

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 7 - 2018

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

Philobiblion: 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), 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 transformación del don juan de Azorín: del mito a la piedad JUANA CORONADA GÓMEZ GONZÁLEZ	7
2. Mujeres americanas en Galdós: una construcción identitaria a partir de la ocupación pedagógica en <i>El abuelo</i> (1897) y <i>El caballero encantado</i> (1909) LAURA GARCÍA SÁNCHEZ	25
3. El campo intelectual en <i>Luces de Bohemia</i> y <i>Adán Buenosayres</i> ANA DAVIS GONZÁLEZ	39
4. La simbología cromática de <i>Hijos de la ira</i> , de Dámaso Alonso JAVIER ADRADA DE LA TORRE	55
5. De mares y ofrendas: la expresión del deseo lésbico en el cuento español tras la muerte de Franco CONCEPCIÓN MARTÍN HUERTAS	73
RESEÑAS	91



La transformación del *Don Juan* de Azorín: del mito a la piedad

JUANA CORONADA GÓMEZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Estudio de la transformación que sufre don Juan del Prado y Ramos, protagonista de la novela lírica *Don Juan* (1922) de Azorín, desde sus coordenadas tradicionales como personaje mítico de la literatura hispánica –el Burlador de Tirso, el Tenorio de Zorrilla– hasta la visión heterodoxa que ofrece el autor alicantino en esta obra, mostrando al burlador como un hombre piadoso. Se estudian en particular su relación con las mujeres y su aspecto pío como ejemplos más rotundos de la transformación que el autor de esta novela hace vivir a un personaje paradigmático de la literatura universal como es Don Juan.

Palabras clave: Don Juan, Azorín, transformación, mito, piedad.

The Transformation of *Don Juan* by Azorín: from Myth to Piety

Abstract: Study of the transformation undergone by Don Juan del Prado y Ramos, protagonist of the lyrical novel *Don Juan* (1922) by Azorín, from his traditional coordinates as a mythical character in Hispanic literature –Tirso de Molina’s ‘Burlador’, Zorrilla’s ‘Tenorio’– to the heterodox vision offered by the author from Alicante in this work, showing the mockery as a pious man. They study in particular their relationship with women and their pious appearance as more resounding examples of the transformation that the author of this novel makes live a paradigmatic character of universal literature such as Don Juan.

Keywords: Don Juan, transformation, myth, piety.

TRANSFORMACIÓN DEL DON JUAN AZORINIANO

El don Juan que presenta Azorín en su novela lírica *Don Juan* (1922) es, en verdad, un conquistador en la etapa final de su vida. No obstante, este don Juan tiene una diferencia notable frente a los «don Juanes» creados por una serie de autores españoles contemporáneos al propio Azorín que también escribieron sobre este personaje mítico de la literatura universal, como Leopoldo Alas, Clarín –quien fuera su padrino literario, Benito Pérez Galdós o Blanca de los Ríos¹.

Esa diferencia es que el don Juan azoriniano no está acabado, no es un hombre ridículo que representa la profunda decadencia del ser humano que ha dedicado su juventud a los vicios, un ser considerado como una rémora para su descendencia o para la gente que le rodea en los años finales de su vida. Por el contrario, el don Juan de Azorín es un hombre consciente de su pasado de depravación, de su profundo egoísmo y del daño que ha causado a seres inocentes –a las mujeres y los niños sobre todo–, y que en un momento de epifanía provocado por una grave enfermedad decide enderezar el rumbo de su vida al final de la misma.

Así, Azorín es capaz de ofrecer un cambio radical en las coordenadas que configuran este clásico mito literario «negativo» para transformarlo en un personaje «positivo», y lo hace sin sensiblería, lejos de suscitar la compasión fácil del lector. Al revés, lo hace con tanta sutileza que a veces se pueden escapar ciertos detalles que son trascendentales para la nítida comprensión de esta obra. León Livingstone señala que el don Juan de Azorín «[...] no es el irresistible burlador, sino un inofensivo caballero cuya fogosa pasión ha sido gastada tiempo ha.» (Livingstone, 1970: 231), e insiste en la idea de que el protagonista azoriniano es un anti-Don Juan. Para José María Martínez Cachero una característica fundamental de este personaje es su elegancia, la cual «[...] le viene de su serenidad vital y de su desasimiento del mundo,

¹ Recuérdense a don Álvaro Mesía, el galán de *La Regenta* (1885); a Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), don Lope, el viejo conquistador de *Tristana* (1892), y el don Juan de *Las hijas de don Juan* (1907). Según J. M^a Martínez Cachero (1977: LXXXVIII) Azorín toma prestado el tema del Don Juan para hacer de él una novela, y lo hace «[...] porque puede aportar algo poniendo en ello su peculiar idiosincrasia.». Esto es así porque el mito de Don Juan, como otros mitos literarios, es fuente inagotable de interpretaciones.



de ese “estar por encima de...” que en todo momento asume [...]» (Martínez Cachero, 1960: 178). También destaca de él su armonía y equilibrio, ya que este don Juan «es un hombre como todos los hombres», es decir, es un hombre en apariencia corriente y por ello resulta un ser muy normal, incluso algo anodino².

La maestría de Azorín permite vislumbrar a un nuevo Don Juan, ya no Burlador o Tenorio, que se ha transformado en un hombre digno al que no es posible negarle su afán de mejora como ser humano. Como muestra de esta transformación vayan algunos ejemplos. *Don Juan* se inicia con su protagonista, don Juan del Prado y Ramos, repuesto de una misteriosa dolencia física³ de la cual «su espíritu salió [...] profundamente transformado.» En los dos primeros capítulos⁴ –I «Don Juan» y II «Más de su etopeya»– Azorín lleva a cabo una prolija descripción del protagonista.

Desde la primera línea se observa el interés del autor por desmitificarle: en su aspecto físico no hay nada destacable; su carácter es afable y sencillo. Tiende al silencio, a la meditación y a una cierta melancolía, aunque no es huraño; aprecia la amistad, y es muy generoso con los necesitados. Al final del capítulo I se dice que «Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los

² Para J. M^a Martínez Cachero existen coincidencias de carácter anímico entre don Juan del Prado y Ramos y Azorín, aunque esto no quiere decir que *Don Juan* sea una novela autobiográfica. Más bien «[...] es el estilo del héroe lo que se asemeja a Martínez Ruiz» (Martínez Cachero, 1960: 178). Por su parte, A.-S. Pérez-Bustamante concluye que en *Don Juan* existe un diálogo entre el Azorín de 1922 y el Azorín de los años comprendidos entre 1901 y 1905, que son aquellos en los que José Martínez Ruiz se convierte en Azorín. Así, don Juan del Prado y Ramos tiene las mismas preocupaciones sociales que el escritor, y la novela sirve al alicantino para dialogar con su pasado (Pérez-Bustamante, 1998a: 470-471).

³ Al comienzo de la obra se narra la historia de don Juan del Prado y Ramos, un gran pecador que sufre una grave enfermedad; más tarde, el narrador informa de su salvación aunque, tras esa indisposición, sale siendo un hombre distinto, espiritualmente hablando. De acuerdo con C. Manso (1993: 17), esa enfermedad debió ser «el morbo gálico», enfermedad venérea que en *El Burlador* de Tirso se denomina «el mal francés». Según Manso, esta enfermedad es la consecuencia de la anterior vida disoluta de don Juan, en la que predominaban el cuerpo y sus placeres frente a la pureza del espíritu. Así, la corporeidad de don Juan pasaría a un segundo plano tras su restablecimiento, siendo ya un hombre inútil para la vida sexual, añadiendo a esto su edad avanzada. Para este crítico francés, el don Juan de Azorín es un conquistador que ya no puede conquistar, por lo cual debe pasar a otra etapa en su vida. En definitiva, sufre una afección que representa su muerte simbólica; se podría decir que es Azorín quien le da una oportunidad al mito, permitiéndole vivir un renacimiento espiritual en vida, y no verse condenado sin remedio a los infiernos, o bien salvado antes de morir por una benevolente doña Inés. A.-S. Pérez-Bustamante y F. José Martín, sin embargo, ven a don Juan enfermo del espíritu. Esta indisposición, que Azorín trata con delicadeza, estaría formulada con más detalle en su novela *Capricho* (1943). Vid. Pérez-Bustamante (1998a: 446) apud José Martín (1996:193-199).

⁴ Respecto a la estructura de la novela *Don Juan* cfr. L. García Lorenzo (1973: 10).

desvaríos ajenos una sonrisa de piedad». En esta frase se adivina el pasado imprudente que caracteriza al mito. Pero aquí entra en juego la piedad, rasgo fundamental del personaje azoriniano sobre el que gira su transformación en personaje «positivo»: don Juan, quien ha tenido tantas debilidades carnales y espirituales, es ahora un hombre comprensivo que no critica a aquellos que son un reflejo de lo que él mismo fue en su juventud. En el capítulo II el narrador describe a don Juan del Prado y Ramos como un hombre de trato humano incluso con los sirvientes, aquellos que ocupan el lugar más bajo de la sociedad:

A los criados los trata humanamente. Comprende –según se ha dicho– que si exigiéramos a los amos tantas buenas cualidades como exigimos a los criados, muy pocos amos pudieran ser criados (Azorín, 2002: 38).

