proyectos de cada bando.

⁵ *Nuestra Raza*, 30 de septiembre de 1938, VI, 61, pp. 3-4.

Lope de Rueda, en el *Lazarillo*. También el mismo Sánchez agrega la aparición de algunas alusiones en el Romancero y en Góngora. Con este gesto, se empieza por establecer un lugar donde ya se encuentren referentes para la comunidad afro, que en este caso serían estas obras áureas.

Este tipo de reconstrucción en busca de un origen literario fue estudiado por Branche (1999), quien discute una propuesta similar a esta, planteada por un antropólogo, Emilio Ballagas, el cual señalaba que «la poesía negra que se cultiva en las Antillas hispánicas, en Cuba, Santo Domingo, y Puerto Rico, no es en su origen otra cosa que poesía española» (citado en Ballagas, 1934: 30). Para Branche esta sentencia resulta poco adecuada, ya que propone a los artistas del Siglo de Oro español como los primeros escritores de poesía negra, aunque sus textos tienen «caricaturas y estereotipos negativos del afro español» (486), señalando también que esto se pudo deber a un deseo por proteger «el privilegio étnico para literatos blancos como era él mismo; y de ahí una pluriétnicidad autorial para el negrismo que conservara el status quo tradicional» (487). Es decir que, paradójicamente, pese a sus intenciones, en algunas manifestaciones de este movimiento no se rescataba la producción de poetas afro-descendientes, sino que se privilegiaba la producción de autores no afro-descendientes, cometiendo aquello que denunciaban⁶. Entonces, proponer un origen literario para la cultura afro en lo español es el resultado de reconocer «el mestizaje étnico-cultural afro español de una manera que atenúa el maniqueísmo del postulado civilización/barbarie que definió el discurso identitario decimonónico y colonial en América Latina» (483).

Sin embargo, aunque las ideas de Branche son enriquecedoras e iluminan mucho las intenciones de prácticas del pasado, defiende que la difusión del artículo de Luis Alberto Sánchez no responde a ello, sobre todo porque no había personas no afro-descendientes vinculadas al proyecto. Quizás fue un primer intento de encontrar un origen o simplemente se quería visibilizar este trabajo de reconstrucción, para señalar su importancia. Para la literatura uruguaya, Pereda Valdés pudo significar un tipo de visibilización a esta comunidad de forma nueva porque —a diferencia de Francisco Acuña de Figueroa, quien ya había incluido personajes afro en su literatura— lo hace «sin parafrasear desde el habla la voz del negro» (Betancor, 30 de agosto de 2019). Asimismo, aunque no se halle un origen del negrismo en las letras hispánicas, se puede sostener que estas constituyeron un acervo del que se sirvieron algunos escritores del negrismo, como lo fue Virginia Brindis de Salas, una integrante afrodescendiente de este movimiento y poeta. Como señala Gortázar (2020), ella «inscribe su voz en la poesía española» (4), en algunos de sus poemas «rinde homenaje a Federico García Lorca y Antonio Machado, al mismo tiempo que se entronca en una tradición afrolatinoamericana que incluye a Nicolás Guillén» (4).

La cuestión es que, como explica Ferrada (2001), el negrismo para los europeos significó «una estética nueva [mientras que] para los hispanoamericanos [fue] el descubrimiento de una parcela de identidad» (s.p), que «permitió la reunión de la cultura

⁶ Lo mismo propone Oliva (2020) al decir que si el negrismo se considera una: «moda literaria importada, que no se configuró como un movimiento cultural y cuyas autorías parecen aludir a un sujeto social uniforme, [entonces] no es de extrañar que los intelectuales negros/afrodescendientes no sean visibles como tales en la primera mitad del siglo XX» (64).

negra mestizada en contacto con artistas e intelectuales europeos o europeizados residentes en las colonias de esa región» (Llano, 2020: 4). Entonces, en América, el negrismo «se desplegó a partir de los elementos culturales que los y las descendientes de los africanos y africanas habían aportado a la región» (Oliva, 2020: 61), por lo cual «asumió un cariz socioeconómico y nacionalista y, por otro [lado], una relación con África que se enfocaba en la recuperación de antiguas tradiciones. A ello, agrega el mestizaje, biológico y cultural, como otro aspecto que lo diferencia de las zonas anglófonas y francófonas» (62).

Realizada esta apreciación, se puede afirmar que los otros textos que se encuentran en *Nuestra Raza* se sirven de lo español para determinar qué es el arte, qué debe hacer, cuáles criterios seguir y sobre todo remarcar su deber transformador.

Antes de que se describa este despliegue teórico en torno al arte, también una referencia a Góngora se encuentra en un poema titulado «Gongorismos»⁷, escrito por un autor que firma bajo el seudónimo de Sabas, y un texto de Nicolás Guillén⁸ que empieza por nombrar una carta de Góngora que le permite hablar de la situación de Santiago de Cuba con respecto a la basura (aunque el foco esté en las palabras de Guillén, es interesante ver cómo se retoma lo hispánico a través del cubano, lo cual será ahondado en este texto posteriormente).

Otro autor áureo retomado, relacionado con el anterior pero mencionado por separado, como respetando su antigua rivalidad, es Quevedo. Un artículo denominado «D. Francisco de Quevedo»⁹, de Elia Gil Salguero, escrito en Montevideo, tiene como fin homenajear el tercer centenario del fallecimiento de este escritor. Para ello retoma una conferencia de Neruda, en la cual hace un paralelismo entre el dolor de los poemas de Quevedo y el de España, sobre todo por la pérdida de Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández. Mas, esta no es la única comparación de ese tipo. Julio Guadalupe publica una nota¹⁰ a raíz del fallecimiento de Rouman, en la cual, después de un resumen de su vida y obra, lo compara con Quevedo, porque «discrimina como [el español] en su poética valiente y descarnada; por sobre el lujo y la mentira gramatical la luz; lo diáfano que es lo real de un mundo telurio» (s.p.).

Sin embargo, el autor más nombrado con distintos fines es Cervantes. En un texto titulado «Conceptos críticos sobre el fallo de un concurso»¹¹, escrito por una persona que firma como Marcos, el autor cita a Cervantes como ejemplo para criticar la resolución de un premio que se le otorga a Serafín J. García, destacando del autor español esta perspectiva creadora:

es la misión fundamental del artista plantear y resolver el problema, y entendemos por “resolver”, ser capaz de sus[c]itar la simpatía hacia su propósito [...]. De esta reacción simpática, hacia su personaje demente por amar demasiado la cordura, se valió Cervantes para destruir la novela de caballería que tenía tan embotada la mentalidad de su época. (s.p.)

⁷ *Nuestra Raza*, julio de 1945, XI, 143, s.p.

⁸ *Nuestra Raza*, 30 de septiembre de 1938, VI, 61, p. 5.

⁹ *Nuestra Raza*, noviembre de 1945, XII, 147, s.p.

¹⁰ «Jacques Rouman, apóstol de la comunidad humana», *Nuestra Raza*, 18 de agosto de 1946, XIV, 156, s.p.

¹¹ *Nuestra Raza*, noviembre de 1944, XI, 135 s.p.

Anteriormente, también fue la obra de Cervantes utilizada como criterio estético en «El arte y la vida»¹², por Pascual Minotti. Este autor define el arte como un «ejercicio de la belleza por excelencia, es al mismo tiempo un medio de realización del bien humano»; un ejemplo de ello es «El “Don Quijote de la aMncha” [errata original], antorcha luminosa, guadora de la humanidad hacia el supremo bien» (6). El ejemplo no es nada inocente, pues luego describe al arte así: «es el ejercicio supremo de la belleza y la práctica del bien y del amor» (7) e «Italia será grande siempre no por la brutal fuerza de Mus[s]olini, ni por la matanza de negros en Etiopía [...] sino por Dante, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Donatelli, Boticelli, Ticiano [...]» (7). El mensaje es más explícito en «Guillén y las baladas de Lorca»¹³, por Julio Guadalupe, en el cual se señala que:

Ya había contribuido Cervantes con su cantata de “El Quijote”, al mundo literario, con un golpe de gracia a los señores feudales de la época, donde el pueblo distante y dejado de lado por los productores literarios que nada sabían de sus desgracias, sus pesares colectivos, sus miserias, sus inquietudes, su rendición involuntaria [...] con un pueblo con problemas exorbitantes dentro de la misma España y con un gobierno de degenerados, de truhanes que iban a la conquista de nuevas tierras, para imponer el ocio, la holgazanería con el arcabuz y el mandoble. (s.p.)

Esta recepción política del *Quijote* también se aprecia en un texto sin título, escrito por Ventura Barrios¹⁴, donde se clasifica la misión de la revista como «aventura de contornos quijotescos» (1) porque «la lucha cuando tiene por finalidad un ideal, dignifica al hombre, lo engrandece y lo fortifica [...] venimos animados de un gran deseo de luchar y vencer y a sabiendas de que el camino a recorrer tiene más zarzas que flores» (1), el fin es «afirmar los puntos básicos en que afincan la estructura moral de nuestra clase; hacerla consciente, capacitada, para justificar y defenderla contra ese prejuicio arcaico, que la representa como inferiorizada, relegando a último término» (1). En la última entrega de 1933, Ventura Barrios, en un texto que también carece de título, vuelve a utilizar esta figura: «la joven América, que un día despertara arrullada por el suave ensueño de Alonso Quijana, se estremece en convulsiones bélicas [...]. Se va 1933... año de crisis, de miseria, de dolor !.. »¹⁵. Con estas apreciaciones, se puede afirmar que don Quijote constituye un símbolo de libertad para esta comunidad. Esto también es observable en un poema titulado «Al gentil caballero manchego»¹⁶, en el cual se revive a don Quijote para que se desilusione de los acontecimientos de esos tiempos.

Otro ejemplo de lo anterior se encuentra en «Escribir para el pueblo», de María Esther Lanna Barrios¹⁷, quien señala que el escritor posee el «deber de entregarla [a la belleza] desnuda sin juegos de artificio —a manos anónimas y múltiples, necesitadas como nunca de su agua benéfica» (s.p.), para «distribuir el pan a los hambrientos y pero también de alimentar “al espíritu humano”» (s.p.) y «sumarse en espontáneo, generoso impulso a la caravana

¹² *Nuestra Raza*, 30 de diciembre de 1938, VI, 64, pp. 6-7.

¹³ *Nuestra Raza*, octubre de 1946, XIV, 168, s.p.

¹⁴ *Nuestra Raza*, 25 de septiembre de 1933, I, 2, p. 1.

¹⁵ *Nuestra Raza*, diciembre de 1933, I, 5, p. 1.

¹⁶ Pérez, *Nuestra Raza*, 30 de abril de 1937, IV, 45, p. 5.

¹⁷ *Nuestra Raza*, abril de 1948, XVI, 176, s.p.

andariega, infatigable, que lleva por guía a don Quijote» (s.p.).

En cuanto a textos no políticos —por lo menos explícitamente, dado que todo texto es político— una referencia sutil a la obra de Cervantes es la que aparece en un texto escrito por F. Bazal¹⁸. En este se describen distintos tipos de personas, dedicándole un gran espacio al tipo de perfil «enjaulado» que describe como «individuos que se pasan la vida proyectando grandes cosas, moviéndose de aquí para allá, siempre muy atareados, como esos monos o pájaros en jaula, que parecen que van a salir de un momento a otro de ella, pero siempre quedan dentro» (5). Aunque el paralelismo es evidente, luego aclara «viven en un perpetuo espejismo como Don Quijote, pero sin el idealismo de este» (5). Otra ficción¹⁹ «no política», aunque en este caso el adjetivo no es adecuado, pues se discuten y dirigen expresiones de las experiencias emocionales y eróticas femeninas, trata sobre una mujer, de la cual se intenta descifrar su silencio, aconsejando qué hacer en el caso de que eso se deba a sentir amor. Si ese es el motivo, el consejo del narrador es ser valiente y demostrar que es digna de él. Si se debe a sentir deseo, también recomienda que vaya por ello. No obstante, sobre esto último plantea una duda a través de la siguiente metáfora:

¡oh misteriosa dama! No partas aún; escuchadme y medítadlo bien; ¿Estás segura que tienes alas? ¿No serán mofletones que penden de tus hombros y que un extravío mental te hace ver como si fueran alas? Pálpalo bien; castígate el rostro y tortura sin asco lo que tú crees que son alas y asegúrate que no eres un sancho sonámbulo, poseído por las quimeras del Quijote. (7)

Es interesante señalar cómo para referirse a cambios sociales la figura de don Quijote, como se ha señalado, parece fundamental. Sin embargo, en este ejemplo se nos presenta como una forma de censurar el erotismo femenino, desacreditando, rebajando ese deseo a ser Sancho creyéndose don Quijote y proponiendo a este último como figura de amor «correcto»²⁰.

Para terminar con las menciones a Cervantes, a lo largo de los tomos se encuentran referencias a un supuesto «Centro Cervantes» que se conoce a través de pequeños anuncios, como el de una tertulia familiar y baile²¹, una kermesse²² y la preparación de un baile²³.

La segunda categoría que fue mencionada al comienzo de esta investigación trata sobre el seguimiento de las noticias sobre la Guerra Civil Española por parte de esta revista. En «La raza negra de nuestro país frente al problema español»²⁴, de Yolanda B. Bustamante, se justifica el interés en la guerra española porque en ella «se defienden nuestros intereses de raza y de clase. [Y] en nuestro país, la gran mayoría pertenece a la clase pobre» (5). La postura es de apoyo a la causa republicana y es fortalecida por la invasión de Etiopía, ya que

¹⁸ *Nuestra Raza*, columna «Perfilazos», 22 de junio de 1935, II, 23, p. 5.

¹⁹ Himer, Subtítulo «Quimeras y Realidades», *Nuestra Raza*, sección llamada «Literarias», 29 de febrero de 1940, VII, 78, pp. 7-8.

²⁰ Estas ideas sobre la gran obra de Cervantes, en cierta medida, menosprecian el valor del escudero y también le quitan el encanto propio que posee por ser un personaje de condiciones populares, parte fundamental para que el ingenioso hidalgo, a través de su relación con Sancho, sea como Cervantes lo describió.

²¹ *Nuestra Raza*, diciembre de 1933, I, 5, p. 12.

²² *Nuestra Raza*, 21 de octubre de 1934, II, 15, p. 8.

²³ *Nuestra Raza*, 30 de enero de 1938, V, 54, p. 12.

²⁴ *Nuestra Raza*, 30 de julio de 1938, V, 59, p. 5.

«la defensa de España es la defensa también del pueblo etiope» (5), entonces se debe «tomar posición en cada caso concreto de lucha contra el fascismo y no solo cuando haya un interés de raza por medio» (5).

La determinación de tomar una postura antifascista también es observable en «¿Qué es lo que está en juego en los combates de España?»²⁵, de M. A. Bustamante, en el cual escribe que «oleadas de entusiasmo y admiración han levantado en todos los pueblos [...] la abnegación y el heroísmo que ha dado pruebas el pueblo español, en lucha contra los jefes militaristas fascistas y las hordas reaccionarios» (5). También se ocupa de desmentir la idea de que la guerra es la lucha entre el capitalismo y un proletariado que busca imponer una dictadura de clase, aclarando que es «una lucha de fascismo contra democracia» (5). Además, este autor repasa un poco de la historia española, recalca que si bien España fue el primer país europeo en comenzar «la revolución democrática burguesa» (5) nunca ha logrado concluir con éxito ese proyecto y, además, resume todas las instancias en las que el pueblo español, según su criterio, peleó por una causa justa. Termina por remarcar que las elecciones del 4 de abril y las del 16 de febrero son legítimas y que la reacción del fascismo es la misma que han usado la monarquía y los grupos feudales en el pasado.

Otro argumento, más de carácter idealista, para justificar su interés en el tema, lo encontramos en «España y la civilización»²⁶, de Carlos Cardozo Ferreira. En este texto se plantea la idea de que

Históricamente hablando, ninguna nación como España tiene su valor en el Universo [...] caemos en la verdad revelada de que España es el más maravilloso crisol de razas y de cultura de la civilización, de cuyo trascendental metabolismo teogómico-cosmogónico, surgirá en nuestro inolvidable y divino siglo XX. (s.p.)

Este texto también difiere de las lecturas anteriores, privilegiando una postura colonialista: «Hay que pensar en España [...] para tener una clara evidencia de lo que es y puede ser para la Humanidad, la tierra que prohijó a Colón, de los Reyes Católicos y de Carlos V» (s.p.).

En general, la situación preocupa mucho, como puede apreciarse en «La muerte y la nueva España»²⁷, título de una foto que ocupa un cuarto de la página. En ella se ven dos niños totalmente vulnerables y hay un subtexto que señala que esto se debía a «la muerte que siembran los aviones de Franco» (9). Abajo reza un texto que se titula «España», por M.G.O, que trata sobre lo mismo. Ante esto, se insta a tomar acción, como en «Reacción que no llega»²⁸, de autor anónimo. Este texto retoma un artículo de Unamuno en el cual crítica a la juventud española para aplicarlo a la situación del Uruguay: «la juventud de la raza de color vive en un estado de inercia y despreocupación desesperante» (1) ante el fascismo. Esto aún sigue siendo reclamado terminada la guerra, por ejemplo en «De la intelectualidad

²⁵ *Nuestra Raza*, 25 de octubre de 1936, IV, 39, p. 5.

²⁶ *Nuestra Raza*, enero de 1948, XVI, 173, s.p.

²⁷ *Nuestra Raza*, 28 de febrero de 1937, IV, 43, p. 9.

²⁸ *Nuestra Raza*, 22 de marzo de 1936, III, 23, p. 1.

española»²⁹, de Julián Miguel Alamo y Anselmo Isamel García, donde se refiere a España como «aquella [...] que aunque dolorida y quebrada momentáneamente, no ha muerto porque no puede morir jamás» (5), y con la noticia de la visita de Fernando de los Ríos, a quien se dirigen para señalar que

le resulta grato a esta asociación agradecer vuestra llegada [...] por lo que ella significa, en esta hora de cruda realidad, y espiritualmente servirá para que aquellos que todavía están en la situación indefinida de su conciencia puedan despertar [...] cada uno debemos ocupar un sitio en la defensa de la cultura de la civilización y de las libertades para poder mañana, vivir en un mundo digno de ser vivido por el hombre [sin] interés de despertar luchas raciales, [...] esta lucha común [es] contras déspotas y los tiranos, contras los hombres que siembran oscuras ideologías y hacen teñir de sangre los campos del mundo. (5)

Para contribuir a un cambio eficaz, el rol del escritor es fundamental, como se ha plasmado en la utilización de los autores áureos expuesto anteriormente: «¿No es la España de Cervantes y de Velázquez, la que anega la civilización en los ríos de sangre? Los déspotas han hecho pasto de la metralla a los hijos de su halago [...] que brotan allí donde se levante un grito de rebeldía o donde galope el corcel del moro»³⁰.

Pero también se apela a contemporáneos cuando se afirma un nuevo tipo de artista: «el verdadero escritor, debe ser valiente, libre y sincero consigo mismo, para poder dar a sus lectores, una idea clara de lo que se propuso divulgar o explicar [...] Esto debería ser el plan de todo verdadero escritor social»³¹, la misma idea reside en el siguiente fragmento: «Juntemos pues, todos los líricos sueños, todos los cantos, todos los decires nuestros y como dos alas abiertas al futuro, fecundemos la vida en el excelso decir de la libertad»³².

Ejemplos nacionales y ficticiales de esa prédica para que los artistas contribuyan a la defensa de la democracia, los encontramos en «Franco, rey»³³, de Antonio Balduinos, un relato de un encuentro entre un obrero español y uno uruguayo. En esta narración, el obrero uruguayo desea saber la opinión del otro sobre Franco y se siente satisfecho al obtener una respuesta en el cual se le insulta. El cuento termina con la unanimidad de todo el público del bar —que es el escenario del relato— y con la pregunta de por qué se sostiene este líder. Asimismo, se publican los siguientes poemas: «A el Miliciano»³⁴ por E. Rodríguez; «Iscariotes modernos»³⁵ por Pilar E. Barrios; «España»³⁶ por Justo Garín. También se encuentran poemas transcritos como «La Miliciana»³⁷, anónimo fechado en 1939, y luego un fragmento de «España»³⁸, de Nicolás Guillén.

²⁹ *Nuestra Raza*, enero de 1942, IX, 101, p. 5.

³⁰ Pascual Minotti, «Conceptos de la libertad», *Nuestra Raza*, 30 de diciembre de 1938, II, 21, p. 4.

³¹ Carlos Cardozo Ferreira, «España y la civilización», *Nuestra Raza*, enero de 1948, XVI, 173, s.p.

³² Pascual Minotti, «Conceptos de la libertad», 30 de diciembre de 1938, II, 21, p. 4.

³³ *Nuestra Raza*, abril de 1947, XIV, 164, s.p.

³⁴ *Nuestra Raza*, marzo de 1938, V, 55, p. 9.

³⁵ *Nuestra Raza*, 30 de marzo de 1939, VI, 67, p. 10.

³⁶ *Nuestra Raza*, 30 de septiembre de 1938, VI, 61, p. 12.

³⁷ *Nuestra Raza*, 30 de noviembre de 1941, IX, 99, p. 6.

³⁸ *Nuestra Raza*, 30 de enero de 1938, V, 54, p. 5.

Para reforzar esta opinión sobre el deber intelectual también se difunde otro texto extranjero: «Poetas negros y poetas de España»³⁹, por Nancy Cunard, en el cual se rememora el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas⁴⁰, que además de hablar sobre lo que sucede a nivel mundial, presenta temas raciales al concurrir poetas como Langston Hughes (EE. UU.), Nicolás Guillén (Cuba) y Jacques Roumain (Haití). En este mismo texto, la autora destaca la relación de estos poetas con España: «[parece que ellos] venidos del Nuevo Mundo sintiesen intensamente el llamado de España» (5), esta los impulsa a «Luchar con sus propias armas: Escribir. Todo lo que hoy pasa en la España republicana es una vena de inspiración poética» (5). Incluso afirma que las obras literarias de Langston «explican [los acontecimientos] mejor que todos los volúmenes llamados “sociológicos”» (5).

Este artículo continúa en la siguiente entrega⁴¹, con un título homónimo. En esta segunda parte se traza un paralelo que también sostiene la preocupación por la causa republicana:

Existe un muy cercano paralelo entre la vida de los doce o trece millones de trabajadores negros de los Estados Unidos de Norteamérica y la de lo que hasta hoy ha sido la del campesino en la mayoría de las regiones españolas, y de lo que aún continúa siendo en territorio fascista. (2)

Otros puntos interesantes a señalar que dan cuenta del interés por España son una traducción del *Romancero Gitano* (no indica cuál) y la noticia de la fundación de una revista democrática antifascista por Nicolás Guillén. Al referirse su ida a Madrid, se destaca de la ciudad su «heroísmo, su fuerza, sus defensas» (3) y también se nombra la visita del cubano a la Junta Hispano-Marroquí Antifascista.

Sin embargo, no solo se anima la tarea artística intelectual, sino también otros gestos. Don Naides⁴² dedica dos párrafos para destacar el caso de una mucama que hizo una donación de sus ahorros para la causa republicana: «de ese doblamiento de sangre generosa, ha de surgir una España nueva, victoriosa y triunfante hirguiéndose [errata original] altiva por encima de las camisas negras y de la cruz swastica [errata original], símbolos de regresión y obscurantismo» (4), por ello se deben «aunar todas las voluntades por encima de ideologías, creencias y razas para formar un frente formidable de lucha contra el fascismo enemigo N.º1 de la Humanidad»⁴³. En este último texto se afirma que al igual que este movimiento amenaza a España, lo hace a América, la cual es calificada por Mussolini como inculta y lista para civilizar, según este autor. Estos dichos aseveran tanto la preocupación general que se

³⁹ Subtitulado «Langston Huges y Nicolás Guillén», *Nuestra Raza*, 30 de abril de 1938, V, 56, p. 5.

⁴⁰ González Briz (2017) también señala que: «Ningún intelectual uruguayo destacado visitó España durante la guerra civil y no hubo delegados del país en el Congreso de Escritores Antifascistas, en julio de 1937, por lo que existen pocos testimonios literarios locales que documenten esa experiencia» (197). La difusión de este artículo extranjero podría considerarse uno de esos pocos testimonios.

⁴¹ *Nuestra Raza*, 30 de mayo de 1938, V, 57, pp. 2-4.

⁴² Subtitulado «Mujeres de España», *Nuestra Raza*, sección «Desde mi rincón», 30 de enero de 1937, IV, 42, p. 4.

⁴³ Mauricio G. Obelar, «El deber del momento», *Nuestra Raza*, 30 de octubre de 1937, V, 51, p. 6.

establecen como base para hacer afirmaciones como la siguiente: «Frente a los criminales bombardeos de Guernica, San Sebastián, Irún, Madrid, Sanghai [...] se encuentra Montevideo es las mismas condiciones» (6).

Desde la esperanza de que España se transforme en un lugar donde se pueda ensayar una mejor realidad hasta los resultados abrumadores de la guerra, el tono de las noticias cambia. En «Once años de lucha»⁴⁴, firmado por Sombra, se dice que del fascismo «fue la República española la víctima propiciatoria y el campo experimental —otorgado por la “no intervención”— donde culminó la preparación de la más grande matanza que presenciarían los siglos» (1). También se señala que «cada unas de esas tropelías cometidas por los enemigos de la Libertad y el Derecho, fueron señaladas y fueron fatigadas por NUESTRA RAZA» (1). Así había ocurrido en un párrafo titulado irónicamente «Magnanimidad»⁴⁵, firmado también con el seudónimo de Don Naidés, donde se señalaba cómo el pedido de Franco para que «los beligerantes [...] humanizaran la guerra» (10) era una farsa, ya que él se encargó de hacer todo lo contrario. De igual manera, encontramos una denuncia en «Por ese camino, ¡adelante!»⁴⁶, de M. A. Bustamante, texto en el cual informa la situación: «sojuzgada Etiopía, la invasión pistolero de España y China por parte del fascismo; la ocupación hitleriana de Austria y la zozobra del pueblo, amenazado de muerte por los mismos» (4) y afirma que están «con el pueblo español con el chino, lo mismo que con el abisinio» (4).

Del mismo modo en que las menciones a Cervantes destacan, lo hacen las referencias a Federico García Lorca. La primera que aparece es una reseña titulada «Conferencia de García Lorca»⁴⁷ y firmada por Fígaro, que trata sobre la última conferencia del poeta en Montevideo. El texto resalta cómo el granadino en *Poeta en Nueva York* «relata con riqueza de detalles, su impresión objetiva sobre el barrio negro, [...] —afirma— en forma categórica, que “Harlem, formidable mundo negro, es la fuerza espiritual que resplandece en Nueva York”» (12). Trece años después, en un artículo que está referido a «La poesía de Pilar Barrios»⁴⁸, escrito por Alberto Britos, se lo llama «el hermano blanco Federico García Lorca, fusilado estúpidamente por el falangismo»⁴⁹ (s.p.), es decir, con este gesto se lo considera un gran aliado para el movimiento, ya que se cree que contribuyó a visibilizar la cultura afroestadounidense.

De García Lorca se admira también el acercamiento a lo popular. «Tiempo y noción del teatro»⁵⁰ es un texto donde se hace una breve historia del teatro y en el capítulo numerado IV, llamado «El teatro antiguo nos hace cambiar los pasos la carreta escena y García Lorca» se remarca la labor de García Lorca al acercar el teatro a sectores más desfavorecidos: «recorría escarpados valles de las provincias hispanas buscando a los campesinos que habría

⁴⁴ *Nuestra Raza*, agosto de 1944, XI, 132, p. 1.

⁴⁵ *Nuestra Raza*, sección «Desde mi Rincón», 30 de abril de 1940, VII, 80, p. 10.

⁴⁶ *Nuestra Raza*, 30 de agosto de 1938, VI, 60, p. 4.

⁴⁷ Subtitulada «Un poeta en Nueva York», *Nuestra Raza*, febrero de 1934, I, 7, p. 12.

⁴⁸ Subtitulado «Tónica de “Piel Negra”», *Nuestra Raza*, sección «Libros y Revistas», agosto de 1947, XVI, 168, s.p.

⁴⁹ También se señala que la poesía de Pilar Barrios es una antena que captan las desgracias del «capítulo doloroso y aún persistente de España» (s.p.) y las poéticas de Ansina, Guillén, García rondeu, García Lorca y «hasta [la] España desangrante» (s.p.).

⁵⁰ Julio Guadalupe, subtítulo «Las razas en el Teatro», *Nuestra Raza*, noviembre de 1946, XIV, 159, s.p.

de ofrecerles “El Alcalde de Zalamea” de Calderón de la Barca y “Numancia” de Cervantes» (s.p.). El texto incluye un dibujo del poeta por Rafael Barradas.

Esta gran simpatía que despertó García Lorca hizo que la noticia de su asesinato generara una gran conmoción, como puede leerse en «Lorca en su cielo gitano»⁵¹, por Eduardo de Ontañón. Dicho artículo hipotetiza en torno al asesinato del poeta granadino y las teorías que suscita, reconstruyendo el suceso. El autor propone que a Lorca «lo mataron los malos poetas» (s.p.), comenta cómo se consagró el granadino y se adjunta en la esquina superior de la segunda carilla un poema titulado «A España», del mismo García Lorca.

Por esta misma razón aparece un poema titulado «Vidalita»⁵² y artículos que buscan similitudes entre él y otro poeta muy admirado y ya mencionado en este trabajo: el cubano Nicolás Guillén. En «F. García Lorca, el poeta Fusilado y Nicolás Guillén»⁵³, se destaca el trabajo del cubano y su obra *España*, con la cual a través de «Fusilamiento» el cubano se hermana con el granadino. Ambos comparten el

hambre y sed de justicia, y que esa justicia llegue sin ninguna dificultad a todos los seres del llano [...] ambos poetas que hablan por una misma voz —la de la reivindicación mundial— y un mismo idioma —el de la equidad— también saben hallar un mismo tema, el que saben ahondar con distinta idiosincrasia, aguzando cada uno de ambos en su vía psicológica un mismo sentimiento. (s.p.)

También, el autor de este texto desea aclarar que en «Antología de Poetas Latinoamericanos» de Henry Hays, se señala que Guillén posee una «dualidad» con García Lorca, dado que debe su trabajo a una influencia «del españolismo en Las Antillas» (s.p.), pero esta apreciación es poco adecuada, dado sus diferencias culturales, el cubano es «el pioner[o] de la emancipación americana de la garra imperialista y retardataria» (s.p.).

