

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 6 - 2017

Ph

H

B



Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
pubphilobiblionuam@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Blanca Santos de la Morena (UAM)
Weselina Gacińska (UAM)

Secretaría

Manuel López Forjas (UAM)

Consejo de redacción

Juan Cerezo Soler (UAM), Ana María Díaz Pérez (UAM),
Luis Fuente Pérez (UAM), Sergio García García (UAM),
Laura García Sánchez (UAM), Tibisay López García (UAM),
Fernando José Pancorbo Murillo (Universität Basel),
Manuel Piqueras Flores (UCLM), Niklas Schmich (UAM),
Andrea Toribio Álvarez (UAM), Víctor Sauce Martín (UAM),
Elena Trapanese (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Paul M. Johnson (DePauw University)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)

Índice

| | |
|--|------------|
| 1. La tercera «vía» de Jorge Edwards en el Sueño de la Historia MAR FUENTES CHAVES..... | 7 |
| 2. Julio Antonio de la Rosa y el grupo Pajarita de Papel JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO..... | 25 |
| 3. Lo sagrado en Angélica Liddell: un diálogo con María Zambrano ALBERTO ALBERT ALONSO..... | 43 |
| 4. Unamuno y Ortega ante Cervantes y el Quijote: el sentir y el pensar de la vida YÓNATAN MELO PEREIRA..... | 61 |
| 5. Extrañas coincidencias entre obras de marginados: las novelas picarescas y <i>The Interesting Narrative of Olaudah Equiano</i> JOSÉ DAVID PARRA ALONSO..... | 77 |
| 6. La muerte de Alejandro Sawa y la duda de Ernesto Bark: una supuesta catalepsia tres veces novelada ROCÍO SANTIAGO NOGALES | 97 |
| RESEÑAS | 117 |



La tercera "vía" de Jorge Edwards en *El sueño de la historia*

MAR FUENTES CHAVES
Universidad de Salamanca

Resumen: En los últimos años se ha producido cierto viraje en la forma tradicional en la que los autores afrontaban la escritura de sus obras con respecto a un hecho traumático del pasado. En España a esa opción se la conoce como "tercera España" y en la actualidad se encuentra representada por escritores como Javier Cercas o Andrés Trapiello. Esta misma interpretación del pasado la encontramos también en *El sueño de la historia*, novela en la que Jorge Edwards narra de forma paralela los exilios interiores del Narrador y de Toesca en dos periodos diferentes de la historia chilena.

Palabras clave: Chile, Exilio, Memoria Histórica, literatura chilena, Jorge Edwards.

The third way of Jorge Edwards in *El sueño de la historia*

Abstract: In the last years we have witnessed a shift in the traditional way in which Spanish authors write about the traumatic past. This option is best known as "tercera España" and, nowadays, writers like Javier Cercas or Andrés Trapiello are ones of the most important representatives of it. We find a parallelism in this "new" interpretation of History in the novel *El sueño de la historia*, where Jorge Edwards writes about the inside exile of two different characters during two different times in Chilean history: the Narrador in Pinochet dictatorship and Toesca during the Spanish colonialism.

Keywords: Chile, Exile, Historic memory, Chilean Literature, Jorge Edwards.

INTRODUCCIÓN



Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) es un diplomático chileno y un más que reconocido escritor y crítico literario en el ámbito de la literatura hispánica. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua, ha sido galardonado entre otras distinciones, con el Premio Nacional de Literatura de Chile (1994) y Premio Cervantes en 1999. Se considera que es uno de los miembros de la llamada Generación del 50, un grupo de escritores a los que se acusaba de escribir no «para combatir, negar, afirmar algo del orden social o histórico», sino que «son los que asumen la mirada crítica de un mundo social que se veía convulsionado durante los tres años del gobierno de Allende y los casi diecisiete años de la dictadura de Pinochet» (Schulz-Cruz, 1992: 243). Por esto, es evidente que para poder estudiar *El sueño de la historia* es necesario conocer lo suficiente de la vida del propio escritor, quien en esta novela se puede identificar con dos de los personajes principales, que sufren sendos exilios, igual que el autor¹.

Edwards regresa a Chile después de su exilio en Barcelona cuando todavía no ha terminado la dictadura y le ofrecen entrar a formar parte de la Academia Chilena ocupando el lugar que dejaba un historiador recién fallecido, Pereira Salas. Él acepta y para la creación de su discurso de entrada se documenta con el trabajo realizado por dicho historiador, y es entonces cuando descubre a Toesca. A partir de ahí, Edwards empieza a gestar su novela, de la que afirma que «en la última de las versiones hay esta especie de paralelo entre lo que le sucede al Narrador y la historia que él narra, que él encuentra, digamos» (San José Vázquez, 2004-2005: 215).

La novela se estructura en planos y en épocas diferentes, por lo tanto podemos diferenciar el plano histórico, en el que el protagonista es el arquitecto italiano Joaquín Toesca y el asunto es su vida en la colonia a finales del siglo XVIII (con el proceso independentista en efervescencia) y el plano ficcional, en el que el protagonista es Ignacio Segundo, hijo de Ignacio y padre de Nacho, y cuya historia se ambienta en tiempos que preanuncian el final

¹ Es evidente que el exilio es una experiencia traumática de la que parece imposible despegarse, no obstante, es un tema recurrente en la producción de Jorge Edwards, puesto que también lo podemos encontrar en su novela *El anfitrión*, publicada en 1987. Aunque se trate de una recreación moderna del mito de Fausto, nos muestra a un político chileno exiliado en el Berlín-Este.



del régimen de Pinochet a finales de la década de los ochenta. Las historias que acontecen en ambos planos son contadas por un narrador diferente; la historia del arquitecto italiano es contada por Ignacio Segundo, que en un punto de la novela deja de ser un mero Narrador para pasar a ser uno de los protagonistas de la novela, mientras que la historia del propio Narrador, de Ignacio Segundo, son narradas por un narrador omnisciente, quizá el propio Edwards.

En lo referente al Narrador como protagonista, cabe destacar la herencia unamuniana en la creación de personajes, pero sobre todo en la relación del autor con ellos. Si bien en este caso no tenemos la interacción directa del autor con su personaje –como sucediera con Miguel de Unamuno y Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*–, Edwards sabe que está creando un personaje al cual él mismo surte de los datos sobre el presente que se transmiten al lector. No se trata de un Narrador convencional, puesto que «sabe algunas cosas, más bien pocas, y se imagina otras» (Edwards, 2000: 109).

Esta obra puede ser calificada como una novela histórica, en concreto como una novela sobre la memoria histórica en cuanto a que tiene como tema principal en el plano ficcional el regreso de Ignacio a Chile tras un exilio voluntario en Europa causado por la instauración de la dictadura chilena, pero no solo por eso. Las reflexiones sobre los sistemas políticos de entonces (colonia) y de ahora (dictadura) así como el perjuicio que causaron a la sociedad chilena, son conclusiones que se deben extraer mediante una lectura analítica y desde un punto de vista memorístico de la obra.

Estas reflexiones también nos llevan a consideraciones sobre la metodología o la forma en la que debemos abordar el estudio no solo de esta novela, sino de la literatura en general. Ninguna acción humana puede analizarse de forma autónoma, es decir, sin considerar la multitud de factores que la propician y la influyen de determinada manera. Por este motivo, en el momento de adentrarnos en el estudio de la literatura, son pocas las obras que se resisten a ser analizadas abstrayéndose del contexto histórico, social, político y lingüístico en el que fueron creadas. No obstante, la polémica en cuanto a la metodología de estudio literario no cesa, porque como apunta Schulz Cruz (1994: 14): «La historia de la crítica y de la literatura ha demostrado que hasta el momento no hay acuerdo –ni podrá haberlo– en el campo académico de la metodología crítica».



Por otra parte, sostiene Terry Eagleton (1983: 196) que si bien es cierto que «Literature, we are told, is vitally engaged with the living situations of men and women», también es verdad que en los últimos tiempos se ha producido un cambio que pretende alejar al texto de su contexto real para centrarse en el estudio del texto en sí mismo, lo cual ha llevado a un extremismo exagerado:

Such a flight from real history is in part understandable as a reaction to the antiquarian, historically reductionist criticism which held sway in the nineteenth century; but the extremism of this reaction has been nevertheless striking. It is indeed the *extremism* [sic] of literary theory, its obstinate, perverse, endlessly resourceful refusal to countenance social and historical realities, which most strikes a student of its documents, even though 'extremism' is a term more commonly used of those who would seek to call attention to literature's role in actual life. Even in the act of fleeing modern ideologies, however, literary theory reveals its often unconscious complicity with them, betraying its elitism, sexism or individualism in the very 'aesthetic' or 'unpolitical' language it finds natural to use of the literary text (Eagleton, 1983: 196).

Por lo tanto, es de justicia reconocer la necesidad de incluir en los análisis de textos literarios datos de la historia o la política de un país, especialmente si en ellas se realiza una crítica –velada o directa– de estos y de su influencia en la vida de los personajes de la obra. Por este motivo, en este tipo de novelas en general – a caballo entre la autobiografía, la novela histórica o incluso la autoficción– y en *El sueño de la historia* en particular, queda en evidencia esa distancia entre la memoria individual y la colectiva, porque esta última, «la historia colectiva, la versión oficial de los hechos» –por la cual existe la individual según Halbwachs– «está bajo sospecha y en continua reescritura» (Bou, 2005:26).

Así las cosas, el asunto central a tratar en este artículo va a ser la identificación entre Jorge Edwards, el Narrador-Ignacio Segundo y Toesca, así como las similitudes históricas entre los planos histórico y ficcional y la inclusión de Jorge Edwards como representante de una «tercera vía» cuyo origen encontramos en el descontento con el sistema comunista.

TRES REFLEJOS DE UN SOLO AUTOR VERDADERO

Aunque los escritores se empeñan una y otra vez en negar su intervención en sus obras más allá de la tarea de la escritura, lo cierto es que es casi inevitable que, de forma consciente o inconsciente, características o episodios de su vida permeen en mayor o menor medida en las páginas de sus obras. En el caso de *El sueño de la historia*, este traspaso es más que voluntario, hasta se diría pretendido por el propio Edwards, quizá en un arrebato por explicarse a sí mismo y a los demás, en un intento de justificar su posicionamiento con respecto a las últimas medidas tomadas por el gobierno chileno en lo referente a Pinochet en el marco de la memoria histórica. Esta actitud le ha supuesto muchas críticas –especialmente en su país– de las que ha intentado defenderse con argumentos como el que se recoge en la entrevista realizada por San José Vázquez (2004-2005: 223), donde afirma:

Yo creo que la detención de Pinochet, tal como se produjo finalmente, fue bastante positiva, porque produjo una conciencia sobre el tema de los crímenes de la dictadura. Pero, evidentemente, pienso que si Pinochet estuviera siendo procesado en España hoy –porque ese proceso hubiera de durar años–, si se hubiera cumplido lo que perseguía el juez Garzón y estuviera en este momento Pinochet en España, no sería bueno para el proceso político chileno, porque lo es que es interesante de hoy es que [aunque] Pinochet no ha sido condenado formalmente, [...] en la práctica ha sido demolido políticamente.

A pesar de que parece que su mensaje y su opinión están bastante claros, no todos lo entendieron, o lo quisieron entender, y desde la detención del dictador, en 1998 y hasta principios del nuevo milenio, Edwards, Sepúlveda y alguno más (Montalbán), se enzarzaron en un cruce de acusaciones y reproches a propósito de sus ideologías sobre la memoria histórica del que todos fuimos testigos, ya que se realizaron a través de artículos que publicaban en el diario *El País*².

Decíamos, pues, que podemos identificar al Edwards autor con el Narrador, Ignacio y Toesca, con lo que tendríamos una cuádruple correlación, sin

² San José Vázquez, Eduardo (2003). Polémicas por la detención de Pinochet: el caso de Jorge Edwards y Luis Sepúlveda. Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13-16 de agosto de 2003.

embargo, el paralelismo entre el autor y el narrador se establece en un plano diferente del resto; de hecho, podríamos afirmar que la identificación autor-Narrador/Ignacio se da en un plano real y ficcional al mismo tiempo, mientras que la relación autor-Toesca se produciría en el plano histórico.

No es la primera vez que se aborda el estudio de esta novela de Jorge Edwards desde un punto de vista comparatista, tomando como objeto de estudio los diferentes protagonistas de la novela; sin embargo, en esta ocasión vamos a centrar el análisis en los estragos que produce el exilio en los personajes que lo sufren, aunque se trate de un exilio voluntario. Vamos a comprobar cómo Jorge Edwards, desde su propia experiencia como exiliado, consigue asignar a los protagonistas, tanto ficticios (Narrador e Ignacio) como reales (Toesca), las características que definen a un exilio a la par que refleja a la perfección el conflicto interno que se produce.

Pero creemos necesario realizar unas reflexiones previas sobre el exiliado como individuo y sobre las diferentes formas de afrontar el exilio, materia sobre la que se ha escrito mucho. Una de las consideraciones que hay que tener en cuenta es que cuando Ugarte (1999: 14) se detiene a explicar la diferencia entre exiliados y desterrados alude a la creación de un nuevo término, los «transterrados», para hablar de aquellos exiliados que no perdieron su lengua, aunque sí su país. El exilio tiene connotaciones legales pero el «destierro» es una palabra antigua que significa además la pérdida de un componente humano necesario e integrante.

El exilio es un fenómeno sociopolítico de la historia contemporánea [...], que incluye un elemento de voluntad política propia inexistente en fenómenos de otras épocas, por muy similares que puedan parecer. La expulsión, el destierro, la proscripción o la deportación no pueden equipararse con él, pues son actos despóticos de quien detenta el poder y, por tanto, carentes de voluntariedad propia para quien lo sufre (Abellán, 2001: 109).

Pero el exilio no tiene que ser exclusivamente físico. Según Secundino Serrano, las condiciones de vida y la realidad de los maquis españoles estarían detrás del origen de inventó la expresión *exilio interior* para definir su forma de vida, «para acomodarse a la dictadura y eludir el compromiso activo con la democracia» (2001: 21). Unos años antes, Miguel Salabert (1988: 11) había definido esta situación de la siguiente forma:



Exilio interior era: constituirse en islotes dispersos; coger el petate y acampar extramuros de la polis; sumirse en la fascinante contemplación del propio ombligo o deleitarse cultivando en él margaritas; [...] compararse un biombo y aislarse del mundo; responder con una fuga hacia adentro a la agresión que se nos infligía desde muros y periódicos con «esa inmundada imagen que querían darnos de nosotros mismos». El exilio interior era, en dos palabras, el autismo social.

El sentido de traer aquí estas consideraciones sobre el exilio y los tipos del mismo sirve al propósito de demostrar, que tanto Jorge Edwards, autor de *El sueño de la Historia*, como Ignacio, protagonista de la novela, pasan por un exilio, lejos de su país y de su ciudad –Santiago de Chile en ambos casos–, que sin embargo no se termina cuando regresan a casa, sino que solo se modifica. El exilio físico se convierte en un exilio interior que permite revestir de normalidad y readaptación a sus orígenes la vida de quien continúa teniendo una ideología y unos principios radicalmente opuestos a los que imperan en la sociedad en la que se encuentra, por lo que trata de aislarse, o bien de no entrar en confrontación, con aquellos que lo rodean pero de quienes se encuentra muy alejado ideológicamente hablando.

Y de esta situación surge otro de los problemas a los que tiene que hacer frente el exiliado en el interior, la falta de comunicación. La mayoría de los que padecen este tipo de exilio, sean escritores o no, terminan volcando sus vivencias en la escritura, actividad terapéutica para los exiliados en general. El exilio es un tema constante en las obras de Jorge Edwards a partir de 1973, cuando la dictadura y la represión producen en los escritores este impulso para plasmar por escrito «una experiencia hasta entonces poco frecuente para la generalidad del país» (Vidal, 1980: 63). De este modo, las circunstancias histórico-políticas hacen que el exilio «en algunas de sus novelas es el eje en torno al cual gira la historia, en otras aparece sugerido, esbozado» (Vila, 1999: 38).

La recepción de estos textos no es lo más importante para ellos, entre otras razones porque son conscientes de la dificultad de la publicación de ciertos escritos en época de dictadura y censura. El mismo Edwards ha experimentado la prohibición de alguna de sus obras, como *Persona non grata*, obra en la que relata su experiencia como embajador chileno en Cuba y donde carga

contra el régimen de Castro, pero que supone una crítica hacia cualquier tipo de gobierno totalitario que coarta la libertad de su pueblo. El título de esta obra viene dado por la declaración de Edwards como *persona non grata* para el gobierno cubano, y su contenido hizo que se prohibiera su publicación tanto en Chile como en Cuba.

El exilio para del autor

Ya hemos aludido al exilio que vivió Jorge Edwards en Barcelona después del golpe de Estado que tendría como consecuencia la asunción del poder en Chile por parte del general Augusto Pinochet. Apenas cinco años después, en 1978, y con Pinochet todavía en el poder (no lo abandonaría hasta 1990 después de perder unas elecciones), Edwards regresó a su país. La irrupción del general en la vida política de Chile marca un punto de inflexión en la vida y en la obra de Jorge Edwards. Como sostiene Schulz Cruz (1994b: 14): «Es obvio que el golpe militar de Pinochet sirvió de detonante a la escritura de Edwards, en la que la realidad político-social del país se hace más patente...». Edwards, que hasta entonces sólo había escrito una novela (*El peso de la noche*, 1963) y unas cuantas colecciones de cuentos, comienza a volcar sus preocupaciones en el género narrativo, quizá porque «la novela, a diferencia del cuento y de la lírica, como juego de voces, se adentra en capas profundas y se presta, entonces, para explorar el campo ideológico, dado que puede extenderse mucho más y abrirse a otros discursos» (Schulz Cruz, 1994b: 13). La posición de Edwards (no tanto con respecto al Régimen Militar chileno en general como a la detención de Pinochet en 1998 –*Episodio de Londres*–) causó no poca polémica entre los intelectuales chilenos, quienes lo acusaron de ser *simpatizante* del dictador cuando públicamente se opuso a que el general fuera procesado por otros países, defendiendo que habría que garantizar un juicio justo en Chile. Este posicionamiento público de un intelectual tan destacado dio paso a que se abriera un debate sobre los pactos de transición en Chile y el estado de la memoria histórica. Edwards defendía la posposición de estos «juicios» en aras de la consolidación de la sociedad democrática chilena y la paz social, proponía una «necesaria dosificación sabia de memoria y olvido» (San José Vázquez, 2003: 5).

Desde mi punto de vista, Edwards podría encarnar lo que en nuestro país se ha dado en llamar la *tercera España*, aquella que no encaja en ninguno de



los dos bloques mayoritarios, que reconoce los fallos y aciertos de cada uno y que trata de buscar una solución intermedia³.

La Guerra Civil supuso en España un compromiso total, y la imposibilidad de marginarse al conflicto afectó incluso a aquellos que conscientemente lo rehuyeron, marchándose del país sin tomar partido; la dialéctica establecida por la guerra impidió que éstos realizaran su deseo, quedando automáticamente clasificados por su referencia a la guerra como una «Tercera España» (Abellán, 2001: 111).

Y tras la lectura del artículo citado anteriormente de Eduardo San José Vázquez, me reafirmo en mi teoría de Edwards como representante de un tercer grupo o colectivo que busca un equilibrio entre dos extremos enfrentados:

Con este gestual rechazo de la polémica, [Edwards] parecía apoyarse en su propia interpretación del espectro de la sociedad chilena, así dividida en una mayoría que «dosificaba» su olvido y cerraba heridas en aras de la convivencia, frente a dos bloques extremistas y nostálgicos empeñados en polémicas sin salida (San José Vázquez, 2003: 9).

Se dice también en este artículo que este auto-posicionamiento público de Edwards en el centro cojea debido a la benevolencia con la que una de las partes, los *pinochetistas*, lo trataban (no olvidemos que ingresó en la Academia chilena de la Lengua poco después de volver y, suponemos, con el beneplácito del poder). Esta realidad, junto con el hecho de que Jorge Edwards regresa a Chile antes del final de la dictadura son, aparentemente, motivos suficientes para colocarlo en un determinado grupo, ganándose la antipatía del otro, pese a que «es en los textos de Edwards donde mejor se observa el esfuerzo por descubrirlas y denunciarlas [las fuentes del poder autoritario] mediante una constante auscultación de la sociedad chilena» (Schulz Cruz, 1994b: 13). Esta situación provoca en Edwards un sentimiento de enajenamiento, ya que se siente aislado e incomprendido y estas emociones las pasará a los personajes de sus novelas, en concreto al Narrador-Ignacio y a Toesca en *El sueño de la historia*, que es la que nos ocupa en este momento. En esta obra, ya desde su *goyesco* título, intenta Edwards alejarse de la polémica

³ «Aboga Edwards para su Chile natal por abrir una tercera vía entre la dos superpotencias para evitar así las servidumbres cubanas hacia la URSS y el bloqueo de su poderoso vecino del Norte.» (Pujante Cascales, 2008:139)

de los dos bandos dando a entender que ambos entran en el sueño que distorsiona la historia y que, a la postre, producen monstruos.

El exilio para el Narrador-Ignacio Segundo

Nos adentramos ahora en el estudio de uno de los personajes principales de la novela, o quizá se trate de dos personajes diferentes, o de uno y su *alter ego*. En este caso Jorge Edwards se viste de Unamuno y, al más puro estilo *Niebla*, juega con la identificación de los personajes hasta el punto de llegar a confundir al lector; aunque no llega al nivel de interacción del bilbaíno en su novela más conocida, lo cierto es que el control y manejo de los personajes, así como el control de las técnicas narrativas que exhibe Edwards le permiten desdoblarse a un personaje en dos (Narrador e Ignacio) sin que el lector sea consciente del momento en que eso ha ocurrido.

Comienza la novela con un narrador prototípico que cuenta el regreso a Chile de Ignacio tras un exilio de casi diez años como consecuencia del golpe de Estado de Pinochet. Durante las primeras páginas este narrador habla sobre la re-adaptación de Ignacio Segundo de nuevo a su país, las relaciones no demasiado buenas con su familia burguesa, su sentimiento de no-pertenencia al lugar y su intento por construirse una vida⁴.

Las novelas de Edwards se encuentran en el centro de los álgidos problemas que los chilenos debieron enfrentar. En ellas aparece fundamentalmente una clase media alta burguesa, en la que se vislumbran la nostalgia por las lejanas aristocracias criollas, el exilio pequeñoburgués y el feminismo de una mujer acomodada (Schultz-Cruz, 1992: 244).

Por su parte, M^a Teresa Rodríguez Isoba (1988: 227) escribe a propósito de *La mujer imaginaria*: «Otra vez nos encontramos ante una historia sobre burgueses chilenos que se encuentran en un periodo crítico. Todos los de la reciente historia de Chile lo son, y es evidente que las obras de Edwards constituyen variaciones sobre un mismo tema». En cualquier caso, podemos afirmar que se trata de un tema también frecuente en la narrativa de Edwards y responde a una particularidad de la Generación del 50 no solo chilena sino

⁴ No es la primera vez que Edwards recurre al tópico del «hijo pródigo» puesto que ya recurrió a esta figura arquetípica en su obra *Cumpleaños feliz* (1993), como bien ha analizado Hernán Loyola en su artículo «Jorge Edwards: dos versiones del orden».



también peruana (Julio R. Ribeyro) o argentina (Silvina Ocampo). La mirada crítica a la burguesía se produce desde un sujeto que pertenece a ella, que la critica, pero que nunca la abandona.

Este sentimiento de alienación, esa ausencia de identidad, quedan patentes cuando en un momento de la novela, el narrador se refiere a él de la siguiente manera (2000: 286): «Él, entonces, Ignacio Segundo, conocido en algunos círculos como el papá del Nacho, en otros como el hijo de Don Ignacio, con cara de resignación...», es decir, todos lo conocen por su parentesco con otros personajes, no por sí mismo. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos que realiza por no convertirse en personaje, es a partir del momento en el que Ignacio comienza a investigar sobre el personaje histórico de Toesca (debido al hallazgo de unos documentos sobre la vida del arquitecto italiano en el antiguo hogar de un historiador fallecido que él había alquilado) cuando él mismo, el propio Ignacio, pasa a ser denominado como Narrador y cobra entidad de personaje, puesto que ahora su oficio consiste en transmitir la historia del italiano.

Rápidamente se nos pone en antecedentes sobre el pasado de Ignacio, un comunista más o menos convencido en su juventud que se casó con una comunista casi radical. De esta ligera discrepancia de ideología empezaron a surgir los problemas y, finalmente, su divorcio. Cuando Ignacio vuelve a Chile, su concepción del comunismo es más realista y menos idealista que cuando era joven, sin embargo, su ex mujer sigue firme en sus ideales, en los cuales ha educado a su hijo, Nacho. Encontramos aquí otra similitud entre Ignacio y el autor, Edwards, puesto que ambos experimentan un cambio en sus convicciones políticas, todo ello en relación con el régimen castrista y el golpe militar chileno:

... y la aparición de *Persona non grata* cercenó el pasado que le ligaba a una temática existencial y un orden político, lo que también le significó pasar a ser por varios años el centro de la discusión entre la intelectualidad latinoamericana. El escritor rompió con el dogmatismo de la izquierda (Schulz Cruz, 1994b: 30).

Por otra parte, el padre y hermanas de Ignacio Segundo son firmes partidarios y defensores del régimen de Pinochet, algo con lo que tampoco está de acuerdo Ignacio, lo que provoca que el protagonista se sienta ajeno a todos,



a su familia paterna por un motivo y a su propia familia por otro, o por el mismo. Su padre, hermanas y algún amigo “converso” lo ven como un comunista sin remedio; por otro lado, su ex mujer y su hijo lo consideran un adepto más al pinochetismo de clase alta. Esta difícil situación provoca en Ignacio una serie de reflexiones sobre la vida, la política y el ser humano hasta que, finalmente, termina claudicando ante la imposibilidad de solucionar o clarificar las cosas y regresa con su ex mujer, un acto no carente de simbolismo. Y es en este momento cuando el que hasta entonces había sido el simple transmisor de la vida de Toesca adquiere la categoría de personaje.

El exilio para Toesca: racionalismo versus surrealismo

Joaquín Toesca no ha tenido una vida fácil. Educado en el racionalismo, viaja a España con Sabatini para entrar a prestar sus servicios en la corte de Carlos III hasta que es solicitado para trabajar en Chile, viaje que emprende con entusiasmo. Constantemente intenta aprender y comprender la realidad americana, la idiosincrasia chilena, radicalmente opuesta a la europea, lo que le ocasiona no pocos quebraderos de cabeza. Todo se complica cuando se casa con una criolla veinte años más joven que él que además lo engaña constantemente con su amante, un ayudante de su esposo en su taller de arquitecto.

Toda la estancia en Chile es una constante lucha (mantiene numeroso pleitos) entre lo que traía aprendido de Europa y lo que ve en América; entre el orden, la razón, la civilización y la fuerza telúrica, cuya máxima representante es su esposa, Manuelita, y su debilidad para controlar las bajas pasiones. Podríamos afirmar que Toesca representa la ya clásica dicotomía Europa-América sobre la que tanto se debatió, especialmente en los siglos XIX y XX: «El surrealismo, en América, no ha necesitado cultivarse como en la Francia racionalista, porque se había dado, mucho antes de su invención teórica, en el orden natural de las cosas» (Jorge Edwards, 1980: 5).

El Toesca educado en el Racionalismo, la Ilustración y la civilización tiene que adaptarse a una cultura de los impulsos y lo telúrico en la que prima la barbarie, empleando el término de Sarmiento⁵. A pesar del eclecticismo que

⁵ La «oposición freudiana lo latente/lo manifiesto, formulable también como represión/excavación» que constituye uno de los modelos «de representación que definieron la modernidad durante la primera mitad del siglo XX» que encuentra Loyola (1997:234) en el cuento de 1992 *Cumpleaños Feliz* también lo encontramos, ocho años después, en la novela *El sueño de la historia*.



caracteriza al arquitecto (el Neoclasicismo que lleva por bandera no consigue opacar por completo su gusto barroco, por ejemplo por Borromini) no solo en su obra, también en su carácter, al final no consigue encajar en esta nueva sociedad, aunque a juzgar por las últimas palabras que pronuncia, podríamos afirmar que llega a comprenderla, igual que a su esposa, ya que sus últimas palabras antes de morir hacia Manuelita «te amo y te perdono» (2000: 336), podrían estar dirigidas tanto a su mujer como a Chile y su sociedad. Tal y como manifestó el propio Edwards en la entrevista que le realizó Eduardo San José Vázquez (2004-2005: 227-228), el hecho de que Toesca sea un *européo del sur* pudo ser crucial para que terminara por aceptar la realidad de la colonia:

Yo creo que Toesca, italiano, o sea europeo del sur, romano, que tiene una experiencia de Barcelona y de Madrid, tiene una cierta percepción de lo oscuro. Además, le toca llegar y se produce una inundación fenomenal de la ciudad; él tiene que trabajar después en eso, porque es el diseñador de los tajamares y las defensas del Mapocho. Lo veo a él como un hombre de la Ilustración pero que tiene una gran sensibilidad frente a lo sobrenatural.

Para el arquitecto, su viaje a Chile era una gran oportunidad, pensaba que al tratarse de un territorio que había sido español todo sería como en el viejo continente, pero sin las malas mañas y envidias que se producían en este; sin embargo, pronto se da cuenta de que está en otro mundo, un mundo en el que intenta implantar sus costumbres y su manera de hacer, lo cual le va a resultar imposible y lo encontramos constantemente quejándose de la forma de ser y del relajado ritmo de vida de los chilenos, tan alejado de la frenética actividad europea, aunque sea del sur. No obstante, y a pesar de todo, dejará un gran legado en Chile, sobre todo en cuanto a nuevas técnicas arquitectónicas y de construcción, desconocidas en aquél mundo.

En definitiva, podemos sacar en claro que para ninguno de los tres (Jorge Edwards, Ignacio-Narrador y Toesca) su proceso de (re)adaptación a la realidad chilena fue fácil, aunque encontramos similitudes lógicas en el proceso teniendo en cuenta que, el propio Edwards ha afirmado que la función del autor consiste en conferir realidad, vida, a los personajes, para lo que es indispensable dotarlos de vivencias reales, ya sean personales del propio autor o conocidas por éste gracias a terceros.



Así las cosas, podemos afirmar sin ningún temor que las motivaciones y sensaciones que Edwards experimenta al regresar a casa son prácticamente las mismas que él decide colocar en el Narrador-Ignacio. Ambos son dos escritores que han vivido un exilio y que a su regreso tienen que volver a conectarse con su tierra y con su gente para no quedarse aislados; él mismo afirmó en su discurso de entrada a la Academia Chilena:

Mi regreso y mi readaptación a la vida chilena, que en ninguna circunstancia habría podido ser fácil, se vieron inesperadamente facilitadas por la proliferación de gracias, de historias, de sabores, que encontré en el arte narrativo, porque hay que definirlo en esa forma, de mi antecesor [el historiador Eugenio Pereira Salas] (Edwards, 1980:8).

El Narrador-Protagonista Ignacio Segundo, tarda un tiempo en aceptar su nueva realidad, y es en el momento en que la acepta y retoma su vida en Chile cuando pasa de narrador de la vida del arquitecto a personaje con historia propia. Y es entonces cuando tiene que tomar las riendas de su vida, que para eso ha regresado, no para continuar en la inacción precedente a su salida del país (Edwards, 2000: 33):

Había regresado para recoger un hilo, para reanudar un diálogo. Para no vivir desconectado, como pieza suelta, o, para hablar en chileno, como bola huacha. Llegó a la conclusión, por otro lado, de que los papeles del historiador decían bastante, pero no lo suficiente, y que había que salir. De lo contrario, se habría hundido: habría regresado a la ciudad y a la Plaza, a las cercanías de la familia, al mundo extraño del Cachalote, pero también al estado fetal, y a la nada.

A pesar de que su regreso responde a una necesidad imperante de retomar el contacto con los suyos y con lo suyo, el Narrador-Ignacio rechaza, en un principio, las ocasiones que tiene para volver a tener las riendas de su vida, para volver a tener una vida, algo que evita sumergiéndose en los papeles que le ofrecen la vida de Toesca y Manuelita en el siglo XVIII (Edwards, 2000: 129):

Aunque no le guste, aunque trate de dormir con las persianas bajas durante las mejores horas del día e intente vivir en forma vicaria, a través de otros, de Manuelita, de Toesca, de Ignacio Andía, de don José Antonio, en las horas del toque de queda, el personaje de la Plaza de Armas, el hijo



de don Ignacio y papá de Ignacio Chico, el ex marido de Cristina, aquel a quien hemos dado en llamar, por convención, por comodidad, por lo que sea, el Narrador, está obligado a salirse del pasado, su refugio, su abismo, su consuelo, a cada rato, para lidiar, a cada rato, con los asuntos del presente.