Este don Juan es un moderno caballero al que no escolta ningún lacayo pero que, posiblemente en su juventud, tuviera un servidor que le acompañaría en sus lances callejeros –como tuvieron los «don Juanes» de Tirso y Molière con los sufridos Catalinón y Sganarelle– y al que no trataría muy bien. Ahora, en su madurez, don Juan valora el trabajo de los servidores, es comprensivo con ellos y les trata con humanidad. En apenas unas frases Azorín desmonta al personaje mítico y lo humaniza, como se ha dicho antes, sin apelar al sentimentalismo ni a la excesiva sensibilidad⁵.

Don Juan del Prado y Ramos se caracteriza también por su arraigada discreción, ya que huye del lujo y la ostentación: «La ropa que viste es pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas [...]. No usa joyas ni olores». No obstante, el narrador informa que este austero caballero ha tenido riquezas aunque ahora resida en una sencilla pensión situada en una pequeña ciudad de provincias⁶ –«Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles»–; ha sido un gran viajero; es culto; disfruta en las tertulias que tienen lugar en casa del Maestre don Gonzalo, un importante caballero local experto en numismática, con una excelsa biblioteca, y que habla con facilidad tanto en español como en francés; y le interesa el arte –visita el patio del convento de las jerónimas para admirar su belleza arquitectónica–.

⁵ Cf. O. Rank (1973) sobre la importancia del doble en el mito de don Juan, y la relación de la misma con la figura del criado.

⁶ M. Mañas Núñez (2013: 166-168) defiende la idea de que es Cáceres la ciudad conventual en la que se desarrolla *Don Juan*. Anteriormente, estudiosos como J. M^a Martínez Cachero y A.S. Pérez-Bustamante han visto rasgos de ciudades castellanas como Ávila, Segovia o Toledo (Pérez-Bustamante, 1998a: 441).



Otro aspecto importante de la transformación de don Juan del Prado y Ramos es que, aun siendo un admirador de las mujeres hermosas –no oculta su atracción por la joven Virginia ni reprime una galantería ante la bella sor Natividad–, sí sabe controlar su pasión erótica. En esta nueva etapa, don Juan se interesa vivamente por la injusticia social que le rodea y evidencia su sensibilidad ante el sufrimiento de los niños. Por último, sin haberse mostrado excesivamente religioso a lo largo de la novela, en el epílogo el narrador advierte de la nueva identidad que adoptará este personaje al final de su vida: la del Hermano Juan⁷.

LAS MUJERES DEL DON JUAN DE AZORÍN

Sabiendo que el mito de Don Juan se basa en la fuerte personalidad de un hombre joven cuyo único afán en la vida es la conquista y burla de diversas mujeres para abandonarlas después a su suerte, es lógico pensar que Azorín buscara enfrentar a su Don Juan con personajes femeninos fuertes para, en este caso, demostrar que su personaje literario es muy capaz de resistir el deseo de su conquista amorosa. El autor alicantino dedica en *Don Juan* dos destacables capítulos consecutivos a las mujeres que se muestran especialmente cautivadoras a los ojos de don Juan del Prado y Ramos. El primero de ellos, el XXIX, titulado «Una terrible tentación», tiene como protagonista a una jovencita, Jeannette, mientras que en el capítulo XXX «Y una tentación celestial», la protagonista es la tía de la muchacha, la religiosa sor Natividad. Estos dos personajes femeninos merecen un análisis detallado, ya que constituyen una vuelta de tuerca al mito en su versión zorrillesca. En este caso, al don Juan azoriniano se le insinuarán sucesivamente una «doña Juana Tenorio» –Jeannette, joven llena de energía cuyo único interés es coquetear con el viejo galán– y una doña Inés, sor Natividad, una madura y elegante dama de gran sensualidad consciente de sus encantos físicos. Gracias a estos per-

⁷ El epílogo de *Don Juan* es dialogado y tiene un aire teatral. En él, el Hermano Juan habla con una anónima niña o mujer, a la que llama con afecto «hija mía», quien le pregunta curiosa por su vida anterior. Así, el lector aprecia que don Juan se ha apartado del mundo y que ahora es un fraile entregado a la piedad y al amor al prójimo: «El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo». Para L. Livingstone el rechazo general de Azorín a dejar «la narración nítidamente redondeada» le lleva a dejar la novela a medio acabar, por lo que el autor titubea y decide añadir el epílogo final, unas «[...] adiciones que al parecer son rezagadas concesiones a los gustos establecidos de los lectores de novelas más tradicionales.» (Livingstone, 1970: 211). Recuerda que la inclusión de estos epílogos aparece asimismo en *La voluntad* (1902) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

sonajes femeninos, Azorín logrará con inteligencia que su versión del mítico Don Juan se enfrente a un doble reflejo de ese mito: al de su propia versión en femenino y a la de la dulce doña Inés.

De acuerdo con el crítico galo Christian Manso Jeannette es «[...] la “domadora” frente a don Juan, que es «*le lion malade*» (Manso, 2002: 22). La joven no aparecerá nunca como una mujer enamorada de don Juan del Prado y Ramos, sino como una criatura provocadora que intenta excitar al caballero, lo cual se percibe gracias a la importante tensión sexual que surge entre ambos; el juego de seducciones entre la domadora y el león acabará con una despedida significativa en la estación de ferrocarril. Jeannette, como el Don Juan mítico, se caracteriza por su egoísmo y narcisismo, ya que su único interés en la vida es conquistar a diversos hombres con la ayuda de sus encantos para después burlarse de ellos. Asimismo, Jeannette simboliza el París tentador, como tentadora era Sevilla en *El Burlador*, ciudad descrita por Tirso como una Babilonia, lugar de perdición por antonomasia. El narrador describe con brevedad, en el capítulo XXVII, la relación de esta joven con París:

Don Gonzalo y Ángela, recién casados, se marcharon a París. Iban por un mes; estuvieron ocho años. En París nació Jeannette. París es el pueblecito de Jeannette. La familia pasa la mitad del año en la ciudad; la otra mitad, en París. (Azorín, 2002: 92)

La ironía es un rasgo característico de la joven, quien insiste en la idea de que París era su pueblo natal cuando realmente era la capital del mundo. Asimismo, para menospreciar a don Juan le recita unos versos de la ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini, «*Buona sera, don Basilio*», que hablan de un hombre vacío y sin sustancia; más tarde, le comparará dolorosamente con las antigüedades que vende la patrona de su pensión, doña María. En el capítulo XXIX «Una terrible tentación» Azorín hace que don Juan sufra el asedio incesante de Jeannette, el cual acabará con la burla de la canción italiana. Es entonces cuando la joven explota todos sus encantos, coqueteando sin cesar con un don Juan que se muestra pasivo y que callará ante sus provocaciones. Esta situación de acoso femenino hacia un hombre débil hubiera sido impensable en el Don Juan mítico; por el contrario, en *Don Juan* es Jeannette el verdadero vendaval erótico de la novela⁸. Según Livingstone la relación don

⁸ Fue Américo Castro quien denominó al Don Juan mítico «vendaval erótico».



Juan-Jeannette se ajusta a una distribución geométrica, como ocurre en otras novelas azorinianas⁹.

En los capítulos XXXV y XXXVI, «*Le lion malade*» y «La rosa seca», se aprecia, quizá, el único rasgo de romanticismo entre Jeannette y don Juan. Si en «*Le lion malade*» Jeannette organiza el juego del león enfermo en el que premia a don Juan con una rosa roja que representa su propia juventud –«A usted –le dice a don Juan, dándole una rosa–, la rosa más roja, la rosa más lozana»–, en el segundo, la joven y su madre visitan la pensión donde reside el caballero. Allí Jeannette entra en su dormitorio –el ámbito más íntimo de don Juan– y encuentra aquella rosa, ya seca, colocada en el marco de una lámina que representa a madame de Pompadour, la gran cortesana francesa. Jeannette cambia la rosa a otra lámina dejando constancia de su paso por la alcoba de don Juan mientras se muestra melancólica, reflexionando en voz alta acerca del encanto de la Pompadour. La relación entre ellos termina en la estación de ferrocarril –capítulo XXXIX–, cuando durante una contenida despedida don Juan se permite por única vez demostrar sus sentimientos hacia la joven.

Como se puede apreciar, don Juan del Prado y Ramos no tiene similitudes con el Don Juan del mito, ya que ha resistido con valentía los ataques de Jeannette, su *alter ego* femenino. Es más, la sensación que tiene el lector de esta relación entre el Don Juan azoriniano y la burladora Jeannette es que, en otras circunstancias, todo habría discurrido de manera muy diferente. El Burlador y el Tenorio jamás hubieran dudado en aceptar las insinuaciones de la joven parisina; sin embargo, la peregrinación de don Juan del Prado y Ramos hacia una vida más pura le impide caer en la trampa.