En «Guillén y las baladas de Lorca»⁵⁴, Julio Guadalupe vuelve a retomar la temática de lo anterior, marcando el error de la antología al señalar «la atracción hacia los españoles por los poetas americanos» (s.p.) aunque «respetamos acervadamente la maternidad con que ella [España] se entregó a su hija más dilecta: América» (s.p.). Luego se persiste con esta idea: «cuando una madre cría a su hijo le va inculcando su savia, sus inquietudes, sus aspiraciones, y todas las finezas de su espíritu en la medida de lo que ella crea conveniente para el futuro acervo de su pequeño» (s.p.), ya anteriormente se señaló en otro autor —Carlos Cardozo Ferreira— un discurso similar y aparentemente contradictorio, pero esto no es nada extraño. González Briz (2017) afirma que desde el Cuarto Centenario de la Conquista de América (1842) se «propició el acercamiento a la cultura española y lo que podría llamarse la reconciliación de los latinoamericanos con España y sus símbolos» (145), entonces «la metáfora de la gran familia, cuya madre y cabeza era España, empezó a prestigiarse, despojando el vínculo de connotaciones de dominio o explotación» (118). Pese a esta línea a la que parece adherir Guadalupe, termina por aclarar que «Guillén no es compilador de la

⁵¹ *Nuestra Raza*, julio de 1944, XI, 131, s.p.

⁵² Marcos, subtítulo «Elegía por el poeta García Lorca», *Nuestra Raza*, 30 de enero de 1943, X, 113, p. 8.

⁵³ Cantaliso, *Nuestra Raza*, septiembre de 1946, XIV, 157, s.p.

⁵⁴ *Nuestra Raza*, octubre de 1946, XIV, 158, s.p.

obra de Lorca. [...] Tenemos un concepto de la poesía de Guillén similar al que tenemos de García Lorca al refundir éste la de Luis de Góngora» (118). Propone que «si [...] García Lorca refunde a Góngora, Nicolás Guillén refunde a García Lorca» (118), y plantea lo siguiente: «Si es Lorca un poeta regionalista que cobra universalidad, ¿por qué no puede Guillén un poeta del dolor localista para transformarse en poeta del dolor del Universo?» (118).

En conclusión, como se marcó al comienzo, se encuentra en esta búsqueda aquello señalado por González Briz (2017) en otras menciones uruguayas a Cervantes y al *Quijote*, es decir, las dos utilidades del *mito quijotesco* (la idealista como fuerza para luchar y la ridiculización del mismo para censurar la expresión erótica femenina en este caso), su libre interpretación para defender una postura política (la antifascista, para esta revista) y también se hallan menciones a la Guerra Civil y a Federico García Lorca, remarcando su importancia como hecho histórico y literario. También se ha destacado la pluralidad de visiones —que a veces se contradicen a sí mismas y entre sí—, como la relación de «maternidad» entre España y Uruguay, que puede parecer con la distancia del tiempo un poco paradójica y conflictiva. Por ello, se incorporó la visión de Branche, que resulta iluminadora en este sentido. En fin, estas huellas hispánicas formaron parte del acervo del que se nutrieron estos escritores y jugaron un rol fundamental para plasmar sus preocupaciones y demandas.

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo, Julián Miguel y Anselmo Ismael García (enero de 1942): «De la intelectualidad española», *Nuestra Raza*, IX, 101, p. 5.
- Anónimo (22 de marzo de 1936): «Reacción que no llega», *Nuestra raza*, III, 32, p. 1.
- Anónimo (30 de noviembre de 1941): «La Miliciana», *Nuestra raza*, IX, 99, p. 6. Balduinos,
- Antonio (abril de 1947): «Franco, rey», *Nuestra raza*, XIV, 164, s.p.
- Barrios, Pilar E. (30 de marzo de 1939): «Iscariotes modernos», *Nuestra raza*, VI, 67, p. 10.
- Barrios, Ventura (diciembre de 1933): [página siguiente a la carátula], *Nuestra raza*, I, 5, p. 1.
—(25 de septiembre de 1933): [página siguiente a la carátula], *Nuestra raza*, I, 2, p. 1.
- Bazal, F. (22 de junio de 1935): «Tipos enjaulados», *Nuestra raza*, II, 23, p. 5.
- Bentancor, Martín (30 de agosto de 2019): «Pintorescas negreras: “Negrismo, vanguardia y folklore”, de Rodrigo Viqueira», *La Diaria*. Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2019/8/pintorescas-negreras-negrismo-vanguardia-y-folklore-de-rodrigo-viqueira/>.
- Branche, Jerome (julio-diciembre de 1999): «Negrismo: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación», *Revista Iberoamericana*, 188-189, pp. 483-504.
- Britos, Alberto (agosto de 1947): «La poesía de Pilar Barrios», *Nuestra raza*, XVI, 168, s.p.
- Burgueño, María Cristina. (2015): *Mario Rufino Méndez y la caricatura política en Nuestra Raza. Estudio testimonial de una rica producción cultural de los afro-uruguayos (1933-1948)*, Montevideo, Cuaderno de historia 15. Biblioteca nacional de Uruguay.
- Bustamante, M. A. (25 de octubre de 1936): «¿Qué es lo que está en juego en los combates de España?», *Nuestra raza*, IV, 39, p. 5.
—(30 de agosto de 1938): «Por ese camino, ¡adelante!», *Nuestra raza*, VI, 60, p. 4.
- Bustamante, Yolanda B. (30 de julio de 1938): «La raza negra de nuestro país frente al problema español», *Nuestra raza*, V, 59, p. 5.
- Cantaliso (septiembre de 1946): «F. García Lorca, el poeta Fusilado y Nicolás Guillén», *Nuestra raza*, XIV, 157, s.p.

- Cardozo Ferreira, Carlos (enero de 1948): «España y la civilización», *Nuestra raza*, XVI, 173, s.p.
- Cunard, Nancy (30 de abril de 1938): «Poetas negros y poetas de España», *Nuestra raza*, V, 56, p. 5.
—(30 de mayo de 1938): «Poetas negros y poetas de España», *Nuestra raza*, V, 57, pp. 2-4.
- Don Naidés (30 de enero de 1937): «Mujeres de España», *Nuestra raza*, IV, 42, p. 4.
—(30 de abril de 1940): «Desde mi Rincón», *Nuestra raza*, VII, 80, p. 10.
- Ferrada A., Ricardo (2001): «Aíme Cèsaire: acción poética y negritud», *Literatura y lingüística*, 13. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112001001300009.
- Fíguro (febrero de 1934): «Conferencia de García Lorca», *Nuestra raza*, I, 7, p. 12.
- Garín, Justo (30 de septiembre de 1938): «España», *Nuestra raza*, VI, 61, p. 12.
- Gil Salguero, Elia (noviembre de 1945): «D. Francisco de Quevedo», *Nuestra raza*, XII, 147, s.p.
- González Briz, María de los Ángeles (2017): *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*, Montevideo, CSIC/Udelar.
- Gortázar, Alejandro (2020): «Realismo, política y poesía en la obra de Virginia Brindis de Salas» en María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, *Cantos y poemas: antología crítica de autoras afro-descendientes de América Latina*, Colombia, Biblioteca Nacional de Colombia.
- Guadalupe, Julio (18 de agosto de 1946): «Jacques Rouman, apóstol de la comunidad humana», *Nuestra raza*, XIV, 156, s.p.
—(octubre de 1946): «Guillén y las baladas de Lorca», *Nuestra raza*, XIV, 158, s.p.
—(noviembre de 1946): «Tiempo y noción del teatro», *Nuestra raza*, XIV, 159, s.p.
- Guillén, Nicolás (30 de septiembre de 1938): «Santiago de Cuba, la Ciudad maldita», *Nuestra raza*, VI, 59, p. 5.
—(30 de enero de 1938), «España», *Nuestra raza*, V, 64, p. 5.
- Himber (29 de febrero de 1940): «Quimeras y Realidades», *Nuestra raza*, VII, 78, pp. 7-8.

Llano, Aymar de (2010): «La construcción de las identidades latinoamericanas, una aproximación al Negrismo», *Revista Pilquen, sección Ciencia Sociales, Dossier Bicentenario*, XII, 12, pp. 1-8.

Llana Barrios, María Esther (abril de 1948): «Escribir para el pueblo», *Nuestra raza*, XVI, 176, s.p.

Marcos (noviembre de 1944): «Conceptos críticos sobre el fallo de un concurso», *Nuestra raza*, XI, 135, s.p.

—(30 de enero de 1943): «Vidalita», *Nuestra raza*, X, 113, p. 8.

Minotti, Pascual (30 de diciembre de 1938): «El arte y la vida», *Nuestra raza*, VI, 64, pp. 6-7.

Obelar, Mauricio G. (30 de octubre de 1937): «El deber del momento», *Nuestra raza*, V, 51, p. 6.

—(28 de febrero de 1937): «España», *Nuestra raza*, IV, 43, p. 9.

Oliva, María Elena (2020): «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», *Revista CS*, 30, pp. 47-72. Disponible en: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3515>.

Ontan, Eduardo de (julio de 1944): «Lorca en su cielo gitano», *Nuestra raza*, XI, 131, s.p.

Perez, Yrica B. (30 de abril de 1937): «Al gentil caballero manchego», *Nuestra raza*, IV, 45, p. 5.

Reid Andrews, George (2015): «Prólogo» en Mario Rufino Méndez y *la caricatura política en Nuestra Raza. Estudio testimonial de una rica producción cultural de los afro-uruguayos (1933-1948)*, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, pp. 7-8.

Rodríguez, E. (marzo de 1938): «A el Miliciano», *Nuestra raza*, V, 55, p. 9.

Sabas (julio de 1945): «Gongorismos», *Nuestra raza*, XI, 143, s.p.

Sánchez, Luis Alberto (30 de septiembre de 1938): «Línea de color», *Nuestra raza*, VI, 61, pp. 3-4.

Sombra (agosto de 1944): «Once años de lucha», *Nuestra raza*, XI, 132, p. 1.

Poesía y pintura: Rafael Alberti

Poetry and painting: Rafael Alberti

Carolina Gil Ávila

Investigadora independiente

Resumen: El presente trabajo se centrará en hacer un repaso por los inicios de Rafael Alberti en la pintura en El Puerto de Santa María hasta que la poesía llamó a su puerta en Madrid, hecho que no significó el abandono total de su primera vocación para dedicarse a la segunda, sino la sucesiva unión y producción de grandes obras de arte. De este modo, nos basaremos en la recopilación de información biográfica y en un reducido análisis de la creación de Alberti en el exilio, en donde comienza su canto a la pintura, hasta su vuelta a España.

Palabras clave: Alberti, poesía, pintura, relación, exilio.

Abstract: This dissertation will focus on a review about Rafael Alberti's beginnings in painting in El Puerto de Santa María until that poetry appeared in his life in Madrid. This fact did not mean the total abandon of his first vocation to devote his life for poetry, but the successive union and production of several masterpieces. In this way, it will be exposed relevant biographic information and a brief analysis of Alberti's creation during exile, when his sings to painting starts, until his return to Spain.

Keywords: Alberti, poetry, painting, union, exile.

Recibido: 4/11/2020

Aceptado: 3/03/2021

1. INTRODUCCIÓN

Muchos de los lectores de Rafael Alberti no son conscientes de la importancia de su faceta pictórica. Su labor gráfica puede asemejarse a la de otros compañeros de generación en la memorable Residencia de Estudiantes, como Federico García Lorca, al que nunca fue a visitar a Granada. Ambos escritores aúnan poesía y pintura a lo largo de su vida, dos artes que aparecen ligadas en sus obras como han comprobado estudios anteriores de los que partiremos en este trabajo.

Para desarrollar el ejemplo de Alberti, realizaremos un análisis del corpus de textos seleccionados, pertenecientes a los poemarios *A la pintura* (1967) y *Fustigada Luz* (1980), libros en los que se atisba un fuerte vínculo entre dichas artes, además de los amplios

conocimientos culturales que poseía nuestro autor. Asimismo, aludiremos a sus liricogramas, propios del exilio bonaerense, en los que expone un amplio catálogo de colores vivos fundido con sus letras más sentidas. Al final de la obra encontramos las fuentes esenciales para comprender la obra del autor y su ligazón tanto con el mundo lírico como con el de las artes plásticas.

2. RELACIÓN ENTRE POESÍA Y PINTURA EN LA OBRA DE RAFAEL ALBERTI

A continuación, vamos a realizar un análisis de textos extraídos de dos de sus obras con gran peso en cuanto a la temática pictórica: *A la pintura* y *Fustigada luz*. De este modo, podremos observar poemas vinculados a lienzos muy destacados en la historia del arte, así como liricogramas, poemas manuscritos, dibujos y grabados para acompañar los versos de sus libros o para contribuir en las publicaciones de algunos amigos. Esta tarea estará acompañada en todo momento de musicalidad y plasticidad, por lo que descubrir dicha producción artística se convertirá en todo un deleite para nuestros sentidos, en concreto, para la vista, el tacto y el oído.

2.1 Poesía y pintura en *A la pintura*

La primera entrega del poemario *A la pintura*, subtulado como el *Poema del color y de la línea*, fue publicada en 1953 en la Editorial Losada de Buenos Aires, en Argentina (Alberti, 1967), a través de Gonzalo Losada¹, un gran amigo de Rafael Alberti que prestó su ayuda tanto a él como a María Teresa León cuando desembarcaron en su exilio bonaerense (1987: 108).

En dicha colección de poemas escritos entre los años 1945 y 1952, Alberti agrupa letras que, por un lado, están dedicadas al trabajo de pintores que observa por primera vez en el Museo del Prado de Madrid y, por otro, a pintores coetáneos a él y con los que mantiene cierta relación, además de colaborar recíprocamente en algunas de sus creaciones. También incluye sentimientos y sensaciones que le provocan ciertos colores como el blanco y el azul, muy presentes en su infancia, así como diversas técnicas de pintura, el claroscuro, por ejemplo. Asimismo, la obra empieza con una dedicatoria a Pablo Picasso, en la que vierte su gran afecto hacia el pintor y amigo, al que podemos considerar una de las figuras más destacadas de su vida, como veremos más adelante.

¹ Este formaba parte de la editorial Espasa-Calpe, pero durante la Guerra Civil Española tuvo que marcharse de la misma debido a su opuesta ideología republicana. Como consecuencia, creó su propia editorial en la que publicaba poetas latinoamericanos que nunca habían sido editados, como César Vallejo y Jorge Luis Borges, así como una colección de obras teatrales universales prohibidas en España en ese mismo instante. No debemos olvidar que fue el primero en publicar la obra completa de Rafael Alberti y parte de la de su compañera María Teresa León (1987: 108-109).

2.1.1 *Los inicios de Alberti en la pintura*

El gaditano Rafael Alberti se sumerge por primera vez en las artes gracias a la pintura, pese a ser reconocido en su mayoría como el poeta del mar del Puerto de Santa María, aquel que añora el paisaje de su infancia perdida debido a la mudanza familiar a Madrid en el año 1917 (Alberti, 1977: 13).

Su primer signo de interés por la pintura lo vemos cuando, durante las clases de bachillerato, recrea los trasatlánticos que arribaban al puerto de su ciudad en el mismo cuaderno en el que plasmaba acuarelas y dibujos de temática marítima en los días de novillos. Durante esta época, se apoyaba en su tía Lola, ya que, debido a su vocación pictórica, era la única que le comprendía de su entorno familiar, la que le felicitaba por sus trabajos y depositaba en él toda su fe. Gracias a ella conoció la revista *La Esfera*, a lo que se debe su primera toma de contacto con las obras del Museo del Prado de Madrid, hecho que le despertó cierto entusiasmo por la obra de Velázquez y por lo que, más tarde, llegó a realizar una copia del retrato *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (65-69).

Una vez establecido en la capital madrileña en mayo del 1917, confiesa a sus padres el anhelo de abandonar los estudios de bachillerato e inclinarse por el estudio de la pintura, ya en academias, ya de manera autodidacta (99-100). Este año marcará mucho la vida de Alberti, tanto que en *A la pintura* el poema titulado «1917» refleja la importancia de esa fecha que nunca podrá olvidar, pues se convirtió en la puerta hacia algo ansiado y novedoso para él: «Mil novecientos diecisiete. / Mi adolescencia: la locura / por una caja de pintura, / un lienzo en blanco, un caballete» (1967: 8). Debido al nulo apoyo recibido ante esta decisión, determina seguir formándose en bachillerato a la vez que iniciarse en su nueva aspiración: la pintura. Así, gracias al dinero que recibía por parte de sus padres, pudo costearse los primeros utensilios de dibujo para asistir a los cursos que recibía en el Casón, el palacio del rey Felipe IV, en donde reproduce estatuas como la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia* y *Laocoonte* (1977: 100-101), tarea de la que deja constancia en el mismo poema con los siguientes versos: «Mi mano y Venus frente a frente / con mi ilusión de adolescente: / un papel y una carbonilla» (1967: 10).

Al poco tiempo, hastiado de la anterior tarea, decide frecuentar también el Museo del Prado, y empezar a copiar lienzos de Zurbarán y Goya que allí habitaban, que le ofrecen colores claros y temáticas muy diferentes a los tonos sombríos con los que imaginaba hallarse, impresiones que retransmite a su mayor admiradora en dicha andadura, su tía Lola. De esta manera, aficiona a la pintura a su hermana Pepita, quien le acompaña al Museo del Prado para observar cómo reproducía aquellas obras de arte (1977: 101-106).

A pesar de la reticencia de sus padres ante el abandono del bachillerato, contrataron a varios profesores de dibujo para que le impartieran lecciones sobre la materia, pues pensaban que el oficio de pintor consistía en recibir educación sobre la disciplina. Entre ellos se encontraban Emilio Coli y Manuel Mendía, quienes se despreocuparon del aprendizaje de Alberti y propiciaron su vuelta al autodidactismo de los primeros años. Después de esto, comienza a pintar la naturaleza, lo que evoca a la tendencia artística impresionista, y se mueve por escenarios como los jardines del Buen Retiro, las orillas del Manzanares y el

Jardín Botánico (111-114), experiencias que también están presentes en «1917»: «Felicidad de mi equipaje / en la mañana impresionista. / Divino gozo, la imprevista / lección abierta del paisaje» (1967: 8).

No obstante, la visita a su tierra natal, aquella que tanto añoraba, no se retrasó demasiado, pero cuando pisó el Puerto de Santa María unos años después, se halló en tal grado de incompreensión que comprobó que su destino se encontraba lejos de allí (1977: 114-115).

A raíz de enfermar su padre, se propone sacar hacia delante los estudios en bachillerato para satisfacerle, sin abandonar sus visitas al Casón ni al Museo del Prado. En este momento comienza a introducirse en la poesía, gracias a sus amigos Gil Cala y Celestino Espinosa. El primero presenta a Alberti y a Daniel Vázquez Díaz, un pintor que había regresado de París y que revolucionó el panorama pictórico de Madrid, desplegando entre los jóvenes artistas su afán de libertad junto a otros como Sonia Delaunay y su marido. Este hecho permitió la introducción de nuevas tendencias y proyectos diferentes a los arraigados en el ambiente madrileño del momento.

Sin embargo, no será hasta 1920² cuando escriba su primer poema incitado por la desazón y el desasosiego que le visitaron la noche de la pérdida de su padre (1977: 117-130). A partir de este momento, lee y escribe mucho, debido a su enfermedad pulmonar que le obligó a mantener reposo y el consecuente alejamiento de los óleos, pero participa en alguna exposición más con el apoyo de artistas como Juan Chabás, quien organiza la que se inaugura en 1922 en el Ateneo de Madrid como despedida de su vocación pictórica, al menos por un periodo de tiempo (142-151). La pintura de este tiempo se podía considerar de vanguardia, puesto que podían observarse innovaciones en cuanto a la pintura del momento, lo que reflejará más adelante mediante la poesía (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 121). Pretendía dejar en el pasado la pintura porque ya no lo consideraba su mejor método de expresión desde que emprendió su camino poético, pues las palabras le permitían exteriorizar su imaginación y sus sentimientos de una manera más eficaz (Alberti, 1977: 151-152). Esta situación la plasma en los siguientes versos de «1917», en los que muestra, pasado un tiempo, la aflicción que le provoca pensar en el abandono de una de las artes para introducirse en otra a través de la antítesis nacer-morir:

la sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta por morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido. (1967: 14-15)

En cuanto a las relaciones con los afincados en la Residencia de Estudiantes y los que la frecuentaban a menudo, podemos decir que a través del pintor Gregorio Prieto conoció a

² El mismo año expuso por primera vez sus cuadros *Evocación* y *Nocturno rítmico de la ciudad* en el Salón Nacional de Otoño impulsado por Vázquez Díaz (1977: 131-132).

Federico García Lorca, compañero de generación, asistente a la anterior exposición del Ateneo y quien le encargó un cuadro, el último que Alberti crearía. Cuando Lorca recibió el lienzo, acompañado de un soneto, alabó a Alberti entre aplausos y le incitó a escribir, pero también a continuar con su vocación pictórica. A su vez, Lorca le presentó a Luis Buñuel y a Salvador Dalí³, a quien Alberti califica de tímido y de pocas palabras (1977: 168-171).

En aquel momento ya comenzaba a difundirse el término de «Generación del 27» que apoyaría Juan Ramón Jiménez. Sus integrantes, entre los que se encontraban Rafael Alberti y Federico García Lorca, crearían la revista *Litoral*, cuya última publicación en 1927 estuvo dedicada a Góngora, dado que estos se juntaron para homenajear el tricentenario de su muerte. En ese mismo número aparecía una larga nómina de nuevos pintores y músicos, como Manuel de Falla, al lado de Picasso y Juan Gris (1989: 19).

Además, Alberti con sus primeros poemas participa en revistas de vanguardia como *Ultra* y *Alfar*, que vertían su afán por la regeneración y la modernidad; eran años de cambios y novedades, de representación de los diferentes *ismos* que se movían por toda Europa, como el ultraísmo español y el creacionismo de los que bebe nuestro poeta en sus versos anteriores a *Marinero en tierra*, poemario con el que recibió el Premio Nacional de Poesía en 1924 (Morelli, 2007: 191-192). Estos versos iniciáticos estaban repletos de vocabulario futurista, es decir, de términos modernos y tecnológicos, como en los poemas que le leyó a Juan Chabás y que envió a la revista *Horizonte*. Aquí ya hacía uso del caligrama, dotando a los versos de plasticidad, ritmo y musicalidad vanguardista del momento, lo que le resultaba más sencillo gracias a la sensibilidad artística que desarrolló ejercitando su primera vocación. Dicha fusión de tradición y vanguardia se verá reflejada en posteriores creaciones poéticas y pictóricas (196-200).

Durante esta época vanguardista no se distancia de la pintura porque mantiene relación con amigos pintores como Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz y Alberto Sánchez, quienes más tarde compondrán la escuela de Vallecas. Sin embargo, desde 1928 hasta la llegada de la República y el consiguiente estallido de la Guerra Civil, fueron los años más fructíferos en cuanto a su producción poética se refiere. Así pues, escribe libros como *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*. Al terminar la guerra, emprende su exilio junto a María Teresa León, treinta y nueve largos años en los que volverá al signo, esta vez uniéndolo a la palabra. También se sumirá en la técnica del grabado y la serigrafía (Alberti, 1989: 19-20).

2.1.2 La importancia del Museo del Prado en la vida de Alberti

Ahora bien, debemos recalcar la importancia que conserva el Museo del Prado en esta obra de Alberti, ya que la escribió durante el exilio argentino, cuando retoma su primera

³ Alberti en sus *Memorias* también recuerda los términos «putrefacto» de Dalí y «carnuzo» de Pepín Bello que más tarde Buñuel incluiría en su película surrealista *Un perro andaluz*, muestra interdisciplinar de estos jóvenes artistas (1977: 172-173). De esta manera, Buñuel se encargará de acercar el cine y sus técnicas de grabación a la Residencia de Estudiantes, lo que influirá en la obra poética vanguardista de sus compañeros, como ocurre con Alberti (Morelli, 2007: 200).

vocación y evoca de manera ferviente sus paseos juveniles por el museo. Esto es, *A la pintura* es un homenaje al museo que le despertó aun más su pasión por los pinceles, a través del que conoció técnicas y colores que ignoraba. Así pues, en este poemario asistimos al enlace de la plasticidad de los lienzos que le marcaron en su llegada a Madrid con las diversas formas métricas que adapta al estilo artístico de cada pintor. Podemos deducir su escasa atracción hacia la pintura abstracta, excepto cuando se trata de Pablo Picasso, pues la mayoría de los artistas seleccionados para su poemario se centran en la representación figurativa. También destacará la abstracción cuando haga su homenaje a Joan Miró en *Fustigada Luz* (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 121-124).

Debido a la influencia que este museo tuvo en su vida, le dedica unos versos en la tercera parte de «1917», a partir de los que muestra los efectos que le produjo su primera visita, de la que salió totalmente fascinado y en la que confirmó su equivocación en cuanto a la gama cromática y a la temática de los lienzos expuestos:

¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinas en los ojos y alta mar todavía
con un dolor de playas de amor en un costado,
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta,
y que Venus fue nácar y jazmín transparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente! (Alberti, 1967: 12)

Además, en esta parte del poema enumera y alaba las técnicas que seguían los pintores que pudo conocer ese día y lo que le evocaba cada uno de ellos.

Hemos de destacar el bombardeo que se produjo en 1936 en Madrid, durante la Guerra Civil Española, y que provocó el cierre de las puertas del museo para resguardar las salas que aún no habían sido afectadas, a pesar de que la mayoría de las obras de arte que albergaba se encontraban protegidas en el sótano del mismo museo. Este hecho preocupó hondamente tanto al Gobierno como a los círculos de eruditos, entre ellos a la Alianza de Intelectuales Antifascistas de la que Alberti era secretario junto a José Bergamín. Dicha organización llevó a cabo tareas para defender la cultura, tales como la famosa evacuación de las obras más ilustres del Museo del Prado, en la que participaron María Teresa León y Rafael Alberti, para que el Ministerio de Bellas Artes de la República las alejara de Madrid. Los lienzos a los que nos referimos corresponden a *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* de Tiziano y *Las Meninas* de Velázquez (1987: 76-80). En estos momentos, el museo podría considerarse una exposición itinerante de esas grandes obras de arte, dado que, antes de volver a Madrid, recorrieron ciudades republicanas como Valencia, Girona y Barcelona (161).

Podemos observar una reproducción de esta labor de salvamento del patrimonio artístico en el drama *Noche de guerra en el Museo del Prado*, escrito en Buenos Aires en el año 1956 e inspirado en los recuerdos de esos días fatales de 1936 (Fundación Rafael Alberti,

2000: 69). En el Prólogo de la obra citada, Alberti se esconde bajo la figura del Autor, quien recrea y narra, a través de una escenografía idéntica al Museo del Prado, los hechos comentados. Así, el poeta, ahora dramaturgo, se centra en dar a luz una vez más la fusión poesía y pintura, pero de una forma renovada: con el teatro, género que le permite llevar a escena lienzos, sobre todo de Goya, a los que da vida y convierte en personajes de esta obra teatral. Con estos cuadros intenta explicar al público el horror de esos días, tan semejante a lo vivido un siglo antes durante la Guerra de Independencia. Para ello, también se sirve de los aguafuertes y pinturas negras del pintor, en los que se apoya continuamente. Además, en las primeras páginas de este preámbulo podemos observar la relación que tiene con «1917», el poema que abre *A la pintura*, si bien, menciona versos de este. Por último, irá mencionando la bajada de los cuadros al sótano en el orden al que fueron sometidos: primero los Goya, luego los Velázquez, más tarde los Greco y los Zurbarán y, por último, los italianos como Tiziano y Veronés (Alberti, 2003: 137-147).

Como vemos, la misma nómina de pintores que aparece en el prólogo de *Noche de guerra en el Museo del Prado* es la misma que en *A la pintura*, de manera que con ambas obras se pueden comprobar las grandes preocupaciones artísticas de Alberti y su ferviente compromiso político a través del que siempre intentó salvaguardar la cultura, pese a cualquier vicisitud del destino (Fundación Rafael Alberti, 2000: 16).

2.1.3 Análisis de A la pintura

En este epígrafe procederemos al análisis de once de los poemas que contiene el poemario referido, elegidos en función de la relevancia que tuvieron en su vida los pintores a los que homenajea, pues a unos los conoce en su primera visita al Museo del Prado y con otros establece una relación de amistad, además de compartir ideología.

Antes vamos a contemplar la relación que Alberti desarrolla entre poesía y pintura a través de los tres bloques en los que se estructura el poemario: veinte sonetos sobre técnicas como el claroscuro e instrumentos pictóricos entre los que circulan el pincel o la mano, por ejemplo; otros veintiocho poemas sobre artistas para los que crea una estructura métrica y musical adaptada a cada uno de ellos, llegando en muchos casos a la éfrasis o a la recreación; otros seis dedicados a los colores, que se caracterizan por la movilidad que Alberti les otorga a través de sus versos (Corbacho, 1985: 1-3), y, por último, ocho nuevos poemas titulados con nombres de pintores españoles e hispanoamericanos coetáneos y amigos de Alberti, por lo que estarán escritos desde la más pura admiración (Argente, 1986: 86).

No es muy común que un poemario se dedique a un arte concreto en la medida en que Rafael Alberti lo logra, con el cuidado y el detallismo que le presta. Esto se debe al conocimiento y al dominio que el autor posee tanto de las técnicas pictóricas como de las poéticas (Corbacho, 1985: 5-7). En este sentido, vamos a observar esa mezcla de línea y color, componentes esenciales en el subtítulo del poemario, a través de construcciones particulares que nos ayudarán a entender las alusiones que Alberti realiza a la pintura y a los

pintores, mediante su lenguaje poético plagado de recursos metafóricos, sinestésicos, anafóricos y paradójicos, entre otros (Díez de Revenga, 2004: 166).

En cuanto a los poemas que dedica a los colores, se componen de versos breves que se asemejan a aforismos (Argente, 1986: 73). Podríamos destacar los titulados «Blanco» y «Azul», ya que son dos tonos que van a estar muy presentes a lo largo de su vida, debido al recuerdo constante de su infancia perdida: el blanco de la cal andaluza y el azul de la bahía de Cádiz.