Por su parte, en el plano histórico, ya hemos visto que Toesca nunca consigue adaptarse del todo a su nuevo mundo, los oriundos tampoco se lo ponen fácil. Este sentimiento de desconexión con la *realidad*, con la *civilización* se agudiza cuando se entera de la muerte de su madre con un año de retraso; sin embargo, termina aceptando la situación y entendiendo la sociedad chilena, aunque solo cuando sabe que se va a morir. Durante una conversación con su esposa, ésta le pide que la deje salir porque «necesita» ver a su amante (Edwards, 2000: 176), como si de una fuerza interior e incontrolable se tratara:

-Porque necesito verlo -replicaría, al fin, y Toesca la miraría, con la boca seca, y se preguntaría si el Nuevo Mundo, a pesar de sus conventos, de sus rezos, de sus ritos, no tendría otras normas, algo vasto, desproporcionado, que lo seducía y a la vez lo asustaba.

JUEGO DE IDENTIDADES

En esta novela el autor Edwards se desdobra en todos los personajes que inventa y crea una continua sensación de confusión de identidades. Podríamos decir que *El sueño de la Historia* es una autobiografía, sí, pero también es un complejo cuadro de tipos y costumbres, de reflexión sobre la memoria y de lucha entre el racionalismo europeo que se intentó implantar en el Nuevo Continente y lo telúrico surrealista intrínsecamente americano, realidad que se definiría como «realismo mágico» y que consiste, como sabemos, en mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano. Una de las teorías sobre el origen y explicación de la realidad americana puede estar, como apunta Jaime Delgado Martín (1957: 177-178), en la mezcla de razas y culturas «de la tierra, que unirían, junto con sus sangres, las virtudes y defectos todos de lo más dispares pueblos del planeta». Otra de las explicaciones apunta al indigenismo como origen de la complejidad americana: «la cultura americana es exclusivamente lo amerindio autóctono, lo precolombino» (Delgado, 1957:



190), y de «la unión con la naturaleza, de la que el indio no ha acabado de desprenderse» [...] «el hombre americano es esencialmente taciturno, total y absolutamente telúrico y con una particular tendencia a la belleza» (Delgado, 1957: 217). Del análisis de los personajes principales, Narrador-Ignacio y Toesca, podemos afirmar que Edwards planta en sus personajes sus experiencias y sensaciones como exiliado, así como la desconexión o el extrañamiento que siente en los dos mundos, América y Europa.

En un momento dado, el propio autor se plantea la reflexión sobre la existencia de vidas paralelas en dos tiempos tan alejados y diferentes, pues hasta tal punto llega de identificación de ambos personajes:

¿Pueden existir sentimientos similares, o por lo menos comparables, a dos siglos de distancia? El hombre es historia, es memoria, y es, a la vez, como se sabe, desmemoria. Hay una dosis saludable de olvido, ya que la memoria perfecta, la de Funes el Memorioso, nos agobiaría y al fin nos destruiría. Si hubieran tomado confianza y hubieran entrado en intimidades, hipotéticas, desde luego, puramente ficticias, ¿qué comentarios habrían podido hacer sobre sus respectivas vidas de pareja, sobre sus frustraciones y sus dolores respectivos, sobre sus cuernos y sus secretas perversiones, Joaquín Toesca, el romano del siglo XVIII emigrado a la remota provincia de Chile, y nuestro Narrador, mal casado con una pasionaria de menor cuantía, de clase media, y activo y descasado, aparte de desclasado, en los años oscuros de la segunda mitad de los setenta y en los movidos y tormentosos ochenta de la centuria que termina? (Edwards: 2000: 87-88).

La obra de Edwards se compone, como él mismo afirma en la citada entrevista, de un trabajo «no sólo de memoria personal, sino usando elementos de la historia» (San José Vázquez, 2004-2005: 212). De este modo explica la implicación del autor en el devenir de la historia que narra, partiendo siempre de una verdad histórica:

Yo pienso que es muy difícil agarrar la verdad histórica y que quizá pretenderlo es ilusorio simplemente. Entonces uno lo que da siempre es una versión de la Historia, y en esa versión hay mucho de imaginación inevitablemente. Y en el fondo lo que hace el novelista-historiador es agarrar unos hechos del pasado, es lo único que se sabe, que esos hechos son del pasado, y darles una coherencia en el fondo de orden estético, más que en otro sentido. O sea que en ese aspecto, Toesca soy yo y Manuelita soy yo. Y el Narrador también soy yo (San José Vázquez, 2004-2005: 217).

Esta manifestación del propio Edwards nos lleva irremediablemente a una frase atribuida a Flaubert: «Madame Bovary c'est moi». Esta filiación invita a reflexionar sobre la naturaleza del autor, pero también sobre los géneros literarios, como la autobiografía o la ya mencionada autoficción. Si bien es cierto que actualmente en la narrativa se incorporan lugares, personajes y sucesos con un referente real e identificable, es evidente que necesitamos un término que se ajuste más a la definición de quien debe ejercer esta tarea. De este modo nos encontramos con términos como «componedor», «archienunciador» o, como diría Borges, «hacedor», aunque también podríamos incluir, por qué no, el término «compilador», que sería mucho más acertado en lo relativo a las novelas más próximas al género documental. Además, debido a las últimas tendencias autoficcionales, no sería descabellado añadir un narrador «autoficcional». Este narrador sería aquel que se inspira en acontecimientos o recuerdos de su propia historia vital, tratando de disimular que sus obras son una suerte de biografía de sus vidas, focalizando cada una en un determinado periodo de su existencia, acorde con el devenir histórico y confundiendo al lector, que no sabe si está leyendo una novela o una autobiografía.

Entramos en un complejo mundo de identidades, ficción y realidad cuyo estudio e investigación no ha cesado desde que comenzara a abordarse con Serge Doubrovsky en 1977 (*Fils*). Una de las más recientes aproximaciones a la definición de este concepto es la realizada por Julián Musitano (2016: 109), para quien:

Las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición. Esto –digámoslo una vez más– no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas.

Al final, a pesar de la existencia de personajes históricos como Toesca, todo viene a ser si no un invento, al menos sí una *reinterpretación* de Jorge Edwards, quien aparece en la novela tanto a través de Narrador, como de Ignacio y de Toesca. En esta obra es evidente el escepticismo del propio Edwards sobre la deriva de su país (no olvidemos que se trata de una novela

histórica), de un Chile que a pesar de que «aparece siempre como un país de orden, de bastante racionalidad, en contraste con el resto de América Latina» mantiene toda una «línea esotérica y apocalíptica y mesiánica extraña en la vida chilena» (San José Vázquez, 2004-2005: 227).

CONCLUSIÓN

Para considerar la memoria histórica en esta novela tendríamos que partir de la existencia de una poética de la memoria en Jorge Edwards, cosa que indudablemente existe y que podemos comprobar si investigamos un poquito su producción. Él mismo aseguró que su «obra está basada en la memoria real, y entonces eso es la crónica [...] y en la memoria que ficcionaliza»⁶. En esta obra en la que se nos narran acontecimientos de dos periodos históricos diferentes y críticos para la Historia de Chile, Jorge Edwards trata de mostrarnos, a través del Narrador y los otros personajes, los errores de la Historia que se repiten, entrando de este modo en el debate sobre la importancia de la memoria y necesidad, en palabras del propio autor, de una «dosis de olvido» para que el país pueda seguir adelante y pueda construir sus cosas.

Encontramos la memoria histórica, principalmente, en los recuerdos y en la memoria que Edwards y sus personajes guardan de los acontecimientos pasados, especialmente de aquéllos de especial importancia para el devenir de la Historia; tenemos esta memoria en el exilio que sufre el Narrador-Ignacio por motivos políticos, en la crítica a la censura, a las represalias y detenciones ante las manifestaciones libre de expresión, en el toque de queda, pero también en la nueva actitud del Narrador-Ignacio a su regreso al país. También la observamos en la cerrazón mental de sus compatriotas del siglo XVIII, en las postrimerías de la Colonia, en su rechazo a todo lo nuevo y que venía de fuera (como Toesca y sus ideas) y en su anclaje en sus costumbres y espiritualidades sin tan siquiera dar opción a una pequeña renovación o adaptación.

Por lo tanto, podemos considerar que las novelas de Edwards son su espacio de reflexión sobre la historia nacional y la dupla memoria-olvido, de

⁶ Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (2001): "Jorge Edwards: la memoria, una constante en mi vida". En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jorge-edwards-la-memoria-una-constante-en-mi-obra-0/video/>.



ahí el título *El sueño de la Historia*, y la siguiente afirmación de Schulz Cruz (1994b: 180): «Edwards es un impasible espectador de lo que ocurre a su alrededor, es el cronista por excelencia. Su escepticismo lo ubica en una posición de privilegio, alejado de del discurso oficial de la dictadura y del contestatario de los escritores más jóvenes».

Si en Goya el sueño de la razón producía monstruos, en Edwards el sueño de la Historia produce un olvido excesivo (en oposición a la dosis justa que él propone), aquel que permite que se repitan una y otra vez errores del pasado, en lugar de aprender de los mismos. La simbología del título es, pues, evidente, así como la intención conciliadora y de progreso social del autor en su obra en general y en esta novela en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, José Luis (2001), *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BOU, Enric (2005), «Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, 1, págs. 17-32.
- DELGADO MARTÍN, Jaime (1957), «El problema de la cultura americana», en *Revista de estudios políticos*, 92, págs. 177-234.
- EDWARDS, Jorge (1980), «Mito, Historia y Novela», Discurso de ingreso en la Academia Chilena de la Lengua.
- (2000), *El sueño de la historia*, Barcelona, Tusquets.
- EAGLETON, Terry (1983), *Literary theory*, Oxford, Basil Blackwell.
- FIGUEROA, Julio Sebastián. (2006). «*El sueño de la historia* de Jorge Edwards: puesta en crisis de la idea de historia», en *Alpha (Osorno)*, 22, págs 183-190. Recuperado en 14 de diciembre de 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000100012&lng=en&nrm=i-so&tlng=en

- LOYOLA, Hernán (1997), «Jorge Edwards: dos versiones del orden» en Eva Valcárcel (Coord.) *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, A Coruña, Servicio de publicaciones Universidade da Coruña, págs. 219-238.
- MUSTIANO, Julián (2016), «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos», *Acta Literaria*, 52, págs. 103-123.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2008), «La cárcel de agua. Reinaldo Arenas y Jorge Edwards: dos escritores frente al castrismo», *Cartaphilius*, 4, págs. 136-148.
- RODRÍGUEZ ISOBA, María Teresa (1988), «La mujer imaginaria: una reflexión de Jorge Edwards sobre la historia chilena reciente», *Epos: Revista de filología*, 4, págs. 225-240.
- SALABERT, Miguel (1988), *El exilio interior*, Barcelona, Antrhopos.
- SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo (2003), «Polémicas por la detención de Pinochet: el caso de Jorge Edwards y Luis Sepúlveda», *Actas del Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata.
- (2004-2005), «Entrevista a Jorge Edwards: sobre *El sueño de la Historia*». *Archivium: revista de la Facultad de Filología*, 54-55, págs. 211-235.
- (2007), *La memoria posible: “El Sueño de la historia”, de Jorge Edwards: ilustración y transición democrática en Chile*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SANTINI, Adrián (2011), «Los tres Antonios, en *El sueño de la historia*, de Jorge Edwards». *Anales de literatura chilena*, 16, págs. 207-221.
- SERRANO, Secundino (2001), *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy.
- SCHULZ-CRUZ, Bernad (1994), «Jorge Edwards: las novelas escritas bajo la dictadura», en Juan Villegas (Coord.) *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, págs. 243-250.
- (1994), *Las inquisiciones de Jorge Edwards*, Madrid, Editorial Pliegos.
- UGARTE, Michael (1999), *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid, Siglo XXI España.



VIDAL, Hernán (1980), «La Declaración de principios de la Junta militar chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano», *Casa de las Américas*, 119 (marzo/ abril año XX), págs. 63-77.

VILA, María del Pilar (1999), «Jorge Edwards: tras las huellas de la verdad», en *Estudios Filológicos*, 34, 35-45.



Julio Antonio de la Rosa y el grupo *Pajaritas de Papel*

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO
CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

Resumen: Julio Antonio de la Rosa es, sin duda, uno de los intelectuales de la vanguardia insular que, con su actitud y su obra, representa el fervor creativo que caracterizó a muchos de los autores de la primera vanguardia insular. Una prueba de ello, como pretendemos mostrar, es su labor dentro del grupo *Pajaritas de Papel*, tertulia interdisciplinar en la que se agruparon algunos de los protagonistas más destacados del panorama intelectual de entreguerras en Canarias.

Palabras clave: Crítica literaria, lírica, vanguardia, Julio Antonio de la Rosa, *Pajaritas de Papel*.

Julio Antonio de la Rosa and *Pajaritas de Papel's* group

Abstract: Julio de la Rosa is undoubtedly one of the island's avant-garde intellectuals who, through his attitude and his work, represents the creative enthusiasm that characterized many of the island first avant-garde authors. It is our intention to show as a proof of this his work in the *Pajaritas de Papel* group, an interdisciplinary gathering formed by the key people in the intellectual landscape of the interwar period in the Canaries.

Keywords: Literary criticism, lyric, avant-garde, Julio Antonio de la Rosa, *Pajaritas de Papel*.



La variedad interdisciplinar del grupo *Pajaritas de Papel* sedujo desde muy pronto al poeta y pintor Julio Antonio de la Rosa. *Pajaritas* fue la primera tarima creativa que tuvo nuestro joven poeta para expresar sus inquietudes artísticas a través de la publicación de poemas, la ilustración de algunos de los cuadernillos manuscritos que el grupo preparaba y presentaba en privado, y la participación en las representaciones teatrales del grupo -cuyos decorados ayudaba a preparar el propio Julio Antonio-, además de ser partícipe en sus «acciones», como las llama Eduardo Westerdahl (1929). Este círculo de amigos se encargó de publicar, probablemente bajo la batuta del propio Westerdahl, una selección de la obra de Julio Antonio, en una edición limitada de 300 ejemplares que llevará por título *Tratado de las tardes nuevas*¹; además, muchas de las composiciones recogidas en esta obra están dedicadas, como veremos, a componentes de esta tertulia. Si a esto agregamos que las primeras reuniones del grupo se realizaron en la casa de Julio Antonio, trasladándose estas, finalmente, con carácter definitivo a la casa de Carmen Rosa Guimerá, según nos comenta José María de la Rosa (1977), hermano de Julio Antonio y también poeta, se aprecia con claridad el íntimo vínculo existente entre el poeta y este grupo de creadores:

Tengo que dar un poco marcha atrás para situarnos en los años en que comenzaron a dar muestra de vida activa, aquellos hombres -al menos los principales-, que después compusieron la redacción de «Gaceta de Arte». Este tiempo sería el transcurrido desde 1925 al advenimiento de la República. Había por entonces en Santa Cruz un grupo de jóvenes, -muy jóvenes-, escritores que componen «Pajaritas de Papel» [...].

Casi todos los hombres que primitivamente formaron las filas de «Pajaritas de Papel», continuaron sus lecturas y jamás le perdieron la cara al tiempo en que vivían. Por el contrario fueron cobrando lentamente posiciones más y más actuales, especialmente por sus contactos con el extranjero; hasta que los viajes por Francia y Alemania de Eduardo Westerdahl, pusieron en marcha la idea de crear una revista de alto contenido intelectual, y esta fue «Gaceta de Arte» [...].

¹ El poemario se edita en 1931, con un prólogo que, probablemente, también escribió Eduardo Westerdahl. En el número 2 de la revista *La Rosa de los Vientos* (mayo de 1927) aparece, junto al poema «XVII (Día de aire)», la nota «Del *Tratado de las tardes nuevas*», primera ocasión en que aparece el que será el título de su único libro de poemas.



José María de la Rosa asiste como testigo de excepción en estos momentos a la gestación y posterior desarrollo de esta singular familia artística, que realizó algunas de sus reuniones y algunas de sus particulares publicaciones, como la de un periódico denominado *Interior* o las ediciones de versos y actividades plásticas², en el «despachito» de la *casa azul*, lugar de residencia en la calle Barranquillo de la capital santacrucera de los dos hermanos. Hemos de añadir que traemos a colación este dato porque José de la Rosa ve una insoslayable continuidad desde la creación de *Pajaritas*, vista como un avance en la cultura artística en Tenerife en los años veinte, hasta el nacimiento de *Gaceta de Arte*, pues muchos de los poetas y críticos agrupados en la revista capitaneada por Westerdahl estuvieron, junto al propio autor de *Poemas de sol lleno* (1928) en *Pajaritas de Papel*.

Entre 1925 y 1927 comenzó este grupo a realizar sus primeras reuniones. Sin embargo, la actividad artística de *Pajaritas* tiene su apogeo en los dos años siguientes, 1928 y 1929, cediendo este ímpetu su intensidad a comienzos de la década de los años 30³. Con anterioridad a estas dos últimas fechas, la actividad del grupo consistía en hacer reuniones en las que el juego, la diversión y la risa eran los objetivos perseguidos.

Fue Eduardo Westerdahl quien sacó a relucir las principales acciones de este iconoclasta grupo santacrucero, acciones caracterizadas por la espontaneidad, la ingenuidad, la creatividad y el juego. Con razón M.^a Isabel Navarro Segura (1997: 23-73) considera a este grupo como una auténtica «conciencia auroral»; y es que los componentes de *Pajaritas de Papel* comenzaban a tomar plena conciencia del momento de convulsión y de cambio que vivían y que, poco a poco, se estaba gestando en el marco de la cultura insular, un cambio en busca de la modernidad. Así justifica Westerdahl (1929), esta actitud aperturista hacia nuevos horizontes creativos:

² Sobre *Pajaritas* la profesora Pilar Carreño (1998) organizó una interesante exposición, que tuvo lugar entre los días 21 de diciembre de 1998 al 5 de enero de 1999 en la sala cultural «La Granja» de la capital tinerfeña, y que dio lugar al catálogo *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*. En opinión de esta autora (1998: 33), «el campo de acción de *Pajaritas de Papel* se despliega como un abanico multicolor a ámbitos que potencian la imaginación y la creatividad, capaces de transformar actos de la vida cotidiana en acciones artísticas de carácter colectivo, [...]»

³ De hecho, Pilar Carreño (1998: 19, nota 15), puntualiza que «el grupo deja de funcionar después de la trágica muerte del poeta Julio Antonio de la Rosa (30 de agosto de 1930)».

El lector inteligente habrá apreciado que este grupo no tiene tendencias, ni ismo determinado, que no está encasillado en la abstracción de un grupo de los llamados de vanguardia. Es, eso sí, una novísima manera de arte, una interpretación moderna de la vida, una tolerancia ecléctica, donde cada época se valora sinceramente desde el minué al jazz, cogiendo siempre de la historia los valores olvidados para su reconstrucción moderna.

Muchos de estos rasgos pervivirán en la poética de Julio Antonio de la Rosa: en realidad, el espíritu que alentó la conformación del grupo *Pajaritas* le acompañaría siempre. Así, por ejemplo, es difícil encasillar a Julio Antonio en un *ismo* determinado, si bien es cierto que en su producción serán pilares destacados tanto el neopopularismo⁴ como el ultraísmo aunque, lo que más bien realizó -o le dio tiempo a realizar-, fue una síntesis de esos *ismos* vanguardistas. Del mismo modo, en Julio Antonio también se da una reconstrucción moderna de valores olvidados, especialmente a través de la reinterpretación que hará del cancionero infantil, con poemas de tonalidad lorquiana como el que dedica a la componente de *Pajaritas* Mari-Sol -«[María Sol trigo moreno]» de *Poemas ingenuos* (1928)-, «La pájara pinta» o «La gallina ciega».

Siguiendo con los contenidos que Westerdahl desarrolla en su artículo sobre las actuaciones de *Pajaritas*, destaca la realización de un «baile de lo cur-si»⁵ -denominación que nos recuerda a Ramón y sus excentricidades-, y que no es más que una burla de la pomposidad y boato de los bailes decimonónicos⁶; también destaca la representación de distintas obras teatrales como *Mariana Pineda*, de García Lorca, o *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, obras en las que Julio Antonio participó como actor y como artífice de los decorados. Además, sabemos por Pérez Minik que colaboró en las representaciones de obras de Azorín y de Bernard Shaw que se realizaron en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz⁷.

⁴ En su estudio sobre «Los poetas de *Gaceta de Arte*», Isabel Castells (1997: 174) destaca ese carácter popularizante de algunas de las composiciones de Julio Antonio.

⁵ Hemos de señalar que uno de los rasgos característicos de este grupo era su desprestigio absoluto del artista considerado como un ser superior. Es por ello por lo que se burlan de las reuniones ateneístas y de las fiestas de la generación anterior, algo que posteriormente autores como Agustín Espinosa llevarán hasta sus últimas consecuencias.

⁶ Y si hablamos de excentricidades, una de estas acciones estrafalarias fue la celebración de «La corrida de Toros», «celebrada en el patio trasero de la casa de Carmen Rosa Guimerá; Minik hacía de torero y Julio Antonio de toro con unos cuernos que le habían prestado» (Pilar Carreño, 1998: 35).

⁷ Pérez Minik (1952: 279). Las obras se titulaban, respectivamente, *Old Spain* y *Cándida*. Las representaciones se hicieron bajo la dirección, de Pedro Ramírez Vizcaya.



En este artículo, que contiene significativas revelaciones, Westerdahl se detiene, además, en un aspecto que enlaza directamente con la estética de vanguardia tan cercana a nuestro poeta: «*Pajaritas de Papel* [es] una consecuencia del resurgimiento de la isla». Este fue un grupo que quiso tomar plena conciencia del despeque artístico de la(s) isla(s)⁸. En este sentido, ya el propio Westerdahl (1926), en otro artículo publicado en *La Prensa*, decía lo siguiente: «he tomado siempre, como motivo principal de mis crónicas, el comentario, [...], de una nueva generación, acorde con las exigencias del arte nuevo y como reflejo de la inquietud mundial [...]». Con esto vemos que una de las puertas del cambio, aunque solo sea una puerta de «acceso restringido para los socios»⁹, la abre *Pajaritas de Papel*, cuna de futuros poetas y teóricos de la vanguardia en Canarias.

La «conformación artística» de este «círculo absurdo» es, en palabras de Eduardo Westerdahl (1929), la siguiente: «[el grupo] está integrado por aficionados y profesionales de música, canto, pintura, teatro, decoradores, escritores, fotógrafos, deportistas. Las actividades personales, se intercambian, se contagian, [...]»¹⁰. Pilar Carreño (1998: 22) nos amplía estas impresiones de Westerdahl:

⁸ Según Pilar Carreño (1998: 42) es «el primer grupo de vanguardia surgido en el contexto insular, cuya tendencia es la no tendencia, lograda por una sutil amalgama de lenguajes vanguardistas- [...]».

⁹ Estos socios –cuyo pseudónimo en el seno de la tertulia anotaremos en cursiva– que componían el grupo son (Navarro Segura, 1997: 39): los poetas Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas, las pianistas Victoria Carvajal y Amor Lozano, las hermanas Ferrer (María –apodada *Intermitente*– y Hortensia Ferrer Piñeiro), Ernesto Guimerá, José Miguel Mandillo, Emma Martínez de la Torre –*Anaga*–, las hermanas Hilda –*Hil* o *Hildanilda*– y Rosa Gómez Camacho –*Rossini*–, Domingo Pérez Minik –*Minik*– y Eduardo Westerdahl –que participaba como *Dandín*–. A estos nombres hemos de añadir los de Selina Calzadilla Izquierdo, llamada por los miembros del grupo *Celi* o *Reginacaeli*, María Armendáriz –*Maruchi*–, Consuelo Díaz Hernández –*Consuelete*–, Pedro García Cabrera, María de la Soledad García de Paredes –*Mari-Sol*–, Manuel Parejo Moreno, Jesús Pérez Hernández y María de los Ángeles de la Rosa López-Abeleda, hermana de Julio Antonio, que recibía el sobrenombre de *Mariita*. Es sintomático que en este listado Navarro Segura no cite a Carmen Rosa Guimerá –*Nivaria*–. Por otra parte, la profesora Pilar Carreño Corbella (1998) no cita como miembros del grupo ni a José Antonio Rojas ni a Juan Ismael, como sí hace, en cambio, Esteban Amado (1985) y, sin embargo, sí incluye a Domingo López Torres y a Ernesto Guimerá Martínez, nombres con los que queda ya más o menos definido el plantel que integraba esta tertulia.

¹⁰ Julio Antonio ejerció en el grupo como poeta, pintor y actor. En el caso de la fotografía, podemos hacer referencia al propio Westerdahl, quien nos ha dejado un espléndido legado fotográfico en el que aparecen personalidades como André Breton, Jacqueline Breton y Benjamin Péret en su visita a Tenerife con motivo de la exposición surrealista que *Gaceta de Arte* realizó en mayo de 1935. Dentro de los deportistas hemos de referirnos a Domingo Pérez Minik, quien firmaba sus crónicas deportivas en *Hespérides* y en *Gaceta de Tenerife* con el pseudónimo de *Minik*.

En Pajaritas de Papel, aunque se trata de una sociedad anónima y limitada, figuran involucrados con distinta intensidad algo más de una veintena de jóvenes de ambos sexos, pertenecientes a familias de la burguesía de Santa Cruz, con numerosos vínculos de parentesco entre ellos y que vivían a escasos metros unos de otros. Se relacionaban, en su gran mayoría, con el mundo de la cultura –teatro, música, canto, literatura, pintura, fotografía, cine...-, aunque los focos más importantes de interrelación antes de conformarse en grupo lo constituyen la revista *Hespérides*, que actúa como una plataforma literaria, y el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, canalizador de las inquietudes artísticas y musicales, a través de las actividades programadas por las distintas secciones.

Con esta cita queda desmentida la opinión de algunos críticos que, por un lado, postulan que «bajo esta denominación [Pajaritas de Papel] se acogió un grupo de jóvenes escritores»¹¹; y, por otro, la de quienes opinan que era exclusivamente un «grupo teatral» ligado al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz. Hemos de decir que no todos los miembros de este grupo participaron en actividades teatrales; es más, muchos de ellos ni tan siquiera se dedicaban a las artes escénicas. Y es que el teatro solo era una de las tantas facetas que este grupo aglutinador de distintas tendencias artísticas desarrolló.

Julio Antonio fue uno de los miembros que más se implicó en la actividad del grupo: participa en una velada literario musical en el Puerto de la Cruz, representando la obra *Un buen reclamo*, de Arturo Humanes y Miranda; también como actor interviene, junto a Pérez Minik, en la representación del sainete en un acto de Fernández de Villar *La mujer de su casa*, y el paso de comedia en un acto *Por qué sí*, de Linares Rivas; asimismo, forma parte de la escenificación de la comedia en tres actos de Muñoz Seca titulada *El ardid*. Junto a su labor de actor, realiza los decorados de la opereta *El príncipe bohemio*, que se llevó a escena en el teatro Guimerá¹².

Pajaritas de Papel, como antes hemos mencionado, era una tertulia con carácter privado¹³. Los lectores de sus manuscritos eran los propios componen-

¹¹ En cuanto a la primera afirmación, concretamente nos referimos a un comentario de Jorge Rodríguez Padrón (1992: 233); con respecto a la segunda, véase Bonet (1995: 539).

¹² Sin firma, «El arte de nuestros aficionados», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de mayo de 1926. «La obra fue presentada con gran lujo, no omitiéndose detalle alguno, pues hasta las decoraciones se pintaron ex profeso [sic] para dicha obra por el distinguido joven Julio de la Rosa».

¹³ En el artículo de Eduardo Westerdahl (1929) nos encontramos con expresiones como las siguientes: «Las reuniones diferentes siempre, son absolutamente privadas»; *Pajaritas de Papel* «es una sociedad li-

tes, siendo la circulación de estos trabajos muy limitada. La mayor parte de esas publicaciones se editaba en un solo ejemplar:

Los libros son hechos a mano, en escritura, encuadernación e ilustraciones. La parte literaria –siempre sobre un tema determinado tratado a escote- es variada con entera libertad personal de la manera artística de cada pajarita. Los originales pacientes filigranas de entusiasmo (Westerdahl 1929).

Emeterio Gutiérrez Albelo (1987: 37), con su tono habitual de tintes líricos, tildará la actividad de este grupo como «música de cámara de aquel caracolíneo grupo de Pajaritas de Papel». Esa privacidad no impidió, en cambio, que su actividad cultural fuese notable.

En la faceta editorial, Julio Antonio tuvo una importante participación en la edición, composición e ilustración de estas publicaciones. La editorial del grupo, Chez-Nous, publicó un total de diez volúmenes¹⁴. En algunos de ellos podemos encontrar composiciones inéditas como, por ejemplo, las tituladas «Miércoles» y «Noche», en el volumen *Viaje a la China* (1928); en *Siluetas 1830-1930* (1928) también participa con dos poemas, «Vanguardismo 1928» y «Romanticismo 1830»; en *Maruchi-Historia de una niña bien* (1928), colabora con un texto en prosa titulado «Flirt Dancing» y, finalmente, en *Flor-Klore* (1928) incorpora el poema «[El girasol amarillo]».

En lo que a su participación «no literaria» en *Pajaritas de Papel* se refiere, de la Rosa confecciona –y empleamos este término dado el carácter artesanal de todas las acciones del grupo- junto con *Nivaria* -Carmen Rosa Guimerá- la edición de *Poemas de Lux* (1929), volumen que tenía forma de flecha y que, probablemente, fue el último que se realizó en el seno del grupo. En *Astronomía* (1928) aparece una ilustración suya, con el sintomático título de «Noche negra»; y, en fin, en *Interview* (1928) concede una entrevista, a medio camino entre el humor y la seriedad, que los *hacedores* de este volumen, -*Nivaria* y *Dandín*-, titulan «Julio Antonio, poeta y militar romántico».

mitada, sin constitución legal ni formal reglamentación»; en otra ocasión *Dandín* hablará de «anónimo grupo».

¹⁴ Esos volúmenes son: *Maruchi-Historia de una niña bien*, *Impresiones y chispazos*, *Flor-Klore*, *Astronomía*, *Interview*, *Viaje a la China*, *Siluetas 1830-1930*, *Poemas de Lux*, *Almanaque y Suplemento*. Casi todos datan de 1928 salvo *Poemas de Lux*, volumen de 1929. A estas publicaciones hay que añadir que el grupo tenía otros proyectos editoriales que llevarían los siguientes títulos: *Itinerario fantástico de Santa Cruz de Tenerife*, *Arquitecturas y decoración interior* y *Traducciones*.

Con Navarro Segura (1997: 42) consideramos, sin duda, que «el episodio de *Pajaritas* es una refrescante experiencia iniciática y colectiva [...]. Representa un reconocimiento del poder de significación del arte y una exploración del concepto del absurdo». Y será la vena lírica la que mejor defina, como veremos, la actitud de Julio Antonio de la Rosa en *Pajaritas*.

Los poemas que, dentro del *Tratado* –seis en total–, van dedicados a componentes de *Pajaritas* son: de *Poemas varios* (1927), «Semblanza»; de *Poemas ingenuos* (1928), «[María Sol trigo moreno]»; del *Tratado de las tardes nuevas* (1929)¹⁵, «[Tarde nueva]», «[Tres veredas, dos veredas, mi vereda]», «[Domingo en el pueblo]» y «Retrato». Hemos de recordar que el poema, «Lux», apareció en de la publicación manuscrita *Poemas de lux* (1929), con el título de «Lux indigo».

El poema «Semblanza» (60)¹⁶ es una buena muestra de poema-cuadro que encauza su expresión dentro de la estética ultraísta:

SERENIDAD

reflejo en los ojos.

El negro

besa, a veces, brillantes claridades de luz.

Oasis de tu calma

bajo el sol de la vida.

Violetas de sombra

en el alma

Quietud

Abrazo del olvido al recuerdo.

Simbólico beso a la luna pálida,

del ciprés soñador.

[...]

La disposición caligramática del poema, que por su ritmo y dicción muy marcados recuerda los versos de «Ecovio», de Emeterio Gutiérrez Albelo

¹⁵ Hemos de aclarar que, bajo esta denominación, se encuentran tanto el poemario completo de Julio Antonio, publicado en 1931, como el cuarto viraje lírico de este mismo poemario, que recoge textos compuestos en torno a 1929.

¹⁶ Para la cita de los poemas del *Tratado* tomaremos como referencia la edición facsímil publicada en 1994, con una introducción de Isabel Castells, consignando junto al título del poema la página en que aparece entre paréntesis.



(2007: 17-18) y, también, al poema «Noche», publicado en *Viaje a la China* (1928), uno de los álbumes de *Pajaritas*, aprovecha la significación visual del texto. Los metros regulares de corte tradicional dan paso a una estructura poética más intelectualizada. Pedro García Cabrera (1933), a quien también se ha relacionado con este grupo, nos muestra su peculiar visión de este poema y de los que, como él, se adhieren al movimiento ultraísta:

Julio Antonio descompone los poliedros poéticos de este período, en dos columnas, en un debe y haber de contable. En el cuerpo principal del poema dispone las imágenes centrales. En la segunda columna ordena los complementos poéticos, los elementos precisos para mayor esclarecer el sentido de la idea madre.