Sor Natividad será la otra gran tentación a la que don Juan deberá enfrentarse antes de pasar a una última etapa como hombre transformado en un ser mejor. Sor Natividad es, curiosamente, la tía de Jeannette, y es tan coqueta y bella como su sobrina. Azorín crea un personaje femenino deslumbrante, una doña Inés vuelta del revés. Sor Natividad es, pese a su condición de re-

⁹ Por ejemplo Azorín-Justina; Azorín-Yuste; Azorín-Iluminada en *La voluntad*, y Tío Pablo-Tía Pompilia; Tío Pablo-Doña Inés; Doña Inés-Don Diego, y otras, en *Doña Inés*. Dice L. Livingstone al respecto de las disertaciones intelectuales que realizan los personajes azorinianos que «El tono dialéctico se manifiesta también en las primeras novelas, en la disposición intelectual casi matemática de los personajes, quienes se ajustan a distribuciones geométricas [...]» (Livingstone, 1970: 151), y pasa a ofrecer los ejemplos citados.

ligiosa, una mujer plenamente consciente de su belleza, la cual, próxima al inicio de su madurez, parece sentir con dolor cómo se van marchitando sus encantos físicos. Esta monja es la abadesa del convento de las jerónimas, lugar descrito por el narrador como un cenobio que desde el siglo XVI vive su regla de clausura con bastante relajó. Su primera aparición en *Don Juan* es en el capítulo VIII, cuando recibe la visita de su hermana, Ángela, y su sobrina. Azorín la describe entonces como una mujer tan bella y elegante que más que portar una vestidura talar parece que lleva un traje de gala. Al final del capítulo aparece una descripción chocante por su sensualidad, en la que la monja, dentro de su celda, se despoja del hábito y se recrea en su lujosa ropa interior de batista. Al desnudarse «[...] se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma». A este respecto Manuel Cifo González (1996: 203-204) describe al narrador de *Don Juan* como un *voyeur* o mirón que se introduce en la intimidad de sor Natividad cuando esta admira su belleza frente al espejo.

Sor Natividad desaparecerá de la novela hasta el capítulo XXX, en el que se la describe como «una tentación celestial». Este capítulo es muy relevante, ya que muestra con claridad la distancia que Azorín marca a su protagonista en *Don Juan*. El Burlador, el Tenorio, cuando entraba en un convento, lo hacía por la fuerza, saltando las tapias para raptar a una novicia como doña Inés o para solazarse con alguna monja. Sin embargo, don Juan del Prado y Ramos no hace nada de eso, sino que entra, gracias a la amable invitación de don Gonzalo, al convento de las jerónimas por la puerta principal y con el permiso de la abadesa; todo es ordenado, no existe el caos. En el capítulo XXX don Juan visita el patio del convento y allí se encuentra con sor Natividad mientras esta corta unas flores. El narrador describe cómo se ajusta el hábito al cuerpo de la monja y cómo, finalmente, se le quedan las piernas al descubierto al salir de entre las plantas. Don Juan no permanecerá ajeno a la belleza de la hermana y la requiebra, pero nada más; el Don Juan azoriniano es un galán agotado que no desea o no puede ir más allá en la conquista de una mujer. Otra vez se observa en la novela, esta vez frente a una religiosa, la transformación de don Juan: si él hubiera sido el apabullante Burlador, el furioso Tenorio, la historia no hubiera acabado así. De esta manera Azorín dignifica a su protagonista gracias a su paso consecutivo por dos grandes tentaciones, y al logro heroico de su triunfo en ambas gracias a su paulatina transformación en un hombre mejor.



Asimismo, en *Don Juan* hay una tercera mujer que aparece en el capítulo XXXI «Virginia», que sigue a las dos tentaciones ya descritas, e igual de importante que las dos féminas antes comentadas para el protagonista de la novela. Virginia es una hermosa joven que vive en Parayuelos, un pueblo en donde don Gonzalo posee una finca campestre, y que don Juan suele visitar con frecuencia. La doncella es descrita como una muchacha llena de cualidades positivas: alegre, risueña, trabajadora y gran bailarina¹⁰. En una de sus visitas don Juan «[...] contempla, embelesado, la gracia instintiva de esta muchacha: su sosiego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto». En la caracterización de Virginia es importante el collar de perlas que porta, el cual tiene cierto misterio y que ha hecho pensar a la crítica. En un principio, dicho collar es descrito como tosco, artificioso y falso, y parece excesivo para ser llevado por una mujer tan humilde. Cuando la joven acude a la ciudad, a la casa del Maestre, Jeannette se encapricha del collar y se lo prueba. En el momento en el que la joven dama tiene el collar en las manos sus perlas le parecen «[...] finas, purísimas, verdaderamente maravillosas [...]». Jeannette y Ángela, su madre, no pueden comprender cómo un collar tan delicado ha llegado a las bastas manos de Virginia.

A este respecto, las estudiosas Ana M^a Defilitto y Eithel Orbit Negri (1976-1977: 273-336) piensan que don Juan ha sustituido el collar falso de la joven por uno verdadero como homenaje a su belleza. En una primera lectura parece posible que don Juan haya regalado el collar a la muchacha, a la que ha contemplado mientras bailaba, embelesado por su encanto. También podría ser un regalo del Maestre, señor de las tierras de Parayuelos. En verdad, el misterio del collar radica en si desde el principio era falso o auténtico. El narrador destaca que los campesinos no sabían apreciar su valor económico y solo se fijaban en la falta de modestia de Virginia al llevar un collar de perlas por el pueblo. Cuando el collar llega a las manos de Jeannette, mujer acostumbrada a los lujos, es cuando se adivina su auténtica calidad. Por su parte, Francisco José Martín habla del collar como de una «caritativa seducción» por parte de don Juan; a su vez, Ana-Sofía Pérez-Bustamente tilda el regalo como una «galante caridad» y va más lejos, al pensar, incluso, que el collar fue un regalo de un joven don Juan a la madre de Virginia –a la que supone que sedujo– y esta lo ha heredado. Y no solo eso, sino que Pérez-Bustamente

¹⁰ Virginia recuerda a las serranas de la poesía medieval española, en particular cuando canta en el baile del pueblo un romance tradicional titulado «En los pinares del Júcar».

relaciona el anillo con una esmeralda que porta Ángela en el capítulo XXVIII con este collar de perlas, como dos posibles regalos que don Juan hizo en el pasado a sendas mujeres a las que cortejó y que heredan sus hijas (Pérez-Bustamante, 1998a: 459-460 apud José Martín, 1996: 193-199)¹¹.

En realidad, la relación de don Juan del Prado y Ramos y Virginia no pasa de la admiración y el encanto que la segunda causa en el primero. Por tercera vez, don Juan resiste el hechizo de una joven mujer –en este caso, una campesina, tan humilde como la deshonrada pescadora Tisbea de Tirso–, a la que sin embargo respeta y, tal vez, ha colmado con un bello presente.

LA PIEDAD¹²

La crítica especializada destaca con unanimidad la trascendencia de un rasgo del don Juan azoriniano: su piedad. Esta piedad es en realidad el tema nuclear de la obra y el que resulta rompedor con respecto al mito. Aquí se aprecia la magnitud de la transformación del protagonista de *Don Juan*; la piedad auténtica que siente don Juan del Prado y Ramos es la gran variante que el autor de Monóvar ofrece del mito universal. Cuando don Juan alcanza la piedad y la vive con plenitud es cuando por fin se ha convertido en un héroe «positivo». Así,

Don Juan será, desde ahora, paradigma de la discreción, hasta llegar a la invisibilidad. [...] Don Juan mostrará una piedad serena y pudorosa. Esta piedad no se formula dentro del catolicismo tradicional [...] pero tampoco se identifica con él: es una piedad humana y humanística, al margen del dogma y del culto externo. (Pérez-Bustamante, 1998a: 449)

Recuerda Pérez-Bustamante que la idea del Don Juan arrepentido no es original de Azorín. Otros autores, como Antonio y Manuel Machado, en *Juan de Mañara* (1927), ofrecen una visión del Don Juan arrepentido de sus pecados, aunque lo hacen lejos de la dignidad y la discreción que le aporta Azorín, ya que los autores sevillanos ofrecerían una visión exagerada de su arrepentimiento.

¹¹ Respecto al origen del personaje de Virginia, A.S. Pérez-Bustamante bucea en la biografía de Azorín, localizando unos recuerdos del autor acerca de cierta criada que trabajaba en la casa familiar de Monóvar, llamada Virginia, de hermosos ojos verdes, a la que recordaba muchos años después.

¹² Cf. F. José Martín (1996: 193-200).



A lo largo de *Don Juan* se aprecia el sereno peregrinar de don Juan del Prado y Ramos hacia una nueva visión del mundo. La ambigüedad que aporta Azorín desde el comienzo de la novela impide realizar un juicio categórico que explique el origen del profundo cambio que sufre el protagonista. No se sabe si es debido a algún tipo de experiencia religiosa o espiritual –que se muestra a través de la referencia a la obra de Gonzalo de Berceo *Los milagros de Nuestra Señora*¹³–, o más bien a un asunto más terrenal –problemas de salud, la llegada de la vejez, el declive sexual– e, incluso, a la intercesión de alguna mujer que haya sabido remover el alma pecadora de don Juan como hizo doña Inés con el Tenorio.