Así pues, en «Blanco», un poema dividido en treinta y tres partes, observamos la sucesión de diferentes comparaciones que realiza nuestro autor para explicar el color, su luz y claridad absolutas. Para ello, a partir de la quinta parte, evoca el típico epíteto «Blanco como la nieve», que a la vez dice mucho, pero no aporta ningún significado nuevo. Después, recuerda la cal de la arquitectura de su tierra natal, la que menciona en *La arboleda perdida*, y a las hojas en blanco que le permiten desarrollar su imaginación poética: «blanco como / el papel, blanco blanco / como la cal al sol / de los tranquilos muros andaluces» (Alberti, 1967: 127). Prosigue haciendo alusión al día de su nacimiento en El Puerto de Santa María: «Yo vi –Rafael Alberti– / la luz entre los blancos populares» (128), así como también se autodenomina más adelante «hijo de la cal más pura», la cual tuvo que abandonar para marchar a la gran ciudad madrileña. Recuerda constantemente la casa de su infancia, versos en los que podría estar refiriéndose al patio de esta, que en tantos de sus poemas sugiere: «Mi infancia fue un rectángulo / de cal fresca, de viva / cal con mi alegre solitaria sombra». Después, afirma que ese recuerdo de «la tacita de plata» vive muy presente en él: «Blanco Cádiz de plata en el recuerdo», en donde entraría en juego el color azul del mar, que junto al reflejo del sol produce el tono plateado que menciona.

En el mismo poema hace referencia a la antigüedad clásica (1987: 237), tiempos en los que la cal ya predominaba en la construcción de edificios: «Blanco de Creta, tibio, / caliente, casi azul, reverberante» (1967: 127), color que podría considerarse característico del Mediterráneo (1987: 237). A estos versos le sucede una enumeración de lienzos y artistas en los que observa que el blanco adquiere una función importante, pero antes recrea lo que siente un lienzo en el instante en el que un pincel lo toca con la siguiente comparación: «Cuando el pincel me toma, me estremezco / como el cristal del ojo que tocara / un cabello invisible extraviado» (1967: 128).

De la misma manera dispone el poema «Azul», compuesto por treinta y dos partes, en las que va definiendo el color incluyendo la siguiente pregunta: «¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?» (32), para luego ir introduciendo «el azul de los griegos». Más adelante, se dedica a mencionar los cuadros en los que aparece dicha tonalidad en sus diferentes variedades, llevando a cabo el mismo proceso que en el poema anterior, pero esta vez menciona sobre todo a los italianos como Tiziano y Tintoretto. Así hasta llegar a relacionarlo con el mar, ese mar que «invade a veces la paleta / del pintor y le pone / un cielo azul que sólo da en secreto» (35). También compara el azul presente en los lienzos frente al del mar en continuo movimiento, como él recordaba el mar de su infancia: «Tiene el azul extático nostalgia / de haber sido azul puro en movimiento», la misma nostalgia que Alberti experimenta viviendo en el exilio. Nuestro autor no podía terminar el poema sobre el azul sin

hacer referencia al máximo exponente de él en la pintura, ya que «Dijo el azul un día: / —Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama: / Azul Pablo Ruiz Azul Picasso» (36). Como veremos en el poema que le dedica al pintor, también incide en el azul, ya que corresponde a la tonalidad de uno de los períodos de su obra pictórica.

Seguidamente, vamos a analizar los poemas dedicados a pintores, entre los que vamos a encontrar a los artistas españoles, franceses, holandeses e italianos que más impresionaron y conmocionaron al poeta.

Cuando Rafael Alberti marcha a París subvencionado para estudiar las novedades sobre el teatro europeo junto a su compañera de vida María Teresa León, frecuenta cafés como el de *Les deux Magot* y el *Flore*, los mismos por donde se movían surrealistas y cubistas como Pablo Picasso y otros pintores españoles como Manuel Ángeles Ortiz (1987: 14). De este modo, podemos decir que durante esta época siguió inmerso en el ámbito pictórico. Como veremos a continuación, tanto Picasso como Manuel Ángeles Ortiz marcaron la vida de nuestro autor, dado que le dedica unos versos a cada uno dentro de *A la pintura*.

Además, a Pablo Picasso⁴ en concreto le dedicó una colección de poemas titulada *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que digo* de 1970, toda una oda a sus ojos que tanto le fascinaban, y nombre que conservó para titular el prólogo de *El entierro del Conde Orgaz* del pintor (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 129). Asimismo, escribió el prólogo para la exposición de 1973 en el Castillo de los Papas de Aviñón, a la que el propio artista no pudo asistir debido a su fallecimiento unos días antes (Alberti, 1987: 192-195). Ese mismo preámbulo lo podemos consultar en *Picasso, el rayo que no cesa* de 1975, una recopilación de los lienzos que se expusieron aquel día junto a las palabras que Alberti le dedica en alabanza de su obra y a los impresionantes ojos de aquel «rayo que vivo e incesante podrá servir de signo luminoso a las generaciones futuras» (1975: 13).

En lo referente al poema «Picasso», observamos una forma poética acorde a la pintura del mismo artista, ya que dispone los versos de manera creativa y evoca los cambios en los períodos pictóricos picassianos hasta llegar al cubismo, como si Alberti adaptara la escritura de su pluma a la tendencia cubista. Para ello, empieza con la mención a su lugar de nacimiento y la siguiente descripción: «Málaga. / Azul, blanco y añil / postal y marinero» (1967: 143), en la que refleja los colores andaluces que también se observan en el Puerto de Santa María de Alberti. En los siguientes versos se puede ver la influencia de la etapa azul del pintor, en la que abundan figuras alargadas con tonos fríos y con rostros pesados a la manera del Greco (Martín Bourgon, s.f.):

De azul se arrancó el toro del toril,
de azul el toro del chiquero.
De azul se arrancó el toro.

⁴ Pablo Picasso, el creador del símbolo de la paloma blanca de la paz gracias a su padre, fue el director del Museo del Prado durante los desastres de la guerra civil, época del salvamento que llevó a cabo la Alianza de Intelectuales Antifascistas para alejar ilustres obras de arte del peligro atómico que comentamos previamente (1987: 160-161).

¡Oh guitarra de oro,
oh toro por el mar, toro y torero! (Alberti, 1967: 143)

En estos mismos versos se atisba el uso que Alberti hace del campo semántico del toreo para contar los inicios de Picasso en su andadura azul con ese «se arrancó el toro del toril», verso que se repite dos veces en la misma estrofa para destacar el hecho. Esta referencia al mundo del toreo se debe a la gran presencia de ese cosmos en su obra, ya que desde pequeño tuvo cierta inclinación por este ámbito y el toro llegó incluso a convertirse en su *alter ego*, como símbolo de bravura y de su incesante producción creativa (1975: 9-10). Asimismo, hace referencia a una «guitarra de oro», que puede corresponderse a la guitarra que tiene en sus manos *El viejo guitarrista* de Picasso, ese pobre anciano azul retorcido y desaliñado que toca una guitarra de un color ocre que desentona con el resto de la paleta del lienzo.



Ilustración 1. *El viejo guitarrista* (1903), Pablo Picasso.

Asimismo, si avanzamos un poco en el poema, asistimos a la mudanza del período azul al rosa de 1904 (Martín Bourgon, s.f.), fase en la que abandona la soledad y la melancolía para trabajar con colores cálidos mediante los que expone figuras más humanas y jóvenes con posturas más optimistas:

maternidad azul, arlequín rosa.
Es la alegría pura una niña preñada;
la gracia, el ángel, una cabra dichosa,
rosadamente rosa,
tras otra niña sonrosada. (Alberti, 1967: 144)

Para ello utiliza recursos como el epíteto «rosadamente rosa», y adjetivos como «sonrosada», a través de los que reafirma la introducción de esa paleta cromática cálida. También hemos de mencionar la alusión al arlequín, personaje que más destaca en estos cuadros. Todos estos rasgos recuerdan al lienzo *Familia de saltimbanquis*, en donde plasma esa gama cromática y un mundo menos apesadumbrado como ya hemos referido.



Ilustración 2. *Familia de saltimbanquis* (1905), Pablo Picasso.

Alberti nos adelanta a través de la pregunta «¿Quién sabrá de la suerte de la línea, / de la aventura del color?» los diferentes cambios que van a acontecer en la obra de Picasso, ya que va a proceder a la ruptura de la pintura tradicional con la nueva tendencia que va a experimentar: el cubismo.

Una mañana,
vaciados los ojos de receta,
se arrojan a la mar: una paleta.
Y se descubre esa ventana
que se entreabre al mediodía
de otro nuevo planeta
desnudo y con rigor de geometría.

Como decíamos, Picasso acudió a las formas geométricas del cubismo para romper con el realismo de sus composiciones anteriores y expresarse de una nueva manera, abrir un nuevo mundo. Si nos fijamos en ellas como, por ejemplo, en *Las Señoritas de Aviñón*, observamos ese nuevo universo de colores, estilo y desnudos a los que expone esos cuatro cuerpos de mujeres con aspecto de máscaras africanas, que se convertirán en el primer manifiesto del movimiento cubista (MoMA: 2013).



Ilustración. 3 *Las Señoritas de Aviñón* (1907), Pablo Picasso.

Asimismo, Alberti se empeña en señalar también ese cubismo analítico que «Trae rigideces de mortaja, / separación de abismo» (Alberti, 1967: 145) con el que pintó diferentes instrumentos como «Una pipa. / Una guitarra. / Una botella», lo que nos recuerda a su compañero cubista Georges Braque.

Tampoco se olvida de homenajear con sus versos a una obra que representa el caos y los desastres que produjo «La guerra: la española» (146), en donde pueden observarse «Banderillas de fuego. / Una ola, otra ola desollada» y «Dolor al rojo vivo». Ese lienzo del que hablamos es el conocido *Guernica* de 1937, que representa el bombardeo de la ciudad en plena Guerra Civil Española. Cabe señalar que las terroríficas escenas de la obra dramática de Picasso no solo se centran en demostrar la catástrofe, sino también en dejar constancia de la fe del pintor en la humanidad (1975: 13).

En cuanto al poema «Gutiérrez Solana», comienza con el lema «(Enumeración en ronda)» (1967: 138), el cual puede hacer referencia a la disposición de los versos sometidos a la irregularidad métrica, a la manera en que podemos deambular por el costumbrismo de la España negra de los lienzos de Solana (Corbacho, 1985: 143). Alberti nos lo muestra a través de la enumeración descriptiva de las enfermedades que asolan a los suburbios más afectados: «Lo desdentado, / infectado, / careado, / lisiado» (Alberti, 1967: 138), así como recurre a la deformación de las personas más desfavorecidas:

El piojo
muerto de hambre
por la pelambre
de la tuerta y el cojo,
y la legaña
en la telaraña
del ojo.

Así pues, comprobamos que «la tuerta y el cojo» viven en la miseria y la podredumbre, situación que se agrava con la mención de animales como «el piojo» y la araña, que viven y se alimentan de su propio cuerpo. Seguimos con dicha descomposición de «La hermosura / de la fea / dentadura / con piorrea» (139) y la introducción a la terminología escatológica con «Todo lo que se caga y se mea». Ya más adelante, atisbamos un juego de palabras que proporciona ritmo a la composición y conserva la degradación física de estos personajes: «Lo más pálido / ético, / perlético, / perlipelambrético / escuálido». No obstante, ante estas sórdidas escenas, sigue presente la religión cristiana con «la nocturna procesión» (140) y «con el Crucificado», pero sin poner remedio ni dar soluciones a este hecho.

Sin lugar a duda, «el café» del que habla Alberti se corresponde con el lienzo que Solana regala a Gómez de la Serna titulado *La tertulia del Café de Pombo*, en el que podemos ver retratado al padre de las greguerías acompañado de sus frecuentes tertulianos.



Ilustración 4. *La tertulia del Café del Pombo* (1920), José Gutiérrez Solana.

Así ocurre con los versos que le siguen «y la lendrera / de la exhausta ramera / en corsé», que reflejan la prostitución de España y sus muchachas, como en *La casa del arrabal*, en donde podemos observar a esas mujeres con sus respectivos corsés.



Ilustración 5. *Las chicas del arrabal* (1934), José Gutiérrez Solana.

Como observamos, Alberti retrata en dicho poema la esperpentización de la que Solana hacía uso en sus pinturas sobre el costumbrismo de comienzos del siglo XX: «Lo más goyesco, / quevedesco, / valleinclanesco / del cuesco», acompañada de los tétricos colores de su paleta, los claroscuros con los que revelaba aquella sociedad en la que convivían pobreza, inmundicia y enfermedad; escenas trágicas de la vida que podemos asemejar a las pinturas negras de Goya.

Respecto al poema «Goya», empieza con una enumeración de elementos recurrentes en la obra del pintor, mediante una estructura antitética que refleja el claroscuro, el juego de luces y sombras, reinante en la obra del famoso pintor y que también estará presente a lo largo del poema: «La dulzura, el estupro, / la risa, la violencia, / la sonrisa, / la feria» (112). Como vemos, expresa mucho con estos versos a pesar de su brevedad (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 87). De esta manera, observamos la plasticidad característica de este poemario sobre la pintura, rasgo del que Alberti se apropia. En este poema se hace eco a la imagen del «ruedo ibérico» que Valle-Inclán tenía de la sociedad de principios del siglo XX, asimismo plagada de claroscuros, y que Alberti enlaza con los versos que evocan a la obra pictórica de Goya.

En los siguientes versos, Alberti se adueña de los cuadros de Goya y se sumerge en ellos para describir algunos en concreto como, por ejemplo: «A ti te dentelleo la cabeza» y «A ti te entierro solamente / en el barro las piernas. / Una pierna. / Otra pierna. / Golpea» (Alberti, 1967: 112). Todo aquel que conozca mínimamente la producción del artista, sabría identificar a qué lienzos pertenecen estos versos y a qué periodo de su vida. El primero evoca a aquella pintura negra que podíamos encontrar en la Quinta del Sordo, titulada *Saturno devorando a su hijo*, en la que, como bien indica el nombre, el dios Saturno de la mitología romana está comiéndose a uno de sus hijos. A continuación, observamos esa escena macabra plagada de tonos oscuros:



Ilustración 6. *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823), Francisco de Goya.

Los otros cinco versos citados corresponden al lienzo *Duelo a garrotazos*, otra pintura negra creada en la Quinta del Sordo, en donde podemos observar a dos sujetos con medio cuerpo enterrado, golpeándose mutuamente con bastones.



Ilustración 7. *Duelo a garrotazos* (1820-1823), Francisco de Goya.

Como hemos visto, Alberti demuestra las escenas costumbristas de la España de la época que Goya plasmaba en sus lienzos con esa paleta tan sombría. Además, estas pinturas negras reflejan la incomprensión en la que se encontraba el Goya sordo en la Corte Real, ya que trabajó como pintor de cámara de Carlos IV, como se refleja en el poema a través de pareados con rima burlesca y, de nuevo, con elementos antitéticos que dotan de musicalidad al texto: «Y el anverso / de la duquesa con reverso. / Y la Borbón esperpenticia / con su

Borbón esperpentico» (113). Asimismo, Alberti en los versos «Y el escarmiento / del más espantajado / fusilamiento» hace referencia a un lienzo de la serie dedicada a la Guerra de Independencia contra los franceses. Estaríamos hablando de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, en el que se halla la presencia de ese claroscuro: luz que brota de la camisa del condenado y sombra que emerge de los personajes amenazantes.



Ilustración 8. *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), Francisco de Goya.

Cabe señalar las numerosas paradojas que Alberti introduce en esta composición, ya que otorgan armonía al texto (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 87) y reflejan a su vez la técnica pictórica del claroscuro a través de «la poesía / de la pintura clara / y la sombría». Esto lo consigue a través de los siguientes versos: «¡Huir! / Pero quedarse para ver, / para morir sin morir» (Alberti, 1967: 113) o con «Y la gracia de la desgracia. / Y la desgracia de la gracia», en los que se encierran contradicciones entre términos negativos y positivos como en los pares huir-quedarse, gracia-desgracia. De igual modo ocurre en los versos que culminan el poema, en los que Alberti se dirige a Goya: «Pintor. / En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror» (115), en los que observamos elementos antitéticos en un mismo verso: llorar-gracia, sonreír-horror.

Respecto a poemas sobre pintores italianos vamos a analizar «Botticelli», cuyos versos dedica al artista perteneciente al Quattrocento. Esta composición empieza con el lema «(Arabesco)» (26) que hace alusión a los abundantes elementos decorativos y a los más nimios detalles de los que Botticelli invade su obra. Solo con leer el poema sabemos que se trata de una éfrasis, porque Alberti se basa en describir, a través de su lenguaje poético, el lienzo de tema mitológico *El nacimiento de Venus*.

Si nos fijamos en la estructura métrica, observamos una variedad de versos breves que colindan con abundantes heptasílabos, lo que provoca que el ritmo se mueva como si de una ola del mar se tratara y corrobora la analogía con el cuadro mencionado. Asimismo, esos versos cortos dotan de fluidez al texto, otorgándole a su vez cierta musicalidad y una sensación como de danza (Corbacho, 1985: 131-132), ya que Alberti también emplea la aliteración en el verso «brisa en curva deprisa» que se repite dos veces en el poema. Además, hace uso del mismo procedimiento cuando habla del movimiento de los rizos de Venus: «todo rizo huidizo, / torneado ondear, / rizado hechizo» (Alberti, 1967: 26). Como vemos, el poeta

trata de reflejar el vaivén del viento incidiendo en la reiteración de fonemas fricativos y vibrantes que evocan el movimiento del cabello de la Venus y de las telas del resto de personajes, además del sonido que provoca el propio viento a su paso.



Ilustración 9. *El nacimiento de Venus* (1482-1485), Sandro Botticelli.

Cabe resaltar que el poema empieza y acaba con una estructura circular y paralelística, por no decir idéntica, puesto que fundamentalmente los versos se corresponden en ambas partes, pese a que se atisban algunas diferencias. Así pues, comienza con los versos: «La Gracia que se vuela, / que se escapa en sonrisa» y termina con una alteración del orden de estos versos: «que se escapa en sonrisa / tras la gracia que vuela». Después, también nos encontramos con otro cambio, pues los «céfiro blandos en camisa» del principio ahora son la «pálida Venus sin camisa» (27) del final. De esta manera, Alberti se centra en recalcar la belleza que emana del cuerpo de Venus a través de la blancura de su piel desnuda, símbolo del tópico renacentista.

Tampoco podemos olvidar la referencia que hace Alberti a la geometría del lienzo en unos versos que se localizan casi en el centro del poema, como ocurre con la Venus en la pintura:

geometría
que el viento no enfría
promueve
a contorno que llueve
pájaro y flor en geometría. (26)

Como vemos, en estos versos del centro de la composición también se atisba una estructura circular, la misma que observamos con anterioridad en el poema.

El poema «Rubens» comienza con un lema extraído de las *Soledades* de Góngora «Era del año la estación florida...» (75), verso muy acorde a la obra pictórica de la que hablamos, pues, por lo general, la pintura de Rubens suele representar escenarios propios de la primavera, es decir, espacios agrestes muy iluminados y coloridos. Además, este verso tomará importancia durante el texto, ya que el poeta se adueñará del verbo en pasado «era» para insertarlo a través de anáforas, lo que concederá a la composición un matiz de evocación del pasado albertiano. Así lo vemos en los siguientes versos: «Era también, preciso y girando

en su aguja, / un compás siempre en punto al dibujo de un seno / tembloroso en las yemas ansiosas de asumirlo / y escapar en la noche un levante de estrellas», en los que también se sugiere la sensualidad que desprenden esas pieles desnudas de *Las tres Gracias*, por ejemplo, ese anhelo de querer tocarlas debido a la belleza que despliegan, sensación semejante a la que le asaltó al poeta en sus primeros paseos por el Museo del Prado, por donde deambulaba absorto, pendiente del más nimio detalle que inundaba aquellos muros. Esto nos recuerda al episodio de *La arboleda perdida* en el que Alberti narra la reprimenda de su padre una de las noches que regresó a casa de madrugada, por pensar que su hijo se movía por ambientes nocturnos (Corbacho, 1985: 64).

El escritor también se sirve del verso alejandrino para reflejar las grandes pinceladas que da el pintor y la voluptuosidad de los cuerpos femeninos (147) que componen el lienzo.



Ilustración 10. *Las tres Gracias* (c. 1635), Pedro Pablo Rubens.

A lo largo del poema, encontramos más versos que describen la belleza de esos cuerpos femeninos, destacando sus grandes dimensiones («amplias», «anchos espacios»), poco comunes en los tópicos del Renacimiento:

Jardines. Amplias Gracias de la luz que no oculta
más pasión que extenderse desnuda por los cuerpos,
de la línea que sabe en su concreto impulso
ceder anchos espacios al color que los llene. (Alberti, 1967: 76)

En fin, Alberti emplea de nuevo la anáfora para dirigirse a Rubens, elogiar y sintetizar su obra, volviendo a hacer referencia a la naturaleza humana que habita en sus cuadros con versos como «tú el árbol / que ha cubierto el mordido pezón flotante en fuga, / la solidificada música más redonda, / tú el tumulto del sueño en volutas de carne». Como vemos, recurre a un léxico anatómico para realzar la hermosura de las figuras.

Nuestro poeta se acerca al surrealismo holandés con *El Bosco*, que se convertirá en una obsesión durante su trayectoria artística desde sus primeros días en Madrid. En el poema que le dedica se sirve del pareado y una divertida rima para reflejar el humor y el desenfreno

vital que el pintor plasmó en el tríptico *El jardín de las delicias*, cuyo fin era romper con la tradición de la época. Consiste en una obra que desborda simbología en abundancia, lo que se convierte a su vez en algo ideal para trasladarlo al ámbito poético, como realiza Alberti (RTVE, 1982).



Ilustración 11. *El jardín de las delicias* (1450-1516), El Bosco.

A raíz del primer verso deducimos que el protagonista del poema será el diablo, al igual que en el centro del tríptico. Ese diablo se irá metamorfoseando e irá acogiendo diferentes formas del reino animal:

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
pernicolimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquicojonea. (Alberti, 1967: 63)

Además, en la tabla central de la que hablamos deambulan hombres que se dejan llevar por las tentaciones que les brinda el paraíso terrenal en el que viven, acciones que Alberti expresa con verbos en infinitivo:

Amar y danzar,
beber y saltar,
cantar y reír,
oler y tocar,
comer, fornicar,
dormir y dormir,
llorar y llorar. (63-64)

Esos hombres transgreden las normas del paraíso como Adán y Eva y se dejan llevar por el instinto como los animales, lo que refleja El Bosco en su lienzo con unos cabalgando sobre los otros, así como Alberti lo desplaza al papel:

Cabalgo y me río,
me monto en un gallo
y en un puercoespín,
un burro, en caballo,
en camello, en oso,
en rana, en raposo
y en un cornetín. (64)

Según vamos avanzando en el texto, observamos que Alberti sigue utilizando largas enumeraciones para plasmar el caos que atisbamos en el cuadro. Poco a poco, nos adentramos en términos más lúgubres y tenebrosos, dejando atrás los colores vivos de la creación del mundo. Así podemos visualizar escenas oníricas en las que se produce un contraste entre el bien anterior y el mal de ahora «el beleño, / el sueño, / el impuro, / oscuro» (66). Este cambio del léxico se debe a los pecados que han cometido esos seres, acciones surrealistas a las que el diablo les ha guiado para terminar en el infierno. De manera que el poeta pone el broche final a la composición dirigiéndose a El Bosco y a su originalidad para contrastar mundos tan dispares (cielo-infierno): «Pintor en desvelo: / tu paleta vuela al cielo, / y en un cuerno, / tu pincel baja al infierno».

Alberti también se acerca a la corriente postimpresionista con «Van Gogh», poema en el que lleva a cabo su tarea de dotar a los versos de plasticidad mediante una sucesión de versos breves a la manera de las pinceladas cortas y gruesas del pintor, además de reflejar los dos colores que destacan en su paleta: el amarillo y el azul. Con los tonos más cálidos, los ocre, en concreto, el «Gualda trival» (135), y algún que otro verdoso, Van Gogh empezó a representar escenas de la vida campesina, que luego se azularán y se llenarán del ambiente nocturno: «Noche en círculo rueda, / azula / la arboleda» (134). Ese amarillo primerizo será el mismo que el poeta utilice para mencionar la demencia en que el pintor se vio sumido en sus últimos años.

Por un lado, será importante señalar que en el poema aparecen vocablos análogos a lienzos del pintor como son «girasol» (135) y «humilde silla». Por otro, términos como «se arremolina» (134), «ondula», «círculo rueda» que evocan la técnica característica empleada por Van Gogh en esos cielos tan recurrentes como el que se observa en *La noche estrellada*.



Ilustración 12. *La noche estrellada* (1889), Vincent Van Gogh.

Sin embargo, lo más importante de esos cielos será que en ellos «permanece lo que importa: / alta, / la estela» (136) como vemos, por ejemplo, en *Terraza de café por la noche*, escena nocturna que se reproduce en la película *Van Gogh*, en donde los fotogramas que la componen están plagados de pinceladas y recreaciones de diversas obras del pintor acompañadas de datos biográficos.

Otro pintor que marcó la trayectoria pictórica de Alberti fue Velázquez, cuyas obras conoció por primera vez en *La Esfera* gracias a su tía. A raíz de ahí copió uno de sus retratos de príncipes y continuó su fascinación en la primera llegada al Museo del Prado, como retrata en el poema «Velázquez»: «Te veo en mis mañanas madrileñas, / cuando decía: Voy al Prado, voy / a la Casa de Campo, al Manzanares... / Y entraba en el Museo» (99).

Después, Alberti resume la producción que se podía observar en la sala del museo que le dedicaban, haciendo referencia a los perros alanos que acompañan a los príncipes cazadores de los lienzos de Velázquez:

... y entraba por la puerta de tus cuadros
al encinar, al monte, al cielo, al río,
ecos de ladridos, de disparos
y fugitivas ciervas diluidas
en el pintado azul de Guadarrama.

La primera estrofa se convierte en una de las más destacadas, pues comenta una característica de la obra del pintor, ya que parte de su vida se dedicó a retratar a la corte de Felipe IV, como podemos ver en *Las Meninas*. En este lienzo observamos la entrada imprevista de los reyes al habitáculo, como revelan la expresividad de los rostros de los personajes y el espejo del fondo, en el que se ven reflejados los monarcas a modo de *mise en abyme*, recurso que también empleó Van Eyck en *El matrimonio Arnolfini*. Incluso, Velázquez se autorretrata en el mismo lienzo según lo está creando, como si fuera su marca de agua, su firma.



Ilustración 13. *Las Meninas* (1656), Diego Velázquez.

Así lo refleja Alberti en los siguientes versos:

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
–Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.
Mírame, aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijas.
Soy un espejo en busca de otro espejo. (98)

Pero esto no es todo, puesto que el poeta plasma la paleta de tonos oscuros que el pintor utiliza dando plasticidad a los versos: «La pintura en tu mano se serena / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y “luz no usada”» (100). Esa ausencia de la claridad se debe a que la mayoría de los retratos se realizan en salas con grandes cortinajes reales que impiden la entrada de la luz.

En cuanto al apartado «Nuevos poemas» podemos destacar el poema «Renato Guttuso», italiano con el que Alberti guardó una gran relación de amistad, tal vez por sostener la misma ideología, pues ambos se consideraban artistas comprometidos y defensores de los derechos humanos (Román, 2003: 498). Esta contemporaneidad se ve reflejada en el poema de Alberti, en donde pone voz a la obra de Guttuso: «Se mire en ella el pueblo retratado / tanto en la paz como en la resistencia» (Alberti, 1967: 162). Como vemos, el poema hablará sobre el pueblo que defiende el pintor con estructuras anafóricas condicionales:

Si el pueblo mientras tanto se vertía
vestido de guerrero,
si su sangre creaba y construía,
si era el héroe candente para toda aventura,

era menos que el más mordido pordiosero
a la hora inmortal del canto y la pintura. (160)

Es decir, Guttuso utilizaba su pintura para ensalzar la figura del pueblo combativo en plena toma de conciencia, preso de toda injusticia. De esta manera lo plasmará Alberti a través de tercetos encadenados, siendo el pueblo el receptor del mensaje:

Y al fin llegaste, oh pueblo, golpeando
con tu aldaba las puertas de la aurora.
Vienes tundido y fuerte, jadeando,

a bañar la inhumana geografía
de esa tranquila estrella alumbradora
que tu noche para ser tu día. (161)

Así lo podemos observar, por ejemplo, en su cuadro *Crucifixión*, en donde se advierten los horrores de la guerra y al pueblo agitado, haciendo a su vez una sátira de la religión y la crucifixión de Cristo. Predominan colores fuertes y de muy diferentes gamas cromáticas, desde los azules más vivos hasta los marrones más tenues.



Ilustración 14. *Crucifixión* (1941), Renato Guttuso.

La luz será un elemento fundamental como símbolo de esperanza, ya que significa la libertad y la llegada de la paz, como indica en el último terceto: «Cruza el cielo de Italia el blanco vivo / de una paloma. Suena un aura pura. / Y en tu pincel hay ráfagas de olivo» (163), y en el último verso «y sol y primavera en tu pintura», que evoca esa libertad de la que hablamos, ya que menciona términos en los que se presencia la felicidad.

2.2 Poesía y pintura en *Fustigada luz*

Fustigada luz compila poemas y, a su vez, pequeños poemarios escritos durante el exilio de Alberti, en concreto, en sus últimos años en Italia y los primeros de la vuelta a

España, es decir, creados en el periodo de entre 1972 y 1978. Esto nos recuerda a los textos que comprenden *A la pintura*, también escritos durante un periodo amplio de tiempo, lo que nos permite pensar que esta forma acumulativa de componer es una característica de la poética de Alberti. Así, debemos destacar la importancia del término «retorno» en su obra, puesto que vuelve de manera reiterada a los mismos temas en diferentes etapas de su vida como ocurre con el tema de la pintura en el exilio a modo de incesante recuerdo. Es evidente que *Fustigada luz* es una muestra de ello, ya que Alberti recopila en él recuerdos de etapas anteriores y otras obras contemporáneas a esta, reflejando las situaciones que provocaron e inspiraron dichas creaciones. De este modo, algunos de los poemas que aparecen en *Fustigada luz*, también pueden leerse en otros poemarios o incluso podrían haber pertenecido a otros poemarios con el mismo tema, pues la pintura transita por muchas de sus obras al igual que la política, debido a su compromiso.

La disposición del poemario en nueve apartados establece la sensación de una red compuesta por diversos temas, pero a su vez se atisba el empeño por mantener una composición ordenada de las partes, que a veces componen pequeños poemarios como la octava: «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró». Ante dicha mezcolanza temática nos encontramos con la metáfora «fustigada luz» que se convierte en el hilo conductor del poemario. Todos estos poemas se asemejan en que sus personajes combaten contra la oscuridad, a través de la esperanza, para llegar a un mundo de luces sin opresiones. En cada contexto, esa luz azotada tomará una acepción diferente, según el ámbito al que se aplique, artístico o político.