Es el *Tratado de las tardes nuevas* (1929) el conjunto poético que mejor plasma la poética ultraísta, ausente en el libro siguiente, *Poemas Ingenuos*, y que coincide en el tiempo con el «apogeo editorial» de *Pajaritas de Papel*. En *Poemas Ingenuos* se entrelazan los anhelos de niño del poeta, lo que nos trae a la memoria el ludismo desenfadado de *Pajaritas de Papel*. El hecho poético se convierte en puro juego sin trascendencia. Si, como creemos, esta conciencia creadora ya estaba en el programa artístico de *Pajaritas de Papel*, hemos de aclarar una idea básica: este grupo no fue nunca ni un movimiento artístico ni un grupo de orientación surrealista:

Este movimiento, calificado como secreto para el resto de los mortales, aglutinó a una serie de intelectuales y creadores cuyas experiencias estéticas fueron desarrolladas en distintos campos artísticos, como la pintura, la poesía, la música y una serie de acciones de profundo aire surrealista¹⁷.

Muy probablemente afirmaciones como esta se sustenten en el hecho de que intelectuales como Eduardo Westerdahl o Domingo Pérez Minik fueron pilares esenciales en la conformación del espíritu que animó una publicación como *Gaceta de Arte*. En este sentido, también hay que enfatizar que se ha considerado a los dos autores citados como los «cabecillas» del grupo santacrucero, juicio que tampoco tiene sentido. Es claro que ni Pérez Minik ni Westerdahl fueron los ideólogos de este grupo sino, más bien, dos miembros

¹⁷ *Archipiélago Literario*, suplemento cultural del periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, nº. 275, 15 de diciembre de 1998. El artículo, sin firma, viene precedido por un titular muy sugerente: «*Pajaritas de Papel*, un halo de surrealismo».

más que participaron activamente en sus propuestas creativas y cuya trayectoria intelectual, por fortuna, está llena de brillantes paradas en el terreno de la cultura insular de vanguardia.

En otra de las colaboraciones de Julio Antonio en las ediciones manuscritas del grupo, titulada «Julio Antonio, poeta y militar romántico», una entrevista que le hicieron Carmen Rosa Guimerá y Eduardo Westerdahl¹⁸, nuestro joven escritor afirmó: «dado el momento actual, [la vanguardia] ya es pasado; dado el minuto futuro es no existir. Renovación constante no es obra, pues no tiene usted ni concepto. Alto en la marcha es quedarse atrás ¿dónde está la vanguardia?». En efecto, la vanguardia siempre está siendo y, como el tiempo, es inaprensible en su devenir como cúmulo de constantes rupturas. La vanguardia en esa andadura puede retomar elementos o aspectos pretéritos, como el rico acervo del folclore infantil¹⁹, especialmente en un territorio tan conservador en este sentido como Canarias. Julio Antonio transita por los caminos de la vanguardia sin saber cuál es su destino ni cuál es su meta: estar en la vanguardia es ir en búsqueda de la voz propia:

PREGUNTA.- ¿Por qué hace usted sus poemas infantiles después de «correr una juerga»?

RESPUESTA.- Es despertar de un rojo palpitante a pasar los labios resecos en el cristal de un agua pura, dentro de un vaso claro que alimente un crisantemo despeinado y blanco. De un ángulo a otro del alma pasa la diagonal de un rayo de sol de invierno. Oro nuevo de moscas.

Volvemos aquí a relacionar vanguardia con tradición. La vanguardia implica ruptura pero, como toda ruptura, si tomamos la definición que antes daba Julio Antonio, la vanguardia también es un hecho fundacional, un nuevo despertar. Vanguardia y tradición conviven y se comunican: la vanguardia hace que la tradición, ese «crisantemo», se renueve sin dejar de ser tradición y mantenga su significado primigenio, que ahora intensifica su vigor. Hacemos estas reflexiones porque Julio Antonio intenta, como hemos visto, definir la vanguardia como hombre crítico –desde fuera–; pero es que también

¹⁸ Esta entrevista, que tiene mucho de absurdo y nada de surrealismo, apareció en la publicación *Interview* (1928).

¹⁹ Según Pérez Corrales, «el neopopularismo no será sino otro instrumento contra la retórica del siglo XIX, por la sencillez y autenticidad de sus creaciones» (1986: 156).



lo intenta como poeta en el único lugar posible: el poema. Esta conciencia metapoética la vemos en «Vanguardismo 1928»:

Es triunfo de acero
Niña amarilla
Del camino que espera.
Los ojos verdes
Una y otra vez
Tras la maraña
Que enredó su soñar
Vuelve a las cinco
Besos de su alma
Besos de sal y espuma
De colores como gran
cristalera de una iglesia
Cilíndrico ojival
Todos sus sueños
son un cigarrillo
Y despacio fumar.

Hemos de relacionar este poema con el titulado «Romanticismo 1830», que aparece en la misma publicación:

En la mano la frente reclinada
los ojos negros de gentil mirar,
pálido el rostro, triste la cansada
expresión de los labios al soñar.
Como oración de brascas transiciones
al decir o al rezar
Se cruzan las fantásticas
visiones
de horas que sonrían al pasar.
Sufrir es lema y en la encrucijada
de la calleja tortuosa y negra
Sintió de la amargura el hondo
peso
Y adherida su espíritu a la hiedra
del dolor y el placer, al hada
mala
Fundió sus labios y estampó un beso.



Sintomáticamente, ambos poemas aparecen publicados uno frente al otro, representando visualmente la idea de espejo: la vanguardia parte del Romanticismo²⁰, movimiento artístico y vital que supuso un cambio en la conciencia del arte; pero también se enfrenta a él, y significa una ruptura fundacional con respecto al mismo. El segundo de estos poemas, nos presenta una poetización de tópicos del creador romántico: tristeza, ensoñación, «fantásticas visiones», sufrimiento, luces y sombras, misterio, muerte. El estado de ánimo del poeta está por encima de todo en la creación. El poeta se alía con el otro lado de la vida y busca en la «realidad oscura» la verdad poética. «Vanguardismo 1928», en cambio, destierra la anécdota sentimental. La vanguardia es un camino que nunca se acaba de recorrer y en su transcurso el poeta intenta convertir en realidad poética la realidad del instante, esos «besos de sal y espuma», eternizándolos a través de la imagen. Además, la vanguardia es «triunfo del acero», que es frialdad, dureza: el sentimiento es negado como punto de partida para hacer el poema y se fija más el poeta en otros aspectos como, por ejemplo, los resultados que producen las asociaciones insólitas a través de imágenes que infunden nuevos valores a las palabras o introduciendo en la creación palabras consideradas tradicionalmente como poco poéticas (términos derivados de las ciencias técnicas, como ese «cilíndrico ojival»).

Este aire vanguardista llega a su plenitud en el poema «Tarde nueva» (89), dedicado a Eduardo Westerdahl, cuyo motivo genésico es el molino, símbolo de la modernidad. Este motivo es, para Agustín Espinosa, «signo de Occidente»:

Las palmeras de Tinajo son las palmeras que hacen mejor la *rueda*. Esconden su *orientalismo mítico*, para descubrir el tema horizontal de las higueras y de los viñedos. Pero más que palmeras enanas son *molinos experimentales*. [...]

Molinos verdes. Molinos vegetales. Enanos de barbas giratorias, cabeza calva y pies subterráneos. Aprendices de molino. Muchachos jugando a los molinos sobre la baya estepa descamisada.

²⁰ «La vanguardia es una intensificación de la estética del cambio, inaugurada por el Romanticismo». Octavio Paz (1993⁴: 161).



Molino: signo de Occidente. Palmera: signo de Oriente. Las palmeras de Tinajo –las palmeras que hacen mejor la rueda- han sumado los dos signos para avisar el bizantinismo cercano [...] (1988: 43).

Julio Antonio también está abierto a estos nuevos aires poéticos:

TARDE nueva.
El molino se hizo ruleta al viento.
Juega el azul del cielo
contra el azul del mar.

[...]

El molino se rinde,
cansa su movimiento
a las brujas del aire.
La equis quiere soñar.

Probablemente, esta composición se inspira en un artículo del propio Westerdahl, del que reproducimos los aspectos que, a nuestro juicio, atrajeron a Julio Antonio:

Para nuestra personalidad isleña, girándula con eje clavado en el Atlántico, molino estático de masa, volteando la flexibilidad de sus aspas aparentemente aventureras, pero de radio igual, de valor por tanto masa estática, los medios externos toman prestigio y adquieren decisión influyente. Por ejemplo: el molino sin viento no muele trigo.

En nuestro desenvolvimiento local, la isla –molino– es agitado actualmente por una racha ventolera de simpatía. [...]

El hogar nuestro es esencialmente de puertas abiertas al Atlántico. No podemos vivir mascando siempre los motivos regionales de pequeña busca y encuentro. De hora en hora esa barra imantada del puerto nuestro apresa un caudal turístico que deja en la personalidad popular la huella de un paso decisivo [...] (1927).

La tarde, una vez más, se convierte en «la vereda» del poeta. Esta es la idea que encierra la composición número 7, «Tres veredas, dos veredas, mi vereda» (91ss): el poeta construye un ingenioso camino de versos, primero en

orden descendente y después en orden ascendente. La arbitrariedad imaginativa del poeta traza un paisaje de geometrías, como, en el poema anterior, lo hace el molino al ondear al viento:

[...]

Mi vereda:

El triángulo de sus ojos.
(Veo brillar tardes nuevas).

La primera:

El alma del pescador
ha comprado blusa seda. [sic]

La segunda:

El segador ha quebrado
la hoz de oro en una piedra.

La tercera:

La tarde en blusa de viaje
va en vagón de primera.

El triángulo de sus ojos
se ha abatido en una recta²¹.

La aparición de guarismos en el poema es también síntoma de la nueva poesía, pero en Julio Antonio notamos un mayor interés por los números²², en este caso, por el número tres –el triángulo: agua, tierra, cielo [tarde]-. No parece, pues, descabellado pensar que esas «tres veredas» tengan como significado último la *síntesis espiritual* que realiza con esos elementos, que corresponde al creador –poeta-: el pescador, el segador y la tarde representan esos tres momentos que llevan como resultado la síntesis final, la recta.

En consonancia con este interés por el número 3 está el último poema del *Tratado*, «Retrato» (102), dedicado a *Selina* [Calzadilla Izquierdo]-; y aquí no

²¹ Semejante actitud juguetona la encontramos en Rafael Alberti (1990: 93):

Tres veredas:
mi querida, la del centro;
la mariposa, la izquierda;
y el saltamonte guerrero,
saltando, por la derecha.

²² En *Últimos Poemas* (1930) tiene dos composiciones que, sintomáticamente, llevan por título «Ensayo en siete» y «Ensayo en cuatro».

podemos más que recordar al pintor –tan presente en otro texto que salió a la luz en las publicaciones manuscritas del grupo titulado «Miércoles» (*Viaje a la China*, 1928). La composición se estructura en tres partes, retrato-evocación-psiquis, y comienza con una alusión a Van Dyck, pintor flamenco y uno de los retratistas más importantes y prolíficos del siglo XVII, así como uno de los más brillantes pintores en el manejo del color; podríamos decir que es una cita por afinidad:

[...]
a los pies, el mastín de mirar bueno
y la erguida cabeza
casi bajo tu mano –lirio blanco
de arrogante pereza-
y en la alfombra
la sombra de tu esbelta gentileza;
las pupilas surcadas de lejanas
tornasoladas caravanas
lentas...

En un determinado momento del poema parece como si los encabalgamientos intentasen emular las decididas líneas continuas de la mano del pintor en este cuadro dentro del cuadro, que manifiesta la conciencia que del arte poético tenía el propio Julio Antonio.

En otro poema, «Domingo en el pueblo» (96ss), dedicado a Carmen Rosa Guimerá, se mezclan el tono de la poesía moderna y sus cadencias transparentes con el mundo rural y sus gentes –neopopularismo con ecos juanramonianos-, un mundo que es visto con una actitud positiva, dejando de lado el carácter opresivo que puede presentar el ambiente rural:

[...]
Botas nuevas, recias botas amarillas
Son blancas las horas,
las piedras más limpias.
Bajo el sol borracho
sale Mariquilla.
(Le trae la onda clara
de la campanita).
Se forman los grupos,



la charla se anima,
Domingo en el pueblo
La gente va a misa.

También Gutiérrez Albelo (1989: 33) *posa sus ojos nuevecitos* en esta atmósfera rural:

[...]
¡Mis ojos infantiles! Todo el día,
volteando estuvieron
por este pueblo campesino
endomingado en una fiesta triste.

Es claro, pues, que en la trayectoria lírica de Julio Antonio de la Rosa hay una continuidad creativa, a la par que una coherencia de sentido incuestionable, entre su labor como miembro de *Pajaritas de Papel* y su trayectoria como poeta ligado a la primera vanguardia insular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1926), «El arte de nuestros aficionados», en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de mayo.
- (1998), «*Pajaritas de Papel*, un halo de surrealismo», en *Archipiélago Literario*, suplemento cultural del periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, n.º. 275, 15 de diciembre.
- (2003), *La rosa de los Vientos*, ed. facsímil, estudios de Alejandro Krawietz y Carlos Brito, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias.
- ALBERTI, Rafael (1990), *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia.
- AMADO SANTANA, Esteban (1985), *Pedro García Cabrera. En torno a una existencia poética*, Santa Cruz de Tenerife, ACT.
- BONET, Juan Manuel (1995), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza.



- CARREÑO CORBELLA, Pilar (1998), *Pajaritas de Papel. La frágil seducción* [Catálogo de exposición], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- CASTELLS, Isabel (1997), «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en Emmanuel Guigon (coord.), *Gaceta de Arte y su época*, Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., págs. 159-177.
- ESPINOSA, Agustín (1988), *Lancelot 28º-7º*, ed. de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1987), *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- (1989), *Campanario de la primavera. Romanticismo y cuenta nueva. Enigma del invitado*, Biblioteca Básica Canaria, Gobierno de Canarias.
- (2007), *Poesía surrealista (1931-1936)*, ed. de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife, ediciones Idea y *La Página*.
- NAVARRO SEGURA, M^a. Isabel (1997), «Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial», en Emmanuel Guigon (coord.), *Gaceta de Arte y su época*, Las Palmas de Gran Canaria, C.A.A.M., págs. 23-73.
- PAZ, OCTAVIO (1993⁴), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986), *Agustín Espinosa entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1952), *Antología de la poesía canaria I. Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Goya ediciones.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1992), *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- ROSA, José M^a. de la (1977), «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de octubre.

ROSA, Julio Antonio de la (1994), *Tratado de las tardes nuevas*, intr. de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias.

WESTERDAHL, Eduardo (1926), «Gente Nueva», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de diciembre.

– (1927), «Aire de fado», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio.

– (1929), «Acción de Pajaritas de Papel», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de diciembre.

– (1931), «Cuaderno de Arte», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de diciembre.

Lo sagrado en Angélica Liddell: un diálogo con María Zambrano

ALBERTO ALBERT ALONSO
Universitat de Barcelona

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el pensamiento de lo sagrado que se despliega en el teatro de Angélica Liddell (1966-). El pensamiento de María Zambrano (1905-1991) en torno a la sacralidad, la divinidad y el sacrificio constituirá el marco teórico para examinar el pensamiento de lo sagrado que Angélica Liddell hace circular en sus textos teatrales. El pensamiento metafísico y ontológico de Zambrano conduce, en nuestra lectura de lo sagrado, a pensar el efecto catártico y (re)naciente que produce, como una epifanía, el teatro de Liddell.

Palabras clave: Angélica Liddell, María Zambrano, sacrificio poético, sacralidad

The sacredness in Angélica Liddell: a dialogue with María Zambrano

Abstract: The aim of this article is to analyze the sacred thinking that is spread out at the plays of Angélica Liddell (1966-). The thinking of María Zambrano (1905-1991) about the sacredness, the divinity and the sacrifice will compose the theoretic frame to examine the sacred thinking that Angélica Liddell moves around in her plays. The metaphysic and ontological thinking of Zambrano leads us, in our reading of the sacredness, to think the cathartic and (re)nascent effect, like an epiphany, in the plays of Liddell.

Keywords: Angélica Liddell, María Zambrano, poetic sacrifice, sacredness

INTRODUCCIÓN



Angélica Liddell se nutre de toda la renovación que produjeron las vanguardias teatrales occidentales para participar de las nuevas formas de un teatro ritual. No obstante, ella tiene bien claro desde el principio que su teatro no es vanguardista, sino «viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre» (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 320). Una de las respuestas al desastre del inicio del siglo xx fue la del regreso dionisiaco. Dioniso regresará, pero también haciendo él un camino de vuelta, consciente de los cambios habidos en el viaje de retorno: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Richard Schechner, el Living Theater, Fernando Arrabal, el regreso del teatro clásico japonés Nô y Kabuki y las *performance* de Maria Abramovic y Gina Pane, etc. habrán redefinido el teatro desde la ritualidad y la corporalidad del actor.

Óscar Cornago Bernal (2000: 25) en *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, afirma: «El ritual constituyó uno de los modelos más eficaces para la renovación de los lenguajes teatrales en la vanguardia internacional». El arte en España se sumará a la vanguardia europea. De una manera lejana a la «mímesis ilusionista» y cercana a la «austeridad formal» (Cornago Bernal, 2000: 26), se proponía un teatro ritual que explotase las potencias del cuerpo, para lo cual «recurría a lenguajes de inspiración primitivista como defensa última de la subjetividad frente al avasallante mundo exterior» (Cornago Bernal, 2000: 26). Estos lenguajes primitivistas se localizaban en los ritos religiosos, en el canto, en el baile, en toda práctica unitiva de ceremonia y celebración que se remonta a los orígenes del teatro. Se imponía «un ideal de hombre primitivo, cuya relación natural con un mundo místico e intemporal era afirmada [...] como alternativa viable a la civilización contemporánea» (Innes, 1995: 9).

Con la publicación de su última trilogía, la *Trilogía del infinito* (2016), Angélica Liddell ha asentado la crítica de su teatro en el terreno de lo sagrado, un concepto con el que ya había tratado en *Ciclo de las resurrecciones* (2015). En este artículo se abordará el análisis de este concepto a partir de un diálogo entre el pensamiento y los textos de la propia Liddell y de la pensadora española María Zambrano. Conviene subrayar que Zambrano y Liddell se

sitúan en dos órbitas de pensamiento y de creación que son, aparentemente, diferentes. Esta apariencia que las distancia tiene que ver, primero, con el contexto histórico en el que ambas se sitúan y también con las lecturas que ambas hacen. En segundo lugar, tiene que ver con el lenguaje que utilizan. La recurrencia al lenguaje escatológico no la encontraríamos en los textos de María Zambrano, mientras que en Angélica Liddell su presencia es constante. Sin embargo, en este diálogo surge una tesis de pensamiento común entre ambas mujeres, aunque esté expresada de modos distintos: la necesidad de que el ser humano vaya naciendo constantemente no para volver a nacer, sino para nacer del todo¹.

Pensar en profundidad a Angélica Liddell desde los presupuestos filosóficos de María Zambrano es algo que no se ha hecho todavía. Al mismo tiempo, nos parece oportuno señalar desde el principio que no hemos encontrado ninguna referencia explícita a Zambrano en los textos teatrales, diarios, artículos, conferencias y entrevistas de Liddell. Por lo tanto, el diálogo que aquí establecemos entre ambas mujeres es fruto de nuestra actitud de lectura.

HACIA LO SAGRADO

Antes de adentrarnos en el análisis del concepto de lo sagrado conviene presentar las definiciones que de él nos dan María Zambrano y Angélica Liddell. Para Zambrano, lo sagrado es «lo oculto y misterioso, lo no revelado, ambiguo y ambivalente: de lo que no se puede dar razón, ni por tanto al hombre se le puede ocurrir pedirla» (2014b: 454). Liddell coincide con esta irracionalidad de lo sagrado:

¹ Para Zambrano, el ser humano es una criatura perdida en el cosmos, que está destinada a nacer y a reencontrarse con su ser. Para la pensadora española, hasta la contextualidad en la que ella se sitúa, es decir, hasta su momento de enunciación *hic et hunc*, lo estrictamente humano se presenta como insuficiente y decepcionante, por lo cual es necesario regresar a los orígenes del mundo. Los problemas de *La agonía de Europa*, por decir una de sus obras, son los problemas que aparecen, a modo de sinécdoque, en toda su escritura: el problema básico del individuo endiosado, engullido por la razón, que adolece de confesión para nacer del todo como ser viviente. Este ir naciendo entra en conflicto con la idea de un universo total, completo y hermético, de manera que Zambrano ahonda en lo fragmentario y en lo diverso para llegar al ser. La divinidad es el medio para conseguirlo. Este surge, no obstante, después de haberse quebrado lo sagrado, que es *lo lleno*, mediante lo profano. De esta manera se explica la relación entre la necesidad de ir naciendo del todo (porque no se ha nacido todavía) en reunión con la sacralidad.

Hay una necesidad de lo sagrado. Siempre he deseado o necesitado creer en Dios aún a sabiendas de que Dios no existe. Lo sagrado es lo que nos pone en contacto con los movimientos fundamentales del hombre, el nacimiento, la reproducción y la muerte, lo sagrado tiene que ver con la tragedia griega y la transgresión que conduce de manera irreversible a la muerte. Lo sagrado es lo verdaderamente transgresor pues va contra todo orden social y ley, contra el cálculo de la razón, y por eso nos pone en contacto con nuestro verdadero ser, con nuestro camino al borde [de] la cornisa de la desaparición (*apud.* Alvarado, 2015).

Angélica Liddell defiende lo sagrado como una vía que paraliza la extenuación del mundo: «la pérdida de lo sagrado trivializa el mundo hasta extenuarlo» (2015a: 118). Si reclama lo sagrado, es porque quiere evitar el acabamiento del mundo. Es el regreso al principio de los tiempos que también persigue el pensamiento de María Zambrano. Para ambas mujeres se accede a lo sagrado una vez que lo estrictamente humano se presenta como insuficiente y decepcionante, por lo cual es necesario regresar a los orígenes del mundo. Sin embargo, también habría que señalar que para Liddell la necesidad de lo sagrado se manifiesta en el dolor de la queja constante, porque se está esperando algo en lo que en realidad no se cree, pero en lo que se no puede dejar de creer: la divinidad. Esta queja del dolor de verse obligada a la sacralidad es lo que diferencia a ambas mujeres en sus pensamientos sobre lo sagrado, pues para Zambrano el dolor necesario no pasa por una queja, sino por la ascensión.

EL SACRIFICIO POÉTICO

En la definición de lo sagrado que nos da Angélica Liddell este concepto atenta contra la razón. Pero no lo hace solamente contra la razón, sino también contra un Estado absolutista, que es el escenario donde se denuncia el dogma de la razón en textos teatrales como *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008) y *Ping Pang Qiu* (2014), y en el artículo «Cuando los bosques caminen hasta Minsk» (2007). El primero analiza el conflicto bélico de la ex-Yugoslavia y el segundo se centra en la Revolución Cultural China. El artículo mencionado describe la esperanza de que la naturaleza avasalle al dictador bielorruso.



Para Angélica Liddell, toda ideología nace del absolutismo de la razón. Frente a ella debe situarse, en lucha, el pensamiento propio. Este pensamiento propio, para Zambrano y para Liddell, se trata de una experiencia íntima no susceptible de sistematizarse ni de institucionalizarse. Sin embargo, no podemos obviar que Zambrano se inscribe, aunque con sopesadas críticas, en la institucionalización de lo sagrado mediante su acercamiento a la religión católica, un terreno del que Liddell se quiere desvincular absolutamente mediante críticas ininterrumpidas.

Como resultado de ese *sueño* de la razón², según María Zambrano, la historia ha pasado a ser un lugar indiferente donde cualquier acontecimiento puede suceder con la misma vigencia y los mismos derechos que un Dios absoluto que no permite discusión alguna (Zambrano, 2014b: 379). Este es el problema con el que se encuentra el ser humano contemporáneo: su endiosamiento. Liddell tiene una sensación similar en su diario *La novia del sepulturero* (2015): «Lo importante no es lo que Dios creó, sino lo que creó el hombre sin que Dios lo impidiera, porque esa es la venganza de Dios» (2015: 193)³. Para acabar con esta agonía, el ser humano tendría que pasar a ser «persona humana», tendría que aprender que «convivir quiere decir sentir y saber que nuestra vida, aun en su trayectoria personal, está abierta a la de los demás, no importa que sean nuestros próximos o no; [...] [porque] formamos parte de un sistema llamado género humano» (Zambrano, 2014b: 385). Para ello, hay que guardar la esperanza de redención y de salvación que no puede estar en lo expresamente racional, sino en lo racional poético de lo que nos habla Zambrano al vincular filosofía y poesía o, en todo caso, en lo visceral del cuerpo que Liddell ejerce en su teatro.

² Podríamos relacionar la perspectiva de María Zambrano en torno a la razón con una lectura opuesta a la que se ha hecho comúnmente del famoso grabado de Francisco de Goya «el sueño de la razón produce monstruos»: Zambrano leería aquí «sueño» como *obsesión* más que como *dormición*. Para la pensadora española, obsesionarse con la razón, venerarla y endiosarla es lo que produce la ceguera y los monstruos, que son, realmente, los propios individuos. La monstruosidad del monstruo no es sino la humanidad del humano, algo que tiene muy claro Angélica Liddell. La fe ciega en la razón equivale, para Zambrano, a la forma de gobierno que impone el absolutismo, porque el ser humano se ha alejado de los dioses para endiosarse a sí mismo, y todo dios exige un sacrificio. El racionalismo quiere debilitar la espiritualidad, la divinidad, pero la propia razón se erige en el nuevo dios que anda en busca de nuevas víctimas.

³ En torno a esta idea, Liddell ha creado un texto teatral que es la tercera parte de su *Trilogía del infinito* (2016): *Génesis VI, 6-7*. Más adelante, me ocuparé de esta última trilogía.

El sacrificio poético de Angélica Liddell no se realiza desde su propio endiosamiento, sino desde la piedad. El ser humano, para nacer del todo, debe ir reapareciendo «en modo dramático, es decir, en lucha» (Zambrano, 2014b: 459). El teatro de Liddell se genera con la tensión de la lucha y de la herida. El sacrificio no debe ser una impostura de la máscara y del individuo porque, para Zambrano, solo la persona es capaz de sacrificio. Por eso, el sacrificio no debe ser el de un personaje, sino el de una persona humana viviente. Este no es el sacrificio poético de Liddell, debido al tono confesional y autobiográfico de sus textos, que permite entender que los personajes son sus personas, además de que su propósito es transformar a los individuos del público en personas humanas.

Tampoco hay que perder de vista que Angélica Liddell, además de ser dramaturga, es actriz y directora de escena. Por lo tanto, el sacrificio que ella lleva a cabo es doble: se posiciona como víctima en el escenario sin querer dejar de ser persona, aunque sea actriz y esté instaurada en un plano pragmático que la hace ser vista como actriz más que como individuo. Sin embargo, como se insistirá más adelante, ella rechaza la ficcionalidad y reclama la realidad. Quiere ser persona aun sabiendo que al subirse al escenario será vista como una actriz que interpreta a un personaje.

EL ANARQUISMO PARADÓJICO

La piedad es una de las principales categorías de pensamiento para María Zambrano. La pensadora encontró en Antígona la figura predilecta para materializar la piedad. Zambrano escribe lo siguiente en su «Delirio de Antígona» (1948): «Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad» (2012a: 247). Este es el delirio principal del pensamiento teatral de Angélica Liddell, muy ligado al texto teatral de Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967). En el texto teatral de Liddell *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2014), nosotros observamos esta misma idea, cuando el fantasma de Utoya⁴ habla a Wendy: «Permíteme sentir piedad por tu desdicha. Somos los muertos los que debemos sentir piedad por los vivos» (2014a: 113). Y los muertos, si se-

4 Angélica Liddell construye este texto teatral sobre la matanza de jóvenes en la isla de Utoya (Noruega) en julio de 2011. Abordará los problemas del fundamentalismo religioso y de la inocencia perdida tras el paso de la juventud y la llegada de la vida adulta.



guimos las palabras de Zambrano, son aquellos en quienes se manifiesta la muerte como «la génesis al revés», como el recorrido de vuelta del «misterioso camino que hizo al nacer» (2007: 21).

Angélica Liddell se considera, en esta sociedad, una «anarquista paradójica», como –asegura– deberíamos serlo todos. «Anarquismo paradójico» es el innato conocimiento y la innata realización del bien sin necesidad de convencionalizarlo. Es la actuación individual, única y sola. Lo dice en una conferencia celebrada en el Festival d'Avignon el 7 de julio de 2011:

Me declaro anarquista paradójica en el sentido de defensa del individuo por encima de la comunidad, en el sentido de que cada uno de nosotros debería saber lo que es el bien. Si todos supiéramos lo que es el bien, no seríamos capaces de hacer lo contrario. Este es el sentido del anarquismo del que yo hablo, del paseante solitario que tiene la suficiente capacidad de piedad y de compasión como para poder ser responsable por sí mismo del bien de los otros, sin necesidad de un grupo, de afiliación, de militancia... (Liddell, 2011b).

También podemos leer la definición en uno de los parlamentos de su texto teatral *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*:

Así que de los campeones de la civilización desconfío. Más bien confío en la protesta individual, en la desesperación individual. [...] Ninguna palabra impuesta desde la ideología vale tanto como el corazón indomable, dividido y condenado de un individuo. Me declaro disidente. Me declaro disidente de la participación, me declaro disidente de la pertenencia, me declaro disidente de la asamblea, me declaro disidente del bien común. Si todos conociésemos lo que es el bien, tocaríamos el piano igual que se respira (2014a: 27).

En este texto se puede leer la idea que apuntábamos más arriba acerca de la lucha entre el pensamiento y la ideología. Si la ideología se impone al pensamiento individual se produce, para Liddell, la barbarie absolutista. En *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008), el personaje de Baltasar materializa con su parlamento el pensamiento de Angélica Liddell sobre su anarquismo paradójico: «No puedo ser humanidad y hombre al mismo tiempo» (2008: 125). La desconfianza en la humanidad viene del fracaso del humanismo, tal como la propia dramaturga ha denunciado en muchas oca-

siones. En *El sacrificio como acto poético* concluye que «el humanismo consiste por tanto en rebelarse contra todo aquello que va en contra del hombre» (Liddell, 2014b: 71). Liddell piensa en los términos de Miguel de Unamuno, quien ya contraponía la humanidad al «hombre de carne y hueso» (1997: 47). En este sentido, deberíamos volver al sacrificio poético que Liddell realiza, ya que el sacrificio de la persona humana es llevado a la *poiesis*, a la creación teatral:

El sacrificio poético no solo nos extrae de la masacre también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas (Liddell, 2014b: 101).

De esta manera, siguiendo lo que de transgresor tiene lo sagrado, el sacrificio poético es «bello exceso», «exceso liberador» (Liddell, 2014b: 103).

La profesora Virginia Trueba Mira nos recuerda la importancia de la misericordia en el pensamiento de María Zambrano, un concepto muy próximo a la piedad:

La misericordia es para Zambrano el *sentimiento* primario e inmediato ante el otro, que esta desvalido y que es siempre alguien concreto, que no puede equipararse a nadie, asimilarse a nadie, frente a la justicia política, que es un *pensamiento* nacido del pacto y el consenso, ocupada como está en el bien común, basada en un concepto inapelable de «equidad» (2013: 70).

Lo dice Angélica Liddell en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2014): «Hay un desacuerdo entre el derecho y el alma» (2014a: 25). Conviene insistir en que aunque ella reitera que no hace denuncia ni crítica social, entendemos que no quiere asociarse a ninguna estructura ideológica porque para ella la ideología condena el pensamiento. Se vuelca en la realidad, en los problemas de lo cotidiano, que son los problemas atávicos que tiene un determinado individuo sobreviviente en un Estado en el que, como ya advertía Zambrano, se da «la necesidad de que exista siempre un condenado» (2014b: 407).

El pensamiento teatral de Angélica Liddell dialoga con la piedad zambrana desarrollada en su artículo «Para una historia de la piedad» (1949).

Por un lado, es importante entender que tanto para Zambrano como para Liddell, «el sentir [...] nos constituye más que ninguna otra de las funciones psíquicas, diríase que las demás las tenemos, mientras que el sentir lo somos» (Zambrano, 2007: 109-110). Ahora bien:

La piedad no es la filantropía, ni la compasión por los animales y las plantas. Es algo más: es lo que permite que nos comuniquemos con ellos, en suma, el sentimiento difuso, gigantesco que nos sitúa entre todos los planos del ser, entre los diferentes seres de un modo adecuado. Piedad es saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros (Zambrano, 2007: 113).

En *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, el personaje de Baltasar considera que «la consecuencia de la impotencia no puede ser la falta de piedad» (2008a: 23). La falta de piedad es lo que debe llevarnos a recuperarla. La impotencia debe ser la de no poder consentir la ausencia de piedad.

Una diferencia entre la piedad zambraniana y el anarquismo paradójico de Liddell está en que la dramaturga sustrae la necesidad de piedad desde el odio ajeno, mientras que para Zambrano el odio está muy lejos de ser una forma de conseguir la piedad. ¿Cómo puede haber piedad desde el odio? El odio, no lo olvidemos, es una forma de amor. Jesucristo ya anuncia en el Nuevo Testamento la recompensa de amar desde el odio: «Vosotros habéis oído que se dijo: “Ama a tu prójimo y odia a tu enemigo”. Pero yo os digo: Amad a vuestros enemigos y orad por quienes os persiguen» (Mt. 5: 43-48). El odio es una falta de amor susceptible de convertirse en amor. Es solamente el reverso de un mismo sentimiento que, al fin y al cabo, no quiere ignorar al otro.