Para Christian Manso don Juan del Prado y Ramos pasa de ser un egoísta y egotista a «un ser altruista a quien mueve la piedad o la conmiseración [...] otra forma de *amor*» (Manso, 2002: 18)¹⁴. Es decir, se convierte en un hombre que abandona el amor frívolo y el erotismo desmedido ya que ahora «[...] ama al género humano y va a multiplicar sus actos de amor a favor de su prójimo [...]» (Manso, 2002: 18-19). El narrador¹⁵, desde el comienzo de la novela, describe al protagonista y a su entorno socio-geográfico junto con su mundo privado, permitiendo observar los incesantes actos de amor al prójimo que don Juan va realizando. Los que destacan más son esos realizados a favor de la infancia y de las mujeres –sus víctimas– junto a aquellos en los cuales se aprecia el creciente interés de don Juan por la justicia y la ley.

La preocupación por los niños es constante en la obra de Azorín. Desde sus primeras publicaciones, el autor alicantino describe y denuncia las difíciles condiciones de vida de los niños en la España de comienzos del siglo XX. El capítulo XXXII de *Don Juan*, «El niño descalzo», es quizá el más estremecedor de toda la novela. En él, su protagonista se cruza en un camino rural con un crío descalzo que carga a duras penas un haz de leña:

¹³ En el prólogo de *Don Juan* el autor alicantino emplea la intertextualidad al insertar una exposición del séptimo «Milagro de Nuestra Señora», de Gonzalo de Berceo, en el que se cuenta la historia de un monje pecador condenado por Dios pero que, gracias a la milagrosa intercesión de la Virgen María, se salva.

¹⁴ La cursiva es de C. Manso.

¹⁵ En lo que respecta al narrador de *Don Juan* hay que resaltar que existe un único capítulo en toda la novela en el que este no es descriptivo, sino que emplea la primera persona: es en el capítulo X «El caminito misterioso». En él dice: «Han venido a preguntar a la fondita si comprábamos antigüedades. Quien preguntaba era una viejecita vestida con largas tocas negras: doña María. Doña María nos ha llevado a su casa.» Este narrador puede ser el mismo Azorín o bien un personaje anónimo. A. Risco (1980: 199-201) cree que Azorín da a este capítulo el tono de artículo periodístico que ya trabajó en *Los pueblos* (1905) y *Castilla* (1912).

Por el caminito, hacia la ciudad, iba un niño descalzo. El niño trae sobre las espaldas un haz de leña; va encorvadito [...] No puede llevar la carga que le abrumba. ¿Son las iniquidades que cometen los hombres con los niños lo que lleva sobre sus espaldas este niño? Son los dolores de todos los niños: de los niños abandonados, de los maltratados, de los enfermos, de los hambrientos, de los andrajosos... Sus pies descalzos estaban sangrando. Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando sus piecitos [...] Entonces el niño le coge la mano a don Juan y se la va besando en silencio. ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar? (Azorín, 2002: 102)

Este episodio parece provocar en don Juan el recuerdo de todos los niños que, fruto de sus aventuras, en muchos casos habrán seguido la misma suerte que este pequeño. Si el Burlador presumía de haber subido a los palacios, bajado a las cabañas y escalado a los claustros dejando por doquier «memoria amarga de mí», es natural imaginar que las mujeres más humildes que se cruzaron en su senda hubieran terminado malviviendo con sus vástagos. Para Manso lo que Azorín plasma en este emotivo capítulo es el encuentro de una figura a semejanza de Cristo con un gran pecador: «[...] que es réplica evidente del encuentro entre Cristo y María Magdalena. Tal escena es un hito en el camino iniciático de Don Juan: marca su redención» (Manso, 2002: 21).

Pérez-Bustamante coincide con la identificación del niño descalzo con los vástagos abandonados por don Juan, y también en que la escena narrada muestra el arrepentimiento profundo del protagonista. Además, aporta el dato siguiente: en 1904, Azorín publicó un artículo en la prensa con ese mismo título, «El niño descalzo», en el que ironizaba sobre una asociación así llamada que existía en España a comienzos de siglo para proteger a la infancia desvalida (Pérez-Bustamante, 1998a: 470)¹⁶. Los niños desamparados por la sociedad aparecen en otras dos ocasiones en *Don Juan*. En el capítulo XVIII «Historia de un Gobernador», el nuevo Gobernador Civil de la ciudad visita el Hospicio: «El cuadro que en el Hospicio se ofreció a los visitantes fue horrible. Los niños estaban escuálidos, famélicos, y andaban vestidos de andrajos» (Azorín, 2002: 70-71). En los dos capítulos siguientes a este, «El Coronel de la Guardia Civil» y «Otro Gobernador», un grupo de presos barceloneses llega a la ciudad. Les acompaña un crío, Marianet. El pequeño parece haber sido arrastrado con la conducción de presos de manera fortuita. El Coronel

¹⁶ Artículo publicado en *España*, 15 de septiembre de 1904.



se apiada de él y le ofrece algo de comida. En el siguiente episodio, don Juan del Prado y Ramos y el joven jurista Pozas –de ideología anarquista como fue Azorín en su juventud– ruegan al nuevo Gobernador Civil que permita el traslado de los presos desde la ciudad hasta Madrid en tren, ya que realizaban el camino a pie. El Gobernador, con la ley en la mano, concluye que la petición es inviable.

En esta secuencia de episodios, los niños son mostrados como los seres más vulnerables de la sociedad, y don Juan siente una honda preocupación por ellos. Es en estos momentos cuando entra en juego un nuevo elemento que le lleva por el camino de la piedad: su interés por la ley y la justicia¹⁷. Mientras que el Don Juan mítico era un irresponsable, desinteresado de la realidad social de su tiempo, don Juan del Prado y Ramos siente un vivo interés por los más desfavorecidos, se interesa por las leyes e intenta que se apliquen de manera justa para ayudar a los seres desvalidos. En el capítulo XX el fracaso de don Juan es demasiado evidente, y a partir de ahí trabajará por su cuenta para intentar ayudar a los demás.

En relación con la piedad del don Juan azoriniano, tanto Martínez Cachero como Manso insisten en la idea de lo que denominan el franciscanismo¹⁸, es decir, la actitud de entrega al prójimo que va desarrollando don Juan a lo largo de la novela, y que se relaciona con su interés inicial por la justicia y la ley. El primero destaca el debate que Azorín plantea a lo largo de varios capítulos de la novela en los que algunos personajes reflexionan acerca de la identificación entre justicia y ley, entre otros aspectos (Martínez Cachero, 1960: 182-183). Son los que van del XVII al XX, como indica Pérez-Bustamante, quien también ve un claro bloque temático en dichos capítulos «[...] que forman una clara unidad en torno al debate de las relaciones entre la Ley y la Justicia.» (Pérez-Bustamante, 1998a: 438). Como ya se ha comentado, don Juan intentará apoyarse en el sistema establecido para tratar de llevar a cabo acciones que beneficien al prójimo, ayudándose del joven Pozas. Como el fracaso social es evidente, don Juan se iniciará en soledad en la corriente del franciscanismo; recuerda al respecto Martínez Cachero:

¹⁷ Vid. J. M^a Martínez Cachero (1959 apud 1983: 128-129) y (1959 apud 1983: 129, nota 9).

¹⁸ R. E. Lott (1983: 69), define el concepto de franciscanismo como el «[...] renunciamiento contemplativo, con énfasis en la caridad, la sencillez y la pobreza, como en san Francisco de Asís»; lo opone al activismo de Lope de Vega, Miguel de Cervantes y santa Teresa de Jesús. Cfr. J. M^a Martínez Cachero (1959 apud 1983: 127-130) y (1960: 181-185) acerca del franciscanismo en *Don Juan*.

Como camino viable sólo quedará entonces la acción particular; así es como el protagonista trabaja eficazmente por su cuenta para reparar las injusticias que le sea dable reparar, para que una onda de amor impregne su pequeño mundo inmediato y desde éste, se propague anchamente. (Martínez Cachero, 1959 apud 1983: 129)

De esta manera, don Juan ayudará con algo de dinero a una muchacha a la que casualmente encuentra llorando a la puerta de la casa de una mujer conocida como la Tía –capítulo XXIII «La Tía»–¹⁹. Es curioso observar que la Tía, de origen humilde, cayó en las garras de un Tenorio, «un señorito de la ciudad», en su juventud. Este hombre fue el causante de la desgracia de la Tía, al hacerla madre soltera, pero también se convirtió en su protector a causa del silencio guardado por la mujer a raíz del escándalo. Con el paso del tiempo, la casa de la Tía es escenario de discusiones y episodios de violencia y maltrato hacia la hija, otra víctima de aquel señorito. La escena en la que se aprecia la modesta ayuda prestada por don Juan a la muchacha en el momento en que abandona su hogar –su dolor y desesperación se refleja en su aspecto: «Estaba pálida, exangüe; tenía los ojos hinchados, con anchas ojeras. Había en toda su persona un profundo dolor.»– permite apreciar la piedad que siente el protagonista de la novela por una criatura desamparada. Así, don Juan trata de ayudar a la joven, fruto de una relación desigual, marginada, abandonada y víctima a la vez de su madre, una mujer humillada socialmente y frustrada en su amor por un donjuán cualquiera.