Al comienzo del poemario nos encontramos con «El lirismo del alfabeto», poema que funciona como tratado poético en el que Alberti deja constancia de los juegos entre pintura y poesía que va a llevar a cabo. De este modo, el color materializa las letras hasta conseguir un sonido peculiar, hecho al que ya no solo asiste la vista, sino también el oído (Román, 2003: 485-489), como se aprecia en los siguientes versos: «mas cada letra –todo el alfabeto– / se exalta en un color, hace visible, / hasta casi poder tocarlo, su sonido» (Alberti, 1980: 21).

Alberti exhibió un conjunto de liricografías homónimo en la exposición *La palabra y el signo* de Roma en 1962, en la que le homenajearon por su septuagésimo aniversario, compuesta a su vez por otras dos partes: «Homenaje a Picasso» y «Obras y testimonio autobiográficos». En este momento sus dibujos ya habían tomado la suficiente relevancia durante su exilio italiano, periodo en el que va a trabajar técnicas tan variopintas como los grabados de plomo, aguafuertes, serigrafías, litografías, carteles y *collages*. También va a relacionarse con personajes del ámbito artístico (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 127-128).

En efecto, en los dibujos de «El lirismo del alfabeto» se atisba la admiración del poeta, convertida en obsesión, por el alfabeto italiano y su caligrafía, colección que podía observarse en la biblioteca de la Fundación Rafael Alberti. Además, entre esas veinticinco láminas podemos observar el mismo poema en su versión italiana (Fundación Rafael Alberti, 2000: 145). Vamos a dedicarle un pequeño espacio a esas letras del abecedario con las que juega y de las que nacen palabras que fueron cogiendo importancia a lo largo de la vida de Alberti. Aquí insertamos la C, la L, la M y la O:

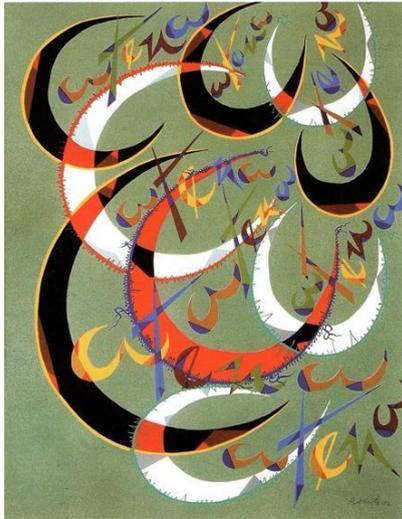


Ilustración 15. C de *Catena*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti

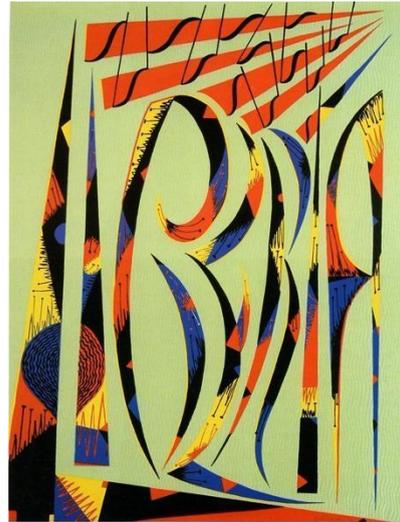


Ilustración 16. L de *Libertá*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti



Ilustración 17. M de *Mare*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti



Ilustración 18. O de *Occhio*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti

Como vemos, las letras seleccionadas han sido elegidas concienzudamente, puesto que forman parte de palabras que marcaron la vida del poeta-pintor. Así pues, nos encontramos con la C de *Catena*, la cadena que les pusieron a los republicanos tras salir vencedor de la Guerra Civil el bando nacionalista, consecuencia del exilio que le tocó vivir a Alberti. Lo mismo ocurre con la L de *Libertá*, aquella libertad de los presos políticos que persiguió Alberti y que siempre llevará por bandera, debido a su compromiso político. También se puede resaltar la M de *Mare*, cuya forma evoca a las olas de ese mar gaditano en el que tanto piensa nuestro poeta desde sus inicios y al que tanto añorará desde su mudanza a Madrid, *leitmotiv* en su obra. Por último, hemos de destacar la O de *Occhio*, esos ojos tan impresionantes de Picasso a los que dedica una gran diversidad de poemas.

El siguiente poema de *Fustigada luz*, «Instrucciones para el juego de la oca-toro», se relaciona con el tablero que grabó en madera durante su estancia en Roma, inspirado en el juego tradicional de la oca, pero esta vez a la manera de una plaza de toros, por lo que observaremos continuas comparaciones entre la oca y el toro. Así, el jugador participaría en esta recreación como si estuviera asistiendo a una corrida de toros, siguiendo las instrucciones que se le aportan en el poema. Ahora la oca se representa con unos cuernos de toro y cada casilla del tablero corresponde simultáneamente a uno de los versos del poema (Román, 2003: 489-490).

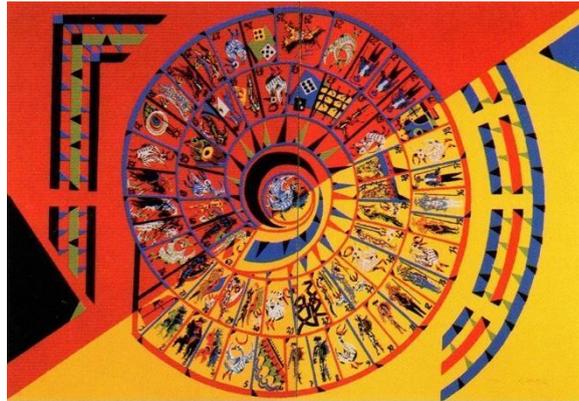


Ilustración 19. Grabado en madera de *El juego de la Oca-Toro* (1973). Catálogo de la Fundación Rafael Alberti.

Cabe señalar la existencia de cuatro poemas dedicados a las estaciones del año: «Primavera», «Verano», «Otoño» e «Invierno», que se convertirán en el origen de una serie de doce láminas expuestas en Madrid en 1985 titulada *Las cuatro estaciones* (Román, 2003: 494). A cada estación le corresponde un poema manuscrito y dos dibujos en los que se pueden observar sus respectivos colores en consonancia con cada temporada del año. También podían observarse en la Fundación Rafael Alberti (Fundación Rafael Alberti, 2000: 118). A continuación, vamos a analizar algunos rasgos de estos poemas que aparecen en *Fustigada luz*, los que más tarde manuscrite a color y que pueden identificarse con sus respectivas ilustraciones.

En «Primavera» podemos observar los colores que evocan la estación con un campo semántico conforme a la jovialidad que desprenden estos días: «flores» (Alberti, 1980: 43), «florida», «verde», «jardín», «frutales», «amor», «juventud». Además, se dirige a la primavera directamente y recalca ese color verdoso de los jardines con una epanadiplosis: «mas yo quiero mirarte, primavera, / verde y florida, solo, toda verde». Estos colores vivos que Alberti plasma tanto en el poema como en la ilustración significan la luz, la esperanza del cambio, la llegada de un nuevo tiempo. De esta manera, aparecen flores de tonos muy vivos (azules, amarillos, rosados) y círculos verdes que construyen un árbol con su tronco marrón en la esquina derecha inferior del dibujo. En este tiempo primaveral «Todo es amor recién nacido y puro, / canta la juventud por las aradas», de la misma manera que «se aman en paz y duermen los amantes», como refleja en la ilustración en la esquina derecha inferior, en donde

podemos observar dos cuerpos enamorados besándose, uno de tonos azules y anaranjados, y otro de amarillos y verdes. Asimismo, en la esquina izquierda superior vemos un ojo coronado por una cresta de gallo, que puede hacer referencia al verso «despertarse un jardín, un inicial vergel», como si el gallo fuera el iniciador de la primavera como lo es del día.



Ilustración 20. Dibujo «Primavera»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.



Ilustración 21. Dibujo «Verano»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.

Ahora en el dibujo «Verano» observamos colores semejantes a los de la anterior estación, pero destacan más los morados de «los viñedos doblados de racimos» (44) que menciona en el poema, haciendo referencia a la parte derecha del dibujo en donde vemos un racimo de uvas. Se emplea un léxico del campo semántico de lo candente que acompaña a la temperatura característica de la época: «caliente», «quemándose», «calor», «estío», «agosto». Asimismo, atisbamos una hilera de manzanas que se dispone horizontalmente como por encima de un cuerpo humano, lo que podríamos comparar con el siguiente verso: «Los campesinos cubren sus cuerpos de manzanas». A su vez, en la parte superior observamos unos triángulos que se asemejan a las velas de los barcos del mar azul que pueden haber creado «las veleras / dormidas de la siesta soñando en las orillas». Además, en esa parte también pinta «las estrellas fugaces del verano» en forma de zigzag como representando el rastro que dejan en el cielo. Por último, al final del poema Alberti realiza una enumeración y recopila los elementos que ha ido mencionando a lo largo del texto: «El mar, el campo, el río, las montañas palpitan / del goce resbalado del amor, mientras corren / en la noche de estío fugaces las estrellas» (44).

Como decíamos, Alberti en esta serie se centra en evocar las sensaciones y colores característicos de dichas estaciones; así ocurre en el poema y la lámina «Otoño», en los que refleja el paso del tiempo y el viento que lo mueve como a las hojas secas de los árboles que se encuentran

rodando por la tierra, en las rachas del aire,
sus huesos amarillos, mojados de la lluvia,
o en perdidos montones, secos, pisoteados,
barridos en sordina por la escoba
sin piedad del invierno. (45)

En este poema también se dirige directamente al otoño, como vimos en «Primavera», y hace hincapié en esa «pálida imagen» que tiene la paleta de los escenarios otoñales. Todo esto lo vemos reflejado en la parte derecha de la lámina, en el cuerpo de tonos ocres y apagados que abraza otro cuerpo de colores estivales que representa la estación que la precede, el verano.



Ilustración 22. Dibujo «Otoño»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.



Ilustración 23. Dibujo «Invierno»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.

Por el contrario, en «Invierno» encontramos un poema plagado de sensaciones frías, con colores grisáceos y blanquecinos, como también vemos en la liricografía. Alberti vuelve a dirigirse a la estación de la que habla, e incluso llega a culparla de haberse apropiado del otoño, como se aprecia en los siguientes versos: «Aquí estás con tus grises y ateridas piquetas, / duro despojador del otoño» (46). De este modo, el poeta se refiere a las heladas y nevadas de los duros inviernos: «yo quisiera dormir siendo tus propias nieblas, / el lecho a tus nevadas silenciosas abierto» que afectan a las tierras en barbecho, es decir, a «las tierras en reposo esperando el arado», que el pintor representa en las líneas marrones y grises de la lámina.

Aquí Alberti vuelve a manifestar la abstracción pictórica de la mano de «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró», colección de veintidós liricogramas que recoge en 1975 y que dedica al pintor catalán Joan Miró. Antes de estas pequeñas producciones creó otras que incluye en el *Homenaje a Miró*, en el que destaca «La O de Miró», poema acompañado con dibujos del pintor, compuesto por un juego entre sonido y

forma, por donde la O deambula por la hoja en blanco y acoge diferentes formas (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 128).



Ilustración 24. Liricograma *La O de Miró*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti.

Pues bien, con esta misma creatividad jugará en «Maravillas» formando acrósticos con todas las letras del apellido del pintor, así como con las letras del abecedario, que corretean y se esparcen por el espacio como un niño por el parque, a la manera en que ya lo había experimentado anteriormente en *Fustigada luz* con los liricogramas dedicados a Saura (Román, 2003: 504).

Las liricografías recogidas en este ejemplar tomarán nombres tan variopintos y singulares como «Miróflor», «Miróinsecto», «Mirómirado», «Mirópájaro» y «Mirómeridiano», en los que percibimos cierto exotismo y esa pasión por la naturaleza desfigurada presentes en las pinturas del catalán. Asimismo, contemplaremos todo un jardín de flores con colores vivos y vistosos, que se centrarán en reflejar el infantilismo característico de la obra del pintor (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 128); ese paraíso perdido característico de la Generación del 27 que Alberti disfruta y, en cierta medida, vuelve a recuperar gracias a la pintura de Miró. De esta manera, el poeta plasmará ese desorden y libertad a través de infinitas enumeraciones y jitanjáforas, lo que nos recuerda al poema «El Bosco» de *A la pintura* (Román, 2003: 504).

También podemos comparar este poema con el óleo *El jardín* de Miró, en el cual podemos observar esa mezcla de colores vivos que componía la escalera (rojos, azules y amarillos), así como la estrella de la esquina superior izquierda, lo que nos sitúa en el contexto de la obra de Miró. Además, vemos diferentes tipos de aves, una que vuela y otra posada en la esquina inferior derecha, así como distintos tipos de insectos que se acercan a las flores coloridas del cuadro, lo que podría corresponder con la abeja que menciona Alberti. Por ello, podríamos decir, que este lienzo es ideal para reflejar la intención del gaditano en cuanto a la obra del catalán se refiere, ya que representa un jardín, espacio recurrente en «Maravillas».



Ilustración 25. *El jardín* (1925), Joan Miró.

Por otro lado, en «Pero al cabo de tanta sangre...» evoca la sangre vertida durante la Guerra Civil Española en los dos primeros versos: «Pero al cabo de tanta sangre / de tanta muerte ayer y todavía» (Alberti, 1980: 185), en donde Alberti deja constancia de la crudeza de ese periodo de contienda que aún no había terminado. Además, la colocación de los versos esparcidos suscita la libre distribución de las figuras coloridas del surrealismo que pintaba Miró, que junto a la alternancia de la medida de los versos ayudan a mantener la sonoridad en «do / re / mi / fa / sol / la» (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 237). También, se atisba la presencia de cuatro de los sentidos: «Tanto aquí para oler / oír / tocar / mirar» (1990a, 128). Como podemos observar, se ausenta el sentido del gusto, lo que podríamos relacionar con la falta de alimentos en esta época de guerra y con la consecuente hambre que asolaba al país como uno de sus más graves problemas. Uno de los lienzos más destacados que refleja esta época en la obra del pintor es *Naturaleza muerta del zapato viejo*, en donde se observan colores muy violentos que evocan la agresividad de la tragedia, así como también elementos deformados, en este caso, un tenedor y un mendrugo que agravan el dramatismo del realismo del momento (Esteban Leal, s.f.).



Ilustración 26. *Naturaleza muerta del zapato viejo* (1937), Joan Miró.

No obstante, al final del poema atisbamos una pequeña luz de esperanza, pues «Llegó el tiempo por fin / El día / Y el hombre va a olvidar cuánto ha llorado» (Alberti, 1980: 186), es decir, el tiempo final de la guerra, lo que significa tiempo de liberación. Luego aparecen

puntos dispersos que podrían asemejarse a esa sangre derramada del primer verso como huella del dolor que siempre estará presente en la historia.

3. CONCLUSIÓN

Con este trabajo hemos pretendido hacer un repaso por la trayectoria de Rafael Alberti desde sus inicios más remotos en el mundo del pincel hasta que la pluma llegó a su vida y ambas artes se convirtieron en una verdadera dicotomía para él. Este recorrido ha sido necesario para conocer la importancia que adquiere el vínculo entre ambas artes en la obra del poeta-pintor.

Hemos visto que la presencia de la pintura en la poesía es imprescindible, sobre todo, en la del exilio, ya que en esta etapa es cuando se acrecienta en él la sensación del paraíso perdido que se había despertado en su traslado a Madrid. De esta manera, realiza un canto a la pintura, en donde la plasticidad y la musicalidad serán factores muy importantes, como hemos podido conocer de primera mano con el análisis de algunos poemas de *A la pintura* y *Fustigada luz*. Tanto un libro como el otro han sido esenciales para desarrollar dicho trabajo, ya que nos han permitido acceder a ese fantástico mundo de colores, luces y versos en el que Alberti vivió.

En definitiva, gracias a esta investigación nos hemos acercado más al Alberti pintor-poeta del que apenas teníamos conocimiento como lectores, y hemos podido entender esa peculiar fascinación por el arte que emergió en él desde su adolescencia, a la vez que sus relaciones con el ámbito pictórico en el Museo del Prado o en el Casón, o en sus diferentes destinos de exilio: París, Buenos Aires y Roma. Estas dos últimas ciudades le acogieron de una manera extraordinaria, lo que le ayudó a sumergirse de nuevo en las artes plásticas y a desarrollar nuevas técnicas.

Así, podríamos afirmar que ese exilio, a pesar de ser doloroso, favoreció su creación pictórica, pues su partida ocasionada por sus ideas comunistas provocó su reaparición en el mundo artístico como pintor. Esto se debía en su mayor parte a la continua añoranza de sus raíces. Incluso en la lejanía más absoluta, el poeta se inspiraba en ellas a menudo para crear obras de arte que consiguen llenar de color y de música nuestros sentidos, además de transmitirnos la propia sensación de añoranza del poeta, a través de la reiteración de una serie de temas y procedimientos, que logran la total implicación del lector asiduo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1967): *A la pintura*, Buenos Aires, Losada.
- (1975): *Picasso, el rayo que no cesa*, Barcelona, Poligrafía.
- (1977): *La arboleda perdida. Memorias. Libros I y II de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1980): *Fustigada Luz*, Barcelona, Seix Barral.
- (1987): *La arboleda perdida. Memorias. Libros III y IV de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1989): *La palabra y el signo: discurso del académico electo*, Madrid, AZ Ediciones.
- (2003): *Noche de guerra en el museo. El hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- y M. Asunción Mateo (1990a): *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre, I.
- (1990b): *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre, II.
- Argent, Concha (1986): *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada.
- Corbacho Cortés, Carolina (1985): *Poesía y pintura en Rafael Alberti*, tesis doctoral, Universidad de Extremadura.
- Esteban Leal, Paloma (s.f.): «Joan Miró – S/T». Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-33> [consultado el 7 de julio de 2019].
- Fundación Rafael Alberti (2000): *Rafael Alberti: Un siglo de creación viva*, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.
- Martín Bourgon, María Teresa (s.f.): «Picasso, Pablo Ruiz». Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/picasso-pablo-ruiz/f3cdd5d2-9564-42e6-a425-d11ffa7cd40c> [consultado el 25 de junio de 2019].
- Morelli, Gabriele (2007): *La Generación del 27 y su modernidad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- Román, Isabel (2003): «*Fustigada Luz* y los retornos de Alberti», en M. J. Ramos (ed.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 485-505.
- RTVE (1982): «Mirar un cuadro – *El jardín de las delicias* (El Bosco) comentado por Alberti». Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-jardin-delicias-bosco/1879598/> [consultado el 4 de julio de 2019].

Variante y reescritura en *Anabella* y *El pentágono* de Antonio Di Benedetto: dos obras, un mismo proceso escritural

Variant and rewriting in *Anabella* and *El pentágono* by Antonio Di Benedetto: two works, the same scriptural process

Mateo Green
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen: El presente trabajo tiene como principal objetivo comparar, con herramientas conceptuales de la Crítica Genética, dos ediciones de una obra de Antonio Di Benedetto y registrar las variantes existentes entre una y otra para constatar las operaciones de reescritura introducidas por el autor, entendiendo ambas versiones como materiales de un proceso escritural en la cronología de la génesis de una obra. Posteriormente, a partir del registro de estas variantes, se intentarán establecer algunos planteos críticos en relación a la reescritura del texto. Fundamentalmente, se busca demostrar que en la segunda edición que compone este proceso escritural no solo se hicieron correcciones menores, sino que el texto fue sometido a una relectura, en el modo que indica Grésillon (2008: 169), tras un largo período entre redacciones que llevó a una reescritura y a una modificación sustancial de algunos de sus sentidos.

Palabras clave: Di Benedetto, reescritura, proceso escritural.

Abstract: The main objective of the present paper is to compare, with conceptual tools of Genetic Criticism, two editions of a work by Antonio Di Benedetto, in order to register the existing variants between one and the other as to verify the rewriting operations introduced by the author, understanding both versions as materials of a scriptural process in the chronology of the genesis of a text. Subsequently, based on the registration of these variants, we aim to establish some critical points in relation to the rewriting. Fundamentally, we seek to show that in the second edition that makes up this scriptural process, not only minor corrections were made, but the text was subjected to rereading, as indicated by Grésillon (2008: 169), after a long period between redactions which led to a rewriting of the text and a substantial modification of some of its meanings.

Keywords: Di Benedetto, rewriting, scriptural process.

Recibido: 08/11/2020
Aceptado: 06/02/2021

ANTONIO DI BENEDETTO, ESCRITOR

Antonio Di Benedetto, nacido en 1922 en la ciudad de Mendoza y, por tanto, en la periferia cultural de la Argentina de la época, excesivamente centralizada en Buenos Aires. Destacado periodista, hizo su carrera en el diario *Los Andes* además de otros medios, actividad que eventualmente le valió el injusto encarcelamiento por la dictadura militar de 1976 y el posterior exilio. Escritor.

¿Cómo hacer una semblanza biográfica de aquellos que, como decía Foucault, «escriben para perder el rostro» (2008: 29)? La vida de Di Benedetto es una vida susceptible de ser pensada desde su relación con la escritura. Interpretado por la crítica como escritor antirregionalista, experimental, atípico, objetivista, fantástico; como novelista histórico, costumbrista y existencialista; clasificaciones por demás diversas que evidencian la dificultad de abordaje de su obra. Una obra que, para Premat, antes que un objeto definido presenta un problema de lectura (2017: 11).

Publicó, fuera de su actividad periodística, cinco novelas: *El pentágono* (1955, reeditada como *Anabella* en 1974), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), *Los Suicidas* (1969) y *Sombras, nada más* (1985). Además de seis libros de cuentos: *Mundo Animal* (1953), *Grot* (1957, reeditado como *Cuentos Claros* en 1969), *Declinación y Ángel* (1958), *El Cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983). Premiado y traducido a varios idiomas en vida, adaptado al cine recientemente¹, Di Benedetto fue condenado a un breve olvido en la década que siguió a su muerte. Gracias a los esfuerzos de su amigo el escritor Juan José Saer² y a un renovado interés de público y la crítica, la totalidad de su obra ha sido publicada en los últimos años por la editorial Adriana Hidalgo, incluyendo sus *Escritos periodísticos* (1943-1986).

Escritor prolífico a quien las vicisitudes personales sometieron a un agotamiento progresivo (Premat, 2017: 11). De la totalidad de su obra, seis libros se publicarían en nueve años —de 1954 a 1961—, sus *beginnings* para Premat; y los restantes seis en el lapso de veinticinco años que van desde 1961 hasta su fallecimiento en 1986. Es de la escritura en esos *beginnings* y de su relación con la etapa inmediatamente posterior de lo que nos ocuparemos aquí.

OBRA, EDICIÓN Y OTRA VEZ OBRA

En 1955 la editorial *doble p* publica *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, el segundo libro de Antonio Di Benedetto y el primero editado en Buenos Aires. Escrita en la década del 40 y motivada por cierto afán rupturista respecto de la novela tradicional,

¹ *Los suicidas* de Juan Villegas en 2006 y la aclamada *Zama* de Lucrecia Martel en 2017.

² Sobre todo, en dos textos aparecidos en *El concepto de ficción* (1997), *Zama* y *Antonio Di Benedetto*, y un prólogo a *El silenciero* de 1999.

representa, debido a su estructura singular, una tentativa del autor por «contar de otra manera» (Di Benedetto, 1974: 12). Este modo diferente de contar, no definido por Di Benedetto, es reducido por Premat a sus características esenciales:

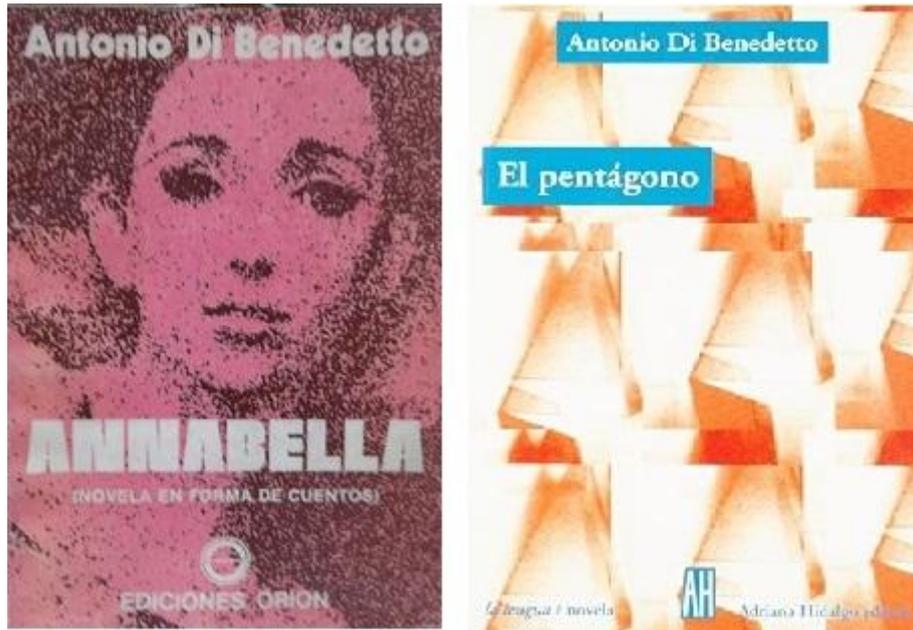
...fragmentación, paradójica artificialidad (ya que pretende representar las peculiaridades subjetivas de una experiencia), extrañamiento lingüístico, técnicas paracinematográficas, inmediatez, tendencia al minimalismo y a la abstracción, concentración alrededor de una conciencia reflectora y en general narradora. (Premat, 2004: 299)

Si bien, a causa de estos procedimientos, la crítica en un principio asoció éste y otros textos iniciales de Di Benedetto al *Nouveau roman* —o Nueva novela—, y al Objetivismo propuestos por Alain Robbe Grillet y Nathalie Sarraute, esto ha sido debidamente puesto en discusión por Filer (1982), Néspolo (2004) y Premat (2004 y 2017), además de que el mismo Di Benedetto dijo en una entrevista de 1963 con el diario *La Nación* que él no tenía «la menor idea de que en Francia o en cualquier parte estuviese en marcha o estaba por ponerse en marcha un movimiento de esas características» (Filer, 1982:20). También hay que tener en cuenta que el término *Nouveau Roman* no sería acuñado hasta 1957, dos años después de la publicación de *El pentágono* y que, si bien los dos cuentos que componen *Declinación y Ángel*, comúnmente asociados a la obra de Sarraute —por equívoco, según Filer³—, fueron publicados en 1958, su escritura data de comienzos de esa década (Filer, 1982:20), cuando esa influencia no era posible en la Argentina. Sí eran posibles, sin embargo, otras influencias probadas en Di Benedetto, casualmente cercanas a las que fundamentan la Nueva novela: Kafka, Joyce y Borges (Premat, 2017:12). La escritura experimental y anticipatoria de los *beginnings* de Di Benedetto, novedosa en la narrativa argentina de entonces⁴, debe entenderse fuera de su posible asociación con el movimiento francés, a pesar de que luego Di Benedetto haya entrado en contacto con la obra de Sarraute o Robbe Grillet y, a partir de allí, releído la suya propia en miras a la revisión de *El pentágono*.

La primera edición de 1955 de *El pentágono*, a pesar de otorgarle cierta presencia nacional a Di Benedetto, carece de notoriedad por el pequeño volumen de la tirada (Varela, 2004: 29).

³ Filer sostiene la primacía de la influencia del cine en Di Benedetto como explicación a los procedimientos cercanos al objetivismo. A su vez, la compleja relación entre el autor y el cine es desarrollada extensamente por Néspolo en la segunda parte de *Ejercicios de pudor*: «La sugestión del cine».

⁴ Néspolo (2004) ha trabajado en profundidad la cuestión de la novedad que Di Benedetto supone en la narrativa argentina de mitad de S. XX, pero para mayor brevedad y focalización en los primeros textos, véase el artículo de Premat: *Así se nace, Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto* (2017).



Los relatos que componen esta «novela en forma de cuentos» narran el clásico tema del triángulo amoroso desde el punto de vista de un narrador en primera persona que cuenta, por un lado y de manera metaficcional, el triángulo entre él, Laura, un amor ideal que solo existe en sus fantasías, y Rolando Fortuna; y por el otro el existente entre él, su esposa Bárbara y el amante de ésta, Orlando Sabino. Estos dos triángulos paralelos, narrados de manera fragmentaria en diferentes cuentos y teniendo por vértice al narrador protagonista, configuran en su superposición, un pentágono, figura que da nombre a la primera edición de la novela:



(Di Benedetto, 2018a: 30-31)

En 1974, casi veinte años después de esta poco conocida publicación de *El pentágono*, Ediciones Orión vuelve a editar el texto bajo el nombre de *Anabella*. (*Novela en forma de cuentos*), con la aclaración: «El Pentágono, pasada en limpio por el autor» (Di Benedetto, 1974: 5). Esta nueva edición no solo supone una recontextualización de la obra «después del éxito de la Novela objetiva y del *boom* de la literatura hispanoamericana» (Varela: 129), sino también una verdadera reescritura, asociada a una posibilidad de relectura luego del

mencionado éxito del Objetivismo y la Nueva novela que el propio autor referencia en un apartado incluido en esta edición denominado «Indicios» (Di Benedetto, 1974: 9). A pesar de que en ese apartado Di Benedetto afirma que «Sobre las correcciones para la edición ha de considerarse, simplemente, que he tomado mi escrito y lo he pasado en limpio» (1974: 13), la cantidad y densidad de las variaciones, empezando por el cambio del título que se corresponde a la sustitución del nombre del personaje femenino más importante —Laura por Anabella—, nos permiten afirmar que no se trata de meras correcciones, sino de variaciones insertas en un proceso escritural que hace de *Anabella* una reescritura de *El pentágono*, llevada a cabo por un escritor más maduro que, a la fecha, ya había publicado sus novelas más importantes: *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969).

Élida Lois afirma que «El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos [...] que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo» (2005a: 56). Es sobre esta base teórica que entendemos las dos ediciones mencionadas como el conjunto de documentos sobre el cual es posible dar cuenta de una serie de variaciones, un proceso de reescritura, y establecer algunos lineamientos críticos relativos a dicho proceso. Para tal fin utilizaremos una reedición íntegra de *El pentágono*, llevada a cabo por Adriana Hidalgo Editora en 2018, fiel al texto de 1955, y la Primera Edición de *Anabella* de 1974 hecha por Ediciones Orión.