La segunda diferencia, consecuencia de la primera, está en la forma de expresión de esta necesidad de piedad porque las palabras que dirige Liddell a sus lectores y a sus espectadores se acercan a la agresión verbal. El bello exceso redentor de Liddell no está solamente en las imágenes y en las acciones de su teatro, sino también en la palabra teatral: necesita excederse en la palabra con el insulto y la blasfemia. La tercera diferencia radica en la distinción conceptual entre «individuo» y «persona», un matiz que no aparece en el pensamiento de Liddell⁵.

5 Para Zambrano, el ser humano necesita al otro para apiadarse mutuamente. El individuo tendría que pasar a ser «persona humana», tendría que aprender que «convivir quiere decir sentir y saber que



LA ESCRITURA COMO CILICIO

Angélica Liddell iguala su sacrificio poético al sacrificio de Abraham: «El sacrificio poético, como el de Abraham, no tiene un fin, es una prueba terrible, absurda, que no tiene valor más allá de lo INCOMPRESIBLE» (Liddell, 2014b: 108). Toda prueba es absurda en tanto que se realiza sabiendo lo inseguro, lo improbable y, por ello, lo incomprensible. Su sacrificio poético es absurdo en tanto que consciente de ser una prueba sobre la fe de una creencia individual, que en realidad nunca se confirma. Esta idea aparece materializada en su texto teatral *Anfaegstelse*:

«Heme aquí». Respondería si alguien me llamara.
Partí la leña, até a quien yo más amaba, encendí la hoguera y tomé el cuchillo...
Caminé durante tres días hacia el lugar designado.
Anfaegstelse.
Anfaegstelse es la palabra danesa que significa angustia.
[...]
Y yo pensé que era el hijo de la promesa, como Isaac.
Y levanté el cuchillo pensando que era el hijo de la promesa.
Y levanté el cuchillo para que el hijo de la promesa me fuera devuelto.
Invertí todas mis fuerzas en mi debilidad.
Pero no era el hijo de la promesa.
No.
No apareció el ángel.
Anfaegstelse.
No apareció el ángel.
Anfaegstelse (2011a: 26-27).

El sacrificio no es el del ser amado, sino el del ser amante. El ángel no aparece y, por lo tanto, no impide el sacrificio. La imagen del ángel es también muy importante para María Zambrano⁶. En uno de sus manuscritos leemos

nuestra vida, aun en su trayectoria personal, está abierta a la de los demás, no importa que sean nuestros próximos o no; [...] que formamos parte de un sistema llamado género humano» (Zambrano, 2014b: 385). Sin embargo, Liddell habla de persona y de individuo indistintamente. Aunque no diferencia ambos conceptos, podemos considerar que tanto el individuo (para Zambrano) como el individuo y la persona (para Liddell) son seres incompletos a tiempo para nacer del todo.

⁶ Para un análisis de la imagen del ángel, especialmente del poema «A mi Ángel», léase la presentación de Goretti Ramírez al volumen VI de las *Obras Completas* de María Zambrano (2016: 180-183). La referencia completa aparece al final de este artículo.



lo siguiente: «el Lugar es aquél donde el Ángel nos deja» (2014a: 474). Donde nos deja para encontrarnos: «El lugar es aquél donde se verifica el encuentro con el Ángel» (2014a: 472) porque, según Zambrano, el ángel habita en el ser y es en la interioridad donde debe situarse el nacimiento. El ángel es el ensimismamiento del yo. Para Zambrano, como lo será también para Liddell, el mundo es un obstáculo que hace perder nuestra interioridad desde la cual debe iniciarse el nacer del todo. Por este motivo, el ángel debe luchar contra los obstáculos que el propio ser humano se pone delante; el ángel debe luchar contra el hombre. Y esta idea remite a la lucha bíblica de Jacob con el Ángel (Gén. 32: 23-30) en la que el propio ángel no se deja ver hasta la madrugada, imagen a la que se refiere Zambrano en la «Advertencia» a *La agonía de Europa* (2016: 331).

El ángel de Jacob, según podríamos entender del pasaje bíblico, remite al propio Dios. Esta lucha con una entidad invisible remite a la lucha que uno lleva consigo mismo por no ser capaz de lograr del todo el ensimismamiento necesario para acceder a Dios. Liddell se siente como Jacob preparándose para el encuentro con el ángel; en *Via Lucis* le pregunta: «¿por dónde vendrás?, ¿estarás frente a mí, o estarás a mis espaldas?» (2015b: 48). Quiere saber por dónde vendrá Dios, aunque, en el fondo, se entrega a no poder saberlo. Pero luchando con el ángel, con Dios, el ángel ya está logrando la victoria con la eliminación de los obstáculos en el hombre porque focaliza sus esfuerzos en la lucha divina. Es la huida del mundanal ruido.

El sacrificio poético de Angélica Liddell se trata de un sacrificio en el que ella pierde al ser humano cada vez que lo mira, como dice en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*: «Te separas por fuerza de la idea de humanidad, te decepciona por fuerza la idea de humanidad» (2014a: 16). Sin embargo, ella sigue creando. La idea de seguir creando a pesar de la decepción y de la derrota, tiene que ver con otro sacrificio poético o, más bien, metapoético, ya que se trata del sacrificio de la propia creación.

La complacencia en la autocrítica y en la autolesión y el vituperio de la actriz hacia sí misma se deben a su voluntad de trabajar artísticamente en el dolor porque lo cree el único elemento que posee la verdad y que capacita para la necesitada redención. A pesar de la autocrítica que Angélica Liddell se lanza sobre sí misma en la necesidad de seguir escribiendo, ella sigue creando, con lo que asume el dolor de la escritura y escribe sobre el dolor.

Al mismo tiempo, el interés de Liddell por la guerra se explica por su pre-tensión estética de conseguir la extinción del sufrimiento con el sufrimiento. Es su bello exceso, su exceso liberador. El material que la inspira es la propia realidad, de cuya violencia parte para transformarla en violencia poética. Con ello, quiere afrontar los peligros de la paz sobre los que escribía Zambrano: «Los peligros de la paz no son sino los peligros de una pulsión de guerra» (Albert Alonso, 2016b: 169). La paz es «un estado de no guerra simplemente» (Zambrano, 1995: 45-46). Liddell quiere absorber las energías de las guerras para encauzarlas en una paz civil que ella nunca confiesa desear, pero que no deja de pedir saliendo a escena a denunciar la ausencia de paz verdadera.

Pero en ¿Qué haré yo con esta espada? llegó a preguntarse –en conversación con lo sagrado– si acaso ella no había provocado la masacre del 13 de noviembre de 2015 en París con su búsqueda de la violencia poética. La noche de los atentados en París ella estaba representando *Primera carta de san Pablo a los corintios* en el Théâtre de l'Odéon de París. En este texto hay, escénicamente, una transfusión de sangre real. Leemos en ¿Qué haré yo con esta espada?: «Sangrando he convocado la sangre» (Liddell, 2016: 75). Las palabras de Liddell que justifican esta postura pueden escucharse en la entrevista que le hicieron en el 70º Festival de Avignon sobre cómo vivió los atentados de París:

Pues lo viví como un auténtico trauma, como un *shock*. Yo en ese momento tenía también una sensación de maldición encima de mi cabeza. [...] Y, además, hasta tuve la sensación de que con esta fascinación mía por el mal lo había acabado provocando yo, ¿no? De repente, toda esa sangre que para mí en la poesía es fundamental, de repente, se había convertido en sangre real (Liddell, 10-07-2016).

Luego, como es habitual en su proceso creador, convirtió este sentimiento en materia estética para la construcción del texto teatral. Liddell le da la vuelta al sacrificio primero de querer convertir la violencia real en violencia poética. El pensamiento creador de Liddell ha cambiado; se ha alejado de la idea de que «la costumbre [de la violencia real, televisiva] nos ha llagado las palabras y nos ha ficcionalizado la realidad» (Albert Alonso, 2016a: 6).

En *Trilogía del infinito* el ejercicio de la escritura se acerca a la funcionalidad de un cilicio. Escribir supone, para Liddell, tanto la creación con dolor



como el dolor de esa creación. La dramaturga, actriz y directora española ha invertido el proceso escritural del esquema retórico de la *inventio* clásica: la realidad es un referente a partir del cual se construye poéticamente. En la última trilogía, Liddell trabaja con la construcción de la realidad referencial a partir de la *poiesis*. La violencia poética incide, sacra y misteriosamente, en la violencia real. Si bien en los textos anteriores la ficción era insuficiente, en ¿Qué haré yo con esta espada? la ficción es responsable de un acto atroz.

LO TRÁGICO Y LA TRAGEDIA

El sacrificio poético que Angélica Liddell hace para su público se acerca a la advertencia de Zambrano sobre el pensamiento trágico: «aun el hombre que “ha visto” puede cometer como Edipo el crimen del que huye, porque no ha acabado de ver» (2014b: 403). La sociedad, para Liddell, es ciega al desastre, de manera que «tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible» de entre las ruinas de la civilización que ha masacrado la identidad (Liddell, 2005: 68). La identidad es entendida aquí como la falta del sujeto, del *quién* o del *alguien* que viva y padezca la forma literaria de la tragedia actual, tal como advierte Zambrano en su artículo «Electra Garrigó» (1948) sobre la tragedia del cubano Virgilio Piñera: «A la tragedia de los tiempos actuales parece faltarle el sujeto, el “quién” o “alguien” que la viva y la padece; tragedia desasida, abstracta y que, por ello, no conduce a la libertad» (2007: 101).

La dramaturga y actriz española entiende la tragedia como «el máximo baluarte de la individualidad humana» (2014b: 23). Esta individualidad es la intimidad de una determinada identidad. La forma que ella propone para reinstaurar la tragedia es muy similar a la que creía Zambrano al hablar de la *Electra Garrigó* de Piñera, tal como hemos mencionado en el párrafo anterior. Liddell se pregunta si acaso la tragedia contemporánea no consistirá en revelar la propia intimidad del autor, «narrada por el propio autor» (2014b: 23). Esto es lo que hace en sus textos teatrales al ser la protagonista y al confesar sus propias obsesiones y preocupaciones sobre el mundo. Revela su intimidad como autora y actriz, con la tragedia que para ella supone su sacrificio: estar huyendo de la ficción dentro de la ficción misma.

Angélica Liddell no piensa en lo trágico como forma textual, sino que piensa en lo trágico como acontecimiento real que genera dolor y barbarie en el



ser humano. A pesar de reconocer que lo sagrado nos pone en contacto con la tragedia griega, es posible que no se refiera al texto en sí, sino al pensamiento fatal, abocado a la muerte, que aparece pulsado en los textos griegos. Por eso, el pensamiento teatral de Angélica Liddell se sitúa en lo trágico como catastrófico, de manera que sigue conservando el razonamiento sagrado mediante el cual conecta el ser humano con lo divino.

Por otra parte, Liddell se aproxima al pensamiento de Zambrano sobre la tragedia en que, para Liddell, el conocimiento de la verdad se adquiere con el padecimiento. Es la misma idea que apunta Zambrano cuando afirma que el saber trágico solamente puede llegar después de actuar sin saber, cuando ha habido una pasión previa (2014b: 403-404).

María Zambrano tiene muy presente el pensamiento sobre lo trágico que Miguel de Unamuno materializa en su libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Como él, Zambrano confiere al anhelo de inmortalidad un sentimiento trágico de la vida humana. Ahora bien, aunque coinciden en este diagnóstico acerca del conflicto que tiene el ser humano, difieren en su resolución. Zambrano no otorga ninguna esperanza a la razón, sino que toda ella la va a situar en el sentimiento. Unamuno buscará reconciliar el escepticismo racional y la pasión del sentimiento. Él habla del abrazo trágico que deben darse «la desesperación sentimental y volitiva» y el «escepticismo racional» (1997: 139). Tanto el sentimiento de la fe como la razón se necesitan entre ellos, ya que se consumen tanto el uno como la otra si no operan recíprocamente. La razón, para Unamuno, necesita funcionar sobre lo irracional del mismo modo que el sentimiento de la fe no deja de confiar su esperanza en lo racional. En este duelo es donde Liddell no puede dejar de moverse, pues no queriendo racionalizar el sentimiento de lo sagrado acaba racionalizándolo al pensarlo como concepto, al igual que no puede dejar de sentir una esperanza en Dios, una esperanza que, por no ser capaz de racionalizarla y por reconocer su irracionalidad, la acaba agotando.

Si bien antes veíamos que Liddell dialogaba con Zambrano en lo trágico, que la pensadora propone como padecimiento necesariamente previo al vislumbre de la verdad y a la falta de identidad en la tragedia actual, ahora Liddell gira su pensamiento hacia Unamuno en el sentido de lo trágico como el sentimiento inextinguible de inmortalidad; es el «¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eterni-

zante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!» (Unamuno, 1997: 80-81). Esta es la descripción del sentimiento trágico que tiene Liddell y que manifiesta en su teatro con respecto a lo sagrado: el agotamiento de tener que recurrir a Dios.

Angélica Liddell cita el libro de Unamuno en su texto teatral *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía* (2006):

Unamuno es uno de los filósofos que con más furor y fiereza ha reclamado la eternidad para sí mismo. Unamuno quería ser eterno. Incluso hay un capítulo que se titula “El hambre de inmortalidad”. Esto causaba burlas en los ambientes intelectuales pero Unamuno decía que más absurdo era morir como para que a él no le dejaran ser eterno. [...] Unamuno propone una prueba que es imaginarse como no existiendo. A él le provocaba verdadera angustia esta prueba porque decía que nadie puede imaginarse como no existiendo (Liddell, 2006: 2).

Efectivamente, para Unamuno el único problema vital del ser humano es el de la inmortalidad y la salvación eterna del alma individual (Unamuno, 1997: 114). Es el «erostratismo», el ansia de inmortalidad, la necesidad de relacionarnos con la muerte, de venerar a los muertos y de divinizar la propia muerte. En este texto teatral, Angélica Liddell convierte en personaje protagonista al filósofo francés Blaise Pascal (1623-1662), quien secundaba el carácter dualista del ser humano en cuerpo y alma. El filósofo francés pasa a ser Pascal Khan, un adolescente que se ha tenido que enfrentar a la decrepitud del cuerpo enfermo de su abuela, lo cual le hace ser consciente de que la muerte es imparabile. A partir de esta imagen del cuerpo pútrido de un familiar, el protagonista se acoge al deseo de ser inmortal, al deseo del espíritu sobre lo efímero de la carne.

En definitiva, se trata de la «pasión de no morir nunca» (Unamuno, 1997: 227) la que Liddell lleva a su teatro en su doble vertiente: el sufrimiento que supone el no querer morir nunca pero también el dolor por no poder morir nunca; de ahí su sentimiento trágico creador.

LA EPIFANÍA TEATRAL

La memoria de la escritura teatral es la que queda, epifánicamente, en los espectadores y en los lectores de Angélica Liddell como una esperanza apri-



sionada que ella busca revelar en su teatro: siguiendo la lectura zambranaiana que se viene proponiendo desde el principio, entendemos que Liddell ofrece al público y a los lectores de su teatro la epifanía del ser viviente para que pueda nacer del todo.

Con respecto a la sacralidad en el pensamiento teatral, conviene recordar el artículo de María Zambrano «El origen del teatro». En él Zambrano se pregunta por la necesidad del teatro que «desde siempre, en todas las culturas» ha sentido el ser humano (Zambrano, 1995: 63). Se trata de la búsqueda de la resurrección de un acto pasado, de la necesidad de la actualización, de entrelazar a través de él la vida con la muerte:

En el teatro se despliega un suceso viviente que se hace visible. [...] No se trata, pues, en el teatro de hacer saber, de dar a conocer nada, de fijar simplemente en la memoria hechos que merecen ser indelebles; se trata ante todo de revivir, de hacer resucitar algo que ya pasó, mas que de algún modo ha de seguir pasando, y no sólo para que se sepa y no se olvide, sino para que sea vivido. Decir vivido es decir padecido, sufrido, reído o llorado, compadecido o alabado o todo junto, tal como en la vida sucede (Zambrano, 1995: 63).

El hacer resucitar algo que ya pasó, sin dar a conocer nada nuevo, es el sentido que Liddell confiere a su teatro: ser antiguo antes que actual. La participación del público en la representación teatral es, para María Zambrano, como un conjuro, como un exorcismo (Zambrano, 1995: 64). Angélica Liddell precisamente, con la negrura interior de los actores, de los personajes y del público, quiere dejar andar a lo diabólico para exorcizarlo. Para Zambrano, la necesidad de volver a pasar estas acciones en el espacio del teatro equivale a su padecimiento. Es lo que hace la dramaturga española:

El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. [...] Es una voluntad declarada de hacerle participar [al espectador] como un monstruo. [...] Son conciencias individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 319).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT ALONSO, Alberto (2016a), «Angélica Liddell: teatro, rito y sacrificio», en *LLJournal*, 1, págs. 1-16.
- (2016b), «“Lo sagrado” en el teatro de Angélica Liddell: una lectura zambrana de *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008)», en Milagro Martín Clavijo (coord.), *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle de femmes*, Benilde Ediciones, págs. 161-178.
- ALVARADO, Esther (2015), «Entrevista a Angélica Liddell», en *El Mundo*, 9 de junio.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000), *La Vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- (2005), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- INNES, Christopher (1995), *El Teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica.
- LIDDELL, Angélica (2005), «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 67-75.
- (2006), *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía*, disponible en <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?secc=artis&id=33>> [25/06/16].
- (2008), *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artezblai.
- (2011a), *La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegstelse*, Segovia, La uña rota.
- (2011b), Conferencia en el Festival d'Avignon, disponible en <<http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre?autostart>> [21/06/2016].

- (2014a), *El centro del mundo: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Segovia, La uña rota.
 - (2014b), *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta me tienes.
 - (2015a), *Ciclo de las resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios; You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia); Tandy; La novia del sepulturero; Salmos*, Segovia, La uña rota.
 - (2015b), *Via Lucis*, Madrid, Continta me tienes.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2013), «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra», en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 14, págs. 64-77.
- UNAMUNO, Miguel de (1997), *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Óptima.
- ZAMBRANO, María (1995), *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú.
- (2007), *Islas*, Madrid, Verbum.
 - (2012), *La tumba de Antígona*, Madrid, Cátedra.
 - (2014a), *Obras completas VI: Escritos autobiográficos; Delirios, poemas; Delirio y destino*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
 - (2014b), *Obras completas III: El hombre y lo divino; Persona y democracia; La España de Galdós; España, sueño y verdad; Los sueños y el tiempo; El sueño creador; La tumba de Antígona*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
 - (2016), *Obras completas II: Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor, La Confesión: género literario y método; El pensamiento vivo de Séneca; La agonía de Europa; Hacia un saber sobre el alma*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Unamuno y Ortega ante Cervantes y el Quijote: el sentir y el pensar de la vida

YÓNATAN MELO PEREIRA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo analiza comparativamente las reflexiones contenidas en dos obras capitales de la literatura y del pensamiento españoles, la *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, y *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset. Su objetivo es constituir un marco de lectura y análisis de las principales aportaciones filosóficas y literarias que estos dos autores han extraído de la lectura de la obra cumbre de Cervantes. Mientras que Ortega trató de fundamentar su filosofía desde un análisis de la figura del escritor del *Quijote*, Unamuno trató de mirarse en el personaje mejor logrado de Cervantes como si de un espejo se tratara. Estas lecturas configuran, sin duda, una forma de sentir y pensar la vida que sometemos aquí a consideración y debate.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Cervantes, Don Quijote, filosofía, literatura.

Miguel de Unamuno e Ortega y Gasset ante Cervantes e *Don Quixote*: o sentimento e o pensamento da vida

Resumo: Este artigo analisa comparativamente as reflexões contidas em duas grandes obras da literatura espanhola e do seu pensamento, *Vida de Dom Quixote e Sancho*, de Miguel de Unamuno, e *Meditações sobre O Quixote*, de José Ortega y Gasset. O seu objectivo é estabelecer um quadro para a leitura e análise das principais características filosóficas e literárias destes autores, que tenham elaborado contribuições a partir da leitura da obra-prima de Cervantes. Enquanto Ortega tentou basear sua filosofia numa análise da figura do escritor de *Dom Quixote*, Unamuno tentou olhar para o melhor personagem de Cervantes como se fosse um espelho. Estas leituras produziram, sem dúvida, uma forma de sentir e pensar a vida, que som aqui apresentadas para sua apreciação e debate.

Palavras-chave: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Cervantes, Don Quixote, filosofia, literatura.

*Para ser grande, sé entero: nada
tuyo exageres o excluyas.
Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres
en lo mínimo que hagas.
Así la luna entera en cada lago
brilla, porque alta vive
(Pessoa, 2001: 146).*

ALGUNOS DATOS BREVES SOBRE MIGUEL DE UNAMUNO Y SU VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO



Miguel de Unamuno publicó este texto, para muchos intérpretes el mejor de sus ensayos, en 1905, y no lo escribió *ex professo* para el centenario de la publicación de la Primera Parte del *Quijote*, como él mismo declara en el libro: «apareció en primera edición esta obra en el año 1905, coincidiendo por acaso, que no de propósito, con la celebración del tercer centenario de haberse por primera vez publicado el *Quijote*. No fue, pues, una obra de centenario» (Unamuno, 2008: 133). En cualquier caso, sí que quiere responder claramente al interés del autor por sumarse a una serie de obras que se publicaron en España y en Hispanoamérica con motivo de tan capital feméride:

Recuérdese las solemnes sesiones conmemorativas en que se pudieron oír discursos de famosos escritores, pero en distintos centros y horas. El discurso de Valera se leyó en la RAE el 8 de mayo. Ese mismo día pronunció el suyo Menéndez Pelayo en la Universidad Central, y el 9 de mayo Ramón y Cajal, en el Colegio Médico San Carlos. El que para esas fechas Unamuno hubiera terminado ya su *Vida de Don Quijote y Sancho* acrecienta el interés de las analogías y discrepancias existentes entre tan grandes españoles (Unamuno, 2008: 81, nota al pie).

En este ensayo el autor bilbaíno plasma con gran profusión lo que serán los temas más recurrentes del conjunto de su obra literaria y filosófica, así como otros temas archipresentes en su producción literaria y filosófica, como el asunto de la salvación personal, la idea de Dios o la noción de España y su proyecto de Europa¹:

¹ Cf., a este respecto, el interesante ensayo de JORGE VALERO BERZOSA, *¿Españolización de Europa o europeización de España? Reflexiones sobre la naturaleza de las relaciones España-Europa en las obras de Miguel de Unamuno y de José Ortega y Gasset*, Apeiron Ediciones, Madrid 2016.



El escritor vasco, de forma profunda y poética expresó y desahogó su pensar y sentir en torno a España, a la vida que pasa como sueño, a la muerte, a la inmortalidad y a Dios, único que podía otorgársela y salvar de la muerte y de la nada al pobre ser, llamado Unamuno, que prefería ser átomo eterno a momento del universo (Unamuno, 2008: 114).

Considerado como un texto de un valor literario excelso, se adscribe al género del ensayo, pero con ciertas características que son compartidas con su producción novelística. Unamuno no duda en mezclar sentimientos e ideas, como hace en su novela, también a la hora de redactar un texto ensayístico, lo que hace que para muchos este escrito sea algo difícil de clasificar en cuanto al género, que permanece más o menos indeterminado. Asimismo, las lecturas que se han hecho de esta obra de Unamuno han gozado también de un amplio debate sobre las herramientas hermenéuticas que son más apropiadas para comprender este texto; aunque no nos podemos detener en ellas aquí, es importante tenerlas en cuenta, pues solo así podremos asimilar en texto en su más compleja profundidad. Como sugiere Alfredo López-Pasarín Basabe al hablar de las *características de la lectura unamuniana*, advertido el lector de la complejidad del texto y del esfuerzo necesario para comprender los motivos alegóricos y morales que contiene:

El esfuerzo alegórico-moral de la lectura unamuniana requiere, o hace aconsejable al menos, una reducción del objeto interpretado. La reducción se opera en dos sentidos. Primero, en el de las aventuras que son objeto del comentario. A Unamuno solo le interesan las aventuras de Don Quijote o las que este vive con Sancho. Esto obliga a eliminar todo el paratexto, tan abundante en el texto cervantino, las historias interpoladas y las protagonizadas por personajes secundarios, aun cuando atañan muy directamente al protagonista (López-Pasarín Pasabe, 2009: 53-67).

En cualquier caso, esta obra de Unamuno es un compendio donde podemos encontrar muchas de las ideas del pensamiento de nuestro escritor. Es un ensayo brillante, lleno de energía lírica y poética, enrevesado en algunos pasajes y brillante y preclaro en otros. Una verdadera obra de arte y un verdadero tratado de razones para vivir, como el caballero andante archiconocido y su escudero, por estos días nuestros del presente y del futuro.



ALGUNOS DATOS (BREVES) SOBRE JOSÉ ORTEGA Y GASSET Y SUS MEDITACIONES DEL QUIJOTE

Se trata del primer libro que publicó nuestro insigne filósofo; lo hizo en 1914, y surgió como una respuesta a la obra de Unamuno que comentamos anteriormente. Ya en la relación epistolar entre Unamuno y Ortega y entre estos y sus amigos se puede notar la animadversión y la extrañeza que causó la obra del escritor vasco en el madrileño, que se propone realizar una reflexión sobre la misma en estas *Meditaciones*. Estaba pensada como la primera de una serie de *meditaciones*, compuesta por diez reflexiones, que nunca llegó a completar el autor. El objetivo fundamental de los textos de Ortega difiere del de Unamuno.

Ortega pretende en ellos lo siguiente: «Dado un hecho (un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor), llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado» (Ortega y Gasset, 2005: 747). Mientras Unamuno nos otorga su *modo de ver* la vida a través del *Quijote*, Ortega nos ofrece un «*modi res considerandi*, posibles maneras de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su error o su error» (2005: 753). Ortega realiza, entonces, una reflexión más *separada* del texto cervantino, al que Unamuno *se adhiere* para comentarlo y ofrecer su propia perspectiva. Como sugiere López Morillas:

Había que proceder con este inquietante libro de Ortega [*Meditaciones del Quijote*] como Ortega había procedido con el libro inquietante de Cervantes: como un libro-escorzo más, es decir, como libro en el cual la superficie, lo patente, no es sino incitación a que en él se averigüe lo profundo, lo latente. La dimensión de profundidad insinúa encantos tanto más incitantes cuanto más velados están (1961: 157).

La lectura que Ortega y Gasset hace del *Quijote* está más centrada en el escritor de la obra, Cervantes, que en su personaje; este rasgo lo diferencia completamente del ensayo de Unamuno, que se centra más en el personaje que en el autor. Lo dice Ortega claramente, antes de admitir que la tarea es tan elevada que es segura la derrota, como si se luchara contra los mismísimos dioses:



Conviene, pues, que, haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego solo una condensación particular. Este es para mí el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de Don Quijote. Y no el de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título quijotismo a cervantismo (Ortega y Gasset, 2005: 761).

El pensador madrileño quiere, con estas quince meditaciones, a las que antecede un prólogo donde da cuenta de cuáles son sus pretensiones, hacernos partícipes de ese diálogo que establece con Cervantes para entender algunas de las peculiaridades de la España de su tiempo. La obra cervantina le sirve de excusa, cuando no de trasfondo, para explicar ciertas realidades que suceden en el día a día de nuestro país en aquel momento, para hacer consideraciones más generales, que alcanzan, incluso, a la esquematización de los presupuestos básicos de la corriente raciovitalista con la que dotó a su sistema de pensamiento Ortega y Gasset. Nuestro filósofo trata de volver a Cervantes, a quien considera una «plenitud española», desde un lenguaje propiamente filosófico y poco poético, al contrario de lo que quiso hacer Unamuno, que trataba más bien de hacer casi una confesión personal que retratar, de la mano de Cervantes, un cuadro de la España de su momento.

Para Ortega, en cambio, el camino es un camino hacia Cervantes, ese Cervantes del *Quijote*, con la intención de que si tomáramos «la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético que lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política» (Ortega y Gasset, 2005: 793).

¿POR QUÉ CERVANTES Y EL QUIJOTE EN UNAMUNO Y ORTEGA Y GASSET?

Quizá pueda resultar paradójico que dos filósofos de la talla de los que estamos comentando aquí se posicionen ante el *Quijote* de Cervantes, considerado obra cumbre de la literatura universal. Si miramos a Europa, quizá veamos que los filósofos del ámbito germánico, también del anglosajón, o



del francés, por ejemplo, se sitúan delante de sus filósofos insignes, delante de un Kant o de un Hegel, de un Leibniz o de un Descartes, para luego tratar sobre los literatos más destacados de su cultura. En el caso de España, ante la ausencia de tales *estrellas* de la filosofía y verdaderos artífices de sistemas de pensamiento estructurados, nuestros filósofos se sitúan ante las obras literarias, que contienen esa mezcla de literatura y filosofía para entender lo que mueve los principios de nuestra cultura, y de su inclusión en la europea, siempre discutida, también en rasgos identitarios.

Es la frecuente polémica sobre la “europeización”, polémica ya de por sí reveladora de la atipicidad de nuestra situación cultural respecto al paradigma europeo, pues en otras latitudes occidentales sería poco comprensible. A ningún francés, inglés o alemán se le ha ocurrido nunca preguntarse si debe europeizarse. Ellos se consideran sin más Europa (Diego Núñez, 2015).

Pero, ¿es el *Quijote* el mejor *vademecum* del que disponen Unamuno y Ortega y Gasset para tratar de explicar no solo la realidad *española* que les rodea, sino también incluso sustentar algunas de las tesis principales de sus respectivos pensamientos? ¿Cómo hemos de entender este acercamiento a la obra cervantina? ¿Es acaso por los ideales que encierra nuestro hidalgo más conocido? ¿Es para buscar las claves del pasado que permitan construir un futuro mejor? ¿Es porque nuestro Alonso Quijano y nuestro Sancho Panza nos permiten comprender, *en* la historia y *con* nuestra historia, los planos ontológicos que modelan nuestro comprender y nuestro pensamiento? Posiblemente la respuesta sea sencilla: un poco de todo, ciertamente:

Así pues, los filósofos han ido centrando su atención en el *Quijote* personaje o en el quijotismo del libro; en la necesidad de escudriñar acerca de las intenciones cervantinas o de confrontarse con el libro sin más; de tomarlo en consideración como expresión del pasado pero no menos que del futuro; de valorarlo como ejemplo del peso de los ideales en tiempos de vidas rutinarias o azote de positivismo y pragmatismo; y, por supuesto, de que fuera expresión, para unos, de la decadencia de España mientras que, para otros, fuera el baluarte de nuestras bondades y esperanza de un futuro honorable, es decir, de lo mejor que hemos sido y podemos ser (Mora García, 2008: 4768-4790).



Propiamente, es evidente que el *Quijote* no es tratado de filosofía al uso. Nunca lo hemos catalogado así, porque si no debería compartir balda con Hegel y con Nietzsche, y no con Quevedo o Valle Inclán. Pero nuestros autores se han acercado a él porque en él han encontrado preguntas que desde la filosofía se han planteado y que en el *Quijote* han encontrado respuestas. Es, permítaseme la osadía, una *filosofía vivida*, en carne y hueso, en Don Quijote y Sancho, que permite ver al lector avezado, y propiamente formado en filosofía, las grandes cuestiones que todos los pensadores se han planteado alguna vez, sea por tradición, por herencia cultural o por mero atrevimiento. En la *locura* y en la *certeza* de Don Quijote por aquello que le rodea en su larga aventura reside, sin duda, un núcleo, un lugar de encuentro de la filosofía y la literatura *en la vida*, y no desde fuera de ella, como si se tratase de esquemas preconcebidos a los que habría que ajustarla.

[*El Quijote*] ha interpelado a la filosofía en dos puntos centrales y sus correspondientes y múltiples relaciones: los que se refieren a la razón con la sinrazón y a la realidad con la irrealidad. Ni el *Quijote* fue ajeno a la filosofía de su tiempo, pues es tan hijo de ella como de los libros de caballería, ni la filosofía posterior ha podido permanecer ya ajena no solo a sus preguntas, sino a su hechizo, pues hoy sabemos que aquellos artefactos con los que se encontró Don Quijote en su segunda salida eran al mismo tiempo gigantes y molinos. Mas si queremos saber cuál es nuestra fuerza, como decía Maeztu, diremos que eran solo molinos. Puestas así las cosas, la relación entre apariencia y realidad, por lo que a España se refiere, no ha sido una cuestión que deba debatirse exclusivamente en el terreno ontológico, sino, sobre todo, en el que nos demarcan la Sociología y la Historia (Mora García, 2008: 4768-4790).