Más adelante, don Juan se ocultará tras un nombre falso –capítulo XXXIII «Cano Olivares»– para hacer un importante donativo a las escuelas de la ciudad: quince días después del encuentro de don Juan con el niño descalzo, un desconocido señor Cano Olivares, muerto en Valparaíso y nacido en la pequeña ciudad en la que se desarrolla la acción, ha dejado una importante cantidad de dinero para que se construyan en ella «[...] unas espléndidas escuelas. Las escuelas estarán dotadas de pensiones para niños pobres».

¹⁹ Respecto a la interpretación de los personajes de la Tía y la joven que escapa de su casa, A.-S. Pérez-Bustamante ve en ellas a una vieja alcahueta dueña de un prostíbulo y a una de sus discípulas. Es más, insiste en que la Tía «Es una recreación de la Celestina» y cita a Matías Montes Huidobro, quien a su vez veía en dicho capítulo a don Juan como un antiguo cliente del lupanar que intenta hipócritamente ayudar a la muchacha (Pérez-Bustamante, 1998a: 461). En las págs. 439 y 451 Pérez-Bustamante anticipa la idea del prostíbulo.



Por último, Martínez Cachero señala que la presencia del franciscanismo en *Don Juan* no es incompatible con la presencia de la ironía, rasgo que observa en el capítulo XXXVII «El enemigo», en el que el anciano obispo de la ciudad evoca un lejano encuentro en París con el escritor y filósofo Ernest Renan, al que tilda inocentemente de «enemigo» provocando la sonrisa irónica de sus familiares y amigos (Martínez Cachero, 1960: 185).

CONCLUSIONES

La principal aportación de Azorín al mito de Don Juan se basa en ofrecer una perspectiva insólita dentro de las coordenadas del mito, al lograr que su protagonista viva una transformación a modo de peregrinación espiritual – que no religiosa–, que desembocará en la conversión del perverso Burlador o Tenorio en el piadoso Hermano Juan. Así, don Juan opta por una vida retirada en una anónima ciudad conventual para purgarse de sus pecados, sintiendo además una viva preocupación por el prójimo. Este cambio vital enlaza el mito donjuanesco con otro mito, el del Ave Fénix, ya que don Juan del Prado y Ramos se convierte en un hombre mejor al resurgir purificado de sus cenizas, tras curarse *in extremis* de una grave enfermedad. Además, Azorín lleva a su protagonista a vivir una serie de transformaciones en varios de los aspectos que fundamentan el mito, como son su relación con las mujeres; el tiempo y la muerte; la figura del Comendador y el criado.

Respecto al revolucionario tema de la piedad de Don Juan es posible concluir que la idea de un burlador transformado en un hombre bueno y piadoso resulta creíble gracias a que el protagonista actúa con total discreción, en oposición al Tenorio, quien gustaba de la notoriedad: en toda la novela no existen alardes de su bondad o generosidad; al contrario. Se aleja asimismo del *Don Juan* de Molière, el cual se revestía de una falsa bondad de cara a una sociedad a la que estaba decidido a criticar por delante mientras pecaba alegremente por detrás. En *Don Juan* de Azorín no hay hipocresía; al revés, su arrepentimiento es sincero y creíble. De esta manera, Azorín consigue dotar de una dignidad admirable a su Don Juan, frente a otras versiones coetáneas del mito, que ofrecían una visión negativa del mismo, la de un Don Juan vencido por el tiempo, derrotado y que seguía transmitiendo su nocividad a todos los que le rodeaban, como sucede en *Las hijas de don Juan*, de Blanca de los Ríos.



En la relación del Don Juan azoriniano con las mujeres es donde se aprecia que la transformación del mito es radical. Si con varias de ellas –Jeannette, sor Natividad, Virginia– se perciben vestigios del Tenorio, el Don Juan azoriniano se muestra extremadamente respetuoso y contenido con las féminas. Se ha convertido en un observador pasivo de las mujeres más atrayentes de su entorno, y jamás se observa en él el menor deseo de conquistarlas²⁰.

Respecto al tiempo, queda claro que el don Juan azoriniano aparta de sí la necesidad que tenían sus predecesores de enfrentarse al mismo como si fuera su mayor enemigo en su carrera de lances de amor y burlas, renunciando a su frenética actividad sexual y convirtiéndose en un hombre pasivo –quizá impotente–, un mero espectador del mundo en el que vive, en oposición a ese sujeto activo que fueron el Burlador y el Tenorio. Además, la muerte, como oposición a su turbulenta relación entre el tiempo y el deseo, aparece vagamente en el prólogo de la novela, cuando el narrador dice que don Juan se ha salvado –«no llegó a morir»–; este hecho le aleja del mito. Hay que recordar que tanto en Tirso, Molière y Zorrilla Don Juan muere –arrepentido o no–, pero en Azorín se salva de la muerte para aprovechar la oportunidad de experimentar una regeneración espiritual que le llevará a una vejez digna como fraile. El único contacto de don Juan del Prado y Ramos con la muerte es, en realidad, el comienzo de su salvación.

El personaje del Comendador, antagonista del Don Juan mítico caracterizado por su nobleza de espíritu y su actitud caballeresca, no aparece en *Don Juan*. Quizá, el Maestre don Gonzalo, con su aire aristocrático y culto, padre de la doncella Jeannette, puede recordar algo al Comendador, aunque, en realidad, este es un parecido superficial. Por otra parte, don Juan del Prado y Ramos, como se ha comentado, no tiene lacayos. Por supuesto, en los inicios del siglo pasado se debían considerar algo anacrónico. Además, la forma de vida tan humilde que lleva el protagonista en una pensión le aparta totalmente de la necesidad de tener un sirviente. De manera delicada, el narrador informa de que este Don Juan ha cambiado tanto que es capaz de colocarse en el lugar de un criado y, por supuesto, de vivir sin él.

²⁰ J. M^a Martínez Cachero (1960: 177, nota 20) incluye en la nómina de seductoras de don Juan del Prado y Ramos a Ángela, esposa del Maestre don Gonzalo, hermana de sor Natividad y madre de Jeannette. A.-S. Pérez-Bustamante (1998a: 458), por su parte, más que verla como seductora del galán la incluye como personaje femenino de peso en la novela.



Fuera de las coordenadas elementales del mito el alejamiento de ese Don Juan tradicional de sus predecesores se observa también en la vulgarización positiva que ofrece Azorín del personaje. Su Don Juan pierde el tono negativamente heroico que tenía en versiones anteriores para purificarse dentro de un ambiente sencillo, donde destaca el ritmo monótono que caracterizaba la vida provinciana. En ese medio tranquilo don Juan no destaca ni por un derroche de bondad ni por un exceso de maldad, sino por su discreción, su afán de mejora y su piedad final.

Por último, es conveniente destacar que Azorín llevó a cabo una interpretación arriesgada y heterodoxa del mito universal de Don Juan, la cual le propició el aplauso de relevantes intelectuales de su tiempo, como Gregorio Marañón, Eugenio D'Ors o Ramón Pérez de Ayala, aunque también críticas debidas a lo incomprensible que resultó el giro que el autor alicantino ofreció a sus coetáneos de un personaje tan determinante de la literatura española²¹. José María Martínez Cachero denominó en 1960 a *Don Juan* como «una de las cimas de la producción azoriniana» y la calificaba de «excelente, sobresaliente» novela en su calidad, secundando así el juicio positivo de los arriba citados, y recordando la errónea valoración que de ella hizo el crítico Pedro Romero Mendoza en 1933 (Martínez Cachero, 1960: 174 y 188).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, José) (2002), *Don Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel (1996), «La desmitificación de don Juan», en *Azorín, 1904-1924: Actas del III^o Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, págs. 201-206.

DEFILITTO, Ana M^a y ORBIT NEGRI, Eithel (1976-1977), «Don Juan de Azorín: desglose de sus estructuras narrativas», en *Filología*, Buenos Aires, XVII-XVI-II, págs. 273-336.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1973), «En el centenario de Azorín. *Don Juan* o la piedad», en *Ínsula*, Madrid, núm. 324, pág. 10.

²¹ Vid. A.S. Pérez-Bustamante (1998a: 435-437) para una recopilación completa de los autores y críticos que han acogido favorable o desfavorablemente esta novela azoriniana.



- JOSÉ MARTÍN, Francisco (1996), «La piedad de don Juan», en *Azorín, 1904-1924: Actas del III^o Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, págs. 193-200.
- LIVINGSTONE, León (1970), *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2013), «El *De Clausura Monialium* de Galarza en el *Don Juan* de Azorín», en *Revista de Literatura*, t. 75, núm. 149, págs. 163-177.
- MANSO, Christian (1993), «El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», en *Ínsula*, Madrid, núm. 556, pág. 17.
- MANSO, Christian (2002), «El *Don Juan* de Azorín, de lo extemporáneo a lo contemporáneo», en *Azorín (José Martínez Ruiz), Don Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 13-25.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1959), «La versión azoriniana del mito de Don Juan», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 120, diciembre, págs. 173-183 apud Darío Villanueva (ed.) (1983), *La novela lírica, I. Azorín y Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, págs. 122-131.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1977), «Introducción», en *Azorín (José Martínez Ruiz), Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, págs. I-CXXVIII.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (1998a), «Azorín y *Don Juan* (1922): vidas paralelas» en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, págs. 431-475.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (ed.) (1998b), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- RANK, Otto (2004), *El doble*, Madrid, Buenos Aires, JCE Ediciones.
- RISCO, Antonio (1980), *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.