VARIANTES Y REESCRITURA

Para Lois, el resultado de las indagaciones geneticistas no es el texto como conjunto acabado «sino el proceso mismo. Así, la investigación no se traduce en la mera inversión de una dinámica con el objeto de rescatar la ‘palabra más auténtica’, se trata de enfocar un nuevo objeto de análisis: la escritura *in progress*» (2005a: 51). Es por ello que consideramos nuestros materiales, las ediciones de *El pentágono* y *Anabella*, objeto de análisis de la crítica genética en tanto « documentos escritos [...] que, agrupado en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo» (2005a: 56). Para los cambios entre una edición y la otra, atendemos al concepto de «variante», que el glosario de Grésillon define como:

... unidad verbal que es diferente de otra forma, anterior o posterior; distintas versiones de un texto se distinguen por sus variantes; la noción de variante supone, en principio, una versión considerada como punto de referencia. (2008: 296)

Las variantes deben ser entendidas como parte de un proceso de reescritura, constituido por una serie de operaciones específicas que es necesario registrar:

En los estudios genéticos, la “reescritura” se define como una operación escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para

sustituirlos o suprimirlos. Así, aunque la reescritura se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas [...], la sustitución (el reemplazo de un elemento A por un elemento B) y la supresión constituyen sus operaciones básicas. (Lois, 2005b: 133)

Aparte de la sustitución y la supresión, consideraremos también las adiciones en tanto las define Grésillon como «unidad añadida» (2008: 168).

Registraremos entonces las variantes más importantes encontradas en una lectura atenta de las dos versiones, excluyendo por motivos de extensión y objetivos las que consideramos de índole gramatical, sintáctica u ortográfica, es decir, las meras correcciones. Para su registro tendremos en cuenta:

- a) Variantes globales y de estructura: aquellas que afectan a la totalidad del texto o a la estructura del mismo como cambios en nombres de personajes (repetidos siempre de manera idéntica), en títulos de partes o capítulos, orden de capítulos o partes, etc.
- b) Variantes de reescritura: aquellas alteraciones que constituyan una nueva escritura del texto base por adición, supresión o sustitución léxica, fraseológica o de un pasaje, y que puedan identificarse como huellas en un proceso escritural, es decir, que introduzcan cambios de sentido en el texto más allá de la mera corrección (variantes mínimas que no modifican sustancialmente el sentido, sintácticas u ortográficas), registradas según su orden de aparición. Ver al respecto, concepto de «variante libre» en el glosario de Grésillon (2005: 296).

VARIANTES GLOBALES Y DE ESTRUCTURA

	Reedición de Adriana Hidalgo 2018 (fiel al texto de 1955)	Edición de 1974 por Ediciones Orion
Título de la obra	<i>El pentágono</i> Novela en forma de cuentos	<i>Anabella</i> (Novela en forma de cuentos)
Paratextos		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Se introduce, debajo de la página 6 donde se indica el título, una aclaración que reza «<i>El Pentágono</i>, pasado en limpio por el autor» ▪ Se introduce en la página 8 una dedicatoria: «A mi madre, Sara. A mi hermana, Carmen Aída»
Nombres de personajes	<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Laura», la integrante del primer triángulo amoroso, amor ideal del protagonista narrador. ▪ «Laurita», la hija que el protagonista tiene con Laura en el relato <i>Primer</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El nombre de «Laura» cambia en todos los relatos del texto a «Anabella». No hay ninguna mención al nombre Laura más que en «Indicios», el apartado

	<i>desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951</i>	<p>incluido como aclaraciones del autor a esta edición.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ La hija del protagonista con Anabella en el relato <i>El desalojado manso</i> pasa a llamarse, consecuentemente al cambio del nombre de la madre, Anibella.
Estructura general: partes, distribución de relatos y sus títulos	<ul style="list-style-type: none"> ● INTRODUCCIÓN AL PENTÁGONO ● PRIMERA ÉPOCA: ESPECULATIVA <ul style="list-style-type: none"> o Aunque me confunda o Casa del contrabajo A – Casa del contrabajo B o La suicida asesinada o Soy un poco más, pero si fuera un poco más o El desesperado manso o Te soy fiel o Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951 o Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña ● INTERLUDIO ● SEGUNDA ÉPOCA: CRÍTICA <ul style="list-style-type: none"> o Este canto de mi angustia o Tú, como mi sueldo... lo único o Laurita Cachorrera ● TERCERA ÉPOCA: DE LA REALIDAD <ul style="list-style-type: none"> o «Los miserables» o La coartada múltiple o A la que no se priva o Parecida a ti, vienes a tener de ella o El juicio y el viaje 	<ul style="list-style-type: none"> ● INDICIOS ● INTRODUCCIÓN AL PENTÁGONO ● PRIMERA ÉPOCA: ESPECULATIVA <ul style="list-style-type: none"> o Aunque me confunda o Casa del contrabajo A – Casa del contrabajo B o La suicida asesinada o Soy un poco más, pero si fuera un poco más o El desesperado manso o El desalojado manso o Te soy fiel o Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña ● SEGUNDA ÉPOCA: CRÍTICA <ul style="list-style-type: none"> o Este canto de mi angustia o Tú, como mi sueldo... lo único o Anna Cachorrera ● TERCERA ÉPOCA: DE LA REALIDAD <ul style="list-style-type: none"> o «Los miserables» o La coartada múltiple o A la que no se priva o Parecida a ti, vienes a tener de ella o El juicio y el viaje

VARIANTES DE REESCRITURA

*Según orden de aparición el texto:

	Reedición de Adriana Hidalgo 2018 (fidel al texto de 1955)	Pág.	Edición de 1974 por Ediciones Orion	Pág.	Procedimiento

[1]	Segunda sección del primer relato: <i>Aunque me confunda</i> iniciado con «En fin, todo es culpa de éstos. O de esto. Porque esta oficina nos pone así».	40	La segunda sección del primer relato (una página aproximadamente) es modificada por completo, conservando un sentido similar (descripción de la oficina donde el protagonista trabaja), pero abandonando por completo el registro coloquial en virtud de un lenguaje de corte más poético: «Arduo va a ser distinguir si es mera fantasía del entresueño, cuando nace el día bajo la amenaza del despertador, o son fugas somnolientas de oficinista».	30	Sustitución
[2]	Penúltima sección del primer relato: <i>Aunque me confunda</i> iniciado con: «Sin embargo, no siempre he pensado así. Ni pienso así sólo desde que él dijo que volaba o que había soñado que volaba o dijo que yo podía volar».	42	La penúltima y la última sección se funden en una más breve. Los dos primeros párrafos son suprimidos en favor de uno corto donde se introduce la idea del suicidio, no tan literalmente presente en la versión anterior: «Considero la ventana. Si tomase una silla y por ella ascendiese al alféizar, el paso siguiente, ¿me precipitaría hacia la profundidad o me lanzaría a las alturas?»	32	Sustitución y supresión
[3]	El relato <i>Casa del contrabajo A. Casa del contrabajo B</i> comienza con un epígrafe que reza: «Una antigua historia puede contarse de otra manera»	47	El epígrafe es suprimido	37	Supresión
[4]	Relato <i>Casa del contrabajo A. Casa del contrabajo B</i> , última sección. Conversación final entre Santiago y Laura: «—Amo el contrabajo, y con él no se puede vivir en otra parte.	50	Algunos cambios significativos en esta sección, particularmente la conversación final entre el protagonista, Santiago, y Anabella (antes Laura):	40	Sustitución

	<p>—Tú amas la promiscuidad en el contrabajo. Calló un momento y luego, muy mansa, muy buena y convincente, me explicó: —No, Santiago. Te equivocas. Rolando habita el contrabajo conmigo porque Rolando también ama el contrabajo».</p>		<p>«—Pero Santiago... —quiso hacer valer—. Yo amo mi instrumento. —¡Amas la promiscuidad en el contrabajo! Me miró con dulzura y serenidad, como para deponer mi enojo y conseguir que la entendiera: —No, Santiago. Te equivocas... —¿Y entonces qué haces con él, apretados dentro de un vulgar contrabajo?... —Música».</p>		
[5]	<p>Relato <i>Primer desalojo</i>, año 1788; <i>segundo desalojo</i>, año 1951</p>	79	<p>El relato pasa a llamarse <i>El desalojado manso</i> y cambia de posición en el libro a continuación de <i>El desesperado manso</i>. Además, se agrega en la última sección un párrafo: «Dos veces me había desalojado ya: la primera de mi lecho matrimonial; la segunda, del hogar de paz en que me resigné a no morir» y una frase al final: «Salí murmurando contra la desventaja de que también haya otros que sean inmortales».</p>	67	Sustitución y adición
[6]	<p>Breve relato <i>Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña</i> en tres secciones separadas por un asterisco cada una, al igual que en todos los relatos del libro.</p>	87-90	<p>Se divide el relato en dos secciones marcadas por I y II. La sección I corresponde a la primera sección presente en <i>El pentágono</i> y la II a las otras dos, que continúan divididas por un asterisco como en el resto del libro. Hay significativas sustituciones y adiciones en la primera sección respecto de la versión de <i>El pentágono</i>, fundamentalmente en un</p>	83-87	Sustitución, supresión y adición

			<p>pasaje donde el protagonista narrador se compara a un vendedor de zanahorias que no vende. Por motivos de extensión no se transcribirán, debido también a que no parecieran operar un cambio de sentido en el pasaje, sino más bien, de estilo.</p>		
[7]	<p>Parte breve, denominada INTERLUDIO, solo incluye un pasaje que dice: «Evadido de mi lecho de enfermo, ganoso de sol, de un día de sol... Intermedio verde. Intermedio primavera-invierno, parque-ciudad. Túnica de sol. El aire, un aire limpio y débil, está más fuerte que yo. Si esa muchacha me mira, la tierra tendrá perfume. Si no hubiera tanta gente, yo cantarí, llorando. Si ella estuviera aquí... Si ella estuviera conmigo...»</p>	92-93	<p>El INTERLUDIO entre PRIMERA ÉPOCA y SEGUNDA ÉPOCA es totalmente suprimido.</p>		Supresión
[8]	<p>Relato titulado <i>Laurita cachorrera</i></p>	107	<p>Cambia el nombre del relato a <i>Anna cachorrera</i>, consecuentemente con el cambio de nombre del personaje de Laura.</p>	101	Sustitución
[9]	<p>Último relato: <i>El juicio y el viaje</i>, cuya primera sección finaliza en: «Percibí el crujido, en mi pecho, que me advertía de la verdad, la verdad que estaba en mí mismo, y comprendí porqué los demás no la veían, y mientras no se ve en uno mismo, no se puede ver en los otros a no ser por un infinito acto de comprensión. Pude decirlo,</p>	147	<p>Hay una sustitución de la frase final de la primera sección de este relato y a continuación una adición significativa: «Percibí el crujido, en el pecho, y resolví asumir de facto, aunque solo en mi interior, las atribuciones judiciales, y este fue el dictamen, no pronunciado: ‘He aquí un aspecto de la sociedad moralmente organizada’.</p>	135	Sustitución y adición

	confidente, humilde, vencido, pero ¿quién me habría escuchado? No es cuestión tan solo de eso llamado dignidad; es el dolor, el dolor. ¡Ah, si no se siente el dolor, ese dolor!...».		Me hice cargo de la monstruosa paradoja, abandoné la reflexión y, mientras proseguía la jarana, me dediqué a atender el crujido. Éste me enseñaba que si la dignidad no existe en uno mismo, no se puede reconocer en quien verdaderamente la posee. El indigno descrea de la dignidad del prójimo y, de muchos modos es agente —o cómplice o encubridor— de la injuria».		
[10]	En el último relato: <i>El juicio y el viaje</i> , hacia el final, contiene la frase: «Vi la capota, desde abajo; mi cabeza estaba volcada hacia atrás».	151	La frase es modificada por: «La capota se convirtió en mi cielo, la veía desde abajo y desde adentro: mi cabeza estaba volcada hacia atrás, la nuca hacía apoyo en el respaldo del asiento».	147	Sustitución

PERSPECTIVAS CRÍTICAS A PARTIR DEL REGISTRO DE VARIANTES

Los objetivos exploratorios de variantes en este trabajo limitan un análisis más extenso que incluya y clasifique la totalidad de las variantes no incluidas en nuestro recorte —léxicas, sintácticas, correcciones que no supongan un cambio significativo en el sentido del texto—, contribuyentes al desarrollo crítico surgido de la observación de reescritura, sobre todo en miras de tender una relación entre el proceso escritural con su contexto histórico-cultural, es decir, que se focalice en el vínculo problemático entre escritura y sociedad que indica Lois (2005a: 60). Es por ello que nos limitaremos a señalar algunas de las problemáticas y perspectivas críticas que nos ha sugerido la comparación de los materiales, considerando la posibilidad de un desarrollo superador, en un trabajo de mayores extensiones.

En «Indicios», el apartado de la edición 1974 incluido en *Anabella*, Di Benedetto dice: «Sobre las correcciones para la edición ha de considerarse, simplemente, que he tomado mi escrito y lo he pasado en limpio» (1974, 12). «Pasar en limpio», en su uso ordinario, supone tomar un texto y escribirlo nuevamente sin errores o tachaduras. ¿Qué significa «pasar en limpio» para Di Benedetto, casi veinte años después de la escritura y publicación del primer escrito? En principio, la expresión es, cuando menos, engañosa; se evidencia aquí

que lo que modificó fue mucho más que errores sintácticos que, por otra parte, en tanto tales, debieron ser sometidos a una o más correcciones para la edición de 1955. Estamos en presencia de una reescritura del texto original, no solo por el caudal de las correcciones, sino por su importancia a nivel del significado parcial, en algunos casos, y el sentido global del texto.

Es conveniente señalar que esta tesis es contraria a la de uno de los pocos trabajos en circulación sobre estos textos: *Annabella (El pentágono)*, de Antonio Di Benedetto: *aproximaciones a una poética de la ficción* de Fabiana Inés Varela. En él, Varela dice respecto de las variantes introducidas entre una edición y la otra que «responden a la búsqueda de precisión estilística y conceptual que caracteriza la prosa madura de Di Benedetto, pero no importan un cambio profundo de significado» (130). Si bien los objetivos del trabajo de Varela no son de corte genético, sino que se focaliza en la poética de la ficción implícita en la obra de Di Benedetto (128), esta afirmación es un poco apresurada en tanto que ella misma acepta, cuando menos, la importancia de una variante relacionada a la estructura y sentido del texto: la sustitución del nombre «Laura» por el de «Anabella» y, subsecuentemente, la del nombre de la obra, *El pentágono* por *Anabella*. Di Benedetto dice en «Indicios» que «Anabella» fue su primera opción para el nombre del personaje que representa el amor idealizado por el protagonista y que luego cambió por «Laura»; explica al respecto:

Anabella era una actriz del cine francés de la Edad de Oro. Estuvo en las películas “La bandera”, “14 de Julio” y “Hotel del Norte”. Tomé su nombre (sólo el nombre, nada biográfico le ataño) para la figura femenina central de mi obra.

Más adelante sentí la necesidad de borrarlo, tal como en el libro el protagonista, que idealiza a su amada, pretende destruirla dentro de sí mismo.

Dejé que, en lugar de Anabella, prosperara Laura, así llamada en “El Pentágono”, porque este nombre correspondía a una imagen de amor y nostalgia, correspondía a una ausencia (“La Ciudad sin Laura” de Francisco Luis Bernárdez, publicado unos años antes). (1974: 11-12)

Este cambio sería menor si no fuera porque responde a un desplazamiento de foco en el sentido general de la primera obra respecto de la segunda, un corrimiento desde la poética de la ficción que Varela analiza (cuya presencia es más evidente en *El pentágono*) y la experimentación formal, hacia los temas, más simples quizás, del amor idealizado, el triángulo amoroso y la infracción matrimonial. Este corrimiento es justificado por Di Benedetto cuando explica que la negación original del nombre *Anabella* y el título de 1955 corresponden a pretensiones formales:

A expensas de este decir no, no a la sustancia del libro, se abrió paso hacia la portada una abstracción —el pentágono—, realmente no ajena a las pretensiones que yo me traía, de hacer algo distinto. (1974: 12)

Pretensiones comprensibles atendiendo a que *El pentágono* es un escrito de un autor todavía joven —Di Benedetto no tiene aún treinta años cuando lo comienza— que está interesado, como ya vimos, por la experimentación formal en la novela —o en algo similar a una novela—, en una época de auge de dicha experimentación:

Transcurría la década del 40 y, saturado de novela tradicional —sin negarla, antes bien, deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos—, cometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de “contar de otra manera”. Por lo cual provoqué esta “novela en forma de cuentos”. (1974: 12)

Para la edición de 1974, Di Benedetto ya estaba al tanto de algunas iniciativas de experimentación novelística que sucedieron en paralelo a la escritura de *El pentágono*, así como de repercusiones posteriores de la crítica respecto de este y otros textos suyos.:

Vine a saberlo hacia 1960, y mejor me enteré después, cuando algunas voces de la crítica argentina, también europea, se acordaron de “El Pentágono”, “El Abandono y la Pasividad”, “Declinación y Ángel” y otras imperfecciones mías, en sus nóminas y referencias sobre el Objetivismo u Objetismo, la Novela Nueva y los Precursores; en las del Absurdo por “Mundo Animal”, “Caballo en el Salitral” y otra vez “El Pentágono”. (1974: 12-13)

En la reescritura para la edición de 1974, frente a estos sucesos en el campo literario, los dichos de la crítica respecto de *El pentágono* y un Di Benedetto ya maduro y consagrado, la tentativa de experimentación formal pierde relevancia. La sustitución del nombre de la obra y la del personaje de Laura por Anabella son marcas que dan cuenta de este corrimiento desde el «contar de otra manera» y la poética de la ficción, hacia un tema más simple, propio de la historia y no de su construcción que Di Benedetto, además, señala claramente en «Indicios»: «Este libro trata de la infracción. Su anécdota particulariza la infracción matrimonial, en la atmósfera de un modo de amor, un modo curioso o absurdo» (1974: 13). La variante [4], donde hay una modificación notable del final de un relato, muestra también la acentuación del tema del triángulo en *Anabella* y un esfuerzo por volver el foco hacia la historia. Néspolo dice que «*El Pentágono* puede sumarse a la —para algunos— ‘irritante’ lista de una serie de textos en los que la palabra es su misma condición de existencia, puesto que la única realidad invocada es la de la escritura...». Después de haber publicado su «trilogía» (Saer, 2016: 5) —*Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*—, la escritura de Di Benedetto había pasado ya de su periodo experimental y conseguido la solidez de estilo que lo caracteriza —una «unidad estilística y temática» según Saer (2016: 5)—, por lo que las tentativas de hacer literatura a nivel del discurso ya no son necesarias: la reescritura de 1974 ensaya un texto más potable para el lector, que invoque una realidad fuera del puro procedimiento.

Si bien la corrección de estilo es notable, como evidencia la reescritura completa de un pasaje en la variante [1], en su conjunto las variantes señalan un cambio en el sentido,

contrario a lo que dice Varela y a lo que da a entender el mismo autor con «pasar en limpio». El desplazamiento del sentido general del texto, de la dimensión discursiva del texto a la historia, es explicable en los sucesos en el campo literario de los que Di Benedetto confesamente estaba al tanto, así como en la evolución de su propia obra que también pone en juego en la nueva escritura. Ejemplo claro de esto último es la introducción de la idea de suicidio en la variante [2], para nada menor teniendo en cuenta que en 1969 Di Benedetto publica *Los Suicidas*, tras haber atravesado un proceso de investigación y recopilación de fuentes respecto al tema, como el carácter intertextual de esa novela demuestra: se suprimen los juegos metafóricos y el tema del suicidio se vuelve literal.

Algunos otros cambios de estructura, como la supresión del interludio en la variante [7], un texto de registro por demás poético y algo fuera de lugar, así como los cambios de nombre, posición y organización de los relatos en [5] y [6], parecieran indicar la búsqueda de una simplificación estructural y mayor unidad de la obra, posiblemente también relacionadas al corrimiento desde lo formal a lo narrativo antes señalado. En [5], el cambio de posición y de nombre del relato responde a la tendencia de otorgarle a la obra el formato de una novela más que de un libro de cuentos, ya que el nuevo nombre, «El desalojado manso», lo relaciona directamente al «El desesperado manso», el relato inmediatamente anterior en la nueva posición, indicando continuidad estructural. En este sentido, *Anabella* es más una novela que *El pentágono*.

En [6], la corrección de estilo indica, como en [1] y la supresión de [7], un intento de registro más coloquial y llano, menos poético, que atraviesa toda la reescritura de 1974. Modificación de estilo que también responde a la búsqueda de unidad estructural señalada en [5]. Sustituciones mínimas como [8], donde el cambio del nombre del personaje lleva a cambiar el título del relato, también indican que se volvió a pensar la obra como un todo con la consecuente necesidad de una nueva unidad y por el efecto encadenado que producen cambios mayores como el del nombre de la protagonista.

A nivel de los personajes, especialmente en el narrador-protagonista, es probable que en la reescritura se haya apostado por una mayor profundidad psicológica. En la variante [9], hacia el final, se incluye una cavilación del protagonista en torno a la dignidad, cuestión que en *El pentágono* estaba apenas sugerida. Esta profundización es constatable en la variante [2], con la inclusión más literal de la idea y la duda acerca del suicidio en los pensamientos del protagonista; en la variante [4] con la complejización del diálogo entre el protagonista y *Anabella*; y en [6] cuyas adiciones dan cuenta de una mayor densidad de las relaciones entre personajes. Esta densificación de la realidad de los personajes, demuestra también un vuelco hacia elementos fuera de lo meramente escritural y una unificación de la totalidad del texto en tanto novela. Por otro lado, el caso particular de [6] requeriría un análisis más profundo porque, más que una variante, responde a un conjunto de variantes relacionadas, y comporta un cambio de estructura al interior del relato que no se da de la misma manera en otros. Nos interesa mencionar este último caso, como posibilidad de microanálisis que, por lo pronto, excede a lo que aquí nos propusimos demostrar: el corrimiento del sentido general del texto

hacia una dimensión no únicamente discursiva, no excesivamente situada en la experimentación lingüística.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Grésillon, respecto a lo denominado por Lebrave como «la doble locución genética», dice:

... se dice comúnmente de todo escritor que *se relee*, lo que parece significar dos cosas: por una parte, que el escritor escribe y lee prácticamente al mismo tiempo; por otra parte que, al término de ciertos periodos de redacción, se transforma en lector crítico que vuelve a ver su escrito, de alguna manera, con los ojos de otro. Este hecho destacable, de que un mismo sujeto sea escritor y lector a la vez [...] produce, por supuesto, un tipo específico de reescritura. (2008: 169)

Retomar una escritura veinte años después supone, cuando menos, encontrarse con la extrañeza de uno mismo, ver la propia producción como la de otro. Como las lecturas que vamos acumulando modifican la manera en que leemos, la lectura de lo que se dijo de nuestros propios textos no puede sino modificar el modo en que interpretamos y valoramos nuestra propia escritura. Di Benedetto lector conocía ya el *Nouveau Roman* y el Objetivismo, estaba atravesado por lo que la crítica había dicho sobre su propia obra y no era más el desconocido autor del interior que fue en 1955. Como escritor, su misma producción había mejorado en cantidad y calidad: ya habían sido publicadas las tres novelas de la llamada «trilogía de la espera», su conciencia de la novela y su capacidad para escribirla habían crecido notablemente. Una reescritura es, en estas condiciones, pasado tanto tiempo, también una recontextualización. Esto significa que los sentidos del texto original no pueden permanecer inalterados tan fácilmente, están atravesados por demasiadas variables histórico-culturales, así como personales que van a tener un impacto en las nuevas versiones del texto. Las variantes existentes entre *El pentágono* y *Anabella* dan cuenta de esta recontextualización y vuelven lícito afirmar que los sentidos del texto han sido desplazados por una escritura otra; a la manera de Foucault, se escribe para perder el rostro, la identidad del escritor nunca es la misma, no puede haber correspondencia entre las nuevas escrituras con sus primeras versiones. El lector no tiene identidad fija y el escritor es, ante todo, un lector.

Queda pendiente para un trabajo de mayor extensión y alcances el registro de variantes menores que nuestro recorte dejó afuera, así como la posibilidad de un microanálisis que muestre la función específica de cada una de ellas.

BIBLIOGRAFÍA

Foucault, Michel (2008): *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Filer, Malva E. (1982): *La novela y el diálogo de los textos*, México D.F., Editorial Oasis.

Grésillon, Almuth (2005): «Glosario de crítica genética», trad. Aurore Baltasar en Fernando Colla (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, pp. 289-297.

—(2008): «Los manuscritos literarios: el texto en todos sus estados» en Grésillon *et al.* *Genética textual*, Madrid, Arco Libros, pp. 153-179.

Lois, Élida (2005a): «De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas» en Fernando Colla (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, pp. 47-83.

—(2005b): «Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual» en Fernando Colla (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, pp. 127-138.

Néspolo, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

—(2018): «Lecturas impertinentes», prólogo y notas en Antonio Di Benedetto (2018a), *El pentágono*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Premat, Julio (2004): «Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto» en *Río de la Plata*, 26-27, *Los años sesenta en el Río de la Plata*, pp. 295-302.

—(2017): «Así se nace, Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto» en Liliana Reales (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, Mendoza, Universidad de Cuyo, pp. 11-28.

Saer, Juan José (2016): «Prólogo a *El silenciero*» en Antonio Di Benedetto (2016a), *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Varela, Fabiana Inés (2004): «Annabella (*El pentágono*)», de Antonio Di Benedetto: aproximaciones a una poética de la ficción», *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, 9-10, pp. 127-140.

BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO DI BENEDETTO

- Di Benedetto, Antonio (1974): *Anabella*, Buenos Aires, Ediciones Orión.
- (2008): *Sombras, nada más...*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2014): *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2015): *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2016a): *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2016b): *Los suicidas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2016c): *Escritos periodísticos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2018a): *El pentágono*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 - (2018b): *Prefiero la noche, prefiero el silencio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca y la refundición decimonónica de Adelardo López de Ayala¹

El alcalde de Zalamea by Calderón de la Barca and the Adelardo López de Ayala's recast

Carmen Santana Bustamante
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En este artículo se presenta un estudio comparativo entre *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (1651) y la refundición de Adelardo López de Ayala (1861), político y dramaturgo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, salvo un breve análisis estructural de la pieza. De forma que ofreceremos un estudio comparativo entre la obra barroca y la refundición homónima, con el objetivo de establecer las semejanzas y diferencias entre ambas e intentar justificar los cambios introducidos por el refundidor.

Palabras clave: *El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca, Adelardo López de Ayala, refundición, teatro.

Abstract: In this paper we present a comparative study between *El alcalde de Zalamea* by Calderón de la Barca (1651) and the Adelardo López de Ayala's recast (1861), a 19th century politician and playwright. This recasting has not been studied previously, except for a brief structural analysis of the play. In this way, we will offer a comparative study between the Baroque play and the homonymous recasting, in order to establish the similarities and differences between both plays and trying to justify the changes introduced by the recaster.

Keywords: *El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca, Adelardo López de Ayala, recasting, theatre.

Recibido: 20/07/2021

Aceptado: 21/09/2021

¹ Agradezco enormemente el apoyo y recomendaciones de Rafael González Cañal y de mi compañero Iván Gómez Caballero en la elaboración de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Resulta notable el interés que suscitó el teatro barroco en los siglos posteriores, como muestra el amplio repertorio de refundiciones, versiones y adaptaciones que nos han legado numerosos dramaturgos de los siglos XVIII y XIX. En este contexto, encontramos una refundición de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (1651), escrita por el político y dramaturgo Adelardo López de Ayala (1828-1878) en torno al año 1861 y que se estrenó el 17 de enero de 1865 en el teatro de la Zarzuela, para homenajear el centenario del nacimiento de Calderón (Contreras Íñiguez, 2016: 155). Aunque la refundición gozó de un gran éxito en su época, fue totalmente olvidada por el público y la crítica poco después. De hecho, solo ha sido estudiada por el investigador Charles Ganelin (1994), quien analizó someramente los principales cambios estructurales que realizó López de Ayala.

Creemos que Ayala siguió la edición de *El alcalde de Zalamea* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1849)² de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE). Pero, debido a que no aparecen los versos numerados, seguiremos la numeración y paginación de una edición crítica moderna de la obra, concretamente la de Escudero Baztán (1998), para facilitar al lector la consulta del texto. En cuanto a *El alcalde de Zalamea* de López de Ayala, se conserva un manuscrito autógrafo (ca.1861) en la Biblioteca Nacional de España, y la primera edición impresa es de 1864, digitalizada por la Biblioteca Nacional de Colombia. Tras realizar un cotejo entre ambas, no hemos observado variantes significativas y, puesto que esta última permite una mayor legibilidad del texto, será la que tendremos de referencia; la numeración de los versos la realizaremos nosotros.

1. LA PRÁCTICA DE LA REFUNDICIÓN EN EL SIGLO XIX

Antes de comenzar el análisis, es oportuno definir el concepto de «refundición», por el que, según el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* de 1807, entendemos aquellas obras «en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» (Cotarelo y Mori, 1904: 701). Para llevar a cabo esa tarea, los dramaturgos consideraban necesario adaptarlas de acuerdo a los principios que regían la dramaturgia decimonónica, pues el teatro de ese momento, en concreto, la alta comedia que se cultivaba en la segunda mitad del siglo XIX, se propuso

liquidar la estética romántica, intentando un nuevo realismo que reflejara críticamente el estado de la sociedad contemporánea. El teatro debería desenmascarar las fuerzas que movían la compleja mecánica de la conducta del hombre, del hombre en sociedad, mostrando, a la vez, profundas verdades del alma humana. (Ruiz Ramón, 1967: 402-403)

² Existe la posibilidad de que siguiera la edición de Juan Jorge Keil de 1830 o la de Juan Eugenio de Ochoa de 1838. No obstante, tras cotejarlas con la refundición de Ayala, consideramos que el refundidor siguió la de Hartzenbusch.

También es importante tener en cuenta que el público receptor de estas obras era la alta burguesía, clase hegemónica de la época. Además, se estaba experimentando un periodo de crecimiento económico y de avances técnicos, favoreciendo que muchos burgueses se entusiasmaran con el dinero, los negocios, la elegancia y la apariencia (Gies, 1996: 348). Todo ello llevará a los autores de la alta comedia, entre quienes destacaba López de Ayala, junto a Tamayo y Baus, a dotar sus obras de una intención moral con una crítica de estas conductas e incitación al cambio en el espectador. En concreto, se intenta hacer una defensa de la familia y de valores como la nobleza y la generosidad, frente al libertinaje, el egoísmo y el interés económico. No obstante, no se mostraba cómo era la sociedad realmente, sino cómo debería ser, presentando una visión idealizada de la misma y sin hacer un análisis crítico profundo.