ORTEGA Y GASSET: UN CORTE GERMÁNICO EN LA DISECCIÓN DEL QUIJOTE: A LA BÚSQUEDA DEL SER DE LAS COSAS Y DE LA FILOSOFÍA COMO NECESIDAD VITAL

Como es sabido, la formación de Ortega y Gasset, tras pasar por la Universidad de Madrid, es de carácter alemán: en la última etapa de sus estudios en Alemania estuvo muy influido por pensadores de corte neokantiano, como fueron Cohen y Natorp. Pero lo que me interesa remarcar aquí es la manera en que Ortega aplica los parámetros del vitalismo heredado de sus estudios

en Alemania a la obra del *Quijote*. El vitalismo considera que la realidad no puede reducirse a la razón pura, sino que la historia es propiamente el principio fundante de la vida. Los seres humanos *son* su historia, en lo que atañe tanto al propio individuo como a la comunidad más amplia. Más tarde Ortega indagará todavía más en estas reflexiones con los conceptos de «razón vital» y de «razón histórica».

Las *Meditaciones del Quijote* en 1914 y la puesta en marcha de la filosofía de la “razón vital” en 1915-1916 trataban precisamente de responder a aquella angustiada, magna pregunta que Ortega se hacía en la “Meditación preliminar”: “Dios mío, ¿qué es España?”; esto es, con ellas trataba no solo de comprender, sino también de sentar las bases para empezar a resolver este enorme, inmenso galimatías, que era España. Mas esta nueva filosofía que él ponía en marcha se le reveló a Ortega no solo necesaria y efectiva para reanimar la decaída realidad española, sino que albergaba también la esperanza de que podría rendir útiles y necesarios servicios a la hora de resolver el “problema de Europa”, de reconfortar su lacerada y mortificada conciencia, renovando su vieja cultura, la cual se había mostrado incapaz de preservar a sus pueblos de un atroz y mundial conflicto (Rodríguez Rial, 2005: 3).

Pero el problema surge en cómo encajar el destino de la historia universal en un mundo donde no es posible aplicar ninguna lógica preconcebida. La vida humana es, por tanto, espontánea, y muchas veces escapa a los planes que la inteligencia y la razón parece querer, o queremos, trazar sobre ella. Ahí es precisamente donde radica lo trágico y lo cómico de la vida, donde ambas realidades sirven de *escape* en la vida del individuo y que una postura idealista no es capaz de controlar ni predecir.

Esta es la posición de Ortega respecto de la novela moderna desde una posición filosófica: ni tragedia ni comedia pero sí una lección aprendida: el mundo tiene su propia lógica y el idealismo estaba superado por anticipado. Hablemos, pues, de razón mundana pero de razón. La duda que nos asalta noventa años después de que Ortega hiciera esta lectura tan académica tiene que ver con el optimismo del entonces joven filósofo y si realmente lo que le sucedió fue que no quiso ver -no que no viera- la lección radical de la novela acerca de la dualidad entre individuo y su destino y la introducción de múltiples planos en las relaciones autor/lector en el terreno minado del lenguaje. Y, menos aún, quiso resignarse a ello. No se



olvide que don Quijote murió de resignación y resignadamente aceptaron su destino el Nazarín galdosiano o la Benigna de *Misericordia*» (Mora García, 2008: 4768-4790).

La vida está, para Ortega y Gasset, «caracterizada por la espontaneidad y contrapuesta a la inteligencia, pero aparece, por otra parte, como realidad englobante, una de cuyas es la inteligencia» (Álvarez Gómez, 2003: 301). ¿Cuál es la inteligencia y su conexión con la vida que encuentra Ortega en Cervantes? Ortega destaca en la obra del *Quijote* de Cervantes precisamente su *razón narrativa*, la perfecta descripción que de los conceptos y las cosas realiza el escritor nacido en Alcalá de Henares. Es precisamente este uno de los *cortes* que hace Ortega en el *Quijote* que me parecen más interesantes. Precisamente porque es en este texto donde Ortega encuentra que la realidad es justo lo que le da sentido a la razón, el *ir hablando de las cosas* que posibilita el conocimiento. Y es que Cervantes es el perfecto *hablador de las cosas* que encuentra Ortega para ajustar su pensamiento sobre la realidad y las cosas, sobre lo trascendente y la realidad, sobre sus fundamentos ontológicos. Y es que en el *Quijote* Ortega encuentra el ajuste que encuentra el hombre con su entorno, pues la vida de los personajes que se cruzan con nuestro caballero y escudero está en constante interpretación y evolución. Ortega está precisamente considerando que en el concepto mismo de *vida* se vuelve efectiva la razón por la que el hombre tiene que hacer filosofía, porque se trata de algo *necesariamente vital*:

El verdadero conocimiento no sea sino ir hablando de las cosas. El hecho de que «el conocimiento no es nada sustantivo por sí, sino que es una función de la vida humana» -que a su vez se tiende a interpretar una y otra vez, en contra de la intención expresa del propio Ortega, como desvinculada de su entorno o como proyectándose en este de un modo accidental-, el hecho igualmente de que se acentúe que «el hombre hace filosofía en virtud de ciertas necesidades o conveniencias preteóricas o ateóricas, es decir, vitales», lo uno y lo otro, la referencia de la filosofía a la vida y el surgir de la filosofía desde necesidades vitales previas a la filosofía misma, puede aumentar la tendencia a ver en esto no más que un problema antropológico, cuando en realidad tenemos que ver con una versión especial del eterno problema de la filosofía, es decir, la identidad de «pensamiento y ser», visto aquí desde la perspectiva del pensamiento como «ajuste intelectual del hombre con su contorno», con las cosas (Álvarez Gómez, 2003: 359).



Como podemos comprobar, sobre todo a partir de la lectura de la meditación novena, que lleva por título «Las cosas y su sentido», Ortega proyecta sobre el *Quijote* de Cervantes esta búsqueda por el verdadero significado de las cosas, de la realidad, y, a partir de ahí, de la necesidad de la filosofía para la vida. Son asuntos sobre los que volverá una y otra vez el filósofo madrileño a partir de este texto a lo largo de toda su producción filosófica:

La obra de Cervantes parece haber estimulado la temprana reflexión del joven Ortega, no solo en cuestiones relativas al problema de España y su necesaria regeneración, sino en conexión con los problemas radicales del conocimiento y del ser, contemplados desde un punto de vista perspectivista. Todos estos temas iban a reaparecer de nuevo, ligados entre sí, en un nuevo giro del pensamiento que avanza en círculos como los judíos en Jericó, ahora ya en las páginas de su primer libro publicado, las *Meditaciones del Quijote* (Carpintero Capell, 2006: 245).

Y es que Ortega siempre pretendió huir de la cosificación de los seres, a quien le achacaba grandes males filosóficos y peores consecuencias para los individuos. Para terminar apartado con la consideración de que para Ortega los personajes del *Quijote* de Cervantes, y no solo de esta obra, sino del resto de obras cervantinas, no serían seres cosificados, sino que realmente son personajes vivos que ejercen como nadie aquella tercera clase de la actividad espiritual que considera Ortega como raíz de la existencia personal de cada individuo. ¿Es posible no pensar en los personajes del *Quijote* cuando uno llega al final del párrafo siguiente?

Podremos distinguir tres clases de actividad espiritual. Primera: el uso de mecanismos o técnicas políticas, industriales, etc., que en conjunto llamamos civilización, y corresponden al montar en bicicleta. Segunda: las funciones culturales del pensar científico, de la moralidad, de la creación artística, que, siendo íntimas al hombre, son ya especificaciones de la vitalidad psíquica dentro de cauces normativos e infranqueables: ellas valen en el orden psíquico lo que el andar en el corpóreo. Tercera: los ímpetus originarios de la psique, como son el coraje y la curiosidad, el amor y el odio, la agilidad intelectual, el afán de gozar y triunfar, la confianza en sí y en el mundo, la imaginación, la memoria. Estas funciones espontáneas de la psique, previas a toda cristalización en aparatos y operaciones específicas, son la raíz de la existencia personal [*Biología y pedagogía*: 343] (García Bacca, 1990: 331).



MIGUEL DE UNAMUNO: TRATAR DE VIDA Y NO DE LIBROS. EL TESTIMONIO DEL *QUIJOTE* PARA SOBRELLEVAR LA PROPIA EXISTENCIA

Consideremos ahora la interioridad a la que somete Unamuno al texto de Cervantes y el profundo valor que le otorga al testimonio del *Quijote* para su propia vida. Unamuno, como decíamos, se centra más en el personaje que en el autor, pues ve en el caballero andante un testimonio vivo de las superaciones y dificultades a las que se ve sometido el hombre que lucha con ilusión por encontrar su propio destino.

[Unamuno] concentra en Don Quijote su doble afán de pervivencia y de renovación nacional. De los dos se nutre su propia condición humana. Por eso desea promover el quijotismo. Para él, es Don Quijote, y no Cervantes, quien importa, porque es aquel personaje literario el que sigue comunicando energías e idealismo a quienes a él se acercan. Por eso llama a este libro «Biblia nacional de la religión patriótica de España» [Unamuno, 1966, 1231] (Carpintero Capell, 2006: 235).

Para Unamuno la fijación en el personaje de Don Quijote es esencial, pues el filósofo trata de sentir como el personaje aquellos sentimientos de la vida que le modifican a uno de manera irreversible y condicionan su modo de estar y de sentir el mundo. Y es aquí donde el abanico de las sensaciones que nos transmite Unamuno son de muy difícil estructuración, pues, completamente sin orden, van apareciendo a modo de identificación con el personaje de Don Quijote a lo largo de toda la obra. Lo que hace Unamuno es, simplificándolo mucho, retratarse él mismo en Don Quijote a cada página de la obra de Cervantes, destacando los valores que para él son excelsos de esta figura literaria, para, aplicándolos a la propia vida después, servir de análisis y de reflexión al lector atento, que no puede sino hacer el mismo ejercicio que Unamuno y proceder a una *mística* simbiosis con un personaje que, aunque en la ficción, refleja muchos de nuestros modos de obrar y sentir:

Pero Unamuno también abordó el tema en su ensayo *De mística y humanismo*, donde afirma de los místicos que «buscaban la libertad interior bajo la presión del ambiente social y el de sí mismos, del divorcio entre su mundo inteligible y el sensible en que los castillos se convierten en ventas, libertad interior, deslindarse de deseos para que la voluntad quedara en potencia

respecto a todo». Y en general Unamuno defiende la universalidad de esta pretensión de nuestro quijotismo que, a la altura de su tiempo, «sería fecundísima en la corriente del relativismo, nuestro sanchopancismo opondría acaso un dique al análisis que, destruyendo los hechos, solo su polvo nos deja» [...]. «Hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano el Bueno, el discreto, el que hablaba a los cabreros del siglo de la paz, el generoso libertador de los galeotes», etc. (Mora García, 2001: 33-63).

Y es que Unamuno quiso ver la realidad, quiso *hacer* la vida, como la veía nuestro hidalgo: de dentro afuera. Quiso primero creer en unos ideales para luego proyectarlos sobre el mundo de fuera, ese mundo real que todos compartimos pero que quizá no sea más que una cierta fantasía e ilusión. Es un camino inverso al que realiza Ortega desde el concepto de la realidad a las cosas, aunque el filósofo madrileño también critica con dureza la abstracción a la que se ve sometido el individuo en la sociedad que le toca vivir. En Unamuno lo que encontramos en una forma de ver que propiamente no es sensorial, sino que es un *ver fáctico*, un ver que *crea* cosas en el mundo porque pretende someterlo a la voluntad propia y no tanto a la propia lógica del mundo, al *así son las cosas* del mundo exterior. Por eso es tan profunda y tan cercana la lectura que hace el filósofo vasco de *El Quijote*, porque se identifica con el personaje en esta forma de ver, describir y querer modificar el mundo:

Para Unamuno, concepto vale tanto como realidad íntima, como realidad que no surge de la captación pasiva del mundo sensible, sino de la directa penetración de este por una voluntad capaz de arrancarle su significado simbólico: «la realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparienciales; los gigantes eran numéricos, sustanciales». En la caprichosa terminología unamunesca realidad íntima viene a ser, pues, algo muy semejante a la intuición bergsoniana, a «aquella facultad de ver inmanente en la facultad de obrar» que Bergson consideraba como la «facultad estética del hombre». Deberá añadirse que esta facultad de ver no es sensorial. El mundo exterior que se nos mete por los ojos es, para Unamuno, una impostura, un gigante que se nos disfraza de molino de viento. La visión unamunesca se proyecta de dentro afuera y resulta de una íntima e irracional convicción que permite, al abrir los ojos al mundo apariencial, ver en él lo que se quiere ver, idearlo, disponerlo, y aun negarlo a voluntad. La conocida frase unamunesca «creer para crear» resume admirablemente este importante sector de su pensamiento (López-Morillas, 1961: 16-17).



Pero ver el mundo de esta manera, tratando de imponer los ideales propios sobre él, defendiendo los valores excelsos de la justicia y la igualdad, la equidad y la cohesión, implica, como no puede ser de otra manera, convertirse en una especie de héroe, un héroe que tiene que ser aséptico a la crítica exterior, al intento seguro que harán de tratar de ridiculizarle. Y Unamuno sabe mucho de esto, precisamente. A lo largo de su vida tuvo que enfrentarse en numerosas ocasiones con incomprendimientos sobre su obra y su persona, más cuando tuvo que ocupar cargos de tan alta responsabilidad como lo fue ser rector de Salamanca. Pero cierto es que, aunque tentado estuvo de hacerlo con un viaje ya preparado a Buenos Aires, no desistió de su empeño y trató de ser un *Quijote* de su momento en sus condiciones particulares.

Unamuno entiende esta forma de vivir no solo como suya, sino que trata de extrapolarla, como si de una lección pedagógica se tratase, al hombre que le rodea, a la propia concepción que de sí tiene el hombre español. Porque sabe que no le vale con construir o fijarse en un modelo que tiende a ser abstracto, porque ha querido *mutarse* con un personaje que aunque ficticio puede ser del todo real. Y eso mismo espera que realicen los que le ven a él en su forma de actuación y estén dispuestos a, si no imitarle, sí por lo menos a tratar de comprenderle. Unamuno es muy consciente de que la empresa es muy ardua y de que no puede realizarla él solo, por eso necesita del acompañamiento de los demás y, también, claro está, del consuelo de una fe que, aunque vaya dando tumbos y bandazos a lo largo de su vida, parece estar anclada en lo más profundo de su sentir.

Podemos entender ahora que en los momentos de máxima soledad a los que se vio sometido Unamuno, principalmente por sus enfrentamientos con la sociedad salmantina en varios de sus sectores más destacados, como fue su polémica con el obispo de Salamanca (al que simplemente le espetó que no se había enterado o informado bien de lo que él decía en su obra), o incluso con mandos militares. A lo largo de toda su vida, mediante su implicación en la política (con el ya famoso *venceréis pero no convenceréis*), recurrió al papel y a la pluma para mantener una relación epistolar con amigos y colegas que entendieran de estos ideales que él quería plasmar en el mundo, unos ideales que darían sentido de verdad a la vida.



La tragedia no surge de la lucha de ambos mundos, sino, paradójicamente, de la imposibilidad del enfrentamiento. El hombre “serio” no se enfrenta con el héroe, sino que lo aísla por medio del cordón sanitario generado por la burla y el menosprecio. El héroe intentará destruir las interpretaciones tópicas, los comportamientos estériles, pero le resultará imposible si está solo. El héroe no fracasa ante sí mismo mientras mantenga su fe intacta en lo que es menester hacer, mientras no flaquee su voluntad. (...) Unamuno se dirige a la conciencia del hombre libre pero no a un abstracto, sino al hombre del pueblo español. Conoce sus defectos morales: la soberbia, el apego a lo consuetudinario, su gregarismo, vicios que impiden la renovación de España. Unamuno no confía en que la ciencia y Europa vayan a dar sentido a la vida. Cree que el estilo de vida que ha intentado la modernidad ha fracasado y que es preciso recurrir a un cambio radical en el sentir y en el hacer, que la ciencia no basta para orientar la vida, sino la fe (Lasaga Medina, 1998: 29).

A MODO DE CONCLUSIÓN: SILENCIOS CERVANTINOS Y OLVIDOS QUIJOTESCOS

Cervantes se dejó quizá mucho sin decir en el *Quijote*, o, más bien, no lo dijo explícitamente, pero sí de una forma simbólica, llena de eficacia y estallada en los ojos del lector atento. Los dos textos literarios analizados en este artículo son buena prueba de ello, una forma de encontrar estos mensajes algo ocultos que no se ven a simple vista. Es una manera de profundizar en los ideales de un héroe atípico, no solo por la realidad que le tocó vivir, sino por los sueños que turbaban su cabeza de claro en claro.

Ortega y Gasset nos propone un acercamiento a la obra de Cervantes para destacar de ella su originalidad y su imbricación filosófica. Muchos de los temas más relevantes que discutía en su momento el racionalismo encuentran en el autor del *Quijote* una forma de expresión *nueva* pese a ser antigua, que le sirve a Ortega para fundamentar con más fuerza la *razón vital* de su sistema de pensamiento. En cambio, la lectura que Unamuno realiza del texto cervantino se centra más en el personaje de Don Quijote, con quiere mirarse como si se tratase de un espejo. Representante de la defensa de los ideales de la justicia y la equidad de cualquier hombre «decente y serio», muestra el ejercicio que debe realizar el filósofo para tratar de guiar en lo posible a la



sociedad hacia el bien común y el mejor camino. Don Quijote es, entonces, un faro de luz para todos porque es capaz de ser un héroe trágico, consciente de su destino, que no defrauda, que no desiste, que se hace fuerte ante el engaño y la burla, en la adversidad, de donde saca victorias pequeñas, molidas a palos, pero que saben a cielo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano (2003), *Unamuno y Ortega. La búsqueda azarosa de la verdad*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BLANCO PRIETO, Francisco (2017), *Unamuno en las Cortes Republicanas*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes (EDIFSA).
- CARPINTERO CAPELL, Heliodoro (2006), «Ortega y “El Quijote”. Los primeros apuntes», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n. 23, págs. 233-247.
- GARCÍA BACCA, Juan David (1990), *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1996), *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.
- LASAGA MEDINA, José (1998), *Unamuno y Ortega: una polémica en torno a Don Quijote*, Málaga.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1961), «Intelectuales y espirituales. Unamuno, Machado, Ortega, Marías, Lorca», en *Revista de Occidente* (monográfico).
- MORA GARCÍA, José Luis (2001), «El valor filosófico de la literatura del 98», en *Filosofía Hispánica Contemporánea: el 98. Actas del XI Seminario de Historia de la Filosofía española e iberoamericana* (Universidad de Salamanca, 21 al 25 de septiembre de 1998), [Fundación Gustavo Bueno, Salamanca 2001], pp. 33-63 [consultado en línea: <http://www.filosofia.org/aut/001/1998mora.htm> (enero 2017)].
- MORA GARCÍA, José Luis (2008), «Lecturas filosóficas del *Quijote*», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, págs. 4768-4790.

NÚÑEZ, Diego (2008), «El llamado “problema de España”: mito y realidad» [resumen de una charla pronunciada en el Seminario de Filosofía de la Universidad de Heidelberg en noviembre de 2008], en *Biblioteca virtual de la Asociación de Hispanismo Filosófico* [consultado en línea: <http://www.ahf-filosofia.es/biblio/biblio.htm> (mayo 2015)].

ORTEGA Y GASSET, José (2005), *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, tomo 1, Madrid, Taurus.

PESSOA, Fernando (2011), *Antología poética*, Madrid, Austral.

RODRÍGUEZ RIAL, Nel (2005), «*Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset o “experimentos de nueva España”», en *Diacrítica*, 19/1, págs. 9-67 [consultado en línea: <http://www.ahf-filosofia.es/biblio/biblio.htm> (enero 2017)].

UNAMUNO, Miguel de (1972), *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (2008), *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra (edición de Alberto Navarro).

Extrañas coincidencias entre obras de marginados: las novelas picarescas y *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*

JOSÉ DAVID PARRA ALONSO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Las novedades temáticas y compositivas que aportaron las primeras obras picarescas a la tradición literaria del momento constituyeron una vía alternativa en el asunto y modo de narrar que tendrían gran repercusión posterior para las letras occidentales. A pesar de que la estela de lo picaresco se ha probado para el caso de muchas obras extranjeras, todavía quedan tradiciones pendientes de estudio. Es por ello que el presente artículo se propone analizar de manera comparativa la obra fundacional de las Narrativas de esclavos, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, de acuerdo con las características y los rasgos entendidos como picarescos; buscando así establecer un posible panorama de influencias o coincidencias entre ambas tradiciones.

Palabras clave: picaresca, narrativas de esclavos, marginados, similitudes

Unexpected similarities within outsiders fictions: the Picaresque novel and the case of *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*

Abstract: The thematic and compositional characteristics provided by the early picaresque fictions into the literary tradition of the moment established an alternative path within the subject and narrative modes that will entail a revolution for Western literature. Although the picaresque trail was proved for many foreign literature creations, there are still to this day some traditions waiting for examination. It is the aim of this essay to analyse from a comparative perspective the foundational text of the Slave Narratives genre, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, based upon the recognition of picaresque features that may help provide a literary panorama of influences or coincidences shared by traditions.

Key words: picaresque novel, Slave Narratives, outsiders, similarities

INTRODUCCIÓN



La novedad que supusieron los rasgos de las nuevas novelas picarescas en el panorama literario de la época configuró una revolución en la forma de narrar. Las nuevas obras del género rompían con la tradición tanto a nivel temático como formal, y tal fue así, que pronto muchos otros escritores, tanto nacionales como de fuera de nuestras fronteras, empezaron a imitar el novedoso modo de novelar. Técnicas como el ensartamiento, que trababa el total de la historia, supusieron una revolución dentro de la forma tradicional de la incipiente novela europea, cuyos máximos exponentes eran, por citar algunos, el *Decamerón* de Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, o ya en suelo patrio, *El libro del buen amor* de Juan Ruiz o *El conde Lucanor* de Juan Manuel. No obstante, la novela picaresca abría camino también en lo que respecta al tema: el marginado alcanzaba la categoría de héroe literario.

No diremos que la temática marginal que aborda la obra sea novedosa ni dentro de España ni del continente, pues ya por aquel entonces en que el anónimo autor escribiese su libro, circulaban por Europa cuentos folclóricos y obras cuyos argumentos estaban protagonizados o versaban sobre marginados, según aparecen recogidos en los trabajos de Marcel Bataillon (1969), María Rosa Lida (1964) y Agustín Redondo (1979). Ejemplo de ello es el *Liber Vagatorum* alemán de 1510 o las obras posteriores a la publicación del *Lazarillo* de John Awedeley *Fraternity of Vagabondes* de 1561 y la de Thomas Harman *A Caveat or Warning for Common Cursetors* de 1566 en Inglaterra, amén de otras tantas publicadas por tales años a lo largo y ancho de los países del occidente europeo. Lo que sí apuntaremos es la novedad de la novela picaresca al respecto, pues no solo dará voz al marginado, sino que lo equipará con los grandes personajes literarios del momento.

Toda esta novedad se constituyó como objeto de estudio propio por parte de la crítica nacional e internacional desde el momento en que pioneros como Fonger de Haan con su libro *An Outline History of the Novela Picaresca in Spain* (1895) empezasen a analizar las particularidades presentes en las obras del género. Si bien en un primer momento el esfuerzo crítico se encaminó



hacia la figura del pícaro, tal es el caso de Frank Wadleigh Chandler en *The Picaresque Novel in Spain* (1899) o Alexander Parker en *Literature and the Delinquent* (1967), pronto se desvió la atención hacia la novedad que suponían los rasgos formales. Así, en *Toward a Definition of the Picaresque* (1971) Claudio Guillén explora el conjunto de elementos comunes a las obras picarescas con el fin de clarificar lo que era picaresco y sus novedades.

Es por ello que, a falta todavía de unanimidad crítica sobre el enfoque desde el que analizar los rasgos del género, pues muchos otros estudiosos sumaron sus esfuerzos desde multitud de diferentes disciplinas¹, y frente a recientes propuestas que todavía deben ser analizadas por su potencial, como la de Florencio Sevilla (2001) sobre el carácter dialogístico del género, volveremos para nuestro estudio sobre el procedimiento inductivo de reconocimiento de los elementos comunes de las diferentes obras picarescas que fijase Lázaro Carreter en su ensayo *Para una revisión del concepto novela picaresca* publicado en 1968; modelo que a día de hoy continúa siendo la propuesta de mayor aceptación en la materia. De acuerdo con este estudio, el género picaresco no nacería de la primera novela picaresca, el *Lazarillo*, publicada hacia 1554 por su anónimo escritor, ni tampoco de la segunda, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, publicada en dos volúmenes en 1559 y 1604 respectivamente; sino mediante la asociación de una serie elementos comunes surgidos de ambos libros que serán reproducidos, con mayor o menor fortuna, en las posteriores novelas del género.

Así, siguiendo el ejemplo de Garrido Ardila (1999) en la comparación de estos rasgos picarescos para el caso de las incipientes novelas inglesas de Defoe, el presente artículo analizará las características de la poética picaresca según se encuentren o no presentes en *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, una obra perteneciente a una tradición literaria de marginados como es la narrativa de esclavos. Esta obra, que entronca con la temática marginal europea, será comparada con las novelas de pícaros con el fin de establecer posibles similitudes *a priori* no esperadas.

¹ Enfoques sociales como el de Bataillon (1969) o el de Molho (1972), definiciones etimológicas como las de Malkiel (1964), análisis legales e histórico-sociales de la sociedad de la época como los de Maravall (1976) intentan aportar luz sobre la materia como recoge Joseph L. Laurenti en su trabajo de 1973.

COMPARACIÓN DE LOS RASGOS TEMÁTICOS Y NARRATIVOS

A la hora de fijar el análisis comparativo propuesto entre la poética picaresca y *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano* es necesario abordar los rasgos establecidos por la crítica en función de su carácter temático o formal, pues es ahí donde decíamos reside el éxito del *Lazarillo*. La serie de rasgos elegidos para este estudio se limitará a la lista común desprendida del *Lazarillo* y el *Guzmán* según aparece recogida por Lázaro Carreter (1968):

1. Pícaro como héroe marginal de origen vil.
2. Autobiografía en primera persona.
3. Punto de vista único y dual.
4. Presentación del relato como explicación de un caso.
5. Narración cerrada.
6. Forma epistolar que presenta un destinatario o narratario.
7. Trabazón de toda la obra mediante eventos consecutivos unidos entre sí.
8. Servicio a varios amos.
9. Realismo.
10. Crítica social.
12. Tono irónico y satírico.
13. Variaciones de fortuna-adversidad.

Dentro de los rasgos temáticos destacamos el carácter marginal o *outsider* del protagonista. En la misma línea de Chandler (1899), Lázaro Carreter entiende que quizá el rasgo más reconocible y definitorio del género sea el pícaro. Este anti-héroe marginal presenta unas características que en buena medida son compartidas por todos los protagonistas de las novelas que conforman el canon picaresco. El pícaro es un buscavidas representado por un hombre común que, sin embargo, se encuentra al margen de la sociedad. De genealogía vil, encarna un deshonor que le marcará durante toda su vida



en sus ansias de medro social. Según se recoge en los estudios del crítico americano, Chandler otorga al pícaro una condición ruin, una evolución psicológica de la inocencia a la maldad y una naturaleza solitaria y habladora.

Lázaro es el primer pícaro del género por ser el protagonista de la obra fundacional, el *Lazarillo de Tormes*. Nacido en el río del cual toma el apellido, era el hijo de un hombre que «tenía el cargo de proveer una molienda de una aceña» en la que «fue molinero más de quince años» (*Lazarillo*, 2006: 13). Declarado culpable de un hurto, confiesa y es perseguido de justicia hasta que se involucra en una campaña militar contra los moros, la de los Gelves, donde perderá la vida. Tras su muerte, la madre de Lázaro se ve desprovéchida, de ahí que tenga que frecuentar mesones y establos para ganarse la vida. Es en uno de ellos donde conocerá a un negro con el que tendrá su segundo hijo. Acusado también de robar, el hombre es enviado a prisión, y la madre se ve obligada a enviar a su hijo mayor, Lázaro, a servir a un ciego. Este será el principio del fin de la inocencia de Lázaro una vez separado de su familia y en las manos de un avisado maestro. Tras el comienzo de su vida picaresca, Lázaro servirá a diferentes amos viéndose envuelto en toda una serie de aventuras que darán forma a la personalidad del chico. Lázaro va abriendo poco a poco el ojo a un mundo de engaños en el que las apariencias no se ajustan a la realidad. Será desde su posición final comoregonero de Toledo que dé cuenta de las mañas de que se ha valido para alcanzar su estado, culminando la obra con una fuerte crítica social. No obstante, si bien Lázaro se sirve del engaño, siempre lo hará para sobrevivir, de donde no se desprende un natural mezquino ni malvado como el que puede observarse en posteriores héroes picarescos. Así, Lázaro encarna la vida de un hombre sin honra que se abre camino hasta alcanzar la «prosperidad y cumbre de buena fortuna» (*Lazarillo*, 2006: 135) amparado por el arcipreste con el que está amancebada su mujer.

Guzmán, por el contrario, es hijo de una mujer sevillana que, estando casada con su marido, mantiene un romance secreto con un hombre de Génova huido de Argel, lugar donde estaba casado y condenado por sus deudas económicas, con el que tendrá un hijo. Poco después del nacimiento de Guzmán, el marido muere y la madre se casa de nuevo con el verdadero padre de la criatura, que también fallece cuando el chico tan solo cuenta con doce años. No queda claro en el libro si su condición deshonrosa, así como cier-

tas dificultades económicas, son los detonantes de su partida. De lo que no hay duda es de que, al contrario que Lázaro, Guzmán decide abandonar el seno familiar para darse a la aventura y descubrir mundo. Será durante estas aventuras que se descubra el natural del protagonista, pues hace gala de su felicidad siendo pícaro y realizando crímenes que ahora no son solo acometidos para sobrevivir, sino también para su divertimento. Así, los pequeños engaños y hurtos de Lázaro pronto quedan eclipsados ante las atrocidades de Guzmán durante sus viajes por Europa; crímenes estos que le llevarán a ser condenado por la justicia a remar en galeras hasta el final de sus días, momento en que finalmente dice arrepentirse de sus pecados y abraza la religión. No hay en Guzmán ningún medro social, pues si al comienzo de la obra se ve deshonrado por un origen vil, al final de la misma su condición empeorará por méritos propios. De tal modo, no existe en Guzmán la inocencia presente en Lázaro, siendo la evolución del pícaro de malvado a criminal. Y esto no es de extrañar, pues si el anónimo autor del Lazarillo buscaba la crítica social a través de las aventuras de un marginado, el creador del Guzmán se sitúa como predicador de los pecados y vicios de la humanidad a través de una atalaya humana.

Como vemos, las semejanzas entre ambos anti-héroes existen, pero las diferencias también son palpables. No obstante, para nuestro propósito, a pesar de que los protagonistas no sean idénticos, personifican a grandes rasgos una naturaleza picaresca de la que se constituirán como diferentes variantes. Esta situación debe ser tenida en cuenta en el análisis del protagonista de *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, pues, si bien buscamos similitudes entre *outsiders*, tenemos que tener presente la inexistencia de un tipo totalmente igual y común a todas las novelas del género.

El protagonista *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano* dice ser africano. Nacido en una familia acomodada, es el hijo de «one of those elders chiefs [...] styled Embrenché; a term, as I remember, importing the highest distinction» (Equiano, 2003: 32). No obstante, es raptado de su familia a la edad de once años «when an end was put to happiness» (Equiano, 2003: 46). Tras ser vendido luego como esclavo, Equiano es enviado a América donde padecerá muchos sufrimientos y tomará conciencia de su nueva condición como esclavo negro en un mundo dominado por blancos. De tal forma que, aunque su *status* inicial se opusiese al origen vil del pícaro, pronto quedará



marginado y maltratado por la sociedad. Arrancado entonces del seno de su familia cuando todavía era un niño, la ingenuidad de Equiano definirá sus primeras aventuras en un mundo inhumano totalmente desconocido para él. Sin embargo, al igual que Lázaro, Equiano se da cuenta de la necesidad de medro en su condición; intentando así trabajar para poder comprar su libertad. Pero como explica Nichols en sus estudios en torno a la obra, ahora «the distinguishing mark of the black picaroon is that his fate is determined not only by class but more importantly by caste [racial] status» (Nichols, 1985: 287). De natural bueno, incluso con aquellos que le tratan mal, Equiano pronto se da cuenta de los males de la sociedad, actuando así siempre con buenas maneras, pero buscando al final su propio interés al modo del pícaro. Tras muchas aventuras y decepciones que llevan al héroe a casi todas las esquinas del mundo, Equiano finalmente consigue comprar su libertad. Desde la posición de hombre respetable al final de la narrativa, se ve con pleno derecho a moralizar al lector sobre los males de la esclavitud y la necesidad de religión ante tantos pecados, de igual manera que Guzmán hiciese desde galeras contra los males de la sociedad amparado en la fe cristiana; dejando claro siempre que Guzmán predica por ejemplo ex-contrario dada su mala inclinación y Equiano sermonea con su propio ejemplo vital. Así, Angelo Costanzo explica al tratar del esclavo que «Equiano seems more like a preacher when he sermonizes against the devils of slavery and when his religious fervor impels him to see God's will in everything that happens to him» (Constanzo, 1987: 54).