Mujeres americanas en Galdós: una construcción identitaria a partir de la preocupación pedagógica en *El abuelo* (1897) y *El caballero encantado* (1909)

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La presencia de América en la obra literaria y periodística de Benito Pérez Galdós nace de determinadas circunstancias biográficas e históricas que, a partir de 1897, motivarán la configuración de algunos de sus personajes femeninos. Entre ellos y, a nuestro juicio, destacarán Lucrecia Richmond (viuda aristócrata de origen americano-irlandés en *El abuelo*, 1897), Cintia-Pascuala y la Madre-Patria (presentes en *El caballero encantado*, 1909) en tanto que la preocupación pedagógica que las impulsa se conforma como la pieza esencial para comprender el pensamiento galdosiano sobre América y sus relaciones con España.

Palabras clave: *El caballero encantado*, *El abuelo*, Benito Pérez Galdós, pensamiento americano, regeneracionismo, preocupación pedagógica.

American women in Galdós: an identity construction from pedagogical concern in *El abuelo* (1897) and *El caballero encantado* (1909)

Abstract: The presence of America in the Galdós's literary and journalistic work starts from certain biographical and historical circumstances that, from 1897, will motivate the configuration of some of his female characters. Among them and, in our opinion, highlight Lucrecia Richmond (aristocrat widow with American and Irish origin from *El abuelo*, 1897), Cintia-Pascuala and Madre-Patria (presents in *El caballero encantado*, 1909) while the pedagogical concern that drives them is shaped as the essential piece to understand the galdosian thought about America and its relations with Spain.

Key words: *El caballero encantado*, *El abuelo*, Benito Pérez Galdós, american thought, regeneracionism, pedagogical concern.



propósito de la mujer en la España de Benito Pérez Galdós, una de sus lectoras más singulares, María Zambrano, apreció que los personajes femeninos en la obra del novelista canario eran criaturas «enamoradas de su herencia, de su pasado perdido». «Ellas» –continúa la pensadora malagueña– «no pueden ser como los demás, vivir como los demás, “como los otros”». Para estas criaturas todo el mundo es «“los otros”; los otros unidos en su vulgaridad frente a la singular grandeza que las distingue. Todas luchan por su distinción, por su nobleza, princesas de inexistente dinastía, víctimas, en fin, de la historia novelera» (Zambrano, 1989: 198). Este proceso de construcción de la propia identidad como mujer y como ser humano dentro de la sociedad decimonónica española puede ser extrapolado –como establece Zambrano en su ensayo «Misericordia», publicado en la revista *Hora de España* en el año 1938– a la búsqueda de la esencia de un país desvencijado y amenazado por las pulsiones fratricidas que se vienen sucediendo desde el comienzo de la primera guerra carlista.

Ante este desolador panorama y desde su atalaya, ¿qué propuesta de regeneración política y social podría lanzar un intelectual del reconocimiento público de Pérez Galdós? Ya en 1895, con la crisis finisecular por la pérdida de los últimos territorios coloniales acechando el destino próximo de España, el célebre protagonista de *Nazarín*, al ser preguntado sobre el estado actual de la conciencia y de las creencias religiosas en Europa y América, abogaba por el regreso a una Edad de Oro basada en la renuncia de toda riqueza y en la práctica de la caridad a fin de obtener una propagación efectiva y verdadera de la fe en las sociedades de ambos continentes (Pérez Galdós, 2016: 150-151). No obstante, estas ideas de don Nazario son deudoras de las de Juan Lantigua, personaje de *Gloria*, quien desde la opresiva Ficóbriga y en la década de 1870 advertía como única solución posible para contrarrestar los vaivenes revolucionarios que acosaban a España y Europa la unificación de las civilizaciones, amparadas siempre por un florecimiento de la fe católica¹.

¹ La fortuna de los Lantigua, familia paterna de Gloria, nos remite a una de las ideas más recurrentes en las referencias a América en la obra de Galdós: la del enriquecimiento y el ascenso social de los emigrados a raíz de la explotación de los recursos del continente americano. En esta primera etapa de la narrativa galdosiana será el país azteca la principal fuente de prosperidad económica: «Don Juan Crisóstomo de Lantigua nació de padres honrados en la misma villa donde acabamos de conocerle, ya gastado por la edad y consumido por el trabajo. La riqueza que desde 1860 poseía, así como la moderna casa y el bienestar tranquilo que disfrutaba, provenían de un tío suyo que volvió de Mazatlán (Méjico) con regular carga



Fuera del territorio de la ficción narrativa, Galdós coincide con los razonamientos de sus personajes y los desarrolla en parte de su producción periodística, publicada tanto en la prensa española como en el diario bonaerense *La Prensa*. Tal es el caso del ensayo «Soñemos, alma, soñemos», recogido en el primer número de la revista *Alma Española*, que vio la luz el 8 de noviembre de 1903². En él, nuestro escritor reflexiona acerca del pesimismo que la España anclada en el pasado pretende extender tras la catástrofe del 98 con el objeto de sugerir «la idea de un inmenso bajón de la raza y de su energía» (Pérez Galdós, 2012: 29). Frente a la corteza del mundo oficial, la propuesta de Galdós es muy clara al respecto: «necesitamos instrucción para nuestros entendimientos y agua para nuestros campos», de modo que «como el agua a los campos, es necesaria la educación a nuestros secos y endurecidos entendimientos» (Pérez Galdós, 2012: 32-33). Este proyecto pedagógico del autor de *Fortunata y Jacinta* parte de determinadas circunstancias culturales y biográficas como su vinculación con el pensamiento krausista y la Institución Libre de Enseñanza o la relación de naturaleza sentimental que el por entonces maduro don Benito mantuvo con la maestra Teodosia Gandarias, cuya figura parece proyectarse en la de Cintia-Pascuala, amante del protagonista de *El caballero encantado*.

Pero en esta tesitura cabría preguntarse de qué manera plasma Pérez Galdós dichas ideas en su producción narrativa posterior. Es aquí donde entra el universo femenino y, más concretamente, la mujer venida de ese territorio de savia nueva donde todo es posible y todo es futuro: América. El interés de Benito Pérez Galdós por el continente americano, cuyo proceso emancipatorio coincidió con la vida del escritor, se comprende a través de su labor

de pesos duros, la cual al poco tiempo soltó de sus hombros, juntamente con la de la vida, muriendo casi en el primer día de descanso. Su fortuna, que era de las más bonitas, pasó a los cuatro sobrinos, don Ángel, a la sazón capellán de Reyes Nuevos, don Juan, abogado de mucha fama, y los más jóvenes don Buenaventura y Serafinita Lantigua» (Pérez Galdós, 2006a: 221-222). Sin embargo, el pensamiento de Lantigua padre parece constituir un vaticinio de las desgracias finiseculares al tiempo que, en palabras del narrador, patrocina el retorno a una religiosidad que sirviese de consuelo a los más desfavorecidos para lograr con ello «la dispersión la esclavitud, hasta que una nueva florescencia de la fe católica en los corazones fecundados por la desgracia reorganizase a los pueblos, congregándolos bajo el manto tutelar de la Iglesia» (Pérez Galdós, 2006a: 223).

² José Luis Mora resume las ideas más importantes del programa didáctico galdosiano mediante un decálogo en el que conviven los siguientes planteamientos: el respeto a la tradición y a la raza; el rechazo a la pobreza, a la burocracia o al socialismo obrero; la superación del pesimismo que atacaba España; la renovación de las actividades agrícolas e industriales; o, finalmente, la confianza en la cultura española, así como en la reforma moral, política y económica que promovía el institucionalismo (1993: 741-742).

literaria y periodística y, sobre todo, gracias a sus circunstancias familiares. A partir de 1898 se incrementa esta presencia de la cuestión americana en la obra del novelista, tal y como se refleja en los Episodios Nacionales *Prim* y *La vuelta al mundo en la Numancia* o en *El caballero encantado*. Empero, la novela en cinco jornadas *El abuelo*, publicada en 1897, parece marcar la intersección entre la etapa colonial y la etapa poscolonial en las que podría dividirse la amplia producción galdosiana. En este drama nos encontramos con Lucrecia, personaje de procedencia americana-irlandesa que será víctima de la incompreensión y del rechazo que su estilo de vida provoca en la nobleza decadente representada por el conde de Albrit. Por otra parte, en *El caballero encantado*, la construcción de la identidad iberoamericana y el futuro de sus relaciones con España se bifurca en el impulso pedagógico y regeneracionista encarnado por Cintia-Pascuala y por la simbólica Madre-Patria. La mujer se convierte así en elemento configurador en aras de interpretar el pensamiento sobre América de Galdós.