Atendiendo a los aspectos formales del género, se introduce la prosa, pero también pervive el verso, en gran medida, por la consideración del teatro clásico español. El lenguaje exaltado e hiperbólico del Romanticismo se sustituye por la ambigüedad y los diálogos bien contruidos (Gies, 1996: 328). Los personajes pertenecen a la burguesía y estarán mejor desarrollados psicológicamente que en la dramaturgia anterior, con cierta evolución a lo largo de la obra.

Esta concepción del teatro decimonónico implicará la introducción de una serie de cambios en las obras refundidas para amoldar su contenido, personajes, estructura y estilo al público burgués. Así, como opina Álvarez Barrientos (2000: 9-11), al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original, puesto que no todos los valores transmitidos por las composiciones áureas tienen todavía vigencia en el siglo XIX. La refundición obtenida se puede alejar en mayor o menor medida del original, pero siempre buscará la verosimilitud de la obra, con un lenguaje directo, denotativo, sin metáforas.

2. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO DE ADELARDO LÓPEZ DE AYALA

Debido al desconocimiento general que hay en torno a este autor, consideramos oportuno presentar un breve perfil biográfico y literario³. Son varias las biografías que nos han llegado, como la de Picón (1891), pero la mayoría son poco objetivas, ya que o lo presentan idealizado para exaltar su labor política (Solsona y Baselga, 1891) o lo ridiculizan, como el libro de Oteyza (1932), desacreditado poco después por Harlan (1935: 413-436). Tenemos también el estudio de Coughlin (1977) y el prólogo de Castro y Calvo (1965: IX-CXXXIII) para la edición de sus obras⁴, pero ambos contienen numerosos errores. Por ello, seguiremos el reciente estudio de Contreras Íñiguez (2019), pues lo consideramos el trabajo más extenso y riguroso hasta el momento.

³ Martínez Cachero (2001) presenta una completa bibliografía comentada sobre el autor.

⁴ Otra edición de sus obras originales completas, pero sin comentarios filológicos es la de Pérez Dubrull (1881-1885).

Adelardo López de Ayala nació el 1 de mayo de 1828 en Guadalcanal, Extremadura⁵, en el seno de una familia acomodada. Le interesaban especialmente las humanidades y disfrutaba de la lectura de los autores barrocos, sobre todo, Calderón. Se fue a Sevilla a estudiar derecho, donde empezó a sentir inclinación hacia la política y, a su regreso a Guadalcanal, escribió sus primeras obras (hoy perdidas), muy influidas por el teatro romántico y costumbrista. Luego se traslada un breve periodo a Sevilla y allí escribe *Un hombre de Estado*, su primera obra de relevancia.

En 1849 se instala en Madrid con el objetivo de triunfar tanto en política como en literatura, pero durante unos años llevará una vida bohemia que inspirará su única novela, *Gustavo* (1851). Consiguió estrenar *Un hombre de Estado* en 1851, obteniendo tal éxito que se dio a conocer entre el público de la época. Por aquellas fechas, también comienza una relación con Teodora Lamadrid, una de las actrices más conocidas de su tiempo, y que duraría hasta 1867. Su actividad teatral continúa y estrena *Los dos Guzmanes* en 1851 (escrita de adolescente), obra con influencia del Siglo de Oro pero que no tuvo mucho éxito. En 1854 se estrena *Rioja* (drama romántico en torno al poeta barroco, Francisco de Rioja), con una popularidad considerable y, dos años después, *El Conde de Castralla*, que fue prohibida por una posible alusión al general Espartero. La política lo va envolviendo y su teatro evoluciona alejándose de la influencia romántica hacia una etapa de corte realista: la alta comedia.

En los años siguientes, marcados por una convulsa situación política en España, se afiliará a la Unión Liberal, un partido de centro progresista, con el que obtuvo un puesto en el Congreso, donde demostró una excelente habilidad oratoria. En su actividad literaria siguió cosechando notables éxitos por *El tejado de vidrio* (1857) y *El tanto por ciento* (1861), ya como uno de los máximos exponentes de la alta comedia, junto a Tamayo y Baus. En 1861 se retira a Guadalcanal para descansar y dedicarse a la refundición de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, posiblemente motivado por su descontento con el reinado de Isabel II y en un intento de revalorizar la dignidad y derechos de los ciudadanos.

En 1862, de vuelta en Madrid, estrena *El agente de matrimonios* y, un año más tarde, *El nuevo don Juan*. Tras la muerte de O' Donnell en 1867, nuestro autor comenzará a conspirar con los militares contra la reina Isabel II, encabezando la revolución de 1868 en la que él mismo redactó el famoso manifiesto *España con honra*. Los sublevados obtienen la victoria y la reina abandona España, formándose un gobierno provisional con el dramaturgo como ministro de Ultramar. El 25 de marzo de 1870 ingresará en la Real Academia Española pronunciando un discurso *Acerca del teatro de Calderón*, donde propugna su recuperación como representante de la patria española y el cristianismo: «no me parece inútil insistir en la recomendación del gran poeta, a quien era imposible dejar de ser español ni por un momento, y en cuyas obras palpita entero el corazón de la patria» (López de Ayala, 1870: 8-9)⁶. Cabe señalar que, concretamente Calderón de la Barca, recibió una especial revalorización en este

⁵ Esta localidad posteriormente pasó a pertenecer a la provincia de Sevilla.

⁶ Este discurso tuvo tanto éxito que se volvió a leer en 1881 con motivo del centenario de la muerte de Calderón, dos años después de la muerte de López de Ayala.

siglo⁷, porque se consideraba que en su corpus dramático se perfila el ideal de lo español y lo cristiano, de la idiosincrasia de la nación española⁸, y precisamente aquí reside el interés calderoniano de López de Ayala.

Con la llegada de Amadeo de Saboya a España en 1870, ocupó de nuevo la cartera de Ultramar y tuvo que hacer frente a problemas con Cuba. Dos años más tarde se vota la Primera República y Ayala abandona el gobierno, pero regresa poco después cuando Alfonso XII llega al trono, volviendo a ser ministro de Ultramar. Nuestro autor alcanza la cima de su carrera literaria con el estreno de su obra más importante, *Consuelo* (1878), y también de su carrera política cuando el rey le ofrece la presidencia del gobierno, la cual rechazó por padecer una grave afección respiratoria. Murió de la misma el 30 de diciembre de 1879. Se le hizo un entierro solemne al que acudieron las grandes personalidades políticas y literarias de la época.

3. EL ALCALDE DE ZALAMEA DE ADELARDO LÓPEZ DE AYALA

3.1. Estructura

Con respecto a la estructura del texto calderoniano, la obra se organiza en 3 actos o jornadas y en cuadros⁹. Sin embargo, Hartzenbusch, influido quizá por la práctica teatral francesa del siglo XVIII, introdujo un cambio muy relevante en su edición, pues dividió la obra en escenas, es decir, según la entrada y salida de personajes en el escenario (cada vez que entra o sale un personaje, cambiamos de escena). Esto se traduce en que pasamos del teatro barroco, donde lo más importante es la acción, al del siglo XIX, donde predomina el espacio, rompiéndose con «el carácter fluido de la acción que se desplaza de un lugar a otro sin apenas interrupciones» (Sloman, 1951: 66-71).

En cualquier caso, ya que tanto la edición de Hartzenbusch como la refundición de López de Ayala se organizan en escenas, nosotros seguiremos este criterio de división para analizar y comparar la estructura de ambas obras. Para ello, partiremos de las secuencias dramáticas que señala Arata (2009: 28), y estableceremos en un cuadro comparativo qué escenas de la edición de Hartzenbusch y de la refundición se corresponden en cada jornada.

⁷ Este interés por Calderón se observa en las refundiciones de *El alcalde de Zalamea* que realizaron Dionisio Solís en 1810 y Pedro Carreño en 1856, estudiadas por Vellón Lahoz (1996: 125-140).

⁸ Conviene recordar la “querrela calderoniana” surgida a principios del siglo XIX entre Böhl de Faber contra Joaquín de Mora y Alcalá Galiano: el primero, de acuerdo con W. Schlegel, defendía una literatura nacional que promulgara los valores españoles y cristianos, retomando a autores barrocos como Calderón, frente a los segundos que abogaban por una literatura neoclásica de corte liberal (Carnero, 1983: 1359-1368).

⁹ Concepto acuñado por la crítica que define una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y generalmente se acompañaba de la acotación *Vanse* o *Vanse todos* (Ruano de la Haza, 1994: 291-292).

JORNADA I		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. El ejército se acerca a Zalamea (1-212) ¹⁰	I-III	_____
2. Mendo y Nuño (213-351)	IV	_____
3. Isabel e Inés a la ventana (352-403)	V	V
4. Crespo y Juan dialogan (404-464)	VI-VII	II
5. Llega el Sargento (465-482)	VIII	III
6. Crespo esconde a las muchachas (483-556)	IX-X	IV-V
7. Sargento y Capitán buscan a Isabel (557-680)	XI-XIV	VI-X
8. Enfrentamiento Crespo-Capitán (681-776)	XV-XVI	XI
9. Llega don Lope (777-894)	XVII-XVIII	XII-XIII

Como puede observarse, en la refundición se suprimen las cuatro primeras escenas calderonianas, donde los soldados llegan a Zalamea y el hidalgo Mendo conversa con su criado Nuño sobre la posibilidad de que Isabel lo acepte por esposo. Así, López de Ayala comienza presentando a Isabel e Inés en la ventana de su casa, desde la que observan la entrada de los soldados en el pueblo con gran estruendo. Este principio del refundidor lo podemos interpretar como una intención de poner el foco sobre la familia de Crespo, concretamente en su hija, quien desencadenará el conflicto de honor.

No encontramos diferencias significativas en el desarrollo de la trama hasta la secuencia 7, ya que la escena VII de López de Ayala corresponde a la escena III de Calderón, donde se recoge la conversación entre el Capitán y el Sargento sobre Pedro Crespo, a quien tachan de rico presuntuoso. También se incorporan parlamentos de la primera escena calderoniana en la que Rebolledo y la Chispa hablaban y cantaban una jácara, salvo que el refundidor prescinde de esta composición popular. Por tanto, Ayala reúne los elementos de varias escenas en una sola, probablemente para concentrar más la presentación y acciones de los personajes y no ir dibujándolos en multiplicidad de cuadros como hace el dramaturgo áureo.

En las escenas siguientes, el Capitán pide a Rebolledo que finjan una disputa y huya a esconderse en el desván donde está Isabel, así él le seguirá y podrá conocerla. Pero Ayala lo plantea de manera más compleja, ya que en su obra Rebolledo y la Chispa primero van a pedirle dinero al Capitán para saldar una deuda en un juego y este se enfada con ellos, pidiéndoles que se marchen. Luego, el Capitán y el Sargento debaten cómo llegar a Isabel

¹⁰ Señalamos los versos de la obra de Calderón correspondientes a cada secuencia porque es la obra base.

(igual que la escena XII de Calderón), pero Rebolledo y la Chispa siguen todavía allí, pues no se han retirado como había ordenado el Capitán. Ataide vuelve a ver a Rebolledo y cambia su enfado por una actitud amable, ofreciéndole el dinero a cambio de que finjan una discusión y suba al desván de Isabel (como la escena XIII de Calderón). En este caso, observamos que el refundidor da un giro al encuentro entre el Capitán y Rebolledo para mostrar al primero aún más falso y manipulador y, al segundo, más interesado (Ganelin, 1994: 134).

A partir de aquí, el López de Ayala sigue a Calderón, salvo modificaciones estilísticas menores.

JORNADA II		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. Nuevo plan del Capitán (895-1076)	I-IV	I-III
2. Cena en casa de Crespo (1077-1284)	V-VIII	IV-VIII
3. Serenata (1285-1320)	IX-X	—————
4. Crespo y Lope echan a los soldados (1321-1396)	XI-XIII	IX-XI
5. Mendo y Nuño ven irse la compañía (1397-1411)	XVI	—————
6. Sargento y Capitán planean el nuevo ataque (1412-1455)	XV-XVI	XII
7. Rebolledo y la Chispa (1456-1505)	XVII	XII
8. Despedida de Juan y de Lope (1506-1686)	XVIII-XXII	XIII-XVII
9. Rapto de Isabel (1687-1765)	XXIII-XXV	XVIII
10. Juan escucha los gemidos (1766-1787)	XXVI	—————

En las escenas de la primera secuencia de esta segunda jornada no encontramos diferencias significativas entre las obras, excepto por una reordenación diferente de algunos elementos en la refundición, pero sin que afecte al desarrollo de los acontecimientos. La única diferencia relevante es que de nuevo se prescinde totalmente de Mendo y Nuño.

Las escenas VII y VIII de Calderón corresponden también a la séptima y octava de Ayala, donde Juan expresa su deseo de unirse al ejército. Aquí, el refundidor añade algunos fragmentos tras esta confesión de Juan, con un momento emotivo de Isabel ante la partida de su hermano¹¹. Quizá el dramaturgo consideró algo brusco el final de la conversación y

¹¹ Véase II, vv. 1022-1033, p. 38.

decidió continuar la secuencia, al tratarse de una decisión tan importante. También añade un parlamento de don Lope en el que alaba a Juan y a su familia. Además, el general finaliza su intervención con estos significativos versos: «y... ¿quién sabe? son las guerras / crisol de los corazones / y cuna de las noblezas» (II, vv. 1019-1021, p. 38). Es posible que con esta metáfora Ayala mostrara su aceptación de la guerra o de la revolución para solucionar la inestabilidad política de la España de su tiempo.

A continuación, encontramos las escenas IX y X, en las que los soldados cantan para Isabel mientras Mendo y Nuño observan escondidos, y de las que prescinde Ayala, probablemente porque no son relevantes para el desarrollo de la trama.

En la secuencia siguiente, tiene lugar una disputa entre los soldados y don Lope y Crespo, que salen para espantarlos. En la refundición encontramos una adición interesante, en concreto, la escena X, en la que el Capitán aprovecha que la casa de Isabel se queda vacía para hablar con ella. Esta intenta irse pero él vuelve a confesar su amor hiperbólicamente, a lo que le pide que se vaya porque su presencia allí es una ofensa al honor de su padre y le puede causar problemas. El objetivo de esta escena sería desarrollar más a los personajes, como comentaremos más adelante.

No encontramos ningún cambio relevante hasta la secuencia 8, donde Isabel, tras la marcha de los soldados de Zalamea, añade un breve comentario: «¡Qué distinto / aspecto las calles tienen! / Ha un momento, bulla, gritos... / y ahora parece un cadáver / el pueblo [...]» (II, vv. 1464-1468, p. 52). Como señala Ganelin (1994: 147), esta opinión sobre el pueblo solitario y oscuro podría interpretarse como una premonición de la desgracia que se avecina: su secuestro por el Capitán.

En las siguientes escenas tiene lugar el secuestro de Isabel, que el refundidor sintetiza en una sola escena, concentrando la acción y dotándola de mayor dinamismo. Además, se aprecia cierto énfasis en la violencia y crueldad con la que el Capitán planea el secuestro de Isabel, para resaltar el delito¹².

Ya en la última escena de la jornada, Juan acude a socorrer a su hermana que llora desconsolada por la pérdida de su honra. En la refundición se elimina esta escena, seguramente porque, como opina Ganelin (1994: 148), llorar y gritar por la pérdida del honor no forma ya parte de los valores morales del público del siglo XIX, y no terminaría de encajar en su horizonte de expectativas.

¹² «Calla: de los brazos mismos / de su padre he de arrancarla, / si no me queda otro arbitrio» (II, vv. 1478-1480, p. 52).

JORNADA III		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. Isabel encuentra a su padre atado (1788-2096)	I-III	I
2. Escribano anuncia a Crespo su alcaldía (2097-2135)	IV	II
3. El Capitán recibe la visita de Crespo (2136-2191)	V-VII	III-IV
4. Propuesta de Crespo (2192-2305)	VIII	V
5. Respuesta del Capitán (2306-2378)	VIII-IX	V-VI
6. Interrogatorio de Chispa y Rebolledo (2379-2421)	X	VII-VIII
7. Juan vuelve a casa (2422-2449)	XI-XII	IX-X
8. Crespo y los hijos (2450-2497)	XIII-XIV	XI-XIII
9. Llega don Lope (2498-2625)	XV	XIV
10. Llegada del rey y juicio (2626-2767)	XVI-XVII	XV-XVII

Concretamente, en Calderón, la jornada comienza con Isabel, que se lamenta por su honor perdido, encontrándose a su padre atado a un árbol, al que cuenta en un extenso y afectado parlamento cómo el Capitán la secuestró para abusar de ella. Por ello, pide a su padre que la mate para recuperar su honor mancillado. Crespo la compadece y le promete ajusticiar al Capitán, que ha vuelto a Zalamea para curarse de una herida.

Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, el refundidor sintetiza todo esto en una escena, aunque lo plantea de otra forma. En primer lugar, comienza con Pedro y su hija ya en el pueblo, concretamente en la casa consistorial donde están eligiendo al nuevo alcalde, ante quien Crespo pretende denunciar lo ocurrido. Isabel, que se avergüenza por su deshonra, pide a su padre que la encierre en un convento, pero él insiste en que primero debe denunciar el agravio. Mientras esperan, Pedro comienza a recordar cómo su hija lo encontró atado a un árbol y lo liberó, y ahora le pide que le informe de todo, respondiendo Isabel igual que en Calderón, pero de manera más breve.

Cabe destacar que, en la refundición, a pesar de que Isabel se avergüence e intente ocultar la afrenta, Crespo insiste en hacerla pública para que se ejerza justicia¹³. En este sentido, Ganelin observa que López de Ayala actúa al contrario que muchos dramaturgos del siglo XVII, pues en ocasiones ocultaban el agravio del honor para que nadie lo supiera, ya que así la honra se mantenía públicamente (1994: 150).

¹³ «Calla: no hay tierra que pueda / cubrir acción tan inicua. / No, no es posible callar; / nuestro silencio sería / encubridor de su infamia, / cómplice de su malicia» (III, vv. 1525-1530, p. 56).

Soldados, un tambor, labradores, acompañamiento	Un escribano, un tambor, soldados, labradores y acompañamiento
----------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

Como se puede observar en el *dramatis personae*, en las dos obras se mantienen prácticamente todos los personajes y con la misma nomenclatura, pero algunos con ligeros cambios. Por ejemplo, en Calderón se especifica que Pedro Crespo es «labrador» y «viejo»; en cambio, en la refundición de López de Ayala estas aposiciones desaparecen, quizá por su carácter despectivo. Con los hijos también hay alguna diferencia, pues mientras que en la obra calderoniana aparece Juan como «hijo de Pedro Crespo», en la refundición tan solo como «Juan Crespo». Quizá Ayala prescindiera de especificar que Juan es hijo de Pedro Crespo porque resulta obvio al llevar el apellido de su padre. Sin embargo, esta determinación no la sigue para la hija Isabel, pues con ella sí mantiene que es «hija de Pedro Crespo». En este caso, podría deberse a la intención de subrayar que ella genera el conflicto porque su pérdida del honor también implica la deshonra de su familia.

Pero, más allá de estas leves diferencias, junto a la incorporación de un escribano que Ayala añade para desempeñar las labores administrativas del pleito de su hija, destaca la supresión de dos de los personajes calderonianos: el hidalgo don Mendo y su criado Nuño. Estos personajes con rasgos quijotescos¹⁴, como apunta Arellano (2006: 138-142), desempeñan un papel tan secundario que incluso podemos considerarlos poco integrados en la obra. Así, se nos presenta a Mendo, un hidalgo orgulloso, pero tan empobrecido que pretende a Isabel para casarse con ella y alcanzar fortuna sin tener que trabajar, labor indigna para su posición social. Lo acompaña y aconseja en sus peripecias su criado Nuño, con las características propias del donaire y también algunas pinceladas sanchopancescas.

Las apariciones de ambos son escasas, limitándose a secuencias ridiculizadoras donde el hidalgo presume de su linaje, sintiéndose superior a los villanos, a la vez que corteja a una de ellos (Isabel) para superar su miseria. En realidad, la única función que desempeñan, además de la cómica, es la de ensalzar a Pedro Crespo quien, a pesar de su origen humilde, ha conseguido gran hacienda a base de trabajo y sacrificio. Esta supresión puede deberse, además, a que los personajes resultarían demasiado lejanos y anacrónicos para los espectadores del siglo XIX, al contrario de lo que ocurriría con el público aurisecular, el cual los identificaría más fácilmente, generando humor. De lo que no cabe duda es de que la obra funciona perfectamente sin ellos y sabemos que esta era también la opinión de los propios coetáneos de López de Ayala:

Si Calderón hubiese destinado a nuestra escena de hoy su magnífico drama *El alcalde de Zalamea*, no lo habría salpicado con los acostumbrados chistes y la eterna hambre del criado Nuño, ni quizá tampoco hubiera dejado tan baldío el carácter del hidalgo D. Mendo, extraño enteramente a la acción [...] Quizá este personaje que Calderón dibuja en segundo término no

¹⁴ También puede observarse cierto parecido entre Mendo y el escudero del tercer tratado del *Lazarillo de Tormes*.

agrupa bien con los otros, y aun por eso acertó el refundidor suprimiéndolo. (Molíns, 1870: 70-73)¹⁵

López de Ayala también introduce algunas modificaciones en otros personajes con diferentes objetivos. Cabe destacar los matices que aporta al protagonista, Pedro Crespo, para atenuar su desmesurada soberbia y orgullo. Para disminuir estos excesos, el refundidor añadió varias escenas en las que muestra al labrador reflexivo y dubitativo de las decisiones que estaba tomando. Además, incorporara un pasaje determinante donde, en la soledad de su despacho, Crespo desea que el Capitán se arrepienta para así conmutarle la pena de muerte; es decir, que sería lo suficientemente compasivo como para perdonarle la vida¹⁶. Es probable que el trasfondo de la cuestión estribe en que el concepto del honor/honra¹⁷ es mucho menos rígido en el siglo XIX que en el XVII. Como es sabido, en el Siglo de Oro el público vería con normalidad que un hombre estuviera dispuesto a asesinar a otro para restaurar su honor manchado, pero en tiempos más modernos resultaría excesivo y cruel, causando el rechazo de los espectadores burgueses.

Por todo ello, estas variaciones logran mitigar los defectos de Crespo y contribuyen a aumentar su mesura y perfección moral, favoreciendo una aceptación aun mayor por parte del público, que observa a un hombre recto en principios, pero también sensible, más humano y realista. Es más, López de Ayala incluso intenta matizar el final agrisado de Crespo pues, aunque se proclame vencedor moral al restaurar su honor y el orden en Zalamea, acaba con su familia desquebrajada. Por ello, Pedro se consuela con al menos sentirse ahora el protector de sus vecinos, asumiendo la figura del *pater familias*, como expresa al despedirse de don Lope de Figueroa:

CRESPO.	Con dos hijos me encontrasteis: sin ninguno quedo ya.
DON LOPE.	Hartos cuidados os quedan con esa vara.
CRESPO.	Es verdad: y administrando justicia y manteniendo la paz, todos los hijos del pueblo su padre me llamarán. (III, vv. 2425-2432, p. 83)

¹⁵ Este discurso fue leído como contestación al discurso de López de Ayala en su recepción en la Real Academia Española por Mariano de las Mercedes Roca de Togores y Carrasco, primer marqués de Molíns, escritor y político coetáneo del dramaturgo. En él analiza y elogia su trayectoria literaria.

¹⁶ «Si alguien dice que no es sabio / tan gran apesuramiento, / yo diré que más violento / entró en mi casa el agravio. / (Hojea el proceso y escribe.) Tal vez si el mozo repara / su fin próximo, el espanto / consiga... mas yo entre tanto, / he de firmar...» (III, vv. 2159-2166, p. 75).

¹⁷ Cabe distinguir entre el honor, que es la dignidad privada y la honra, que es la pública, la opinión social. En esta obra se reclama primordialmente el honor personal, pero también la honra exterior.

El otro personaje sobre el que López de Ayala incorpora cambios significativos es el Capitán Álvaro de Ataíde, añadiendo intervenciones con la intención de resaltar todavía más sus defectos. Entre ellas, cabe señalar una en la que el soldado entra en casa de Isabel y habla con ella, confesándole su amor desmedido: «Todo lo miro y por todo / sabe atropellar mi amor; que es más tirano y más fuerte / el afán con que te quiero, / que el rencor de un pueblo entero / y el peligro de mi muerte» (II, vv. 1156-1161, p. 42). El objetivo es, una vez más, potenciar el cinismo y falsedad de este personaje que expresa un gran amor a la joven cuando en realidad para él solo es un capricho pasajero.

Esta misma escena aporta una reacción relevante de Isabel, que lo rechaza abiertamente, recriminándole la falta de respeto a su honor: «¿Qué amor os puedo tener, / si antes de haberme mirado / sufrí caprichos injustos, / y me habéis dado más sustos / que letras me habéis hablado?» (II, vv. 1169-1173, p. 43). Como se puede observar, hay una intención de desarrollar algo más la opinión de Isabel sobre el Capitán, ya que en la obra original no se nos muestra directamente qué piensa al ser pretendida, sino que tan solo nos llega su rechazo a través de la criada. Es decir, se da cierto protagonismo a la mujer, que expresa lo que siente por sí misma y defiende su honor y el de su familia ante todo, ensalzándose así sus virtudes¹⁸.

3.3. Espacio y tiempo

Como explica Díez Borque (1979: 75) —y de acuerdo con las normas del teatro áureo— en la obra original se respeta tanto la unidad de acción, pues la trama apenas es interrumpida por otras secuencias, como la unidad espacial en gran medida, ya que la trama se desarrolla en un solo lugar. Además, podemos apreciar un tratamiento simbólico del espacio por parte de Calderón, ya que los lugares del interior del pueblo representan el orden y la justicia, mientras que los exteriores, el desorden y la inmoralidad.

Por un lado, la gran mayoría de las acciones tienen lugar en el interior del pueblo, principalmente en la casa de Pedro Crespo, la más rica de la comarca y donde imperan los buenos valores y el honor, pues así se comporta la familia que la habita¹⁹. Por otro lado, encontramos los exteriores de Zalamea, donde no alcanzan la justicia ni virtud que hay en el pueblo. Por ello, al comienzo de la comedia se presenta a los soldados llegando a la aldea para perturbar su paz. El abuso y deshonor de Isabel también se produce fuera del pueblo: en el monte. Ya en el último acto, la acción se traslada dentro de Zalamea, donde se ejerce justicia para condenar la afrenta; es decir, el honor perdido fuera se restablece dentro.

Tras analizar la refundición, observamos que se mantienen los mismos lugares y el simbolismo de la pieza áurea. Además, como apuntábamos previamente, en la alta comedia el espacio era muy importante y solía ser el interior de una casa burguesa. Por lo tanto, el hecho

¹⁸ A pesar de sus intachables valores, Isabel será ingresada en un convento por haber sido deshonrada. En situaciones semejantes se intentaba casar a la muchacha con el seductor o se le daba muerte a este y a ella se la recluía en un convento, e incluso se llegaba a dictar la muerte de la mujer también, fuera o no inocente (Buezo, 2002: 310). En este caso, tras la negativa del matrimonio, don Pedro escoge para su hija, sin salirse del código del honor de la época, la variante más atenuada.

¹⁹ Los otros lugares de Zalamea son las calles por las que transitan los personajes, la pensión donde se hospeda el Capitán y la cárcel donde lo detienen y ajustician.

de que *El alcalde...* transcurra principalmente en el interior de la casa de Crespo estaría en consonancia con las preferencias del gusto teatral decimonónico, facilitando así su representación escénica.

Cabe señalar algunas adiciones relevantes. Una de ellas la encontramos en la apertura del acto primero, pues mientras que en la edición de Hartzenbusch se sitúa en un «Campo cercano a Zalamea», el refundidor especifica que «La escena es en Zalamea, pueblo de Extremadura» (I, p. 4). Esta precisión se explicaría por el origen extremeño de López de Ayala, del cual se sentía muy orgulloso²⁰.

Ayala también incorpora un nuevo espacio: una casa consistorial del pueblo, en la que los vecinos están eligiendo al nuevo alcalde, y donde acude Crespo con su hija para denunciar lo ocurrido al comienzo del tercer acto. La descripción de este lugar se nos ofrece en una acotación: «(Una sala de las casas consistoriales de Zalamea. Dos puertas a la derecha; otras dos a la izquierda. En medio una mesa: bancos alrededor)» (III, p. 55).

Analizando el tiempo interno de la comedia, observamos que López de Ayala respeta el tratamiento que da Calderón a este elemento. Así pues, no encontramos unidad temporal, porque, como postula Halkhoree (1971: 284-296), aunque parece que la acción transcurre en un solo día, en realidad, lo hace en cuatro días del mes de agosto. La primera jornada empieza por la tarde del primer día y termina con don Lope pidiendo una cama para dormir, dando la sensación de que ya es de noche. El segundo acto tiene lugar en dos días, y el tercero comienza al amanecer y termina unas horas después al mediodía del cuarto día. De esta forma,

el efecto psicológico que Calderón crea en el espectador es que toda la obra se desarrolla en menos de veinticuatro horas [...] Este movimiento moral duplica el progreso moral de Crespo, del honor social pasando al deshonor (simbolizado por la oscuridad) al honor moral que le confiere Felipe II cuando el sol está en su cénit. (Halkhoree, 1971: 284-296)

3.4. Estilo

Si abordamos el estilo de las obras, se aprecia que, en líneas generales, López de Ayala mantiene el estilo de la pieza original en la mayoría de pasajes, así como el rico léxico de la pieza calderoniana, junto a otros muchos rasgos lingüísticos originales, como el voseo, los pronombres enclíticos átonos y arcaísmos como «priesa, diz, efeto»²¹, etc. Los demostrativos complejos propios del siglo XVII son modernizados en algunas ocasiones por las formas simples, pero en muchos casos no los actualiza, posiblemente para no entorpecer la métrica.

No obstante, se introducen algunos cambios en su refundición, mediante la adición, supresión o modificación de versos puntuales o escenas enteras. En el caso de las adiciones, que no es una práctica demasiado frecuente, se suelen añadir escenas nuevas y, en escasas

²⁰ Además, así ya sitúa la acción en el propio pueblo, puesto que prescinde de las primeras escenas de Calderón que se desarrollan a las afueras.