Queda claro entonces que Equiano no comparte todas las características fijadas por Chandler (1899) para poder categorizarlo como héroe picaresco. Sin embargo, los personajes de Lázaro y Guzmán, en tanto que prototipos de la figura del pícaro que se desarrollará luego en las restantes novelas del género, ponen de relieve con su particular caracterización individual que Equiano contiene la mayor parte de los rasgos presentes en ambos héroes picarescos. Es también interesante notar que ni en Lázaro ni en Guzmán están representados todos estos constituyentes. Y lo que es más, de acuerdo con los datos ofrecidos, Equiano compartiría más elementos comunes con Lázaro y Guzmán que los dos últimos protagonistas entre sí.

Una vez observado el carácter marginal o *outsider* de los protagonistas dentro de los rasgos temáticos, pasaremos a analizar los rasgos formales de la poética picaresca dentro de *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*.



El primer rasgo formal que hay que tener en cuenta, siguiendo la clasificación de Lázaro Carreter (1970), es la primera persona autobiográfica. Esta primera persona presente en la mayoría de obras picarescas muestra los hechos de una manera subjetiva basada en la experiencia del héroe. De tal subjetividad depende incluso la selección de material narrativo que se muestra en la obra, pues todo responde a un propósito final según veremos más adelante. Lo que está claro es que, salvando las distancias, la voz del narrador coincide con la del protagonista tanto en el Lazarillo, donde el pícaro nos cuenta sus fortunas y adversidades, como en el Guzmán, si bien en esta obra la primera persona autobiográfica deja entrever una multiplicidad de voces superpuestas. Cabe puntualizar aquí que la primera persona autobiográfica de los relatos no va unida necesariamente a una identificación real entre protagonista y escritor, siendo lo más común al conjunto de las novelas picarescas lo contrario. Por ello, a pesar de que Equiano diste en este sentido del Lazarillo, aunque todavía no se conozca su autor, y del Guzmán, escrito por Mateo Alemán, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano* se asemeja aquí al *Estebanillo González*, cuya vida es escrita por él mismo. Pero para nuestro estudio no hace falta ahondar en tales asuntos, pues lejos de polémicas sobre el carácter totalmente verídico del relato autobiográfico², consideraremos tan solo los aspectos formales en tanto que de creaciones artísticas se trata. Así, de igual manera que Lázaro comenzase su relato presentándose con «Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tome el sobrenombre» (*Lazarillo*, 2006: 12), y Guzmán diese comienzo a su vida picaresca con «púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio. Con esto salí a ver mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza» (Alemán, 2003: 162), Equiano, tras dar ciertas notas geográficas de su país de origen, comienza su biografía de forma similar «I was born, in the year 1745, in a charming fruitful vale, named Essaka» (Equiano, 2003: 32).

Como seres marginales, su nombre importa tan poco que el Lazarillo tomará por apellido el río donde nació y Guzmán la heredad en la que vino al mundo. Equiano, por el contrario, recibirá varios nombres de esclavo, entre ellos el de Gustavus Vassa, que aparece también en el título de la narrativa,

² La total veracidad del relato autobiográfico de Equiano atiende para muchos críticos a un recurso literario del que el escritor se sirve para el motivo final de su narración (Carretta, 2005: 308).



pero al que otorgará un segundo plano respecto a su apelativo africano, que conservará como señal de identidad frente al anonimato degradante de la esclavitud.

Otra característica que se desprende directamente de este uso de la primera persona es la declaración de existencia de los protagonistas. Como personajes marginales y sin importancia real o literaria, su logro reside en conseguir alzar una voz individual dentro de la ignorada marisma social en la que se hallan. Y si bien esto no supone más en Lázaro y Guzmán, Equiano tendrá que ir más lejos y probar que su testimonio en forma de narrativa fue *written by himself*, pues como Jesús Benito y Ana M.^a Manzanas explican al respecto, «en este subtítulo está recogida, de forma telegráfica, la existencia misma del esclavo (sujeto existente, pues la autobiografía da fe de ello) y la contradicción misma de la esclavitud (pues el negro es esclavo por su incapacidad para leer y escribir o expresarse en forma literaria)» (Benito, 1994: 34).

También aparece unido al uso de la primera persona autobiográfica en las novelas picarescas el punto de vista único y dual. Los héroes picarescos cuentan sus aventuras pasadas desde la experiencia del hombre adulto que las recuerda. Esta particular perspectiva permite al narrador acercarse a la realidad más cruda, criticarla y moralizar al lector sobre el mundo que le rodea, pues su estado actual depende en última instancia de la experiencia acumulada durante las historias que presenta. Cabe decir que la moralización de los héroes y el propósito doctrinario de las obras picarescas apunta directamente a la influencia del género de la autobiografía cristiana a modo agustiniano como innegable, de ahí que parte de la crítica considere ciertos rasgos picarescos como propios del género autobiográfico; rasgos posteriormente aplicados también al estudio de las propias narrativas de esclavos³. Así, si bien Guzmán sermonea desde la penitencia en galeras a la que es condenado por sus pecados, Lázaro se limitará a presentar su caso tras lograr un empleo respetable, como ejemplo moral en un mundo en el que la moralidad es ciertamente dudosa. Comparando la situación de Equiano con la de Lázaro, las similitudes entre protagonistas vuelven a aparecer. Un Equiano ya experimentado y libre vuelve tras sus aventuras como hiciese Lázaro al contar

³ El uso de la primera persona aparece documentado en textos teológicos para la práctica religiosa y muchas de las consecuencias formales que impone se recogen tanto en las características propiamente picarescas como en las que Olney fijase para el caso de las narrativas de esclavitud (Olney, 1985, 152, 153).

las suyas. Para alcanzar su estado actual ha tenido que sufrir los demonios de su realidad como esclavo, una situación que le otorga pleno derecho para criticarlos luego y poder servir al lector con su ejemplo.

No obstante, como arriba apuntábamos, los relatos picarescos responden a un propósito final o *caso*, que en palabras de Rico es «el asunto último de la novela» (Rico 1989: 24). A este rasgo se debe el impulso creativo del *Lazarillo*, pues es la razón por la que Lázaro le cuenta su historia a *vuesa merced* a modo de explicación de ciertos rumores que, sobre su vida, corren por Toledo. El caso del *Guzmán*, como bien apunta Ernesto Lucero Sánchez (2008), está basado en la conversión final del protagonista que, lleno de remordimiento, da cuenta de su vida para ejemplo y provecho del lector. Lo que está claro en ambas obras es que el *caso* sirve de excusa para que el pícaro vuelva sobre su vida hasta llegar al momento desde el que escribe, ya que necesita justificar su condición final. Comparando este rasgo de la poética picaresca con *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, encontramos que su protagonista también cuenta su vida atendiendo a un propósito. Si bien hace apelaciones constantes al lector al solicitar «the indulgent attention of the public» (Equiano, 2003: 31), sabemos de sus propias palabras que el motivo de su narrativa es otro. De ahí que, aunque busque la atención del lector, puntualice que «if the following narrative does not appear sufficiently interesting to engage general attention, let my motive be some excuse for its publication» (Equiano, 2003: 31). Este *motivo* al que hace alusión Equiano está lejos de un mero relato de su vida como entretenimiento para el público, pues como Vincent Carretta explicase «the Narrative is formally framed by a petition to the Houses of Parliament that immediately follows the list [of subscribers], and the book virtually closes with an appeal to Queen Charlotte» (Carretta, 2003: 17). El testimonio del protagonista se sumaría así a las peticiones de la época contra la esclavitud desde la perspectiva de un «slaved African survivor of it» (Carretta, 2003: 14); atendiendo así, al igual que las novelas picarescas, a un propósito final que en el caso del género español recibe el nombre de *caso*.

Teniendo en cuenta este último rasgo, podemos entender que la narración picaresca quede cerrada. Una vez presentado el caso como justificación de la narración, la obra llega a su punto y final. Lázaro no tiene más que contarle a *vuesa merced* una vez ha satisfecho su curiosidad y ha dado cuenta sobre las habladurías entorno a su complicidad en el amancebamiento de su esposa como barragana del arcipreste, su benefactor. Guzmán pone fin a su relato



tras explicar su estado actual y entregarse al lector como ejemplo. Y de forma similar, Equiano cerrará su historia una vez demuestre con su persona los males de la esclavitud tanto al público, como a las más altas instituciones británicas.

Descubrimos así la forma epistolar de los relatos, pues estos relatos cerrados presentan un caso a un destinatario específico, ya sea un protagonista interno de la obra, como es el caso del Lazarillo al escribir «y pues *vuesa merced* escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso» (Lazarillo, 2006: 10), o sea el propio lector, como parece ser el caso del Guzmán⁴. En este punto la solución de Equiano pasa por un lugar intermedio. Además de compartir el carácter epistolar con las obras picarescas, el *motivo* de su misiva se dirige tanto a un lector general que necesita ser consciente de los males de la esclavitud, coincidiendo aquí con el *Guzmán*, como a un destinatario específico, a modo del arcipreste en *Lázaro*, que resulta ser «the British senators the dispersers of light» (Equiano, 2003: 233), ya que son ellos los que pueden poner fin a la lacra del comercio de esclavos.

Y para la narración de un caso en primera persona dirigido a un destinatario, lo primero que tiene que hacer el héroe es seleccionar el material atendiendo a su propósito final, de ahí que volvamos hacer hincapié en el carácter subjetivo que recorre las obras picarescas. Al ser preguntado *Lázaro* sobre el *caso*, el pícaro seleccionará solo aquellas aventuras que le sirvan para satisfacer la curiosidad de su destinatario y zanjar la cuestión de las habladurías. Guzmán hará lo mismo al escoger la gran cantidad de material misceláneo que presenta la obra, cuidándose siempre de que sirva a su propósito moralizador. En este punto el héroe de *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano* seguirá los pasos de las obras anteriores, siendo incluso más claro al respecto al señalar que de lo narrado «almost every event of my life made an impression on my mind and influenced my conduct» (Equiano, 2003: 236). No obstante, este material necesita presentar una continuidad a modo de todo unitario, una trabazón que sostenga desde principio a fin el sentido último de las obras. No podía ser de otra forma que *Lázaro*, a la hora de explicar a su interlocutor el caso, escogiese remitirse al comienzo de su vida para poder seleccionar con mayor facilidad los eventos que creyó necesarios para

⁴ El destinatario de sus memorias no es ya un individuo real o fingido, sino un ente colectivo: el lector (Sobejano, 1959).

satisfacerlo, al apuntar que «pareciome no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (*Lazarillo*, 2006: 11). Guzmán volverá sobre los pasos del *Lazarillo* al justificar su condición final de ejemplo *ex-contrario* moralizador incluso desde antes de su nacimiento, pues el primer capítulo se dedica en exclusiva a justificar su ascendencia vil mediante una breve exposición de la vida de sus progenitores. Es por este motivo que los eventos narrados en las obras picarescas son semejantes a las consecutivas letras de un nombre, pues presentan un orden específico que crea y explica su sentido. Y en este rasgo la obra de Equiano tampoco se queda atrás, pues la denuncia de la esclavitud no tendría el impacto deseado si no estuviese apoyada por los materiales atentamente seleccionados y perfectamente posicionados por Equiano para tal propósito. Es además con este fin, que en la narrativa de *Equiano* se recogen una serie de testimonios, datos y pruebas, a modo de para-texto, que sirven de apoyo veraz al fin último, *motivo* o *caso* del relato del autor, ante la posible cuestionabilidad entre los blancos de un relato escrito por un esclavo negro.

Dentro de las obras picarescas, el andamiaje compositivo de las aventuras que llevan a la explicación final del *caso* se articula en torno al servicio a varios amos. En *Lázaro* el proceso de maduración comienza con el servicio al ciego, amo al que siguen un clérigo, un escudero, un fraile, un buldero y un capellán, hasta que entra al servicio del arcipreste de San Salvador. Guzmán servirá de pinche de cocina y ayuda de un capitán, llegando incluso a servir a un cardenal y un embajador, para finalmente buscarse la vida por su cuenta. Todo este servicio a amos y búsqueda de medro social durante la obra, aunque con algunas matizaciones dada la condición del esclavo frente al pícaro, también se encuentra presente en *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*. Tras ser capturado, Equiano entra al servicio de diferentes amos hasta que consigue comprar su libertad. Al igual que las obras picarescas, la selección de amos responderá de nuevo al caso, abriendo al mismo tiempo la puerta a una crítica social de su época que se verá más adelante.

Otro rasgo fundamental de las obras picarescas es la factura realista con que están concebidas. La realidad que muestran los héroes se acerca mucho a la vida cotidiana de las personas llanas y a los problemas sociales a los que se enfrentan en su día a día. La realidad social que sirve de fondo a las aventuras de *Lázaro* y de Guzmán se corresponde con la España de los siglos



de oro, momento en el que el imperio empieza a suponer un pesado yugo para un país en el que las desigualdades entre clases se hacen cada día más patentes. Surgen entonces toda una serie de personajes marginales dedicados al engaño y la estafa, ya no con el fin de hacerse ricos, sino de sobrevivir. Este mundo será pintado con todo lujo de detalles en el *Lazarillo*, según se observa en la descripción de la casa del escudero, o en el Guzmán, si bien aquí la prédica moral eclipsa en gran medida el lenguaje realista de los pasajes en los que se narra la vida del pícaro. Lázaro nos cuenta por ejemplo que el escudero «abrió su puerta y entramos en casa; la cual tenía la entrada oscura y lóbrega de tal manera que parece que ponía temor a los que en ella entraban, aunque dentro della estaba un patio pequeño y razonables cámaras» (*Lazarillo*, 2006: 74). Y si bien no son descripciones totales y objetivas al gusto decimonónico, la subjetividad de la mirada realista del pícaro va centrando la atención en toda una serie de elementos que, a la par que el lector, le ayudan a desentrañar lo que se oculta tras las apariencias. Este lenguaje realista estará también presente en la narrativa de Equiano, palpándose en la obra un realismo aun más objetivo que en las obras picarescas para dar mayor credibilidad a su testimonio como esclavo. Así, describe las casas de su país natal en la siguiente manera «In our buildings we study convenience rather than ornament. Each master of a family has a large square piece of ground, surrounded with a moat or fence, or enclosed with a wall made of red earth tempered; which, when dry, is as hard as brick» (Equiano, 2003: 36). No obstante, servirá además de contrapunto a las expectativas del protagonista, a la vez que del lector, frente a la realidad de lo narrado; pues de igual manera al escudero en el *Lazarillo*, los esclavistas cristianos se sustentaban en leyes trasnochadas y meras apariencias que servían tan solo para ocultar su verdadero ser.

Todo este realismo, tanto de las obras picarescas, como de *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, responde así a una labor de crítica social por parte de sus protagonistas. La realidad decadente de los siglos XVI y XVII se vuelve campo de batalla para muchos ciudadanos que luchan por sobrevivir en una sociedad de apariencias, sin valores y corrupta. Jesús Benito y Ana M^a Manzananas dirán al respecto que el pícaro y el esclavo «observan y meditan sobre una sociedad que niega su humanidad», de ahí que ambos se vean «obligados a adoptar todas las estrategias y trucos a su alcance, y juegan los papeles más diversos acordes con las necesidades de cada momento».



(Benito, 1994: 29,30) No existe entonces espacio social propio para el marginado, el cual, como Lázaro, deberá valerse del engaño y la conformidad para alcanzar la cumbre de su buena fortuna, dejando patente durante su discurso la dificultad que ello le supone en comparación con «los que heredaron nobles estados [...] pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuanto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto» (*Lazarillo*, 2003: 11). A esta crítica atiende la selección de amos, todos tipos representativos de esa España desmoralizada y agonizante, que todavía se rige por el trasnochado concepto de la honra. Tal situación es idéntica tanto en el *Guzmán* como en el resto de obras picarescas, estando no obstante la crítica social orientada en sentido contrario en algunas de ellas debido a la condición y mentalidad del escritor⁵. Difícil resulta entonces extrapolar la situación social de España por aquellos años a la Inglaterra de la narrativa de Equiano. Allí no existían conceptos como el de la honra, ni se castigaba el trabajo manual. No obstante, muchos de los problemas más acuciantes del siglo de oro español aparecerán en el país británico durante el siglo XVIII. Estudios críticos sobre tales periodos en ambos países, como el de J. H. *Elliot Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America 1492-1830*, ponen de manifiesto estas semejanzas. Las clases más desfavorecidas se encontraban al margen de la sociedad, y *rogues*, delincuentes y maleantes convivían con la nueva figura del esclavo. Así, a pesar de ser el esclavo diferente al pícaro por su condición de hombre no libre, vive un conflicto similar al de éste durante sus aventuras. Tal le sucede a Equiano, el cual, de igual manera que Lázaro, luchará por medrar y conseguir su libertad, no llegando nunca, como le sucede al de Tormes, a igualarse con aquellos con los que se codea una vez llegado a su cumbre.

Sin embargo, a pesar de presentar un corte realista, gracias a la perspectiva dual con la que el narrador cuenta los hechos, un contrapunto irónico y humorístico recorre todas las obras. Los héroes picarescos, como decíamos, vuelven sobre su vida para justificar su situación final, de ahí que el pícaro maduro reviva sus aventuras satirizando la ingenuidad de la que hacía gala cuando ocurrieron tales episodios. Tal ironía, como no podía ser de otra forma, se va abandonando a la largo de la obra, pues las vivencias del héroe le

⁵ El caso más representativo de la defensa de la sociedad estamental española de la época es el *Buscón* de Quevedo, el cual dirige su crítica contra aquellos personajes de origen vil que pretender medrar e igualarse con aquellos de condición noble (Redondo, 1974).



llevan a madurar y endurecerse respecto a las cuestiones de la vida. Dentro de estos pasajes destacan en el *Lazarillo* el robo del vino al ciego, el arca del cura o el entierro del muerto al que se va a dar sepultura, a su parecer, en casa del escudero. Los pasajes que llevan a diversión son otros tantos en el *Guzmán*, y tanto es así, que Mateo Alemán tuvo que advertir al lector «haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo» (Alemán, 2009: 111). Y si bien en *Equiano* el tono fundamental de la obra resulta muy solemne y serio en su conjunto, se le escapan al autor ciertos pasajes de comicidad basados en la ingenuidad e inexperiencia del héroe. Nos vienen a la cabeza las frustradas expectativas de heredar fortuna junto al Capitán Farmer, la visión primera que de la nieve tiene el protagonista al creer que «somebody in the night had thrown salt all over the deck» (*Equiano*, 2003: 67), o el momento en que espera respuesta del libro al explicar cómo

«had often seen my master and Dick employed in reading; and I had a great curiosity to talk to the books, as I thought they did; and so to learn how all things had a beginning: for that purpose I have often taken up a book, and have talked to it, and then put my ears to it, when alone, in hopes it would answer me; and I have been very much concerned when I found it remained silent». (*Equiano*, 2003: 68)⁶

Finalmente, el último rasgo a considerar es la oposición fortunas-adversidades por el que se rigen las aventuras de los protagonistas. La vida del pícaro está, tanto en el *Lazarillo* como en el *Guzmán*, llena de dificultades. Lázaro hace referencia a su vida en el prólogo de la siguiente manera, «confesando yo no ser más sancto que mis vecinos [...] vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades» (*Lazarillo*, 2003: 8). Pero ya el anónimo autor de la obra dejaba la cuestión zanjada al titular la novela como *Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas y adversidades*; quedando el destino del pícaro desde el principio condicionado. En el caso del *Guzmán*, a pesar de que no existe alusión explícita a las fortunas y adversidades durante el prólogo o la novela, el pícaro se verá envuelto en ascensos y caídas que a dicha dualidad responden. Sorprendentemente una vez más, *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano* comparte con el *Lazarillo* la alusión clara a «all the adversity and variety of fortune I have since experience» (*Equiano*, 2003: 46).

⁶ Episodio recurrente en muchas otras narrativas del género bajo el apelativo de “the talking book”, que ya se encuentra recogido en las narrativas de esclavos anteriores a la obra de *Equiano* (Gates, 1988: 127-169).

CONCLUSIONES

Tras el detenido análisis comparativo de los rasgos temáticos y formales de las obras fundacionales del género picaresco sobre *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano*, se descubre una *quasi*-total coincidencia que acercaría una obra tan dispar como la de Equiano al género picaresco. La hipótesis de partida de este estudio buscaba las posibles semejanzas entre obras cuyos protagonistas comparten de entrada la condición de marginados u *outsiders*, y las conclusiones que se desprenden ofrecen una serie de similitudes a la espera de valoración.

The Interesting Narrative of Olaudah Equiano fue publicada en Inglaterra en 1794 y se engloba dentro de las *Slave Narratives* o narrativas de esclavos, género del que sería la obra más representativa. Estas narrativas no guardarían de entrada relación alguna con el género picaresco, de ahí que una primera opción de estudio sea considerar las semejanzas como fruto de una convergente coincidencia. Ambas tradiciones, tanto la picaresca como la de las narrativas de esclavos, se sirven de los principales rasgos de la autobiografía para sus propósitos literarios, de donde puede desprenderse que las soluciones a las que llegan tanto los autores españoles como los anglosajones a nivel temático y formal sean fruto de un proceso similar y esperado, surgido de un contexto y unas imposiciones formales y de contenido determinado por censores y abolicionistas para cada caso.⁷

Sin embargo, las indicaciones realizadas por críticos como Charles H. Nichols (1985) ofrecen una segunda posibilidad de influjo o trasvase entre tradiciones literarias; una teoría que estudiosos como Costanzo apoyan al mantener que «one tradition Equiano used was that of the young individual picaresque hero or anti-hero, a popular subject in the eighteenth century» en Inglaterra, ya que «the picaresque tradition can be traced from the Spaniards of the sixteenth century, to the Elizabethan prose writers, and to the eighteenth century novelists that include Swift, Defoe, Smollet and Fielding» (Costanzo, 1987: 46).

Desafortunadamente para nosotros no existe documento alguno ni datos empíricos que corroboren tales aseveraciones. Tan solo podemos anotar el

⁷ Resultan muy clarificadores en este punto los esfuerzos realizados por Garrido Ardila por desvincular los rasgos a su parecer propios del género picaresco con respecto a los del género autobiográfico (2008).



hecho de que fue en Inglaterra donde surgió la primera traducción del *Lazarillo* en 1568 de la pluma de David Rowland, el éxito sin precedentes de la traducción de 1622 de James Mabbe del *Guzmán de Alfarache*, así como las siete re-ediciones que de esta obra vieron la luz en los años siguientes. No cabe duda entonces del conocimiento picaresco que debía existir en el país anglosajón. Lo que no podemos confirmar es, sin embargo, hasta qué punto influyeron las obras del género español en las narrativas de esclavos de los escritores ingleses y americanos del momento. Sirvan así las conclusiones de este estudio al debate.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo (2009), *Guzmán de Alfarache I-II*, José María Micó (ed.), Madrid, Cátedra.
- ANÓNIMO (2006), *Lazarillo de Tormes*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Cátedra.
- ARDILA, Juan Antonio G. (1998), *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1999), «La tradición picaresca española en Inglaterra» en *Bulletin of Hispanic Studies*, 76.4, págs. 453-470.
- BATAILLON, Marcel (1969), *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus.
- CARRETTA, Vincent (2005), *Equiano. The African. Biography of a Self Made Man*, Georgia, University of Georgia Press.
- COSTANZO, Angelo (1987), *Surprising Narrative*, Connecticut, Greenwood Press.
- ELLIOTT, John. H. (2006), *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America 1492-1830*, New Haven, Yale University Press.
- EQUIANO, Olaudah (2003), *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, Vincent Carretta (ed.), London, Penguin Books.
- (1994), «Introducción», *La Interesante narración de Olaudah Equiano o Gustavus Vassa, el africano escrita por si mismo: capítulo 2 texto bilingüe*, Jesús Benito y Ana Ma. Manzananas (trad.), León, Universidad de León.

- GATES, Henry Louis Jr. (1988), *The Signifying Monkey*, Nueva York, Oxford University Press.
- GUILLÉN, Claudio (1971), «Toward a Definition of the Picaresque», en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, págs. 109-257.
- GUILLÉN, Claudio y LÁZARO CARRETER, Fernando (1983), «Constitución de un género: la novela picaresca», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura español. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, págs. 468-474.
- HAAN, Fonger de (1895), *An Outline History of the Novela Picaresca in Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University, <https://archive.org/details/outlineofhistory00deha> (accedido el 29 de marzo de 2016).
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1970), «Para una revisión del concepto “novela picaresca”», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-revision-del-concepto-novela-picaresca/html/aaae16f4-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_ (accedido el 12 de enero de 2017).
- LAURENTI, Joseph L. (1973), *Bibliografía de la literatura picaresca; desde sus orígenes hasta el presente*, Metuchen, Scarecrow Press.
- LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto (2008), «La función fálica en el Guzmán de Alfarache», en *TONOS Revista Filológica de Estudios Hispanos*, 16 Diciembre, <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/estudios-9.htm> (accedido el 13 de enero de 2017).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1964), «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del Primer Congreso de Hispanistas*, Oxford, págs. 349-359.
- NICHOLS, Charles H. (1985). «The Slave Narrators and the Picaresque Mode: Archetypes for Modern Black Personae», en Charles T. Davis and Henry Louis Gates (eds.), *The Slave's Narrative*, Oxford, Oxford University Press, págs. 283-298.
- OLNEY, James (1985), «“I Was Born”: Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature», en Charles T. Davis and Henry Louis Gates



- (eds.), *The Slave's Narrative*, Oxford, Oxford University Press, págs. 148-175.
- PARKER, Alexander A. (1967), *Literature and the Delinquent. The Picaresque novel in Spain and Europe 1599-1753*, Edinburgh, University Press.
- REDONDO, Agustín (1979), «Pauperismo y mendicidad en Toledo en época del *Lazarillo*», en H. Bonneville (ed.), *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, págs. 703-724.
- RICO, Francisco (1989), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio (1990), «El enfoque comparativo de la literatura picaresca», Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_040.pdf (accedido el 13 de enero de 2017).
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2001), *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.
- SOBEJANO, Gonzalo (1959), «De la intención y valor del “Guzmán de Alfarache”», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-intencion-y-valor-del-guzmn-de-alfarache-0/html/021a3804-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_ (accedido el 13 de enero de 2017).
- TURNER GUTIÉRREZ, Ellen (1995), *The Reception of the Picaresque in the French, English, and German Traditions*, New York, Peter Lang Publishing.
- VÁILLO, Carlos (1983), «La novela picaresca y otras formas narrativas», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura español. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, págs. 448-467.
- WADLEIGH CHANDLER, Frank (1899), *An Episode in the History of the Novel*, London, MacMillan, <https://archive.org/stream/romancesroguery00changoog#page/n7/mode/2up> (Accessed 29 March 2014).
- WALVIN, James (1998), *An African's Life. The Life and Times of Olaudah Equiano, 1745-1797*, New York, Continuum.

La muerte de Alejandro Sawa y la duda de Ernesto Bark: una supuesta catalepsia tres veces novelada

ROCÍO SANTIAGO NOGALES¹
UNED

Resumen: Poco se sabe del verdadero velatorio de Alejandro Sawa; sin embargo, su figura y sus anécdotas han trascendido tanto que ya no solo su persona, sino su velatorio ha sido recreado hasta tres veces en la literatura: en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán y en *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada. Las tres obras están íntimamente conectadas entre sí y traspasan el delgado límite entre realidad y ficción, de ahí que el comparatismo tenga mucho que decir en este análisis y en la aparición de ciertos personajes, como Ernesto Bark, el verdadero causante de sembrar la duda sobre la efectiva muerte del bohemio, quien sostuvo hasta el final de su vida que su amigo se suicidó.

Palabras clave: Alejandro Sawa, velatorio, *El árbol de la ciencia*, *Luces de Bohemia*, *Las máscaras del héroe*, Ernesto Bark.

Alejandro Sawa's death and Ernesto Bark's doubt: a supposed catalepsy that was fictionalized three times

Abstract: Alejandro Sawa's death is not known with details. However, bohemian life and many Sawa's adventures are so attractive that not only his life, but also his death has been told by our best authors. His funeral wake has been recreated three times in Literature: *The Tree of Science* of Pío Baroja, *Bohemian Lights* of Valle-Inclán and *The Masks of Hero* of Juan Manuel de Prada. These works are intimately connected to each other and cross the boundary between reality and fiction. In this comparative study we want to discover what is true and what is false and explain why some characters appear in books, such as Ernesto Bark, who said not only that Sawa hadn't died and it was a catalepsy case, but also that Sawa committed suicide.

Key words: Alejandro Sawa, funeral wake, *The Science Tree*, *Bohemian Lights*, *The Masks of Hero*, Ernesto Bark.

¹ Personal Investigador en Formación en la UNED.



INTRODUCCIÓN



Vamos a comenzar haciendo una afirmación bastante rotunda que debe servirnos de guía a lo largo de estas líneas: poco se sabe del auténtico velatorio de Alejandro Sawa, el escritor bohemio nacido en Sevilla en 1862 y fallecido en Madrid en 1909. Es más, Alonso Zamora Vicente, en su obra *Asedio a Luces de Bohemia*, dijo: «Nadie sabe cómo fue la escena auténtica del entierro» (Zamora Vicente, 1967: 32). Siendo así, todo lo que se pueda decir de su muerte estará cargado de grandes dosis de suposición. Si a esto le sumamos el halo de leyenda que siempre flotó sobre la figura de Sawa y el hecho constatado de que sus anécdotas, tantas veces exageradas y otras tantas inventadas, trascendieron mucho más que él mismo como literato, y que los lectores nos dejamos seducir por *El árbol de la ciencia* (1911), *Luces de Bohemia* (1924)² o *Las máscaras del héroe* (1996), nos movemos en la necesidad de discernir entre qué es realidad, qué es ficción y dónde está el límite entre ambas³.

Tras el pertinente análisis comparativo de las tres obras entre sí⁴ y de estas con la realidad, nos detendremos en un pasaje concreto: la catalepsia de Alejandro Sawa, la cual aparece en las tres ficciones. Hasta ahora, se ha creído que el artífice de semejante revuelo fue Valle-Inclán (1866-1936); sin embargo, hemos conseguido demostrar que vino de la mano de Ernesto Bark (1858-1922). Este será un dato fundamental que arrojará mucha luz al debate entablado entre los críticos, pues no solo consigue explicar por qué los escritores deciden novelar los hechos de un modo concreto, sino que ampliará las vías de investigación por un camino que jamás ha sido tratado: es posible que Alejandro Sawa se suicidase.

² Si bien la edición definitiva es de 1924, Valle-Inclán fue publicando *Luces de Bohemia* por entregas durante varias semanas, desde el 31 de julio al 23 de octubre de 1920, en la revista *España*. En esa primera versión aún faltaban tres escenas por incluir.

³ Entenderemos por *realidad* los hechos constatados que han ocurrido y son comprobables desde un punto de vista histórico y por *ficción* todo aquello que pertenece a la literatura y ha sido novelado o es pura invención.

⁴ También haremos un repaso del estado de la cuestión de la relación entre las obras.

EL VELATORIO DE ALEJANDRO SAWA

El primer velatorio de Sawa es, obviamente, el suyo propio. A la una menos cuarto de la madrugada del 3 de marzo de 1909, fallecía, a punto de cumplir los cuarenta y siete años, en un humilde piso de la calle del Conde Duque de Madrid, en el número 3⁵, a causa de una encefalitis que le hizo perder la cabeza el 18 de febrero de ese mismo año y agonizar durante varios días (Iglesias Hermida, 1909: 91). La doctora Amelina Correa Ramón explica detenidamente en la biografía de Alejandro Sawa que la encefalitis, en su fase aguda, produce delirios durante más de una semana, dolores de cabeza, confusiones, alteraciones en la personalidad y desemboca en la muerte (Correa Ramón, 2008: 257).

En la más absoluta pobreza dejaba una mujer y una hija de dieciséis años (Jeanne Poirier y Helena Rosa Sawa, respectivamente). El velatorio se hizo en el propio domicilio y, al día siguiente, fue enterrado en el Cementerio de la Almudena en paupérrimas condiciones. Pocos fueron los amigos que lo velaron y asistieron a su entierro⁶, pero entre esos nombres debemos destacar a Ramón del Valle-Inclán, Ernesto Bark y Nicasio Hernández Luquero (1884-1975), por los motivos que vamos a desarrollar a continuación.

Valle-Inclán, además de ser el autor de *Luces de Bohemia*, cuyo protagonista, Max Estrella, está inspirado en la figura de Alejandro Sawa, merece especial atención por recriminar a Rubén Darío (1867-1916) su ausencia en el velatorio del bohemio. Como prueba de este reproche, existe una carta⁷ que envió el gallego al nicaragüense con el fin de informarle de que él mismo venía de dicho lugar. Sin embargo, en esta misiva no se aportan datos sobre el desarrollo de los acontecimientos, tan solo dice que Sawa «tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso» (Valle-Inclán, 1909)⁸.

⁵ Hoy en día, tras la nueva numeración de las calles, se corresponde con el número 7, donde El Círculo de Bellas Artes colocó en 2003 una placa conmemorativa.