El retrato de esa identidad femenina americana comienza a esbozarse, como acabamos de referir, con Lucrecia Richmond, controvertida condesa de Laín a la que se asigna el papel antagonista al de don Rodrigo, conde de Albrit y señor de Jerusa y de Polán. Hija de un irlandés establecido en los Estados Unidos y trasladado a España por los negocios petrolíferos, la americana-irlandesa contrajo matrimonio con Rafael, único hijo de Rodrigo de Arista, cuyo glorioso linaje lo emparenta con un antiguo virrey de Perú y le hace justo beneficiario de las minas de Hualgayoc. Como consecuencia de su condición foránea y de sus licenciosas costumbres, pues actúa con gran libertad de movimientos pese a su maternidad y a su posición de viuda de la aristocracia española, Lucrecia es sometida a todo tipo de juicios negativos por parte de los demás personajes y acusada de no haber adoptado las convenciones vitales españolas. Así, el primer conocimiento que el lector/espectador galdosiano tenga de la dama será a través de la boca de Gregoria (mujer de Venancio, actual propietario de La Pardina), para quien la madre de Nell y Dolly no es más que una «ruin pécora» y una «condenada extranjera, de quien se enamoró como un tontaina» Rafael, el malogrado hijo de don Rodrigo (Pérez Galdós, 1986: 15). Sin embargo, el conde de Albrit, a pesar de su animadversión manifiesta hacia la viuda de su heredero, deja entrever el cariño que el pueblo de Jerusa profesa a la americana: «no sé quién es peor: si tú, que paseas impune por el mundo tu desvergüenza, o un pueblo servil



y degradado que te festeja y adula» (Pérez Galdós, 1986: 54). Esta primera aproximación a la nuera del Conde se ve completada por Senén, antiguo criado de la casa Laín y actual empleado de la Condesa, personaje que no solo defiende las diversiones de la viuda ante la moralidad imperante, sino que también la reviste de virtudes como «un corazón tierno y una voluntad generosa y franca hasta dejárselo de sobra», esto es, mujer que «compadece a los desgraciados y consuela a los afligidos», definiéndola además como «persona de instrucción» que llega a dominar hasta cuatro lenguas (Pérez Galdós, 1986: 23).

Por su parte, la simpatía de Galdós hacia el personaje de Lucrecia se revela en la extensa acotación descriptiva con la que se da inicio a la segunda jornada de la obra. En ella, nuestro narrador teatral nos la dibuja como «mujer hermosa, de treinta y cuatro años, del tipo que comúnmente llamamos interesante, mezcla feliz de belleza, dulzura y melancolía: Castaño el cabello, el rostro alabastrino, de un perfil elegante, precioso modelo de raza anglo-sajona, recriada en América» (Pérez Galdós, 1986: 55). Tal vez la mencionada orientación favorable de nuestro autor venga dada por algunos de los antecedentes familiares que pudieron contribuir en la configuración social y psicológica de Richmond. Como señala Pedro Ortiz-Armengol, la procedencia americana-irlandesa de Lucrecia nos retrotrae a la americana-escocesa Adriana Tate, pareja sentimental de José María Galdós, tío materno del escritor que se trasladó a Trinidad (Cuba) por su puesto de síndico-procurador³. La figura de Tate, denostada por Dolores Galdós (hermana de José María y madre de Benito) durante toda su vida, cobra especial relevancia al conocer que de los amores entre el tío del escritor y la americana afincada en Cuba nació una hija ilegítima que jamás sería aceptada por el resto de la familia. Esta hija, llamada María Josefa Wassinton de Galdós y apodada en Las Palmas como Sisita, fue el primer amor del adolescente Benito y causa fundamental de una resolución materna que marcaría el devenir vital del joven: su traslado forzoso a Madrid para cursar los estudios universitarios de Derecho y olvidar así los inapropiados amores con la prima ilegítima⁴ (Ortiz-Armengol, 2000:

³ La figura de Domingo de Galdós y Alcorta, abuelo materno del escritor, constituye la rama primigenia de la que saldrán otros familiares de la importancia de José María Galdós o Benito de Galdós y Medina (De Armas, 2013: 787-788). No obstante, y como consecuencia de la estrecha relación del tío José María con Dolores, madre de Benito, nos interesan especialmente los pormenores vitales de este familiar y de sus descendientes, cuyos conflictos tendrían una trascendencia especial en la obra posterior de su sobrino.

⁴ Ortiz-Armengol también se hace eco de las relaciones que Berkowitz establece entre los caracteres de *El abuelo* y el entorno familiar galdosiano: el rechazo hacia una hija natural como *Sisita* o la preocupación

28-35). El conflicto familiar que se plantea en el drama —y que atiende, en resumidas cuentas, al rechazo de una hija natural como *Sisita*— encuentra su momento álgido en la defensa que la viuda lleva a cabo de la legitimidad de Nell y Dolly (aunque una de ellas no sea hija biológica de Rafael):

EL CONDE. — ¿Será usted capaz de rechazar mi proposición, de desairarme, de negar lo que pide el infortunado Albrit?

LUCRECIA. — Con grandísima pena me veo precisada a negarlo. Mis hijas son mis hijas. A ellas les conviene el calor maternal, y a mí el cariño y la presencia continua de entrambas para vivir en paz con Dios, y asegurarme la rectitud de mi alma. La una es mi deber, la otra mi error. Mi conciencia necesita los dos testigos, las dos presencias, para que yo pueda tener siempre entre mis brazos, sobre mi corazón, mis buenas y mis malas acciones. (Pérez Galdós, 1986: 223)

A la fuerza del componente biográfico en las connotaciones positivas presentes en la Condesa han de unirse, sobre todo, sus contribuciones a la regeneración y al avance técnico y cultural de Laín. Su papel de bienhechora de la comarca, apenas vislumbrado con anterioridad, adquiere una dimensión pedagógica fundamental para el propósito de Galdós cuando Lucrecia acepta con entusiasmo la petición del alcalde:

LUCRECIA. — ¿Pero qué he hecho yo, señor D. José de mi alma, para estos obsequios, este entusiasmo?

LA ALCALDESA. — Hija, la carretera de Forbes, la estación telegráfica... la condonación...

LUCRECIA. — Me bastó pedírselo al Ministro...

EL ALCALDE. — Más que todo eso vale el Instituto de segunda enseñanza, que nos disputaban los de Durante. Nada agradecen tanto los pueblos, señora mía, como el que les den algo que se le quita al vecino. Cuestión de amor propio: la entidad pueblo es lo mismo que la entidad persona. Fastidiar al vecino, y caiga el que caiga. Jerusa verá siempre en la ilustre

del conde por el linaje —al igual que le sucedía a Dolores Galdós—. Asimismo, el propio Ortiz-Armengol añade otra importante concomitancia como la presencia de un abuelo, identificable con «un hombre de 56 años que era padre de una niña [...]», de modo que «quizá el asunto más vivo en el drama escrito en 1897 sea el de los afectos del viejo conde hacia las niñas, trasunto de situaciones de Benito Pérez Galdós» (2000: 356-357).

Condesa de Laín una individualidad digna de todos nuestros respetos. Y yo, que llevo el corazón en la mano, que digo siempre la verdad llana y monda... soy así, muy bruto, muy francote... le aseguro a usted que la queremos aquí... como sabe querer Jerusa; y si lográramos que nos concedieran la Escuela de Comercio que pretenden los de Durante, no le quiero decir a usted... La apoteosis que le haríamos retumbaría en la China.

LUCRECIA. — (Sonriente.) Yo sí que no vuelvo de mi apoteosis. (Pérez Galdós, 1986: 58)

Así las cosas, la provechosa canalización de las influencias ministeriales de la dama, su empatía con las necesidades del pueblo y sus intentos por lograr una verdadera nivelación social a través de la educación y de la eliminación de los prejuicios derivados de la primacía del linaje sanguíneo avanzan la importancia que Galdós dará a la mujer de América como motor de la remodelación nacional en *El caballero encantado*.