²¹ La lengua utilizada en el teatro de la alta comedia mantuvo más convencionalismos que otros géneros, siendo relativamente frecuentes los arcaísmos (Rubio Jiménez, 1983: 78).

ocasiones, se incorporan versos aislados a los pasajes calderonianos. Puesto que ya hemos comentado en el apartado de la estructura algunas escenas que introduce López de Ayala, aquí nos limitaremos a analizar los casos de supresiones, que son más comunes y se manifiestan normalmente con la simplificación de pasajes, reduciendo las ideas a lo esencial. Un ejemplo se muestra aquí:

CAPITÁN.	[...] aqueste lugar está en ojeriza, yo quiero excusar rigor más fiero; y pues amanece ya, orden doy que en todo el día, para que mayor no sea el daño, de Zalamea saquéis vuestra compañía: (II, vv. 1377-1384, p. 312)	CAPITÁN.	[...] Al rayar el día, para que mayor no sea el daño, de Zalamea sacáis vuestra compañía. (II, vv. 1238-1241, p. 45)
----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Es más, resulta frecuente que Ayala prescinda de algunos versos en los que Calderón encadena enumeraciones, como por ejemplo el extenso parlamento donde Capitán expresa que en un solo día puede Isabel corresponder su amor, donde el refundidor suprime las enumeraciones comparativas y condensa la idea de la siguiente manera:

CAPITÁN.	en un día nace un hombre y muere: luego pudiera en un día ver mi amor sombra y luz como planeta, pena y dicha como imperio, gente y brutos como selva, paz y tranquilidad como mar, triunfo y ruina como guerra vida y muerte como dueño de sentidos y potencias: y habiendo tenido edad [...] (II, vv. 977-987, pp. 288-289)	CAPITÁN.	en un día nace un hombre y muere. ¿Por qué no intenta amor lo mismo, si es dueño de sentidos y potencias? Y habiendo tenido edad [...] (II, vv. 728-732, p. 29)
----------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

También se modifica, en ocasiones, el estilo de los versos, normalmente con la intención de darle una forma más sencilla, clara y prosaica, lo cual se traduce en cierta pérdida del retoricismo y poeticidad de la pieza calderoniana. Así lo observamos en este ejemplo:

JUAN.	Perdonaréis no estar acomodado; que mi padre quisiera que hoy un alcázar esta casa fuera. Él ha ido a buscaros qué comáis; que desea regalaros. Y yo voy a que esté vuestro apósito Aderezado [...] (I, vv. 568-574, pp. 266-267)	JUAN.	[...] Mi padre, mientras él mismo os elige en la plaza los manjares, me manda daros las gracias porque honráis estos umbrales. (I, vv. 212-216, p. 12)
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Esta preferencia por la sencillez llevará a Ayala a prescindir, por ejemplo, del largo parlamento de Isabel donde se lamenta por la pérdida de su honor, pues el público del siglo XIX no era aficionado a tanto retoricismo, como explica el propio Molíns: «el público de su época [de Calderón] tenía, no solo costumbre, sino ansia de esas a manera de cavatinas de la declamación, que hoy nos parecen de mal gusto» (1870: 71).

En último lugar, cabe mencionar un caso de *lectio faciliior* en *El alcalde...* de López de Ayala, cambiando una expresión por otra más cercana a su tiempo para facilitar la comprensión al público, como mostramos a continuación:

REBOLLEDO. [...] ¡Vive Cristo, Chispa, que ha de haber hurgón! (I, vv. 773-774, p. 277)	REBOLLEDO. [...] Fui el hurón que saca los gazapillos del vivar (I, vv. 485-487, p. 20)
-----------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------

Aquí, Calderón utiliza una expresión de germanía para señalar que va a haber estocadas con las espadas²². El refundidor cambia la expresión por una ingeniosa imagen en la que Rebolledo se compara con un hurón que hace salir a un gazapo de su madriguera, al igual que él ha hecho salir a Isabel del desván.

Otro aspecto que conviene estudiar son las acotaciones, que no existían en las piezas áureas, salvo unas marcas muy breves para señalar las entradas y salidas de personajes, del tipo *Vanse todos*, *Vanse don Mendo y Nuño*, etc.²³. Por su parte, Ayala mantiene la mayoría de las acotaciones que añadió Hartzzenbusch en su edición²⁴, muy valiosas para el montaje escenográfico, aunque prescinde de las acotaciones de entrada y salida. Pero, en numerosas ocasiones las modifica, sobre todo amplificándolas según sus intereses, como apreciamos en la acotación previa al secuestro de Isabel al final del segundo acto:

(Lléganse a los tres soldados; detienen a Crespo y a Inés, y se apoderan de Isabel.) (ed. Hartzzenbusch, II, p. 79)	(Pedro Crespo al dirigirse a su habitación se encuentra con los soldados y Rebolledo que inmediatamente le rodean. Isabel e Inés, al dirigirse a la suya, ven al capitán, al Sargento y a la Chispa.) (Refundición, II, p. 53)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Finalmente, incorpora acotaciones nuevas, como las que apoyan la representación actoral. Ejemplo de ello lo encontramos en esta escena:

²² Así lo recoge el *Diccionario de Autoridades*. Hurgón: «se llama entre los guapos y espadachines, la estocada que se tira al cuerpo, por alusión al golpe que se da con el hurgón, picando a alguno» (Real Academia Española, 1734).

²³ Si había acotaciones implícitas, es decir, dentro del propio texto y que ayudaban al público a situarse y recrear los espacios en su imaginación, porque los decorados eran muy escasos.

²⁴ Hartzzenbusch mantuvo además las acotaciones de Calderón que señalaban la entrada y salida de personajes en cada escena, lo cual resulta redundante porque ya se especifica al comienzo de la misma los personajes que aparecen en ella.

CRESPO. (Dentro) Cierra la puerta
del postigo.
CAPITÁN. ¡Crespo y Juan!
(Se dirige a la puerta de la calle)
(II, vv. 1212-1214, p. 44)

3.5. Métrica

En último lugar, si comparamos los porcentajes globales de las formas estróficas en Calderón y Ayala, obtenemos los siguientes resultados²⁵:

<i>Metro</i>	Calderón (ed. Hartzbusch)		Refundición de López de Ayala	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1858	67%	1572	64,6%
Redondilla	672	24,3%	728	30%
Silva de consonantes	124	4,5%	89	3,6%
Quintillas	105	3,8%	39	1,6%
Pareado	4	0,2%	—	—
Villancico	4	0,2%	4	0,2%

En primer lugar, se observa que la obra de Calderón consta de 2767 versos y la de López de Ayala de 2432, es decir, tiene 335 versos menos. Esto se explica porque el refundidor tiende a sintetizar algunos pasajes y, además, prescinde de las dos jácaras, que suman un total de 28 versos.

Al comparar los porcentajes de las formas métricas que utilizan ambos autores, apreciamos que son muy parecidos, ya que Ayala sigue los mismos esquemas métricos que Calderón y en proporciones muy similares, predominando claramente el romance²⁶, seguido por la redondilla, que tiende a emplearse para los diálogos entre el Capitán y sus soldados (Escudero Baztán, 1998: 74).

4. CONCLUSIONES

Como conclusión del análisis comparativo, observamos que, en líneas generales, López de Ayala se mantiene fiel a la pieza original, pero realiza algunos cambios en distintos aspectos y en diferentes grados. Por ejemplo, incorpora modificaciones estructurales mediante la reordenación, eliminación o adición de algunas escenas, predominando la

²⁵ Para la obra de Calderón seguimos la sinopsis métrica que ofrece Escudero Baztán en su edición (1998).

²⁶ Calderón mostró una marcada preferencia por el romance, que supone el doble del promedio general que las otras comedias del Siglo de Oro (Marín, 2000: 353).

primera práctica, con el objetivo de unificar el desarrollo de contenidos similares y así concentrar la acción.

También aporta matices que permiten desarrollar los personajes más relevantes, como son Pedro Crespo e Isabel, favoreciendo una visión más humana y realista de los mismos; y reforzando los defectos de los personajes negativos, como el capitán Ataide. Acierta, además, en la supresión de Mendo y Nuño, dos personajes poco integrados en la trama y anacrónicos respecto al siglo XIX.

No menos importante es la adaptación que hace del estilo barroco —en ocasiones recargado— al gusto más directo y prosaico del público decimonónico, aunque suponga una pérdida de lirismo dramático; además de la incorporación de acotaciones muy relevantes para el teatro del XIX, donde se daba gran importancia al espacio escenográfico.

Por todo ello, podemos afirmar que estamos ante una refundición tan desconocida como interesante y bien construida, fruto de la labor de un dramaturgo conocedor de la esencia de la dramaturgia barroca y, en particular, de este drama de Calderón. En definitiva, López de Ayala logra adaptar la obra a los nuevos moldes del teatro de su tiempo, pero conservando la esencia de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2000): «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 279-324. Handle: <http://hdl.handle.net/10261/108044>.
- Arata, Stefano (2009): «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado)*, ed. Stefano Arata, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 3, pp. 21-67.
- Arellano, Ignacio (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana.
- Buezo, Catalina (2002): «Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las xxiv Jornadas de Teatro Clásico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 297-319.
- Calderón de la Barca, Pedro (1830): *El alcalde de Zalamea*, en *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Jorge Keil, vol. IV, Leipzig, Fleischer, pp. 88-110.
—(1838): *El alcalde de Zalamea*, en *Tesoro del Teatro Español, desde sus orígenes (año de 1356) hasta nuestros días...*, ed. Juan Eugenio de Ochoa, vol. III, París, Baudry.
—(1849): *El alcalde de Zalamea*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, tomo III, Madrid, Rivadeneyra, pp. 67-110.
—(1979): *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia.
—(1998): *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana.
- Carnero, Guillermo (1983): «Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca y el teatro español del Siglo de Oro*, III, Madrid, CSIC, pp. 1359-1368. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5135/1/RHM_02_11.pdf [fecha de consulta: 15 de julio de 2021].
- Castro y Calvo, José María (1965): «Introducción» a *A. López de Ayala: Obras completas de don Adelardo López de Ayala*, ed. José María Castro y Calvo, BAE, tomo I, Madrid, Atlas, pp. IX-CXXXIII.

Contreras Íñiguez, Montserrat (2016): *López de Ayala y su tiempo: ideología y sociedad en la 'alta comedia'*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla. Handle: <https://idus.us.es/handle/11441/34566>.

—(2019): *Adelardo López de Ayala: un dramaturgo olvidado*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Coughlin, Edward (1977): *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne Publishers.

Ganelin, Charles (1994): *Rewriting theatre: the 'comedia' and the Nineteenth-Century 'refundición'*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Gies, David (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco, Cambridge, University Press.

Halkhoree, Premraj (1971): «The four days of *El alcalde de Zalamea*», *Romanistisches Jahrbuch*, 22, pp. 284-296.

—(1972): *El alcalde de Zalamea*, Londres, Grant Cutler and Tamesis Books.

Harlan, Mabel (1935): «Don Adelardo López de Ayala: ¿figura o figurón?», *Hispania*, 28, pp. 413-436.

López de Ayala, Adelardo (ca. 1861): *El alcalde de Zalamea: comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca; refundida por D. Adelardo López de Ayala*, 51 h., Madrid, BNE, sig. Res/219.

—(1864): *El alcalde de Zalamea: comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca; refundida por D. Adelardo López de Ayala*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez.

—(1870): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Adelardo López de Ayala el día 25 de marzo de 1870*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, pp. 3-43.

—(1881-1885): *Obras completas de don Adelardo López de Ayala*, prólogo de Manuel Tamayo y Baus y ed. Antonio Pérez Dubrull, Madrid, Colección Escritores Castellanos Dramáticos, 7 vols.

Marín, Diego (2000): «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Colección Fundamentos, 162, Istmo, pp. 351-360.

Martínez Cachero, María (2001): «Bibliografía comentada ‘de’ y ‘sobre’ Adelardo López de Ayala (1829-1894)», *Revista de Literatura*, 63, pp. 209-232.

Molins, Marqués de (1870): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Adelardo López de Ayala el día 25 de marzo de 1870. Contestación del Marqués de Molins, director de la RAE*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, pp. 49-84.

Oteyza, Luis de (1932): *López de Ayala o el figurón político-literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

Picón, Jacinto Octavio (1891): *Ayala: estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, Compañía de Impresores y Libreros.

Real Academia Española (1734): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española*, tomo IV, “H”, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro.

Ruano de la Haza, José María (1994): «Una nota sobre la división en cuadros», en José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, pp. 291-292.

Rubio Jiménez, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.

Ruiz Ramón, Francisco (1967): *Historia del teatro español, I. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza.

Sloman, Albert Edward (1951): «Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Hispanic Review*, 19, pp. 66-71.

Solsona y Baselga, Conrado (1891): *Ayala: estudio político*, Madrid, Imprenta de los hijos de José Antonio García.

Vellón Lahoz, Javier (1996): «Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa», *Criticón*, 68, pp. 125-140.

Notas sobre la presencia y la trayectoria escénico-poética de Federico García Lorca en la provincia de Albacete durante la década de 1930¹

Notes on the presence and the scenic-poetic trajectory of Federico García Lorca in the province of Albacete during the 1930s

Iván Gómez Caballero
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: El presente artículo trata de dilucidar la presencia de Federico García Lorca y la representación de algunas de sus obras, como *Mariana Pineda*, en la década de 1930 en la provincia de Albacete. Nuestra metodología se ha basado, por un lado, en la consulta de bibliografía especializada, y, por otro, en la consulta directa de fuentes primarias y periódicos de la época, entre ellos el *Defensor de Albacete* y el *Diario de Albacete*.

Palabras clave: Federico García Lorca, teatro, La Barraca, Albacete, Almansa, Alcaraz, cultura.

Abstract: This article tries to elucidate Federico García Lorca's presence and the representation of some of his works, such as *Mariana Pineda*, in the 1930s in the province of Albacete. Our methodology has been based, on the one hand, on the consultation of specialized bibliography, and, on the other, on the direct consultation of primary sources and newspapers of the time, among them the *Defensor de Albacete* and the *Diario de Albacete*.

Keywords: Federico García Lorca, theater, La Barraca, Albacete, Almansa, Alcaraz, culture.

Recibido: 30/05/2021

Aceptado: 18/10/2021

¹ Este trabajo ha sido financiado gracias a una beca de iniciación a la investigación para estudiantes de másteres universitarios oficiales, dirigida por Rafael González Cañal y cofinanciada por el Banco Santander y la Universidad de Castilla-La Mancha durante el curso 2020/2021, y está dedicado a mi abuelo Fernando Caballero Valero. *Sit tibi terra levis, sit tibi ubicumque pax.*

Federico García Lorca sintió siempre una conexión por Albacete y su provincia. El 1 de mayo de 1935 le dedicaba al albaceteño Juan Ramírez de Lucas (1917-2010) los siguientes versos: «Aquel rubio de Albacete / vino, madre, y me miró. / ¡No lo puedo mirar yo! / Aquel rubio de los trigos / hijo de la verde aurora, / alto, solo y sin amigos / pisó mi calle a deshora...»². De esta forma, la crítica literaria sostiene que este joven, que por entonces contaba con apenas dieciocho años, inspiró a García Lorca en la composición de los *Sonetos del amor oscuro*, descubiertos en los años ochenta del siglo pasado y editados por Isabel Pulido Rosa (1996) en su tesis doctoral³. Cuando estalló la Guerra Civil Española el 18 de julio de 1936, Lorca le escribió una carta para iniciar el exilio político de ambos hacia México⁴.

El presente artículo traza la trayectoria escénica de Federico García Lorca en la provincia albaceteña, pues tenemos constancia de su presencia en la capital provinciana, en Almansa y en Alcaraz en la década de los años 30. Desafortunadamente, como señala Francisco Linares Válcárcel (1998: 25), «Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca no son nunca representados sobre los escenarios de Albacete [durante los años 20] a pesar de la tremenda importancia de su obra dramática [...]»⁵.

Sobre el estudio del teatro albaceteño hemos de hacer mención obligatoriamente a las monografías sobre representaciones teatrales en la segunda mitad del siglo XIX hasta principios de siglo XX (Cortés Ibáñez, 1991), además de los periodos que comprenden entre 1901 y 1923 (Linares Válcárcel, 1998), entre 1924 y 1936 (Ochando Madrigal, 1998) y del teatro histórico entre 1983 y 1998 (Ochando Madrigal, 1999). Sin embargo, estos estudios no se centran en sentido estricto sobre la presencia de Federico García Lorca, ya que aparecen datos sueltos e inconexos. Además, no cubren los años comprendidos entre 1937 y 1940, en los que, a pesar de que Lorca había muerto, es interesante esbozar un análisis sobre cómo impactó su muerte en la representación de sus obras en la provincia albaceteña, en donde se asentaron las Brigadas Internacionales, conectadas ideológicamente con el autor granadino. Asimismo, se ha analizado la trayectoria dramática durante la Feria de Albacete y otros dramaturgos y movimientos destacados (Cortés Ibáñez, 2010; Fuster Ruiz, 2010; Linares Válcárcel, 2010; Ochando Madrigal, 2010; Gómez Caballero, 2021).

La metodología empleada se ha basado, por un lado, en la consulta de fuentes históricas primarias, entre ellas periódicos de la época como el *Diario de Albacete* y el *Defensor de Albacete*, y, por otro, en el análisis de la bibliografía secundaria (Ochando

² Citamos uno de los poemas inéditos de Federico García Lorca, conocido como «Romance del rubio de Albacete».

³ Vid. Dobrian (2005), Frattale (2010), García Calle (2019), Irimia Núñez (2019), Le Vagueresse (2010), Leuci (2018) y Matas Caballero (2000) para un análisis detallado de los diversos aspectos de este poemario póstumo.

⁴ Vid. Fernández Montesinos (1984), García Posada (1984), Gibson (1978, 1979, 1981, 1992, 1998, 2006, 2018), Lázaro Carreter (1984), Reina (2012) y Prósperi (2020) para profundizar en estas cuestiones.

⁵ Las fuentes históricas albaceteñas que hemos consultado solamente nombran a Federico García Lorca en algunas ocasiones en los años 20, pero nunca indican su presencia o la representación de sus obras en estos años. Vid. el *Diario de Albacete* (v. 44, n. 13.370, 27/06/1925) y el *Defensor de Albacete* (v. 32, n. 8.316, 12/06/1929; v. 32, n. 8.337, 08/07/1929; v. 32, n. 8.467, 10/12/1929).

Madrigal, 1998; Cortés Ibáñez, 2021) para ubicar los datos en un contexto histórico-literario adecuado. Finalmente, incluimos en un anexo una tabla en donde recogemos las representaciones teatrales y los recitados poéticos de las obras de Federico García Lorca que se representaron en la provincia de Albacete en la década de los años 30. Asimismo, hemos optado por incluir en dicha tabla los entremeses de Miguel de Cervantes y la comedia barroca de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega que representó con la compañía La Barraca, puesto que confirman su presencia en esta ciudad castellanomanchega.

LA TRAYECTORIA ESCÉNICA Y LA PRESENCIA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA PROVINCIA DE ALBACETE EN LOS AÑOS TREINTA

La compañía dramática de Margarita Xirgu representó el 21 de febrero de 1930 *Mariana Pineda* con decorados de Salvador Dalí en el Teatro Cervantes de Albacete (Ochando Madrigal, 1998: 156, 571, 831-832). Dicha compañía estrenó solamente varias obras teatrales del 21 al 24 de febrero de 1930, entre ellas *Campos de armiño*, *Los fracasados*, *Rosas de otoño* y *Santa Juana*. No podemos confirmar la asignación del *dramatis personae* del elenco, que estaba compuesto por varios actores y actrices como, por ejemplo, Luis Alcaide, José Cañizares, Benito Cobeña, Luis Echaide, José García, Manuel Gómez, Eugenia M. Illescas, Encarnación López Sevilla, Alejandro Maximino, Pascuala Mesa, Alfonso Muñoz, Mimi Muñoz, Pilar Muñoz, Miguel Ortín, Julia Pacelo, Luis Peña, Luis Peña Illescas, Pastora Peña Illescas, Fernando Porredón, Josefina Santaularia, Eloísa Vigo y Margarita Xirgu, directora de la compañía. Sin duda, la crítica literaria albaceteña alabó la representación de la obra, como consta en el *Defensor de Albacete*, periódico editado entre 1896 y 1936:

Federico García Lorca ha puesto música a un/a de las páginas más ignominiosas de la historia patria. Para ello ha bañado su espíritu en las cenagosas e infectas aguas del reinado de Fernando VII, el rey chispero y antipatriota que felicitaba a Napoleón por los triunfos que sus tropas obtenían sobre los ejércitos españoles. El exquisito poeta granadino ha buceado en tan repugnante período histórico, extrayendo para glorificarla escénicamente una admirable figura femenina: la de Mariana Pineda, que fue ajusticiada inicualemente, lo mismo que cientos de ardorosos patriotas que murieron sin claudicar de sus ideas liberales.

Con tan emotivos materiales, el poeta se hizo dramaturgo, construyendo una obra limpia y delicadamente bella. También es trágica, sin apelar a ninguna truculencia de mal gusto. Sin llegar al tablado escénico, flota y se expande el drama de una vida joven bárbaramente sacrificada, entre palabras que son rosarios de lágrimas, melódicas letanías de protesta. Estimo difícil señalar cual es la mejor estampa (acto) de esta obra, que su autor llama -acertadísimamente- romance popular. Las tres, compenetrándose íntimamente y de una manera perfecta son muy distintas en el tiempo y en la situación lírica y dramática. Como partes de una sinfonía gratamente triste, podría decirse que representan los valores del Andante, el Maestoso

y el Pianísimo en música. Ninguna es mejor que la otra, porque sola no tiene un valor concreto; es indivisible técnicamente por ser parte esencial de un todo armónico e indestructible. La primera estampa tiene una exposición de asunto sobriamente magnífica. La segunda nos muestra la trama con maestra y gratisísima sencillez. Y la tercera nos convulsiona y nos horroriza con su color espectral sin llegar a provocar una sola mueca de espanto.

García Lorca se ha acreditado como gran autor dramático con esta producción que, denotando un gusto selecto, hace comenzar con unos evocadores romances a telón corrido para lograr la adecuada preparación espiritual del auditorio. Los tipos han sido tratados con plausible rigurosidad histórica y tienen vida propia, no de muñecos, porque en toda la obra palpita el genio de un artista creador.

Dije al comenzar que García Lorca había puesto música a una página de la historia. Eso ha hecho en verdad, pues sus versos, magníficos, evocadores y entusiasmantes huelen a todas las cosas gratas y amadas y tienen los colores embriagadores de Granada la morisca y de la juventud rebelde y briosa de este joven poeta. (*El Defensor de Albacete*, v. 33, n. 8.529, 22/02/1930)

Desafortunadamente, la crítica literaria señaló que los escenarios decorativos del pintor catalán Salvador Dalí no fueron del gusto albaceteño:

[...] en cuanto a la puesta en escena -cuidadísima como siempre-, estimando en su valor el gusto artístico y decorativo del escenógrafo Salvador Dalí, soy de opinión que para un romance popular tan eminentemente evocador, es impropio el decorado con visos cubistas del último acto. Más adecuado hubiera estado uno que, con la misma verosimilitud que los hermosos versos, nos diera la sensación oportuna de época. El del señor Dalí detona y desorienta algo. (*El Defensor de Albacete*, v. 33, n. 8.529, 22/02/1930)

El 15 de abril de 1930 se recitaron algunos poemas de Lorca, de los que no sabemos el título⁶:

Anoche en [el teatro] Cervantes sonaron a repique de gloria las hermosas composiciones de Salvador Rueda, Villalón, García Lorca, los Machado, Alberti, Ilbarbouro, Gabriel y Galán, Lázaro y López Alarcón, que con este arte insuperable recitó, cantó –mejor dicho– González Martín. No cabe más, ni mejor. Las galanuras más sentidas de la palabra se confundían con las bellezas de la canción para dar en conjunto la más absoluta perfección del recitado. (*El Defensor de Albacete*, v. 33, n. 8573, 16/04/1930)

El 2 de julio de 1933, Federico García Lorca, acompañado por la compañía «La Barraca» llegó a la ciudad de Almansa (Albacete), alojándose en el Gran Hotel, inaugurado unos años antes, en 1929. Allí se representaron dos entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra: *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa*. Santiago Ontañón diseñó la

⁶ Emilia Ochando Madrigal (1998) no recoge este dato en su tesis doctoral.

escenografía para el primero y Alfonso Ponce de León para el segundo. Por otra parte, Joaquín Sánchez Covisa y Alberto González Quijano formaron parte del elenco de actores (Cortés Ibáñez, 2021: 92-93).

Parece ser que la primera vez que Federico García Lorca visitó la ciudad de Albacete fue el 4 de julio de 1933, donde representó en el Teatro Circo con la compañía de teatro «La Barraca», acompañado por Eduardo Ugarte, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, con un gran éxito. El *Defensor de Albacete* (n. 9.543, 04/07/1933) aporta los siguientes datos:

Ayer llegó a nuestra capital la Compañía de Arte “La Barraca”, integrada por valiosos elementos del teatro universitario. Suspendida la función que para anoche estaba anunciada en La Roda, los elementos universitarios, accediendo a sugerencias que se le hicieron, acordaron actuar hoy en Albacete, representando en el Teatro Circo y no en la plaza pública, según es su costumbre. Dirige este elenco artístico Federico García Lorca, inspirado poeta y aplaudido autor dramático.

[...] Desde el momento en que se conoció la noticia de su llegada el público se congregó en la puerta del Gran Hotel, donde se hospedaron, rodeando y viendo con curiosidad los 'autocars' y camión donde llevan su teatro ambulante, y a la vez para informarse.

El señor alcalde y demás autoridades se pusieron a su disposición, dando toda clase de facilidades para la instalación del teatro. A las cuatro se dirigieron nuestros estudiantes a la plaza María Pineda a levantar el escenario, y era de admirar la destreza y rapidez con que lo montaron e instalaron magníficamente, con decorado propio para las obras a representar.

A las diez era la hora de la función, pero con mucha anterioridad el público ya ocupó todos los asientos que al efecto se instalaron y además invadió el resto de la plaza y calles adyacentes. Nuestras autoridades también honraron el acto con su presencia.

pesar de que la persistente llovizna no cesó de caer durante la representación, ésta no cesó, prueba inequívoca del entusiasmo que este grupo de jóvenes estudiantes tiene por su noble empresa de propagar la cultura por España y, por otro lado, el público demostró su respeto, admiración y simpatía por este grupo artístico al no dar muestras de cansancio a las dos horas que duró la representación, a pesar de estar muchas horas de pie y de lo desapacible del tiempo.

Todas las obras fueron representadas con gran acierto teatral y presentadas con todo detalle. La admirable modestia de los treinta jóvenes de ambos sexos que componen la compañía nos obliga a omitir sus nombres, pues es costumbre que sean siempre anónimos. Sólo nos han permitido que demos a conocer a los directores artísticos: Federico García Lorca y Eduardo Ugarte.

Fueron muy justos los nutridos aplausos con que el público premió la labor que desinteresadamente hacen estos jóvenes enamorados de nuestros príncipes de las letras, y estimamos muy merecido que el gobierno haya prestado interés a esta empresa, subvencionándola. Nuestra felicitación sincera a estos cruzados de la cultura patria.

El sábado 9 de junio de 1934 se promovió en el Pasaje de Lodares a las 22.30 horas de la noche un recital de poesías con entrada pública a cargo de Deogracias Laguna, que constaba de dos partes: la primera estaba integrada por *Romance del amor callado* de Castellanos, *Balada de la placeta* de García Lorca y *Yo alto, yo verde, yo frío* de Huerta; la segunda, por *Al volver y empezar* de Rafael Alberti, *A Margarita Debayle* de Rubén Darío y el soliloquio de Segismundo en la segunda jornada de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (*El Defensor de Albacete*, v. 37, n. 9.827, 08/06/1934; *El Diario de Albacete*, v. 53, n. 16.121, 09/06/1934).

Los días 16 y 17 de febrero de 1935 hubo otro recital poético en el Teatro Circo a cargo de Rafael Nieto, quien recitó poesías de Carrere, Machado, García Lorca, Villalón, Martínez Baena, Ojeda, Borrás y Enrique de Mesa, entre otros (*El Defensor de Albacete*, v. 38, n. 10.049, 16/02/1935). La crítica literaria albaceteña del momento, como José Ruizva, reseñó su actuación al día siguiente (*El Diario de Albacete*, v. 54, n. 16.355, 17/02/1935):

Ayer nos ofreció unos poemas de García Lorca hablando de Andalucía, la bella con mil elogios; *Córdoba* de Carrere, *Sevilla* de Baena y muchas más, todas del ambiente andaluz cantadas y recitadas como él solo sabe hacerlo, sintiéndolo en el fondo de su alma y tan solo por esto, por vivir sus poemas, Rafael Nieto se llevó las ovaciones del público entusiasmado.

Aún tuvo que recitar varias composiciones fuera del programa, una que agradecieron con muchos aplausos de manos femeninas, *Los peregrinitos* de García Lorca, dedicada a las señoritas que había en la sala.

También le pidieron *A la muerte de Romero de Torres* y con emoción sentida puso todo su arte al servicio del poema al pintor de las mujeres.

Muchos y prolongados aplausos acogieron la formidable labor del gran artista que es Rafael Nieto, aplausos de los que participó también el guitarrista Vicente Fernández, digno acompañante del recitador en esta cruzada de buen arte.



Imagen I. Fotografía del recitado poético de Rafael Nieto. Fuente: *El Diario de Albacete*, v. 54, n. 16.355, 17/02/1935.

El viernes 15 de marzo de 1935 el joven Enrique Soriano Marcos impartió una conferencia titulada *El movimiento poético actual: Federico García Lorca* en la cuarta velada del Glosario Poético, en la que defendía el intelectualismo minoritario al que, en ocasiones, se dirigía Lorca, comparándolo con Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. De este modo, Enrique Soriano Marcos destacó que «el arte [actual] significa rigor, ansia suprema de belleza y resurrección de los factores esenciales de la raza para levantar, como en un nuevo Siglo de Oro, el monumento artístico nacional». En su intervención, analizó algunos libros de Lorca, como *Baladas* (1922) y el *Romancero gitano* (1928), al igual que las composiciones de juventud *Cancioncilla sevillana*, *El lagarto viejo*, *El tío-vivo*, *La casada infiel* y *San Gabriel*, destacando, por último, su admiración por *Yerma* (1934) y *Bodas de sangre* (1933) (*El Diario de Albacete*, v. 54, n. 16.381, 20/03/1935).

A finales de 1936, cuando corrían los rumores sobre su asesinato, el *Diario de Albacete* (1, 6, 30/08/1936) afirmaba que «García Lorca, que es una de las figuras más sobresalientes de nuestra literatura contemporánea, parece ser que se hallaba preso en Córdoba y que en una de las últimas *razzias* de los que acostumbran los facciosos a realizar tras haber sufrido algún descalabro, ha caído el gran poeta».