⁶ Esta lista se reconstruye en Correa Ramón (2008: 260), remitiendo a una copia de una carta enviada por el fallecido días antes a Jacinto Benavente, al dorso de la cual alguien anotó los nombres de los presentes en el domicilio durante el velatorio. Por otro lado, existe otra lista en la que figuran menos nombres, en González Martel, (2006: 80). Asimismo, *El País*, en su edición del 5 de marzo de 1909, también publicaba en portada la lista de asistentes, en el artículo «Entierro de Alejandro Sawa».

⁷ «Mítica carta en la que nuestro bohemio queda elevado a la categoría de quien será el héroe del primer esperpento valleinclaniano» (Ena, 2012-2013: 40).

⁸ Esta carta se encuentra en el Archivo Rubén Darío, *Universidad Complutense de Madrid*, doc. 2036. La carta no tiene fecha, pero es obvio que data del 3 de marzo de 1909, día del fallecimiento de Sawa.

Por otro lado, a pesar del gran eco que se hicieron los periódicos de la noticia del fallecimiento, lo cierto es que se limitaron a elogiar las virtudes literarias de Alejandro Sawa y a dar información sobre el lugar y la hora del entierro, sin rastro alguno de lo que había ocurrido en el pobre piso de la calle del Conde Duque. Tan solo Nicasio Hernández Luquero da testimonio de lo que presenció, pero lo hace con el inconveniente de las contradicciones en sus propios artículos. Tres son las veces que recuerda a Sawa muerto y muchos los años que separan a estos recordatorios: el primer artículo se publicó en *El País*, el 8 de marzo de 1909; el segundo en el *Diario de Ávila*⁹, el 2 de marzo de 1967 y el último es del *ABC*, del 22 de mayo de 1974. Puede que la admiración de este poeta y periodista segoviano hacia el bohemio le llevara a exagerar, incluso a distorsionar, sus aportaciones. Es más, tal vez, obnubilado por la desgracia que había acontecido, el propio periodista transmitió más sus percepciones que los hechos reales. Aparte de una breve descripción de aquello que rodeaba al cadáver, afirma que nunca trató con el artista; en cambio, como observa Allen Phillips, en el artículo de 1967 dice haberlo conocido y haber hablado tan solo una vez con él (Phillips, 1976: 27). Otro dato que llama la atención es que ni en el primer texto, ni en el último, hay rastro de un famoso clavo que sobresalía del ataúd y perforó la sien del difunto¹⁰, sembrando la duda sobre la efectiva muerte, cosa que sí recuerda en 1967.

En 1909, Hernández Luquero tan solo hace referencia, en relación con el velatorio, al aspecto de Sawa, quien estaba envuelto en un sudario blanco y seguía manteniendo una buena apariencia: «[...] en muerte, envuelto en la blancura sencilla de un sudario, triunfal de aspecto [...]» (Hernández Luquero, 1909). En 1967, da más información y nos relata una anécdota, aparentemente y según el testimonio del periodista, protagonizada por Valle-Inclán, quien sembró la duda sobre si estaba vivo o muerto a causa del hilo de sangre que brotó al rozarse con el mencionado clavo. Como consecuencia, tuvieron que buscar un espejo para comprobar que Sawa había fallecido. Esto lo recoge Hernández Luquero en aquel artículo que publicó en el *Diario de Ávila*: «[...] Pero a Valle-Inclán, siempre extraño y fantástico, se le antojó que Alejandro estaba vivo. Hubo que buscar un espejo, que, ¡cosa natural!,

⁹ Este artículo fue facilitado por Idelfonso-Manuel Gil a Allen Phillips, como se dice en Phillips, (1976: 27, nota al pie núm. 17).

¹⁰ Allen Phillips hace referencia a esta omisión irónicamente: «Hernández Luquero se olvida del hilillo de sangre [...]» (Phillips, 1976: 27).

no reflejó el aliento del elegante cronista» (Hernández Luquero, 1967)¹¹. Y, por último, en 1974, retoma casi idéntico discurso al que tuvo en 1909, añadiendo: «Yo le contemplé muerto en aquel cuarto humilde de la Travesía¹² del Conde-Duque, bajo un soporte lleno de pipas y el cuadro que, tras un cristal, guardaba un soneto¹³ inédito y autógrafo de Verlaine» (Hernández Luquero, 1974).

Aquí concluye el verdadero velatorio de Alejandro Sawa. A modo de síntesis, estos son los únicos datos que podemos afirmar como verídicos: murió el 3 de marzo de 1909, a la una menos cuarto de la madrugada, ciego y a causa de una encefalitis. El velatorio se hizo en el domicilio familiar, que correspondía con el piso principal¹⁴ de la calle Conde Duque número 3 de Madrid. Su ataúd era pobre y fue envuelto en un sudario blanco dentro del que mantenía un buen semblante. Al tratarse de un ataúd de tercera, un clavo sobresalía, con tan mala suerte que hirió la sien del difunto, sembrando la duda de si realmente había fallecido; por ello, se comprobó la muerte con un espejo. Pocos fueron los asistentes al velatorio y posterior entierro, pero piadoso el homenaje que se le rendía al bohemio al poner una mesa junto a su féretro con su colección de pipas, un poema y un retrato de Paul Verlaine (1844-1896)¹⁵. Asimismo, en el legado familiar se puede comprobar que existe un retrato del fallecido que alguien hizo a carboncillo (Correa Ramón, 2008: 259) y que su viuda cortó un mechón del cabello de su difunto esposo, reliquia que también se ha conservado en dicho legado (Correa Ramón, 2008: 259).

TRES FICCIONES SOBRE SU MUERTE

La catalepsia de Rafael Villasús

A partir de este momento, nos adentramos en las tres ficciones a las que ha dado lugar este suceso. Pese al debate que se ha entablado entre los in-

¹¹ Recordemos que este artículo es rescatado por Allen Phillips. Este fragmento lo recoge en Phillips, (1976: 31, nota al pie núm. 21).

¹² Confunde la Calle del Conde de Duque con la Travesía del Conde Duque, calle perpendicular a aquella.

¹³ No es un soneto, sino un poema de dieciséis versos: «[...] el poema no era un soneto, sino otra versión del titulado "Féroce", publicado en *Le Rêve et l'Idée*, mayo-julio de 1895» (Correa Ramón, 1993: 50).

¹⁴ Era el piso principal porque así consta en la firma que Alejandro Sawa reflejaba en sus cartas a mano: «Alejandro Sawa, Calle del Conde Duque, 3, principal».

¹⁵ Alejandro Sawa conoció a Paul Verlaine en su estancia en París y lo consideraba todo un referente.

vestigadores, este siempre ha ido encaminado a comprobar si las obras posteriores recrean la escena a partir de las anteriores. Falta, por lo tanto, una comparación exhaustiva entre los personajes que aparecen con papel similar, detenerse en qué cambios se introducen y por qué y, lo más importante, si existe una explicación para todo ello basada en los hechos verídicos, sobre todo para el controvertido supuesto de catalepsia.

En primer lugar, aparece Alejandro Sawa en *El árbol de la ciencia*, enmascarado tras un escritor de dramas llamado Rafael Villasús. Su descripción es bastante satírica, pues Pío Baroja (1872-1956) no simpatizaba con la vida bohemia y, si en el protagonista de la novela, Andrés Hurtado, se refleja a sí mismo haciendo del personaje su *alter ego*, en Rafael Villasús, un escritor que muere ciego y loco, quiere representar a Sawa; o, lo que es lo mismo, el antagonista a lo que el vasco consideraba una buena forma de vida.

En el Capítulo VIII de la novela, se narra el velatorio del tal Villasús, quien había estado agonizando tres días y tres noches y cuyo cadáver se encontraba tendido en el suelo y estaba rodeado por los amigos del difunto, a quienes Baroja llama no pocas veces *desarrapados*. El fragmento que más nos interesa es el siguiente:

–Pues reconozca usted el cuerpo, porque creemos que Villasús no está muerto. Esto es un caso de catalepsia. [...] Todos aquellos desarrapados, que debían ser bohemios, amigos de Villasús, habían hecho horrores con el cadáver: le habían quemado los dedos con fósforo para ver si tenía sensibilidad. [...]

En esto entró un viejo de melena blanca y barba también blanca, cojeando, apoyado en un bastón. Venía borracho completamente. Se acercó al cadáver de Villasús, y con una voz melodramática gritó:

–¡Adiós, Rafael! ¡Tú eras un poeta! ¡Tú eras un genio! ¡Así moriré yo también! ¡En la miseria!, porque soy un bohemio y no venderé nunca mi conciencia. No. (Baroja, 2005: 264 y ss).

Hay que tener en cuenta que Baroja no estaba entre los asistentes al velatorio, de modo que todo lo que refleja en este pasaje es pura invención¹⁶. El

¹⁶ Parte de la crítica sostiene que Baroja se sujetó más a los hechos: «parece que Baroja, sin entrar en tantos detalles, fue más fiel a la realidad» (García Besada, 2001: 62). Sin embargo, no podemos aceptar este tipo de afirmaciones porque, como acabamos de apuntar, Baroja no estuvo presente en el velatorio y

escritor vasco decidió crear un personaje bohemio y, de este modo, aprovechó para criticar la propia vida bohemia, de la que Alejandro Sawa era representativo. De ahí que el personaje tome los rasgos más significativos de las sonoras circunstancias que rodearon el fallecimiento de Sawa: pobre, ciego y loco. Además, Villasús es totalmente secundario en la novela, al igual que Sawa fue secundario en la vida de Baroja, y viceversa. Dice García Besada que Villasús es solo «un elemento más de aquel ambiente degradado que Baroja nos muestra» (2001:59). Ahora bien, la fugacidad de su aparición no es impedimento para que su descripción sea más hiriente que la de otros personajes:

Y es que, a lo largo de la obra, pero muy especialmente en el caso de Villasús-Sawa, Baroja se cuela entre los insultos, que, si bien se prodigan en la narración con casi todos los personajes, con el pobre Villasús y su familia alcanzan niveles de auténtico desprecio; es la diferencia entre hablar de un personaje más o menos típico, pero inventado, a hablar de alguien a quien se ha conocido, con quien se ha tratado y no digamos si, además, hubo enemistad (García Besada, 2001: 60).

Especial mención merece el asunto de la supuesta catalepsia, no solo porque en la realidad se dudase de la muerte, sino porque la prueba que se hace es la de quemar los dedos con un fósforo. De tal práctica no hay ni rastro en los escasos testimonios que mencionábamos en el epígrafe anterior, pero Baroja decide darle un giro más espantoso que agudiza su crítica contra los *desarrapados*. Esto sienta un precedente que se va a repetir en las dos obras que nos faltan por comentar. De igual modo, el viejo borracho que entra dando gritos tiene personaje análogo en dichas obras.

La catalepsia de Max Estrella

A 1924 (o 1920) nos trasladamos para encontrarnos con un pasaje muy similar al anterior en *Luces de Bohemia*:

Don Latino: ¡Ha muerto el Genio! ¡No llores, hija mía! ¡Ha muerto y no ha muerto!... ¡El Genio es inmortal!... [...] ¡Murió pobre, como debe morir el Ge-

porque el escritor vasco quiere desprestigiar la bohemia, perdiendo la objetividad con sus descripciones peyorativas. Además, hay que tener en cuenta la intencionalidad de cada escritor, que es lo que le hace contar las cosas de un modo u otro. Analizar este aspecto es uno de los objetivos del presente artículo.

nio! ¡Max, ya no tienes una palabra para tu perro fiel! ¡Max, hermano mío, si menor en años, mayor en... [...] ¿Te acuerdas, hermano? ¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos! [...] (Valle-Inclán, 1987: 178 y ss).

Efectivamente, la intervención de Don Latino lamentando la muerte de Max Estrella se asemeja a la del viejo borracho de melenas que se lamenta por la de Villasús¹⁷. Ambos claman por lo mismo y elevan a la categoría de genio al fallecido. A continuación, se vuelve a hablar de la supuesta catalepsia y se hace la misma prueba del fósforo ardiendo en los dedos para comprobar la defunción:

Basilio Soulinake: ¿Quién certificó la defunción? [...] Y en esa primera impresión me empecino, como dicen los españoles. Madama Collet, tiene usted una gran responsabilidad. ¡*Mi amigo Max Estrella no está muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia.* [...]

El cochero: Póngale usted un mixto encendido en el dedo pulgar de la mano. Si se consume hasta el final, está tan fiambre como mi abuelo. ¡Y perdonen ustedes si he faltado!

El cochero fúnebre arrima la fusta a la pared y rasca una cerilla. Acucándose ante el ataúd, desenlaza las manos del muerto y una vuelve por la palma amarillenta. En la yema del pulgar le pone la cerilla luciente, que sigue ardiendo y agonizando (Valle-Inclán, 1987: 184 y ss).

Es indiscutible que Valle-Inclán se recrea en la escena mientras que Baroja pasa de puntillas, por la simple razón de que *Luces de Bohemia* se centra en Max Estrella, siendo su muerte el punto más álgido de la obra, mientras que *El árbol de la ciencia* se entrega a Andrés Hurtado, reflejando en Villasús una mera anécdota. Salvando estas diferencias, no hay duda de que el gallego leyó al vasco para partir de las mismas circunstancias, pero haciendo justicia, a su modo, a su difunto amigo. Valle-Inclán aporta datos verídicos porque él sí estuvo en el velatorio, pero eso no quiere decir, ni mucho menos, que busque la exactitud histórica¹⁸. Sin embargo, a pesar de la gran carga de fic-

¹⁷ Semejante personaje que irrumpe ebrio no aparece en los testimonios reales y por lo tanto no podemos establecer ninguna correspondencia en la realidad, pero sí observar su reiteración en la ficción.

¹⁸ Max Estrella vive acontecimientos político-sociales que sucedieron cuando Alejandro Sawa llevaba más de una década muerto. Asimismo, el personaje presenta la ideología de su propio creador y muchos

ción que intencionadamente presenta *Luces de Bohemia*, «es cierto que el inmortal Max Estrella valleinclaniano ha evitado que el nombre de Alejandro Sawa permaneciese en un mayor desconocimiento» (Ena, 2012-2013: 39) y ha conseguido eclipsar a Villasús, acentuando su genialidad en detrimento de todas las consideraciones despectivas que arrastraba en la obra barojiana.

La relación entre ambas obras ha sido motivo de debate entre Allen Phillips, Ricardo Senabre, Peter Dunn, Gonzalo Sobejano e Idelfonso-Manuel Gil. El primero trata, en mayor o menor medida, las opiniones de todos los demás¹⁹. Es así, sometiendo a crítica los estudios, como manifiesta sus propias conclusiones:

Fue Baroja el primero que traslada, en 1911, la realidad de la muerte de Sawa a un capítulo de *El árbol de la ciencia* [...] Baroja [...] sentía poca simpatía por Alejandro Sawa, y no creo que le preocupara gran cosa su desaparición. Aquella realidad de 1909, por lo demás, era para Baroja seguramente una realidad vivida de manera indirecta o lejana y no un motivo de verdadera compasión [...] Algunos años más tarde también Valle-Inclán se ocupará de la misma circunstancia, pero con mayor extensión por tratarse del protagonista de *Luces de bohemia* [...] Ambos autores consideran aptos para sus respectivas figuraciones novelescas ciertos hechos reales de la muerte de Sawa, y cada uno a su modo reelabora aquella realidad penosa para aprovecharla en su propia creación artística [...] (Phillips, 1976: 29-30).

Salvando detalles, casi todos los investigadores coinciden en destacar la relación entre las obras, pero moviéndose en un espectro que va desde el plagio hasta una leve relación, aunque García Besada se aparta de esta postura al decir:

Se podría pensar que Valle, al leerla, tomase algunos detalles de la obra de su colega, pero parece más verosímil pensar que o el propio Valle estuvo presente- dada su amistad con el muerto, cosa que no habría ocurrido en el caso de Baroja por razones varias- o que el hecho, como ya dijimos, circulaba por los mentideros de la villa (2001: 64).

de los otros personajes que aparecen, que tienen correspondencia con políticos o escritores, no pudieron convivir. Esto deja de manifiesto que *Luces de Bohemia* reúne la esencia de una época condensada en dos horas de lectura que abarcan una noche de ficción, de ahí la dificultad de establecer lazos con la realidad. A lo sumo, hablamos de meras coincidencias e inspiraciones: un escritor ciego e intelectualmente superior al vulgo, con una mujer francesa y una hija adolescente, al que retiran una colaboración en un periódico.

¹⁹ Dicho debate se trata en Phillips, (1976: 29 y ss.), y en sus respectivas notas al pie.

Por su parte, Inman Fox, a quien cita Caro Baroja en su edición de *El árbol de la ciencia*, considera que Valle-Inclán plasma la «escena barojiana en todo su detalle» (Caro Baroja, 2005: 267)²⁰, tomando una posición bastante radical.

Podríamos decir que ninguna de las posturas es totalmente verdadera o totalmente falsa. Phillips es, quizás, quien analiza el asunto con más cautela, pero no creemos que sea acertado decir que Baroja traslada «la realidad de la muerte de Sawa a un capítulo» porque, como dice después, esta no fue conocida de cerca por el vasco. Tampoco aceptamos la inexistencia de influencias porque la realidad no se puede tomar como punto de partida y porque son demasiadas las coincidencias entre ambas obras. Por ello, hemos de elaborar una reflexión justificando qué es admisible y qué desestimable de las opiniones de los estudiosos. Para empezar, *El árbol de la ciencia* y *Luces de Bohemia* son dos obras totalmente distintas, con intenciones bien diferentes: «Valle trata a Sawa- Max Estrella de manera radicalmente opuesta a Baroja» (García Besada, 2001: 60) y distantes en el tiempo. Si bien Baroja solo pudo saber de las trágicas circunstancias de la muerte de Sawa, Valle-Inclán estuvo presente en el velatorio y en el entierro. Que ambos compartan un episodio no es más que una consecuencia derivada de sus percepciones, por lo que deberíamos aceptar que son los mismos hechos desde diferentes puntos de vista. Valle-Inclán vuelve a recrear la escena de Baroja, y no el velatorio verdadero de Sawa, porque considera que Baroja no ha tratado dignamente al autor fallecido. Esta intención desterraría la sospecha de plagio, pues Valle-Inclán no copia, sino que quiere que nos demos cuenta de que está contando lo mismo, pero de otra manera; de ahí que mantenga los hitos más importantes, como el asunto de la cerilla²¹. Pero, incluso este despiadado pasaje esconde las divergentes ideas de los dos escritores. Como vimos, a Baroja le refuerza la crítica, mientras que Valle-Inclán lo acepta y lo retoma porque le encaja en la definición de *esperpento*, es decir, en la deformación grotesca que convierte a los personajes en caricaturas. La cerilla de Baroja es prendida por aquellos que son de la misma calaña que el bohemio muerto, mientras que la de Valle-Inclán atenta contra Max. Por eso, generalizar diciendo «en todo su detalle» es demasiado rotundo. Baroja se posiciona desde las convicciones de Andrés Hurtado o, dicho de otro modo, desde las suyas propias. El gallego,

²⁰ Nota al pie núm. 104.

²¹ No demuestra, en ningún caso, que ocurriese en la realidad.

por el contrario, no simpatiza con sus personajes, a lo sumo, se compeadece de Max, concediéndole el honor de definir el esperpento y retratarle con una marcada superioridad intelectual. Pero Max está creado *a partir de*. A partir de Alejandro Sawa y lo que Valle-Inclán opinaba de él y a partir de las ideas valleinclanescas respecto a las crisis de Restauración que se sucedieron tras la muerte de Sawa, que son los desencadenantes de la crítica socio-política que encierra *Luces de Bohemia*. Y su velatorio, a partir del de Villasús, insertando algunos elementos conocidos del de Sawa.

Valle-Inclán no contaría esa escena del modo que lo hace de no ser porque ya lo hizo Baroja. Así, el velatorio de Max Estrella se define por acumulación y contraposición. Contraposición a Baroja y acumulación porque, al estar él allí, aporta datos que sí sucedieron de verdad en el velatorio de Sawa: el clavo que le hirió en la sien a Sawa y la comprobación de la muerte con la ausencia de aliento en un espejo. Pero esto no nos lleva a afirmar que en la raíz del velatorio de Villasús estuviese el del verdadero Sawa. Y, como consecuencia de ello, la realidad que se traslada a la ficción no es tal.

La catalepsia de Sawa de Las máscaras del héroe

Hasta 1996 hay que avanzar para encontrarse con el último velatorio de Alejandro Sawa. Es curioso que, ya a finales del siglo XX, su figura siga siendo tan atractiva como para volver a aparecer en una novela. Nos estamos refiriendo a *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada (1970). Con la Historia como telón de fondo, el autor novela una serie de peripecias de personajes bohemios de principios de siglo, metiéndose en la piel de Pedro Luis de Gálvez²², a quien pinta como un joven al que hace testigo de todo aquello que decide contar en primera persona, ocurriendo algo similar a la ficción de *El árbol de la ciencia*, donde, para Andrés Hurtado, Rafael es únicamente un episodio de su vida. Aquí, Pedro Luis de Gálvez es el protagonista y la muerte de Alejandro Sawa una simple anécdota que presencié en su juventud²³. Todo ello, sin perder de vista que de Prada busca un premeditado distan-

²² (1882-1940), escritor bohemio y malagueño. Juan Manuel de Prada lo convierte en el personaje protagonista.

²³ Aquí ocurre algo similar a la aparición de Andrés Hurtado en el velatorio de Villasús porque, al igual que Baroja no estuvo en el entierro de Sawa, Pedro Luis de Gálvez tampoco figuraba en aquella lista de asistentes, convirtiéndose en una mera fachada tras la que esconderse el autor para novelar ciertos acontecimientos de principios de siglo a finales del mismo.

ciamiento de los hechos verídicos para hacer una especie de guiño a ambas obras de principios de siglo que ya hemos tratado.

Alejandro Sawa tan solo aparece en diez de las seiscientas páginas que componen la novela²⁴. Quizás, lo que más llama la atención es que no está vivo. Pese a que el lector asiste a los velatorios de Rafael Villasús o Max Estrella, a ambos los conoce en vida (a pesar de que la intervención de Villasús sea breve); sin embargo, al Alejandro Sawa de *Las máscaras del héroe* se le menciona por primera vez para decir que ha muerto. José Manuel López de Abiada, en su artículo «Imágenes literarias de la bohemia recuperada en la narrativa de Juan Manuel de Prada. Teoría y práctica», repara en que Valle-Inclán y Baroja asisten juntos al entierro:

Una de las escenas más significativas desde el punto de vista narratológico se encuentra en la segunda parte de la novela. Se trata de la escena del velatorio de Alejandro Sawa, al que en la ficción de Prada también asisten dos de los grandes escritores que la habían recogido en sus obras, Pío Baroja y Valle-Inclán (López de Abiada, 2006: 289).

Como ya se puede presuponer, para *Las máscaras del héroe* es totalmente indiferente que Valle-Inclán asistiese y Baroja no al velatorio real, pues la intención que persigue de Prada es la de hacer ir a dicho velatorio a los dos escritores que ficcionaron el de Sawa. Lo que se crea es un juego con los asistentes en función de la perspectiva que cada novelista quiere dar. A todo lo que ya hemos visto en relación con Max Estrella y Rafael Villasús, hay que sumar la interacción de tres planos, que ya no son simplemente la correlación o no entre ficción y realidad, sino que hay que tener en cuenta a qué escritores de la realidad se elige para novelar y por qué. De este modo, se vuelve a producir en *Las máscaras del héroe* la acumulación, no solo considerando lo que pudo ser verdad y sazónándolo, sino escribiendo según lo que ya se ha escrito al respecto. Así, Valle-Inclán atiende a lo que dijo Baroja y Juan Manuel de Prada a lo que escribieron ambos noventayochistas. Es más, los dos aparecen como personajes y, como se ha visto antes, sus apariciones representan que son ellos quienes ya han recreado, de algún modo, el velatorio que, por tercera vez, vuelve a la literatura.

²⁴ En la edición que aquí se maneja Prada, (1996: 65-74).



Retomando la escena, aparece un grupo de bohemios, calificados con adjetivación barojiana, es decir, con desprecio e ironía, que vienen a expresar sus respetos ante el muerto. Entre ellos destaca Ernesto Bark²⁵, quien encarna idéntico papel que Basilio Soulinake (y que el desarrapado melenuado sin nombre de *El árbol de la ciencia*) y repite casi idéntica escena a la de la presunción de catalepsia:

Comenzaron a llegar en riada hombres andrajosos y cabizbajos [...] Encabezaba el grupo un bohemio [...] Ernesto Bark; [...] Ante la pasividad o estupor de los asistentes, se acercó al cadáver de Sawa y, después de aflojarle la mortaja, arrimó la oreja al pecho.

— ¡Está vivo! ¡Aún late su corazón! — gritó como un orate.

— Tal vez nos hallemos ante un caso de catalepsia (Prada, 1996: 69 y ss).

A continuación, de Prada novela el asunto del clavo que perforó la sien de Sawa ya fallecido y que, según Hernández Luquero, fue el causante de la duda sembrada en Valle-Inclán y lo impulsó a hacer la prueba del espejo. Dicha prueba también se recoge en esta novela, pero aquí la hace Emilio Carrère, siendo Valle-Inclán quien aporta sensatez al asunto. Y, de un modo distinto al de quemar los dedos del cadáver con un fósforo como se hace con Max Estrella y Rafael Villasús, pero con idéntica función, aquí se opta por verter cera caliente sobre la herida:

Pidió una vela y probó a verter cera derretida sobre la herida reciente, pero el semblante de Sawa no se contrajo. Carrère propuso hacer la prueba del espejito; [...] Valle se interpuso con esa hidalguía de los muy caballeros [...] (Prada, 1996: 70 y ss).

Por último, Enrique Cornuty aparece como el personaje que se arrodilla ante el cadáver alabando su genio, cumpliendo la función de Don Latino o el viejo borracho: «— ¡Amigo queguido! — gangoseaba Cornuty, al estilo gabacho—. *¡Nunca volvegá a habeg un hombre como tú! ¡Nunca!* Impúdicamente, cayó de rodillas y empezó a llorar» (Prada, 1996: 70).

²⁵ Juan Manuel de Prada no cambia los nombres por otros inventados, sino que utiliza a los propios escritores que rodeaban a Alejandro Sawa para hacerles personajes que intervienen en el pasaje del velatorio. Ernesto Bark, Enrique Cornuty o Emilio Carrère pertenecían al círculo más íntimo del sevillano.

Como acabamos de comprobar, el juego de Juan Manuel de Prada es perfecto: no solo desarrolla los acontecimientos en idéntico orden al que aparecen en *El árbol de la ciencia* y en *Luces de Bohemia*, sino que, además, reúne las circunstancias que se dieron tanto en la realidad, como en ambas ficciones. Se trata de una suma de elementos que condensan todo lo dicho o escrito a propósito de la muerte del bohemio. Además, dado que lo importante por polémico es el velatorio, no retrata al Sawa vivo adrede. Asimismo, aporta otra ficción más, que es la de hacer ir al entierro a Baroja y Valle-Inclán juntos, cerrando el círculo y haciendo que comprendamos su guiño. Esto lo puede conseguir gracias a un distanciamiento tanto temporal, de unos ochenta años, como del objeto de estudio. La obra de Valle-Inclán está íntimamente ligada a *El árbol de la ciencia* y no podemos prescindir de su conexión. En cambio, de Prada no perteneció al círculo de Sawa ni su obra se encamina a criticar o remediar algo, de tal modo que se puede permitir tratar a los escritores como personajes y jugar con sus respectivas obras, haciéndoles a ellos partícipes de su propia ficción. Transmutar a todos en personajes le da la oportunidad de llamarles por su nombre para que no quede duda de a quiénes se representaba enmascarados tras seudónimos como el de Villasús o Soulinake. Es más, así no hay distinción entre quiénes eran caracteres y quiénes escritores, pues ahora todos son lo primero.

ERNESTO BARK, CULPABLE

Aparentemente, todos los personajes principales han quedado identificados, las respectivas comparaciones en cuanto a similitudes y diferencias han sido desarrolladas y hemos trazado la tenue línea que separa realidad y ficción. Asimismo, nos hemos aproximado al estado de la cuestión en lo que a la relación entre las obras se refiere y hemos dado argumentos suficientes para sostener nuestra postura. Sin embargo, una cuestión que parece incongruente ha quedado en el aire: ¿por qué Valle-Inclán, a través del personaje de Basilio Soulinake, hace que Ernesto Bark dude de la efectiva muerte de Max Estrella, cuando Hernández Luquero publicó en 1967 que la incertidumbre con respecto al fallecimiento de Alejandro Sawa la sembró el propio Valle-Inclán? Con el análisis precedente y los datos que vamos a dar a continuación, esperamos dar respuesta a esta pregunta, que constituye el núcleo esencial de esta investigación, pues todo lo anterior se encaminaba



a desembocar y confluir en este asunto. Parece que el alboroto provocado por la duda sobre el posible estado de catalepsia no admite discusión en tanto que sucedió, pero el periodista Nicasio Hernández Luquero ya nos ha demostrado que la exactitud de datos no es predicable de sus artículos y de ahí que no podamos reconstruir cómo sucedió a partir de sus escritos. Si a esto le añadimos que presencié los hechos siendo muy joven, obnubilado por la figura y las circunstancias de la muerte de Alejandro Sawa, nos vemos obligados a comprobar su relato cotejándolo con otro testimonio. Este es el del propio Ernesto Bark.

Con motivo del fallecimiento del estonio, *La Libertad* publicó, el 7 de noviembre de 1922, una entrevista que había concedido al periodista Ernesto López-Parra unos meses antes. El fragmento más significativo en cuanto al asunto que estamos tratando es el que sigue:

— ¡Pobre Sawa! — lamentaba Ernesto Bark —. ¡Yo le quería mucho! En París vivimos juntos. Por cierto que el día de su muerte sucedió un caso insólito. Yo no quería que se le enterrase hasta que el cuerpo diese señales de descomposición, porque me inquieta mucho pensar que alguien puede ser enterrado vivo. Tuve que librar una lucha tremenda con los sepultureros, que querían llevárselo a todo trance, en seguida. Luego me enteré que Valle-Inclán había publicado en la revista «España» un artículo contra mí, llamándome espía ruso y afirmando que me había opuesto al entierro de Sawa por no sé qué cosas urdidas por su fantasía. Claro que cuando me encontré a Valle-Inclán en la calle nos pegamos (López-Parra, 1922: 5).

Ernesto Bark reconoce así que fue él mismo el causante del revuelo que se formó al sugerir que Alejandro Sawa no estaba muerto, sino en un estado de catalepsia. Cuando Valle-Inclán recoge el episodio en *Luces de Bohemia*, ridiculiza la actuación de Basilio Soulinake, cuando Bark tan solo apunta que le inquietaba que lo enterrasen vivo. Pero Bark se reconoció en Basilio y llegó a las manos con el escritor gallego. Obviamente, lo publicado en la revista *España* no es un artículo contra el estonio, sino una de las entregas semanales de la primera edición de *Luces de Bohemia* que, como vimos más arriba, se publicó de este modo.

Lo cierto es que Bark, de ser verídicas sus palabras, tenía motivos más que suficientes para dudar de la muerte: «El gran Alejandro Sawa se suicidó con una inyección de morfina, preparada por él, que le aplicó su mujer, sin sa-

berlo» (López-Parras, 1922: 5). Esto le contaba al periodista que le entrevistó el invierno antes de fallecer. Es más que probable que Sawa recurriese a la morfina, como hacían tantos otros, y más aún para mitigar los dolores provocados por su enfermedad. La pista de que pudo barajar el suicidio en algún momento nos la da Valle-Inclán en la misiva que envió a Rubén Darío: «Una locura desesperada. Quería matarse» (Valle-Inclán, 1909). Más allá de estos dos testimonios, no hay ninguna otra prueba que confirme el suicidio del bohemio; aunque sí sabemos, por su reflexión en *Iluminaciones en la sombra*, que no lo condenaba, sino que lo aprobaba como fin de todos los males y que encontraba en el alcohol y las drogas un modo de mitigar el tormento:

¡Oh alcohol! ¡Oh hastzchiz! ¡Oh santa morfina! [...] Cuando la vida es un tormento, querer dormir —¡oh dormir!— es el más imperativo de todos los derechos.

¿Y quién, aunque se lo nieguen, no se lo toma por su propia mano? (Sawa, 1977: 130).

Sea como fuere, intencionado o no, el exceso de morfina puede conducir a la catalepsia. Esto es debido a que la morfina es un derivado del opio y todos los opiáceos, en sobredosis, llevan a un descenso de las constantes vitales, lo que puede desembocar en una aparente muerte, conocida como catalepsia. Si Ernesto Bark conocía estos efectos, la opinión de su amigo para con la morfina, que había insinuado que quería matarse y que su mujer le administraba las inyecciones para paliar los dolores, sus temores para dudar de la muerte de Sawa estaban más que justificados.

CONCLUSIONES

Queda demostrado que fue Bark, y no Valle-Inclán, quien desencadenó el asunto de la catalepsia que tanta recreación ha dado en la ficción (si bien de un modo más impresionista que realista). Lo que no sabemos, de momento, es si el sevillano contó explícitamente al estonio sus intenciones de acabar con su propia vida a través de la inyección de morfina.