El *Defensor de Albacete* (v. 39, n. 10.509, 09/09/1936) también se hacía eco de la noticia diez días después sin caer en un juicio de valor literario sobre el poeta granadino como lo había hecho el *Diario de Albacete*: «Un fugitivo de Granada ha ratificado la noticia que desde hace varios días se conoce del fusilamiento por los rebeldes del gran escritor Federico García Lorca». Ese mismo día, pero en el *Diario de Albacete* (v. 1, n. 13, 09/09/1936), escribía un pequeño homenaje de un tal Belarmino sobre García Lorca, a quien había conocido un año antes en la ciudad de Alcaraz (Albacete):

Nuestro recuerdo bucea entre las imágenes directas y al fin da con una. Fue una tarde lenta y calurosa del verano de 1935. A la hora de la siesta llegábamos los amigos en un automóvil a la vieja y dorada ciudad para asistir a una representación teatral de *La Barraca*. Preguntamos por Federico y alguien nos lo señaló tumbado a la sombra de unos álamos corpulentos; descansaba durmiendo al aire libre y a la sombra, como un gitano ilegítimo.

Al atardecer, quisimos todos orearnos con el vientecillo serrano y ascendimos a unos cerros calvos desde donde se columbra la llanura ascética, con sus grises y rosados azulencos. El paisaje hirió su sensibilidad y Federico comenzó a hablar con su facundia cordialidad de iluminado. Hablaba de Fray Juan de la Cruz y de Teresa Cepeda, recitaba las estrofas inefables de *La noche oscura del alma*, ardía en su propio fuego y nos transmitía a nosotros su calentura y su emoción ante la belleza.

En la alta noche fuimos espectadores de una fiesta de arte inolvidable. La Plaza de Alcaraz, con sus torres, recortadas en la claridad del plenilunio, fue el escenario idóneo para la representación del teatro de *La Barraca*. Una multitud de campesinos fuertes e ingenuos como la propia Naturaleza subrayaba las ironías de los entremeses de Cervantes, mientras los señoritos de Alcaraz bostezaban asombrados y soñolientos. Federico, embutido en su mono – era un precursor – se desvivía con los mil complicados virtuosísimos de la tramoya...

Y después, deambulando hasta el amanecer por las callejas pinas y retorcidas de la vieja ciudad. Era un conversador delicioso e infatigable y, como gran poeta, poesía una prodigiosa intuición. Nos hablaba de todo: de los gitanos, de los Tartessos, del Rey de Harlem, de don Juan Tenorio, de Cádiz, de la “Pena Negra”... De esa pena, honda y callada de los gitanos del Albaicín, que hoy ha de desmelenar la muerte de su poeta.

El lunes 19 de julio de 1937, Teresina Risoto y Tulio Marco recitaron unos poemas de García Lorca y de Rafael Alberti en el acto organizado por las Milicias de Cultura y el Frente Popular en Albacete, en donde el grupo teatral «El Búho» representó *El Dragoncillo* de Pedro Calderón de la Barca y la *Tragedia de ensueño* de Ramón María del Valle-Inclán, dirigidas por Francisco Canet (*El Diario de Albacete*, v. 2, n. 248, 20/07/1937). El 18 de diciembre de 1937 se celebró en Albacete un homenaje póstumo a la memoria de García Lorca (*El Defensor de Albacete*, v. 40, n. 10.860, 18/12/1937):

Se ha celebrado un entusiasta homenaje a la memoria del gran poeta García Lorca.

Al homenaje concurren políticos, artísticas y escritores entre los que destacaban Sancho Fournier y poetas Sotelo Sáenz y Vicente Sáenz, que hicieron un resumen del acto, exaltando las virtudes de la España Republicana.

El Cónsul de España dio gracias a las concurrentes en nombre del Gobierno de la República.

El almanseño José María Gómez, que pertenecía al Ejército Popular durante la Guerra Civil (1936-1936), recitó fragmentos del *Romancero gitano* en Almansa en algún momento de 1938 a las 22.30 horas (Cortés Ibáñez, 2021: 237). En ese mismo año, en la sección de «Romances del defensor» del periódico del *Defensor de Albacete*, Eloy Catalán le dedicó un

largo y extenso poema (*El Defensor de Albacete*, v. 41, n. 10.871, 17/02/1938). Así pues, en fechas próximas *Así que pasen cinco años* se representó en un acto antifascista el jueves 14 de abril de 1938 en Albacete, cuyos intermedios musicales corrieron a cargo de la orquesta del Ejército Popular (*El Defensor de Albacete*, v. 41, n. 11.018, 13/4/1938):

Organizados por el Grupo de Agitación y Propaganda de la Escuela Normal del Magisterio Primario, mañana jueves 14, a las seis y media de la tarde, en conmemoración del VII aniversario de nuestra República y como inauguración de una serie de conferencias de divulgación cultural, se celebrará una velada interesantísima.

En ella, el director de la Normal don Juan Bautista Lorca pronunciará una charla sobre “Las tres fases de nuestra República”. Miguel Menso Calvo y alumnas de la Normal, recitarán poesías alusivas al acto y el cuadro artístico del grupo estrenará la alegoría revolucionaria de *Queremos un teatro nuevo* de Miguel Mihura Calvo y una escena inédita de Federico García Lorca: *Así que pasen cinco años*. Intermedios musicales a cargo de la orquesta de la Casa del Ejército Popular.

El acto es público y las invitaciones para el mismo, completamente gratuitas, pueden recogerse en la Secretaría de la Normal (Dionisio Guardiola, 14) y en las A.V.G. (Pasaje de Lodaes, 14) de nueve a una de la mañana y de tres a cinco de la tarde.

Quedan invitadas todas las autoridades civiles, militares y académicas, y representantes de partidos y organizaciones antifascistas.

CONCLUSIONES

En definitiva, las fuentes documentales nos indican que Federico García Lorca estuvo en Almansa el 2 de julio de 1933 para representar entremeses cervantinos y en Albacete dos días después, el 4 de julio de 1933, en donde rescató en los escenarios *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Por otra parte, aunque no hay ninguna reseña periodística ni datos históricos que lo confirmen, el homenaje necrológico de Belarmino en el *Diario de Albacete* el 9 de septiembre de 1936 indica que Lorca estuvo en Alcaraz, pueblo al sur de Albacete, durante el verano de 1935. Quizá en estos viajes a la provincia albaceteña pudiera haber conocido a uno de sus últimos amantes: el albaceteño Juan Ramírez de Lucas, a quien muy probablemente le dedicó el poemario póstumo *Sonetos del amor oscuro*, aparecido en 1984.

La opinión pública albaceteña contó con una opinión positiva y favorable al poeta, desde 1930, fecha en que se representó *Mariana Pineda* en el Teatro Circo hasta los años 1937 y 1938, en los que se promovieron varias conferencias sobre el estudio de su obra poética y se escenificó *Así que pasen cinco años*. Sin embargo, en los periódicos del momento pocas veces se resalta su faceta teatral en detrimento de la poética. De esta forma, las representaciones en los escenarios de Albacete, a excepción de *Mariana Pineda*, drama

publicado en 1927 y representado el 21 de febrero de 1930 por la compañía dramática de Margarita Xirgu, son inexistentes.

En el Pasaje de Lodares a partir de 1934 fueron habituales los encuentros poéticos en los que se leía a García Lorca y se continuaron en el Teatro Circo en 1935 con Rafael Nieto. En 1935 existía un círculo poético que estaba interesado por la poesía lorquiana, de modo y manera que Enrique Soriano Marcos impartió una conferencia en la cuarta sesión del Glosario Poético.

Por último, no hemos constatado en las fuentes históricas la relación entre Juan Ramírez de Lucas y Federico García Lorca, a quienes no se les relaciona en ningún momento. A pesar de ello, la recepción periodística sobre su muerte indica que Federico era una persona querida y admirada en Albacete, no solamente por los intelectuales, sino también por los más jóvenes, quienes estaban deseando viajar a Alcaraz en el verano de 1935 para conocerlo en persona. De este modo, los jóvenes destacan en los periódicos de la época su personalidad cálida y abierta, así como su sabiduría infinita. Quién sabe si no fue en estos encuentros con la provincia en donde conoció a su último amor, «aquel rubio de Albacete».

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Defensor de Albacete, v. 33, n. 8.529, 22/02/1930.

Defensor de Albacete, v. 33, n. 8.573, 16/04/1930.

Defensor de Albacete, v. 33, n. 8.573, 16/04/1930.

Defensor de Albacete, v. 37, n. 9.827, 08/06/1934.

Defensor de Albacete, v. 38, n. 10.049, 16/02/1935.

Defensor de Albacete v. 39, n. 10.509, 09/09/1936.

Defensor de Albacete, v. 40, n. 10.860, 18/12/1937.

Defensor de Albacete, v. 41, n. 10.871, 17/02/1938.

Defensor de Albacete, v. 41, n. 10.871, 17/02/1938.

Defensor de Albacete, v. 41, n. 11.018, 13/4/1938.

Diario de Albacete, v. 53, n. 16.121, 09/06/1934.

Diario de Albacete, v. 54, n. 16.355, 17/02/1935.

Diario de Albacete, v. 54, n. 16.355, 17/02/1935.

Diario de Albacete, v. 1, n. 6, 30/08/1936.

Diario de Albacete, v. 1, n. 13, 09/09/1936.

Diario de Albacete, v. 2, n. 248, 20/07/1937.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Cortés Ibáñez, Emilia (1991): *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2010): «Feria y Teatro. Representaciones teatrales en la feria de Albacete durante el siglo XIX», en Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete, Pubalsa, pp. 512-529.
- (2021): *El teatro en Almansa hasta 1939*, Albacete, Instituto de Albacetenses «Don Juan Manuel».
- Fernández Montesinos, Manuel (1984): «Algunos sonetos de Federico García Lorca: ¿Por qué ahora y en el ABC?», *ABC, Sábado Cultural*, 17 marzo de 1984. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-57.html>
- Frattale, Loretta (2010): «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, p. 157.
- Fuster Ruiz, Francisco (2010): «Feria y Teatro. La Feria Golfá: Un recorrido por espectáculos y locales de Albacete en el límite de lo prohibido», en Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete, Pubalsa, pp. 542-551.
- García Calle, Martín Eduardo (2019): «Bécquer en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca», *Sincronía*, pp. 336-349.
- García Posada, Miguel (1984): «Un monumento al amor», *ABC, Sábado Cultural*, 17 marzo de 1984. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-43.html>
- Gibson, Ian (1978): *La muerte de Federico García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936*, Barcelona, Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- (1979): *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica.
- (1981): *El asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Bruguera.

- (1992): *García Lorca*, Barcelona, Antártida.
- (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (2007): *El hombre que detuvo a García Lorca: Ramón Ruiz Alonso y la muerte del poeta*, Madrid, Aguilar.
- (2010): “*Caballo azul de mi locura*”. *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta.
- (2018): *El asesinato de García Lorca*, Barcelona, Debolsillo.

Gómez Caballero, Iván (2021a): «La trayectoria escénica de Carlos Arniches Barrera en los teatros albaceteños hasta 1936», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XXIV, 1, pp. 29-64.

—(2021b): «Representaciones teatrales del Siglo de Oro en Albacete (1870-1936)», *Epos. Revista de filología*, 37, pp. 113-128.

Irimia Núñez, Iris (2019), «Noche del alma para siempre oscura: Lorca y San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*», *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, 0, pp. 36-41.

Lázaro Carreter, Fernando (1984): «Poesía de García Lorca recuperada», *ABC, Sábado Cultural*, 17 marzo de 1984. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-3.html>

Le Vagueresse, Emmanuel (2010): «*Sonetos del amor oscuro* (1935) de Federico García Lorca: rébellion du/des genre(s), obscurité du désir et nécessaire fragmentation d’un discours amoureux “différent”», *Hispanística XX*, 28, pp. 179-194.

Leuci, Verónica (2008): «“Eros y Thanatos”: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca», *Especulo: Revista de Estudios literarios*, 40. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html>

Linares Valcárcel, Francisco (1998): *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

—(2010): «Feria y Teatro. El Teatro en la Feria de Albacete a comienzos del siglo XX (1921-1923)», en Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete, Pubalsa, pp. 530-535.

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.

Ochando Madrigal, Emilia (1998): *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

—(1999): «Representaciones de teatro histórico en Albacete (1983-1998)», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones: Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, pp. 525-536.

—(2010): «Feria y Teatro. Espectáculos en la feria (1924-1952)», en Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete, Pubalsa, pp. 512-529.

Pulido Rosa, Isabel (1996): *Los «Sonetos del amor oscuro» de Federico García Lorca, tradición y originalidad*, tesis doctoral dirigida por Ricardo Senabre, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Reina, Manuel Francisco (2012): *Los amores oscuros*, Barcelona, Planeta.

ANEXO

CIUDAD	LUGAR	FECHA	HORA	OBRA	COMPAÑÍA	GÉNERO
Albacete	-	21.02.1930	-	<i>Mariana Pineda</i> de Federico García Lorca	Compañía dramática de Margarita Xirgu	Teatro moderno
Albacete	-	15.04.1930	-	-	-	-
Almansa	Plaza de Mariana Pineda	02.07.1933	22.00	<i>La cueva de Salamanca</i> de Miguel de Cervantes	La Barraca	Entremés barroco
Almansa	Plaza de Mariana Pineda	02.07.1933	22.00	<i>La guarda cuidadosa</i> Miguel de Cervantes	La Barraca	Entremés barroco
Albacete	Teatro Circo	04.07.1933	-	<i>Fuenteovejuna</i> de Lope de Vega	La Barraca	Comedia barroca
Albacete	Teatro Circo	17.02.1935	-	Recitado de poemas de Federico García Lorca	Rafael Nieto	Poesía
Almansa	-	1938	-	<i>Romancero gitano</i> de Federico García Lorca	Recitado de José María Gómez	-
Albacete	-	14.07.1938	-	<i>Así que pasen cinco años</i> de Federico García Lorca	Integrantes del Ejército Popular	Teatro moderno

Rebeca Sanmartín Bastida (2019): *La mujer lectora: el mito del siglo XIX*, Madrid, Archivos Vola, 103 pp. ISBN: 978-84-949485-7-2

Recibido: 27/04/2021

Aceptado: 12/05/2021

Junto a numerosos trabajos previos elaborados por Rebeca Sanmartín Bastida, la presente publicación ocupa un lugar fundamental en el nutrido espacio consagrado al estudio de la cultura del siglo XIX. Se trata de una obra rigurosa y divulgativa en la que realiza un exhaustivo análisis de la mujer lectora, siendo esta uno de los motivos que, tal y como puede apreciarse en las distintas manifestaciones artístico-literarias en las que fue representada, refleja buena parte de las inquietudes de la época.

En el marco de la observación anterior, cabe decir que el volumen comienza con un capítulo introductorio, «La mujer lectora: el mito del siglo XIX», en el que la autora persigue dos objetivos. Por un lado, explica cómo la imagen de la mujer lectora acabó adquiriendo categoría de “mito” ya que, según los escritores o los pintores que la abordaron, se definió a partir de la segunda, de la tercera y de la cuarta acepción que para este término propone el *Diccionario de la Real Academia Española*: «historia ficticia o personaje literario y artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana», «persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima» y «persona o cosa a la que se le atribuyen cualidades o excelencias que no tiene». Por otro lado, enuncia los contenidos en los que se basa para relatar la conformación de dicho mito y que desarrolla en los cuatro capítulos sucesivos, esto es, la aparición de la lectura en silencio; el esbozo de la posición que ocupa la mujer del siglo XIX en el mundo occidental, concretamente las escritoras, las pintoras y las lectoras; el tratamiento de la figura de la mujer lectora en los grabados y en las pinturas finiseculares de los autores ilustrados, para lo que toma como punto de partida el artículo «La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: *La Ilustración española y americana* y el *Harper's weekly*» (2002) que escribió junto a M.^a Dolores Bastida de la Calle; y el modo en que la mencionada figura se presenta en los textos literarios del Realismo.

Como bien es sabido, la cultura de una sociedad queda retratada a partir del conjunto de actividades y de costumbres que en ella se articulan. A este respecto, Sanmartín Bastida señala en el primer capítulo, «La lectura: ritual revolucionario», que la lectura en silencio, pese a que se había producido en algunos claustros y cortes medievales, constituyó una auténtica innovación cultural en el siglo XVIII por ser en este período cuando se intensificó. Asimismo, sostiene que la práctica de leer de forma individual se consideró un acto aún más revolucionario en el caso de la población femenina, debido a que fue en la centuria decimonónica cuando tuvo un acceso sin precedentes a las letras, lo cual quedó plasmado en los libros y en los cuadros que se crearon en el momento. Sin embargo, aclara que la imagen

de la mujeres con una novela entre las manos estuvo atravesada por la ambigüedad pues, si bien no puede negarse que su representación se hizo posible gracias a la influencia social que ejerció el feminismo incipiente, en muchas ocasiones respondió al propósito de subrayar el efecto nocivo que podía provocar en ellas y, por ende, en el orden social.

Tras esclarecer el acercamiento que las mujeres tuvieron con los libros, indica en el segundo capítulo, «La mujer en la literatura y en las artes del siglo XIX», los dos motivos que lo propiciaron. De esta manera, empieza exponiendo que una de las reformas que se consideró primordial entonces fue la de estimular la instrucción femenina. No obstante, tal reforma pretendió únicamente fomentar la educación de los hijos a través de sus madres, por lo que se intentó limitar sus lecturas y se circunscribieron al ámbito del hogar: «El hecho de que la lectura se produzca en un ambiente doméstico nos recuerda que se consideraba “no natural” que el género femenino desarrollara su actividad fuera de esta esfera» (p. 39). Frente a ello, da cuenta de que a partir de la segunda mitad del siglo XIX surgieron múltiples asociaciones y clubs que permitieron no solo que las mujeres se aproximaran a las letras más allá de la esfera privada, sino que se generara entre las mismas un sentimiento de comunidad basado en el apoyo y en el interés mutuo, como prueban las cartas que redactaron Angela Grassi, Carolina Coronado, Robustiana Armiño, Vicenta García Miranda o Encarnación Calero de los Ríos. En este sentido, precisa que el resultado inmediato de este panorama fue la gran cantidad de pintoras y escritoras que se dieron a conocer en esos años, las cuales, a pesar de ser denostadas por sus profesiones, mostraron su disconformidad y lucharon contra el modelo vigente de «ángel del hogar» (p. 15) que la sociedad incentivaba a escoger. Para ejemplificar esto último, la autora recurre a los testimonios que nos han llegado de Emilia Pardo Bazán, quien criticó en el Congreso Pedagógico de 1892 que a la mujer no se le otorgara un destino propio y en el prólogo a *Los Pazos de Ulloa* (1886) que, a diferencia del hombre, no pudiera asistir a la escuela y a la universidad, viéndose obligada a ser autodidacta.

En el tercer capítulo, «Recapitulando las visiones de la mujer lectora en el XIX», estudia la iconografía sobre las lectoras. Para ello, se centra en obras de Henri Fantin-Latour, James Abbott McNeill Whistler, Edouard Manet, John Melhuish Strudwick, Berthe Morisot, Mary Cassatt y Carl Vilhelm Holsoe, que pueden consultarse en el propio volumen. Sin embargo, antes de examinarlas, advierte que es necesario atender a dos cuestiones. Primero, anima al lector a no interpretar las pinturas y los grabados desde la óptica de la represión o de la liberación, sino comprendiendo el código de gestos y el estilo de comportamiento burgués que operaban en ellos: «Todos los esfuerzos por escribir y dibujar el rito de la mujer leyendo (tan numerosos) se presentan bajo una concreta luz, la del “equilibrio”: a la imagen de la mujer y el libro se la domestica, se le impone unos límites, se la explica en un encorsetado marco» (p. 50). Segundo, asegura que el análisis de cada cuadro no debe reducirse a la determinación del género del autor, pues «Las pintoras contribuyeron tanto como los artistas masculinos a la creación de la mujer lectora. También ellas suavizaron el rito revolucionario y la autonomía ganada» (p. 52). Posteriormente, documenta que la mayoría de las imágenes de mujeres leyendo estuvieron rodeadas de retórica y fantasía dado el recelo que causaban. Entre ellas destaca: mujeres que leen de manera pasiva mientras realizan tareas domésticas (*Una novela amena, Harper's weekly*, 21 de abril de 1877); mujeres que consultan libros

durante la noche para no descuidar sus obligaciones (James Abbott McNeill Whistler, *Leyendo a la luz de la lámpara*, c. 1859); mujeres que leen en un parque, pudiendo ser interpoladas por un hombre (Berthe Morisot, *Leyendo con un paraguas verde*, 1873); mujeres que recitan libros en voz alta para que las escuchen sus descendientes (Mary Cassatt, *Mrs. Cassatt leyendo a sus nietos*, 1880); entre otras. En esta línea, termina el capítulo con lo que consideramos una de las ideas capitales del trabajo, es decir, haciendo hincapié en el hecho de que, al margen del modo en que se plasmara, la imagen de la población femenina leyendo fue siempre un medio de control inconsciente, ya que la mujer, mientras lee, no solo aprehende, sino que recibe.

Finalmente, en el cuarto capítulo, «El Realismo y la mujer lectora», manifiesta que, dada la inquietud que propiciaba la vinculación del género femenino con la lectura, el Realismo confeccionó la imagen de una mujer romántica que proyectaba su vida de forma irracional y obsesiva en los personajes de los libros que leía. Así, detalla los dos modelos de lectora que cobraron vida en las novelas. Por una parte, las protagonistas que recuperan la razón a cambio de renunciar a sus ideales y a su independencia, como Catherine Morland de *La abadía de Northanger* (1817), Tristana de *Tristana* (1892) o Feita de *Memorias de un solterón* (1896). Por otra parte, los personajes principales que, igual que don Quijote, pierden la cordura sin ningún tipo de posibilidad de conversión, como Elvira de *El doncel de Don Enrique el Doliente* (1834), Emma de *Madame Bovary* (1857), Isidora Rufete de *La desheredada* (1881), María de *Marta y María* (1883), Ana Ozores de *La Regenta* (1884-1885) o Lina Mascareñas de *Dulce sueño* (1911).

Dicho todo esto, debe tenerse en cuenta también que *La mujer lectora: el mito del siglo XIX* consta de un extenso repertorio bibliográfico en el que se incluye, además de los textos decimonónicos revisados y de las fuentes secundarias empleadas, un apartado específico con diversas investigaciones de expertos que permiten a los lectores interesados profundizar en la materia.

En suma, nos encontramos ante un trabajo interdisciplinar, elaborado con solvencia y maestría, que se torna imprescindible para la difusión y la mejor comprensión de la mentalidad del siglo XIX. Confiamos, por ello, en que sea la antesala de la publicación de otros estudios que ensanchen nuestro conocimiento acerca de la figura mítica en la que se acabó convirtiendo la mujer lectora.

María González Díaz
Universidad Autónoma de Madrid

Lope de Vega (2018): *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 684 pp. ISBN: 978-84-376-3787-7

Recibido: 10/06/2021

Aceptado: 16/06/2021

Cuando lo que se pretende es investigar acerca de la bibliografía reciente sobre Lope de Vega, es inevitable encontrarse con los innumerables trabajos de Antonio Carreño. Su dedicación a la literatura del Fénix se justifica con tan solo nombrar la nómina de monografías panorámicas llevadas a cabo sobre la trayectoria literaria de Lope, así como las múltiples ediciones críticas que ha realizado en los últimos años de algunas obras específicas, como la que pretendemos reseñar en las siguientes páginas. A esto se le suma, además, la cantidad de artículos y trabajos independientes publicados, lo que le convierte en uno de los mayores conocedores de la literatura lopesca y, seguramente, de la literatura de los siglos XVI y XVII en España.

En cualquier caso, la presente reseña se centra únicamente en la edición de las *Cartas* de Lope de Vega, que desde hace tiempo merecían un trabajo exhaustivo que estableciese unas pautas de lectura y unas anotaciones dignas para comprender el alcance de dicho epistolario en el marco contextual y biográfico de la vida del Fénix. Carreño, como era de esperar, cumple con todas estas expectativas y, de hecho, las supera con creces, dado que esta edición recopila más de trescientas cartas lopescas que abarcan casi las últimas tres décadas de su vida.

La estructura con que se presentan los textos está enumerada, como señala el propio editor, «de manera correlativa a partir de la primera fechada en 1604» (p. 63), aunque, más adelante, apunta que la distribución es completamente irregular, puesto que el espacio temporal entre 1610 y 1623 es el que abarca el mayor número de epístolas. De hecho, de 1606 a 1609 y de 1624 a 1631 la frecuencia de cartas que se conservan por año es muchísimo menor.

Cada una de estas cartas está precedida, siempre que es posible, por la fecha exacta en que se redactó, así como por el destinatario a quien se dirige el texto y un breve resumen que sirve como apoyo y marco del contexto reciente en el que se encuadra, lo que, en ocasiones, es más que suficiente para, al menos, deducir el sentido inmediato de cada epístola. Las notas a pie de página también vehiculan y facilitan la comprensión general de estas cartas, que varían desde la mera definición de algunos términos problemáticos hasta la explicación de ciertos elementos esenciales sobre la vida del Fénix y la sociedad cortesana del siglo XVII, esto es, tanto los sucesos históricos a los que se refiere puntualmente en algunas narraciones como la propia descripción de las amistades y personajes públicos que marcaron a Lope en esta etapa vital, y que también determinan el tono con que se los nombra. Asimismo, en todas las cartas se señalan las fuentes y testimonios en los que han sido registradas hasta el

momento cada una de ellas, desde los códices hasta las ediciones del siglo XX, como las de Marín o McGrady.

Dicho esto, una de las claves de esta edición —y de casi todas las ediciones de Antonio Carreño— es la introducción que antecede a la obra lopesca. El filólogo estructura esta introducción preliminar en seis apartados que examinan brevemente todos los puntos necesarios para establecer un contexto válido antes de proceder a la lectura de los propios textos epistolares por separado.

El primer apartado se titula «Las cartas de Lope de Vega» y sirve como acercamiento al género epistolar en el Siglo de Oro para, más adelante, hacer hincapié únicamente en las cartas del Fénix y en su relación con el duque de Sessa, ya que se trata del destinatario más significativo de las cartas de Lope, además de ser su mecenas durante casi todo el marco temporal que recorren estos textos.

El segundo, «Al servicio de muchos amos», profundiza en los amos y mecenas a los que sirvió Lope a lo largo de su vida, con especial atención en el ya mencionado don Fernández de Córdoba, sexto duque de Sessa, quien mantuvo con Lope una relación más allá de lo puramente institucional, lo que se corrobora con tan solo leer su correspondencia. Puesto que en esta edición no solamente se presentan las epístolas entre ambos, Carreño también explica, rápidamente, otras etapas que se proyectan en los textos del presente volumen, como el llamado ciclo *de senectute* con que Rozas acuñó los últimos ocho años de vida del poeta.

En los dos siguientes apartados, «La carta familiar» y «Las picardías del secretario», se analizan algunos fragmentos entre la correspondencia del duque y Lope, muy ilustrativos de cara a la amistad que ambos reflejan en estas cartas. Asimismo, también se relaciona dicha correspondencia a partir de la epístola como género literario, y las implicaciones que este género puede poseer de acuerdo con la diégesis y el propio discurso entre los dos interlocutores. A este respecto, cabe destacar la importancia que el editor otorga a los comentarios «subidos de tono» entre el mecenas y su secretario, que son, quizá, uno de los aspectos que más atención ha recibido, por las obscenidades a las que debe recurrir Lope y casi la obsesión del duque por estas «picardías».

A continuación, en «Medianías efímeras», Carreño insiste en la biografía del duque de Sessa, dado que se trata de un elemento importante para calibrar el tono y el contenido de algunas epístolas. Se caracteriza a don Fernández de Córdoba y se profundiza en su afán mujeriego y su constante necesidad de conseguir el respeto en la Corte, condiciones que lo vinculan directamente con el propio Lope.

En último lugar, «Los archivos de la memoria» repasa las ediciones de las epístolas de Lope anteriores a esta y su historia textual, así como la manera en que dichas cartas han sido publicadas y la censura que, en ocasiones, han sufrido en el proceso editorial.

Era necesaria una edición que recogiese todas las cartas de Lope en ese espacio temporal, tanto para los futuros estudios biográficos sobre el Fénix como para el propio interés del lector dispuesto a conocer algunos de los asuntos íntimos entre Lope y sus amistades, especialmente, como ya hemos dicho, con el duque de Sessa. Asimismo, estas epístolas, en ocasiones, vuelven a sacar a colación algunas cuestiones sobre los límites entre

la realidad y la ficción y la manera en que debe ser interpretada la autodiégesis lopesca y la relación vida-obra en su trayectoria literaria. Como es bien sabido, la crítica en torno a la obra del Fénix suele caer en la necesidad de encontrar referentes en sus obras que contribuyan a esclarecer algunos episodios oscuros sobre su vida, de ahí que una edición como la que aquí se propone sea de tanto interés, ya que aporta, anota y estructura una serie de documentos cuya función va a ser muy apreciada por los futuros biógrafos del Fénix.

En definitiva, el trabajo de Carreño resulta encomiable, una vez más. La manera en que se ocupa de cada uno de los puntos clave al analizar la poética de estas cartas, así como el interés que atribuye a la figura del duque de Sessa, convierten esta edición en un instrumento de mucha utilidad de cara a futuros estudios y, como mencionábamos antes, en una obra que puede ser leída como mero entretenimiento, puesto que descubre toda una serie de datos y características sobre Lope y la sociedad cortesana de la primera mitad del siglo XVII.

Nicolás Mateos Frühbeck
Universidad Autónoma de Madrid

Estadísticas

A fecha 31 de diciembre de 2021, *Biblioteca de Babel* ha recibido diecisiete artículos y tres reseñas durante el último año. Los artículos han sido sometidos a evaluación mediante doble par ciego por el Comité Científico y revisados por el Comité Editorial. De estos artículos, tres han sido rechazados, seis se encuentran actualmente en revisión, dos están aceptados (y serán publicados en el siguiente volumen) y seis han sido publicados en este segundo volumen, junto con dos reseñas.

Recibidos (01/01/2021-31/12/2021)	17
Rechazados	3
En revisión	6
Aceptados (sin publicar)	2
Publicados en 2021 (Total)	6
Publicados en 2021 (UAM)	0
Publicados en 2021 (Externos nacionales)	3
Publicados en 2021 (Extranjeros)	3
Reseñas recibidas	3
Reseñas publicadas	2