Debemos recalcar que los tres pasajes de las obras que hemos tratado no funcionan de manera independiente, sino de forma acumulativa, contribuyendo a la distorsión de la verdadera muerte de Alejandro Sawa, quien ha

quedado reducido a este tipo de anécdotas. El velatorio de Max Estrella se desarrolla a partir del velatorio de Villasús cambiando la perspectiva, detallándose más y poniendo nombre a todos los personajes, pero teniendo como elementos principales el supuesto estado de catalepsia, la comprobación de la muerte quemando los dedos del cadáver con un fósforo y la intervención de un personaje que se arrodilla alabando al fallecido y lamentándose casi con idénticas palabras. Por su parte, el velatorio del Sawa de *Las máscaras del héroe*, tal y como apreciaba López de Abiada, se construye haciendo ir al mismo a los dos autores que ya lo recrearon en sus obras. Es más, como hemos visto, se vuelve a repetir la misma escena, ahora con nombres reales, retomándose la duda de la muerte y vertiendo cera en los dedos para comprobar la defunción. En este caso, el viejo borracho de melenas equivalente a Don Latino es sustituido por Enrique Cornuty, dado que este era un inseparable amigo de Sawa. Todos estos detalles que se van acumulando no parten de una intención de veracidad, sino de unos escasos datos conocidos que Baroja distorsionó y completó con imaginación y prejuicios. Valle-Inclán aporta la anécdota del clavo y la comprobación del espejo y de Prada opta por reunir todo y a todos. De este modo, lejos de buscar la exactitud, los detalles se fijan en las obras con razón de ser porque se sujetan a las intenciones de cada autor y a ciertos acontecimientos sobre los que elaborar la ficción.

Pese a todo, el reiterado supuesto de catalepsia tiene razón de ser en relación con su correspondencia con la realidad, y responde perfectamente al propósito de cada escritor: para Baroja el personaje que siembra la duda es totalmente irrelevante, pues se trata de un bohemio más, amigo del fallecido. En el hipotético caso de que el vasco, pese a no asistir al velatorio, tuviese constancia de que el alboroto venía de Bark, este seguiría siendo un bohemio más, amigo de Sawa, sin mayor relevancia. Además, ¿para qué iba a poner nombre a un personaje más en *El árbol de la ciencia*, si ya de por sí Villasús es secundario y lo trata despectivamente? En cambio, en *Luces de Bohemia* cobra sentido, pues la escena cumbre es la muerte de Max Estrella. Es más, al estar presente Valle-Inclán en el velatorio real de Sawa, sabía de la intervención de Bark y, a su vez, Bark se reconoce en Basilio y se lo toma como una burla u ofensa. El hecho de que Valle-Inclán nunca negase esta correspondencia entre persona y personaje, junto con las confesiones de Bark reconociendo su preocupación y lucha con los sepultureros, nos ayuda a comprender mejor *Luces de Bohemia* y nos hace desterrar el testimonio de Luquero sobre las fan-

tasías valleinclanescas. Con respecto a la novela de Juan Manuel de Prada, no nos ha de sorprender que el autor llame al personaje con su nombre y apellidos, pues, como decíamos, existe un distanciamiento y una intencionalidad. El Sawa vivo no le interesa a de Prada. Sin embargo, conocía sobradamente la tradicional identificación de Basilio Soulinake con Ernesto Bark y la pelea que libró con el gallego por reconocerse a sí mismo, así como la relación entre *El árbol de la ciencia* y *Luces de Bohemia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1909), «Entierro de Alejandro Sawa», en *El País. Diario republicano (1887-1921)*, 5 de marzo.
- (1922), «Ernesto Bark», en *La Acción*, 25 de octubre
- BAROJA, Pío (2005), *El árbol de la ciencia*, ed. de Pío Caro Baroja, Madrid, Cátedra.
- CARO BAROJA, Pío (2005), «Introducción» a Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Cátedra, págs. 11-28.
- CORREA RAMÓN, Amelina (1993), *Alejandro Sawa y el Naturalismo Literario*, Granada, Universidad de Granada.
- CORREA RAMÓN, Amelina (2008), *Alejandro Sawa, Luces de bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ENA BORDONADA, Angela (2012-2013), «Revisitando Iluminaciones en la sombra de Alejandro Sawa», *Journal of Hispanic Modernism*, núm. 3-4, pp. 39-58.
- GARCÍA BESADA, Alberto (2001), «La muerte de Alejandro Sawa en “Luces de bohemia” y “El árbol de la ciencia”», *Aljamía. Revista de la Consejería de Educación y Ciencia en Marruecos*, núm. 13, pp. 59-65.
- GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel (2006), «La amistad de Alejandro Sawa y Ramón del Valle Inclán en el Archivo de los Sawa (1862-1984)», *Madrygal*, núm.9, pp. 73-84, <http://revistas.ucm.es/fl/11389664/articulos/MA-DR0606110073A.PDF> (23-11-2016).



- HERNÁNDEZ LUQUERO, Nicasio (1909), «Alejandro Sawa, muerto», en *El País. Diario republicano (1887-1921)*, 8 de marzo.
- HERNÁNDEZ LUQUERO, Nicasio (1967), «Recuerdo literario, Alejandro Sawa», en *El Diario de Ávila*, 2 de mayo.
- HERNÁNDEZ LUQUERO, Nicasio (1974), «Alejandro Sawa, un olvidado», en *ABC*, 22 de mayo.
- IGLESIAS HERMIDA, Prudencio (1909), *De mi museo*, Madrid, Imprenta Ibérica.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2006), «Imágenes literarias de la bohemia recuperada en la narrativa de Juan Manuel de Prada. Teoría y práctica», en Antonio Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados*, Córdoba, Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, pp. 265-306, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imagenes-literarias-de-la-bohemia-recuperada-en-la-narrativa-de-jm-de-prada-0/> (23-11-2016).
- LÓPEZ-PARRA, Ernesto (1922), «Ernesto Bark y la Casa de la Bohemia», en *La Libertad*, 7 de noviembre.
- LÓPEZ-PARRA, Ernesto (1927), «Recuerdos de la pintoresca bohemia literaria de Madrid», en *El Heraldo de Madrid*, 26 de abril.
- PHILLIPS, Allen (1976), *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Madrid, Turner.
- PRADA, Juan Manuel de (1996), *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar.
- SAWA, Alejandro (1977), *Iluminaciones en la sombra*, ed., estudio y notas de Iris Zavala, Madrid, Alhambra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (1987), *Luces de Bohemia*. ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (3 de marzo de 1909), Carta a Rubén Darío. Archivo Rubén Darío, *Universidad Complutense de Madrid*, doc. 2036, <http://alfama.sim.ucm.es/greco/rd-digital.php?search=2036> (23-11-2016).
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1967), *Asedio a Luces de Bohemia, primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Real Academia Española, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/asedio-a-luces-de-bohemia-primer-esperpento-de-ramn-del-valle-incln-0/html/> (23-11-2016).

PROVENCIO, Pedro, *Un curso sobre verso libre*, Madrid, Libros de la Resistencia, Colección Paralajes, 2017, 169 págs.

SERGIO GARCÍA GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

El poeta y crítico Pedro Provencio aborda en su última publicación teórica, *Un curso sobre verso libre*, una de las cuestiones menos diáfanas y cuestionadas por los estudiosos de la poesía y por los propios poetas: la naturaleza del verso libre, como da cuenta el título del volumen. También en él se puede localizar la que será la clave organizativa y formal de todo lo planteado en el texto (el curso académico), con lo que Provencio consigue plasmar y argumentar un número bastante amplio de planteamientos sin aventurarse en fijar y sentenciar una serie de definiciones, no por miedo al error, sino más bien para evitar juicios definitivos en un tema que, como explicará el autor al final, no los necesita.

A partir de la siguiente definición de verso libre, que cualquier lector habrá escuchado y, seguramente asumido: «verso libre es cualquier conjunto de palabras que no forman un renglón completo y no obedece a la métrica» (7), Provencio, asumiendo el rol de profesor, inicia un diálogo con una joven estudiante

dentro del contexto ficticio de un curso cuyo tema es el verso libre. La receptora del curso, quien desde el principio da a entender que conoce y practica el endecasílabo – verso que «mantiene un equilibrio exquisito entre la norma métrica y la libertad de metro» (62), sentencia el autor muy acertadamente – y el versículo, representaría, aunque salvando las distancias, lo que sería la poesía joven actual, no la que ha encontrado su razón de ser y sus raíces en las redes sociales, sino en los micros abiertos de poesía y en la exhaustiva e incansable lectura. Nace la ficción del diálogo, como señala el autor en los agradecimientos finales, de «las notas preparatorias del curso sobre verso libre que impartí en “Estudios de Poética”, proyecto que se llevó a cabo entre 2014 y 2016» (159). En el caso de *Un curso sobre verso libre*, Provencio se enfrenta a una única participante, quien se encarga de grabar en audio las tres sesiones de dicho curso – así pues, al final del libro, el lector entiende que lo que ha leído es la transcripción del curso; aunque este dato sea irrelevante para el tema



tratado en cuestión, no interfiere negativamente con la teoría planteada, es más, consigue amenizar un aspecto de la poesía que nada tiene de atractivo inicialmente por el enrevesado debate que gira en torno a él —, en las cuales profesor y alumna comparten un diálogo, que tanto recuerda en formato e intención a los renacentistas, en el que en bastantes ocasiones sus voces se confunden, pero sin generar desconcierto en la lectura.

Partiendo de las premisas de la definición ya expuesta, y de que no se puede abordar el verso libre sin un mínimo de rigor y obviando cualquier tipo de subjetividad, *Un curso sobre verso libre* se divide en tres capítulos que se corresponderían con las tres sesiones que conforman dicho curso: «Aproximaciones, características, circunstancias», «Variedades, límites, extralimitaciones» y «¿Ritmo o cinética?; versículo, poesía en prosa; recapitulación». Una de las virtudes de la obra es la gran cantidad de textos poemáticos que el autor pone como ejemplos de cada uno de los puntos tratados. La mayoría de los poemas proceden de las antologías *Las ínsulas extrañas (Antología de poesía en lengua española, 1950-2000)*, editada por Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores en 2002, y *Pulir huesos (Veintitrés poetas latinoamericanos,*

1950-1965), de nuevo publicada por los mismos sellos en 2007; la mención de otros poetas como Garcilaso de la Vega, Góngora o Quevedo consiguen que algunas de las cuestiones del libro tengan una proyección que va más allá de la realidad literaria contemporánea. Cabe destacar también la bibliografía añadida al final de la obra, que es la misma que Provencio, otra vez en su rol de profesor, propone para hacer un mejor seguimiento de su curso, aunque en este aspecto el texto adolece de una citación poco exhaustiva, lo cual impide que el lector-participante pueda acceder fácilmente a fuentes bibliográficas mencionadas a lo largo de todo el libro.

La primera sesión, o el primer capítulo, de este particular curso sobre el verso libre, además de realizar una breve historia sobre el origen de dicho tipo de composición, plantea una propuesta de análisis del verso libre fuera de la métrica, sin negar o apartar de estos planteamientos en ningún momento al verso clásico, lo cual es altamente interesante, pues es algo notorio que la crítica siempre lo ha intentado definir o delimitar desde este campo de estudio. Explica Provencio, así pues, que el verso es libre cuando su identidad no depende de su autonomía sino de su pertenencia al conjunto del poema,



más cerca de lo prosódico que de la métrica (el número de sílabas y la posición de los acentos tónicos) y de la disposición sintáctica de las palabras, las cuales «en el verso libre [...] están subsumidas en una prosodia imprevisible, que es donde se sitúa la poesía, el arte de sobrepasar discursivamente los límites del discurso» (85). Todo ello da pie al segundo capítulo del libro, quizás el más interesante y el más arriesgado, en el que plantea, según sus palabras, cuatro variedades formales del verso libre según su relación con la métrica, la sintaxis y la prosodia, que perfectamente pueden responder al resultado gradual de la pérdida de la sintaxis en el conjunto poemático: un verso libre cuya base se sostiene parcialmente en la métrica desembrada; otro sin base métrica, cuyos versos bien equivalen cada uno a un enunciado sintáctico completo, bien reparten una estructura sintáctica coherente en más de un verso a partir del encabalgamiento; un tercero donde el final del verso nunca está resuelto y en el que se aplica, de nuevo, un encabalgamiento, aunque esta vez inestable —una de las pocas afirmaciones definitivas que Provençio incluye en su libro es que el encabalgamiento es uno de los recursos determinantes del verso libre—, y una cuarta variedad, a pesar de que

puede haber muchas más, o aparecer al mismo tiempo las variedades expuestas en un mismo poema, que surge a partir de la asociación de palabras extralimitadas prosódicamente. Concluye el autor su curso tratando uno de los temas que a la única participante de las sesiones le inquietaba desde el comienzo de ellas: la distinción entre la prosa poética del versículo, cuya aparición fue fenómeno a la del verso libre a mediados del siglo XIX. Además, Provençio completa el capítulo intentado delimitar las características del que habría ser el ritmo poético del verso libre; para ello, siguiendo sus palabras, habría que abandonar el oído sujeto a las sílabas y los acentos, es decir, dejar de ser un «lector métrico» (86), término acuñado por el autor, para poder descubrir uno de los planteamientos más interesantes de todo el libro: más que el ritmo, la cinética del poema.

Sin desprestigiar en ninguna página la mirada del verso libre desde el verso tradicional y los preceptos métricos, pues su abordaje desemboca en otro tipo de análisis, por otro lado, nada anticuado en la actualidad y tampoco desacertado, con *Un curso sobre verso libre* Provençio contribuye al estudio de la poesía en lengua castellana un nuevo estado de la cuestión sobre este tema tan



debatido, donde la capacidad crítica de todo aquel que se acerque a él está, durante toda la lectura, en continua agitación. Llama la atención, a su vez, como, para concluir, el autor prescinde de cualquier respuesta a la pregunta ¿qué es en realidad el verso libre?; ante varios intentos de la estudiante por elaborar una definición que recoja todo lo planteado a lo largo de las tres sesiones o capítulos, Provencio zanja la cuestión: «No sé puede apretujar todo eso en una

definición, y además, ¿para qué?» (157). Pero la falta de necesidad de unas conclusiones sólidas, como vuelve a insistir al final de la obra, no equivale a la ausencia de rigor durante el análisis de la naturaleza del verso libre, así como en su construcción. «El verso libre, por espontáneo que parezca, deber ser completamente deliberado» (156). Quizá sea esta la afirmación más certera de todo el libro.



BRADU, Fabienne, *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 486 págs.

ANA M^a DÍAZ PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

La publicación de *Otras sílabas para Gonzalo Rojas* (2002) había marcado el primer intento de Fabienne Bradu de hacer una crítica general a la poética del chileno que fuera iluminada por sus particularidades biográficas. Si bien la propia autora confesaría no haber logrado lo propuesto, la actual publicación de su biografía, coincidente con el festejo del centenario del autor, manifiesta muy diferente perspectiva. A lo largo de los veintidós capítulos, titulados con nombres de poemas del propio Rojas, se retrata su evolución vital y literaria en un equilibrio complejo, que ciertamente ilumina las claves de su poética. Bajo la conciencia de este, resulta certera la comparación con una tensión de contrarios que habrá de encarnarse en sus páginas.

Prolijamente documentada desde los antepasados de Gonzalo Rojas y dando sentido a la fascinación por una palabra enraizada en el légamo y la veta de carbón minera, la infancia del autor en Lebu se proyecta como «origen mítico al que vuelve siempre» (pág. 24). Impregnado por

las fuerzas telúricas del sur, Gonzalo Rojas habría de comprender tempranamente la dualidad que se esconde tras el relámpago, devenir e iluminación, y la capacidad de las palabras de hilar las realidades del mundo. En la violencia y «metamorfosis de lo mismo» del paisaje hallará, de modo recurrente, el espejo de su propia ambición como escritor: «En la conjunción de dos materias opuestas –la piedra y el agua–, Gonzalo Rojas encarna la contradicción que a menudo tensa sus versos» (pág. 300).

Asimismo, y aunque mecanismo «contra la muerte», el erotismo trascendente aparece en la obra transido por la lucidez de la experiencia concreta, desde las obsesiones de juventud («La salvación»), la reacción frente a la antigua amante («La loba», «Carta para volvernos a ver»), las tensiones, tempranamente aprehendidas, de *eros* y *tanatos* («Perdí mi juventud»), hasta la permanencia («Vocales para Hilda») y las últimas utopías («Oriana», «Río turbio»).



Las circunstancias originarias de muchos de los poemas van unidas también al desvelo de una mitología biográfica a veces como continuación del propio juego creativo del autor y que desmiente algunas de las indicaciones aportadas por el mismo, a diferencia de otros ensayos como el célebre de Hilda May (*La poesía de Gonzalo Rojas*, 1991). Además, tras el exhaustivo análisis de las antologías de *Íntegra* (2012) y *Todavía* (2015), Fabienne Bradu continúa el comentario de poemas inéditos hasta la fecha, y que contribuyen a trazar los horizontes formativos del autor. Tras la precoz madurez, literaria y vital, de Iquique en 1935 («La litera de arriba»), el regreso a Concepción supondrá un incipiente rechazo del retoricismo dogmático («La lepra») que posteriormente le hará huir de la Mandrágora tras el fértil clima cultural del Santiago del 38. Será la «asfixia» de Concepción la que le muestre la verdad también dual del lenguaje. La autora no olvida señalar lo que impregna el contexto, desde la publicación de la primera *Residencia en la Tierra*, al regreso de Huidobro, la temprana recepción de la *Antología de la poesía chilena nueva*, o el impacto de la Guerra Civil Española, «despertar cruel» de una generación, como señala Luis Oyarzún (pág. 64).

En consecuencia, uno de los mayores logros en la apreciación de estos años será el perspectivismo y variedad de las fuentes, desde el epistolario de Gonzalo Rojas, entrevistas y discursos, hasta antologías, artículos científicos y de prensa, que permiten a la autora mostrar la arquitectura de un complejo campo cultural que se iría fijando por la propia historia literaria más allá de las consideraciones de sus protagonistas. El recorrido es testigo también, no solo de la permanencia e impacto de figuras como Pablo Neruda o Gabriela Mistral, sino de los pormenores de una lírica naciente en Hispanoamérica de la segunda mitad del XX, con la atención a intercambios como los relativos a Octavio Paz, Nicanor Parra o Nicolás Guillén. Estas interacciones fueron precisamente uno de los testimonios más valiosos en la concepción de lo literario como un elemento vivo, en lo que cristalizó en los encuentros de la Universidad de Concepción (1955-1962), organizados por Gonzalo Rojas, como «poesía activa». Además, desde Guillermo Sucre, Julio Cortázar, a Alfredo Lefebvre, o Ricardo Guillón, serán numerosos los amigos que le acompañan y son referidos como crónica de la intelectualidad americana de estos años.

Así, el aprendizaje del poeta, errante a través de la geografía chile-



na («pedazos del espejo trizado por otro estallido de mundo.» [pág. 92]), e internacional, con los ejemplos de China en 1971 («Cama con espejos», «Un bárbaro en el Asia»), Cuba en 1972-73 (tras la polémica de Jorge Edwards), el exilio en Alemania Oriental («Domicilio en el Báltico») y Venezuela («Transtierro», «Turpial A-6B») o las estancias en EE.UU. («Nieve de Provo», «Visiting Professor»), se va desvelando en unas páginas que buscan con prudencia lo objetivo pero conscientes de su limitación, a medio camino entre el conocimiento de lo íntimo, la visión del teórico, y la proyección del lirismo del autor. Posteriormente, los años 80 traerían incertidumbre en lo económico pero una etapa prolífica en lo poético, para dejar paso a una década de los 90 marcada por los premios (I Premio Reina Sofía, Premio Nacional de Literatura, Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz, etc.), las estancias en Europa y la aciaga experiencia de la pérdida de su esposa. El nuevo milenio conduciría también una intensa comunicación entre las dos orillas, paralela a una «reniñez» en lo literario y lo personal.

Como se ha observado, este ejercicio de «rotación y traslación» testimonia también su imaginario literario. Así, consiguiendo una de las metas

principales de la obra, la observación de la pausada gestación de sus libros (en un «silencio germinante») y la particularidad de las distintas ediciones es otro de los logros de la autora. Esta evolución se afana por registrar hechos como el desencanto de la publicación de *La miseria del hombre* (1948), las diferencias entre la edición cubana y chilena de *Contra la muerte* (1964) o el difícil seguimiento de los poemas a partir de su creciente fama internacional con *Oscuro* (1977). A tenor de lo previo, aunque es necesario destacar que Marcelo Coddou (*Poética de la poesía activa*, 1985) ya había abordado con asombrosa precisión y en uno de los ensayos más completos hasta la fecha, los saltos textuales de un poemario a otro, la biografía logra unificar también la crítica recibida en el momento, las publicaciones anteriores a los poemarios, así como la modificación de los títulos y del propio texto.

Son, sin duda, el constante asombro frente a su propia cotidianidad y la capacidad sorpresiva, los que han configurado la mirada del poeta que se redescubre en estas páginas. Fabienne Bradu ha buscado su retrato con la misma conciencia de ejercicio de aproximación que perduró en Gonzalo Rojas, y que comienza ya como proyecto desde 1999 (pág. 380). Tras los numerosos



retos que esconde el trabajo del biógrafo a pesar del conocimiento previo y la abundante investigación, la prosa de *El volcán y el sosiego* consigue alzarse con claridad y cercanía, pero también con acentos líricos que esconden un elaborado ejercicio de

síntesis entre la contradicción de lo personal, con frecuencia dual en lo ideológico y lo familiar, y la ambigüedad mágica de todo poema, ya que «nunca se termina de saber qué es la poesía» (pág. 248).



«Mirando las cartas al autor»

ROVIRA VÁZQUEZ, Gabriel, *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, México, Universidad de Baja California Sur, 2015, 441 págs.

MANUEL PIQUERAS FLORES
Universidad de Granada

En «La loca y el relato del crimen», uno de los cuentos contenidos en *Nombre falso*, Emilio Renzi descubre quién es el asesino gracias al mensaje oculto en las palabras de una loca. El relato se divide en dos partes: la historia que rodea al crimen, por un lado, y las pesquisas del periodista para conocer los hechos, por otro. Renzi *detecta* —es decir, como *detective*— una serie de segmentos que no corresponden al discurso repetitivo de su fuente. Después, pese a las presiones sufridas, decide escribir el asesinato, cuyo párrafo final coincide exactamente con el primer párrafo del cuento. Gracias a la forma circular, el lector descubre que la primera parte del cuento es en realidad la crónica de Renzi.

Este es solo un ejemplo de que las repeticiones constituyen una característica fundamental de la obra de Piglia. Cada cuento, cada diario, cada novela, cada libro, se desborda contagiando al resto, de manera que las relaciones se convierten en la pista a seguir para comprender el

sentido profundo de los relatos. *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa* es precisamente, en gran medida, un acercamiento a la poética del argentino a partir de estas relaciones entre textos. Como indica su autor, Gabriel Rovira Vázquez, «para el lector de la obra de Piglia las repeticiones suponen el fondo que le permitirá contrastar los hechos del relato y darles un sentido coherente en medio de su aparente fragmentación» (149-150). La repetición es, pues, la llave que descubre lo oculto, un concepto que Piglia sitúa en el centro tanto de su teoría poética como de su ficción. El estudio del profesor Gabriel Rovira atiende de esta forma la que es probablemente la clave fundamental de la escritura del argentino, y muestra que para comprender a fondo cada uno de sus textos resulta indispensable contar con el mapa completo de su literatura.

Más allá del apartado introductorio (9-18), en el que Rovira, al definir a Ricardo Piglia como un autor que



se esfuerza por esconder las cartas al lector, nos empieza a mostrar las suyas, el libro se divide en tres partes bien diferenciadas. En «Algunas claves para leer a Piglia» (19-63) se hace en primer lugar un recorrido por la crítica precedente, para afrontar después algunos problemas de interés en la obra del escritor, entre los que destaca el estudio de la tensión permanente entre los tres géneros narrativos. Muy en la línea de las *Tesis sobre el cuento* del propio Piglia, la brevedad no se constituye como una característica del cuento en sí misma, sino como el factor que causa necesariamente el ocultamiento. La novela corta, por su parte, se define como el territorio de la indefinición y la incertidumbre. Si en el cuento el autor oculta información al lector, aquí se disfraza de un narrador que no conoce todo desde el principio, sino que va descubriendo a medida que avanza el relato. La escritura, entonces, y no solo la lectura, se define como un proceso de indagación. En cuanto a la novela, se profundiza en la idea de que es un género que intenta siempre salir de sus propios límites ficcionales, al disfrazarse de otro tipo de textos y relatos. Es, por tanto, una definición «por oposición a lo que mismo que pretende imitar, o, mejor dicho, parodiar: los discursos que la sociedad reputa como

“verdaderos”» (53); de esta forma, se constituye en el género predilecto para tratar un tema que, por lo demás, es omnipresente en Piglia: la tensión entre realidad y ficción.

En «Programa de lectura manifiesto» (65-154), se parte de aquellos elementos poéticos que Piglia hace explícitos en sus textos. En muchas ocasiones, el escritor argentino pone de manifiesto herramientas y procedimientos narrativos que habitualmente permanecen ocultos al lector y que, como ha visto acertadamente Rovira, sirven para «orientar la experiencia del lector» (17). A partir de esta idea, se analizan las técnicas recurrentes del autor, entre las que cabe incluir no solo cuestiones narratológicas, sino también elementos que pertenecen a la fábula, como los temas y los personajes, puesto que su repetición se constituye también como elemento formal.

Así, el segundo apartado sirve como anuncio y guía del tercero, titulado «Una pesquisa por el sentido» (155-405), en el que se analizan cinco obras significativas: *Nombre falso*, *Prisión perpetua*, *Encuentro en Saint-Nazaire*, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*. En cada uno de los casos se van desgranando las claves de las narraciones, de manera que van quedando al descubier-



to las principales ideas poéticas de Piglia en su literatura. En este proceso de desciframiento se da en un doble sentido, en tanto que no solo se presenta una concepción global de la poética de Piglia, sino que también se posibilita una interpretación profunda de cada una de las obras. Dicho de otra forma, las pistas designadas por el escritor se recolectan no solo para reconstruir su poética global, sino también para iluminar cada texto de su particularidad.

Una de las vetas más fecundas de análisis de la obra de Piglia es el uso de la intertextualidad literaria. Un trabajo de Rita Gnutzmann, «Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco, literatura como intertextualidad», inauguró el campo, que han seguido con desigual acierto otros estudiosos. En su

libro, Gabriel Rovira sigue esa misma veta, solo que centrándose en un tipo de intertextualidad muy concreta, aquella que Julia Kristeva llamó intertextualidad interna o intratextualidad, tan rica en Ricardo Piglia como la intertextualidad externa, y que ya iba siendo merecedora de una atención amplia.

Que uno de más extensos y acertados estudios críticos sobre la literatura Piglia lo haya escrito un profesor mexicano a partir de una tesis doctoral realizada en España pone de manifiesto la importancia del escritor argentino, instalado definitivamente en el canon las letras hispánicas. Que este estudio sea, además de sugerente, riguroso en sus planteamientos y conclusiones, es una feliz noticia porque resultará una extraordinaria base para futuros trabajos.

DE NAVASCUÉS, Javier, *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2017, 237 págs.

LUIS FUENTE PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

Sin lugar a dudas, el peronismo ha sido uno de los movimientos políticos más relevantes, contradictorios y complejos en la política latinoamericana del siglo XX. Sus implicaciones y sus relaciones con los diferentes ámbitos de la sociedad argentina han generado siempre un gran interés y dado pie a escritos de los más variados propósitos. En *Alpargatas contra libros* el profesor Javier de Navascués contribuye a este panorama con un lúcido trabajo que indaga en la relación de algunas de las más relevantes figuras en el campo cultural argentino del llamado *peronismo clásico* (1945-1955) con el movimiento liderado por el general Perón. De Navascués es, por su parte, catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Navarra. Amén de haber recibido el premio Juan Rulfo de Crítica Literaria Latinoamericana en 2002 es, asimismo, un sagaz investigador en el periodo histórico-literario que aquí se trata, con especial atención en la obra de Leopoldo Marechal.

La interacción entre el «intelectual» o el «artista» y las multitudes es ya un tema clásico de la modernidad, así como de particular relevancia en nuestros días. Los grandes movimientos de masas que recorrieron el siglo pasado siempre provocaron una respuesta en las élites intelectuales, quienes desde muy diferentes perspectivas no tuvieron más remedio que posicionarse ante la violencia, el temor, el descontrol o la esperanza de cambio que los acompañan. El caso de la Argentina comparte muchas de las características asociadas a estas movilizaciones multitudinarias y, al mismo tiempo, presenta rasgos propios, como el eminente carácter populista del peronismo (momento en el que la *plebs* se postula como el único *populus* legítimo, según Laclau) o su éxito e implantación en 1945, un contexto en el que, justamente, venían de ser derrotados los grandes movimientos populistas europeos de la primera mitad del siglo XX: los fascismos alemán e italiano.



Partiendo de este enrevesado contexto histórico, el profesor De Navascués plantea un texto inteligente y riguroso que, dando ordenadamente las pautas necesarias para un lector no especializado, nos lleva hasta el meollo que a él le interesa: cómo los principales escritores argentinos de la época encararon esa revolución política clave para el país. De esta forma, tras una breve introducción en la que se delinean los presupuestos teóricos y los antecedentes históricos sobre el vínculo entre «el yo intelectual y su sociedad», el primer capítulo aborda tanto el contexto histórico particular de la Argentina como las estrategias de relación del gobierno peronista con esa masa en la que basó su poder. La utilización de un lenguaje político que apelaba a la reapropiación del término negativo «masa» para convertirlo en el positivo «pueblo», las «políticas pedagógicas y culturales» o la «función de la propaganda» son algunas de las materias que se ilustran en esas páginas.

En los dos siguientes capítulos, en cambio, se invierte el esquema, al mirar a la situación política desde los ojos de los escritores que la vivieron (de la élite cultural, en definitiva) a través, principalmente, de sus textos de ficción. Esto se enfocará desde

dos motivos fundamentales: la ambivalente oscilación entre temor e ilusión que genera el levantamiento de la masa entendida como «pueblo» y el tema de «la invasión como relato». Tras el mito nacido el 17 de octubre, con la manifestación masiva contra el encarcelamiento de Perón, la muchedumbre se echa a la calle. El apoyo y las soflamas que Perón venía brindando a las clases populares desembocan en un estallido que, dependiendo de su posición ideológica, provocó diferentes reacciones entre los intelectuales. El acierto logrado por De Navascués es el de recoger un amplio y matizado espectro ideológico que abarca desde el apoyo ilusionado de Jauretche hasta cerrados rechazos elitistas como el de Beatriz Guido o, incluso, desde la propia izquierda tradicional, como el de María Rosa Oliver, pasando por posicionamientos como el de Borges, que lo rechazó como una forma de fascismo, el de Gálvez, conservador nacionalista y católico que comenzó defendiéndolo y terminó negándolo, o el de Marechal, que quiso apoyar al régimen pero nunca encontró el apoyo de este y acabó escaldado. Ilustrar cómo esta coyuntura se expresó, de forma explícita o simbólica, en los textos literarios de dichos escritores, es el objetivo de este segundo capítulo del libro.



En el tercer capítulo, el motivo central es el que De Navascués llama «la invasión como relato», focalizado en cómo esos narradores (principalmente Cortázar, Bioy, Martínez Estrada y Marechal) plasmaron en sus obras la ocupación consistente y progresiva que el peronismo comenzó a realizar en todos los ámbitos de la vida, incluida la privada, desde su llegada al poder en 1946. Con el cuento «Casa tomada», de Cortázar, como iniciador y modelo principal del tema, una serie de relatos en gran medida alegóricos (debido a la censura imperante en la Argentina lo largo de diferentes etapas de diferentes signos políticos) son perspicazmente analizados.

Las conclusiones hacia los que nos dirige De Navascués son de sumo interés, al configurar ese tejido ambiguo y conflictivo entre el contexto sociopolítico del primer peronismo y los intelectuales que lo vivieron e interpretaron. De esta suerte, pone de manifiesto las dificultades del peronismo a la hora de imbricarse con las élites culturales y cómo,

a diferencia de otros movimientos populares y hegemónicos del siglo pasado, no llegó a generar un estamento homogéneo de intelectuales orgánicos que lo legitimase. Buscó, en cambio, un nexo directo con la masa, huyendo de mediaciones ante las reticencias, críticas y matizaciones de muchos de los intelectuales de las élites. Por su lado, estos mismos intelectuales sufrieron también el conflicto, plasmado sobre todo en esa relación ambivalente entre el sujeto en su individualidad y la masa anónima y poderosa movilizada por un ilusionante discurso político. Incluso los que lo apoyaron se vieron en una situación confusa, al sentirse apartados por el propio régimen con el que querían contribuir y que los miraba con desconfianza, con Marechal como caso modélico. En definitiva, De Navascués trae a colación en su libro de forma acertada, docta y atractiva uno de los ejemplos paradigmáticos de un tema de tremenda actualidad e importancia: la imbricación del campo cultural y la estructura político-social dentro de las fronteras de un estado.