Redactada en Santander durante el verano de 1909, *El caballero encantado* tiene como telón de fondo la convulsa situación social y política que España atravesaba debido a acontecimientos como la guerra de Marruecos, la Semana Trágica de Barcelona, el fusilamiento de Ferrer i Guàrdia o la caída de Antonio Maura. Por ello, no es de extrañar que Galdós vuelque en este cuento real inverosímil muchas de sus ideas regeneracionistas en torno a problemas como el caciquismo, el anticlericalismo y, especialmente, la cuestión agrícola y la educación⁵. En su tesis doctoral «Ideología y novela en Galdós», Carolina Fernández Cordero afirma que:

El caballero encantado «recoge todos los tópicos costistas tratados por Galdós previamente: el conflicto de la tierra y su actitud frente al campesino [...], la unión del pueblo y la aristocracia como una nueva manera de salvar la sociedad española [...], la libertad de cultos y el amor libre más allá de las convenciones sociales y económicas. (2014: 177)

⁵ A propósito de la recepción de la novela en el contexto hispanoamericano y, especialmente, de su repercusión en Cuba, se recomienda acudir a Chamberlin, a Viñalet y sus respectivos artículos «A Cuban's reply to Galdós: "El caballero encantado y la moza esquiva"» y «De cómo Fernando Ortiz supo hallar una moza esquiva para cierto caballero encantado». Esta versión «libre y americana» de Ortiz — como reza el subtítulo de la obra —, publicada por primera vez dentro de la *Revista Bimembre Cubana* en 1910, es claro ejemplo del impacto de las ideas galdosianas en la isla, aunque introduce algunas variaciones como «the words "y la moza esquiva" in the title and the outrageously humorous appended letters — allegedly from two vivacious young women readers of Galdós, two sisters who have left home and are now enjoying their freedom» (Chamberlin, 1986: 67) que proporcionan una inteligente dosis de humor a la novela e implican, además, que se erija como una reivindicación de la otredad cubana. En última instancia, para Viñalet, «es grito del *derecho a ser* ante cualquier intento de absorción» (2000: 52).

Se trataría, por tanto, de un regeneracionismo radical nacido al amparo de los sucesos mencionados anteriormente.

El aura quijotesca que envuelve el relato subraya, en parte, el carácter fantástico e incluso utópico que subyace en la configuración de los dos personajes femeninos que nos van a ocupar: Cintia-Pascuala y la Madre. Ambas vienen a ofrecer al lector un mensaje de esperanza que pasa por la unión de América y España como correlato de la indispensable alianza entre el pueblo y las clases privilegiadas en aras del progreso nacional. La dualidad identitaria presente en la configuración de los protagonistas, Tarsis-Gil y Cintia-Pascuala, refuerza la intención del mensaje galdosiano, puesto que en ellos se concretará la fusión de las dos clases y de los dos continentes con el nacimiento de su hijo Héspero. El origen americano de Cintia, «una huérfana millonaria nacida en Bogotá y criada en la Argentina» (Pérez Galdós, 2006: 161) que rechaza las pretensiones amorosas del caprichoso aristócrata Carlos Tarsis y lo abandona por un diplomático, es desde el primer momento mecanismo proléptico del componente mágico, del prodigio (esto es, el encantamiento de Tarsis en el pastor/campesino Gil) y de la idealización que se asocian con el otro continente. De esta manera, y como puntualiza el narrador, el nombre de Cintia, «de dulce sabor pastoril y pagano» es producto de «cierta inclinación» de las americanas «a paganizar los nombres, cual si quisieran iniciar una sombría escapada de las sombrías esferas del cristianismo» (Pérez Galdós, 2006b: 161-162). La obsesión de Tarsis por la hermosa colombiana lo conduce a una serie de fenómenos extraordinarios y sugestivos que desembocan en su propia transformación en pastor. A modo de ejemplo, el enamorado caballero cree ver a su amada al otro lado del espejo o se figura el encantamiento de su casa.

Pero la imagen ilusoria y voluble que Cintia muestra en su primera figura obtiene un peso ideológico fundamental cuando la rica heredera tome el cuerpo de Pascuala, maestra de primeras letras cuya timidez y modestia se oponen al carácter expansivo de la americana. El encuentro casual con Tarsis —ya convertido en Gil— en una fuente nos remonta al simbolismo erótico-amoroso medieval (Rodríguez Puértolas, 2006: 221), por lo que la relación que se desarrolle entre los dos protagonistas estará plagada de muchos de los códigos de la literatura pastoril y de caballerías, reminiscencias que se ilustran a partir de escenas como aquella en la que «sin decir nada, la lindísima mujer alzó el cántaro y lo inclinó sobre su brazo izquierdo para que el sediento bebiese» (Pérez Galdós, 2006b: 221).



La instrucción de Pascuala, formada como maestra en Zaragoza, explica que la única ambición de la joven sea dirigir una escuela de párvulos en algún pueblo de la comarca de Ágreda (Soria). Es precisamente la irrupción de este *alter ego* femenino consagrado al magisterio el que hace de la escuela rural de la Restauración el eje estructural del relato, situándolo así en la línea de las novelas regeneracionistas de la época⁶ (Ezpeleta Aguilar, 2009: 205), elevadas hasta la categoría de género narrativo gracias a su recurrencia temática: el análisis de los males de la patria asociados a una institución esencial y básica como la escuela. Asimismo, los humildes orígenes familiares de Pascuala propician que su proyecto de vida condense en sí mismo el lema costista «escuela y despensa⁷» (con el que Galdós ya se había identificado en el ensayo de 1903), dado que, como ella misma relata a Gil:

– Vivo con mis tíos Saturio Borjabad y su mujer Baltasara, y esta casita es de unos primos míos por parte de madre, llamados aquí *los Almuerzos*, porque son de la sierra de este nombre y se dedicaban al negocio del carbón. Ahora viven en Soria. Mi madre se llamaba Pilar Arabiana; dicen que era un poquito noble. Mis tíos los Borjabades tienen en Suellacabras dos o tres telares, y allí viven mis primos, que fabrican sayas y capotillos de jerga. Conque ya tienes ante ti todo el mapa de mi familia. Al ponértelo delante, me río como ves... En mi parentela hubo nobles y plebeyos; hoy todos son pobres. Algunos viven de ilusiones, otros emigran, algunos trabajan como negros... Yo, que en pobreza no tengo a nadie que me aventaje, les alegro a todos con mi alegría (Pérez Galdós, 2006b: 226).

La entrega total de Pascuala a su oficio una vez que obtenga un puesto como maestra en el municipio de Catalañazor ocasiona que su implicación emocional con los pequeños alumnos y los conflictos del pueblo aprisionen su voluntad y le impidan desligarse de su labor. Tal es la desesperación de la antigua colombiana que Gil no ve otro remedio que secuestrarla para evitar que su compañera pierda la cordura y la libertad por completo. De un modo mucho más acusado que en el caso de la condesa de Laín, el pueblo adora a Pascuala, quien ha volcado en él toda su riqueza moral y espiritual, y así se

⁶ Dentro de esta modalidad, cabe citar algunos títulos como *La ley del embudo* de Queral y Formigales (1897), *Pío Cid* de Ángel Ganivet (1898) o *Doña Mesalina* de López Pinillos (1910).

⁷ Costa es para Galdós su principal referente regeneracionista. De algunas de sus obras como *Colectivismo agrario en España* (1898), *Reconstitución y europeización en España* (1901) u *Oligarquía y caciquismo* (1902) toma don Benito ideas básicas como la importancia de la función del maestro o del árbol y el agua en la regeneración del país (Rodríguez Puértolas, 2006: 51).

constata en el momento en el que se produce el intento de fuga con la maestra, reprimida por los niños del pueblo, que, según Rodríguez Puértolas, se encuentran en un estado de miseria y abandono que los identifica con los campesinos y los obreros de la España oficial (2006b: 56-57).

Finalmente, la devoción maternal en el trato con sus alumnos no puede sino desembocar en la propia maternidad del personaje. Héspero, hijo ya de Tarsis y Cintia y, por consiguiente, adscrito desde su nacimiento a la burguesía, estará destinado a difundir el discurso de unificación de los territorios hispanos y de las clases sociales en pos de una nueva realidad española. En definitiva, este «maestro de maestros» ha llegado al mundo gracias al vientre de Pascuala, un vientre que, como el de Fortunata, aúna la fuerza del pueblo y la corriente de la vida (Zambrano, 1989: 120). Pueblo y vida se erigen entonces como los cimientos sobre los que se edifica la tradición o, lo que es lo mismo, la raíz de nuestra cultura y de nuestra existencia.

Por último, nos gustaría referirnos brevemente al personaje de la Madre-España, guía de Tarsis en su particular encantamiento y proceso de aprendizaje y principal manifestación tanto del espacio y del tiempo mítico que se crea en el relato como de la pretensión alegórica que persigue la obra. Cabe anotar que los rasgos mitológicos de su figura —explicitados a través del uso de epítetos épicos o de su apariencia de divinidad— la equipararían, de algún modo, a otras madres galdosianas como la Mariclío de la quinta serie de los *Episodios Nacionales*⁸ (Behiels, 1998: 84). En una de sus primeras intervenciones, la misteriosa anciana se dirigirá al caballero del siguiente modo:

⁸ Fuera de las similitudes iniciales, el estudio de Behiels se encuentra destinado a desmontar la identificación espontánea de ambas, extendida a raíz del *Ensayo de un censo de personajes galdosianos* de Sáinz de Robles y respaldada recientemente por Sadi Lakhdari en “La Madre y Mariclío, personificaciones de España en la obra de Benito Pérez Galdós”, incluido en Tomás Ferré, F. (2011), *Miradas Sobre España*, págs. 215-220. Desde la lectura defendida por Behiels, se establecen cuatro diferencias fundamentales entre Mariclío y la anciana madre de *El caballero*: la denominación dispar de una y otra por parte del narrador y del resto de personajes (pues Mariclío recibe el nombre de “Madre” de manera aislada y anecdótica en el episodio *Amadeo I*); la definición de su naturaleza y de sus funciones (la Madre como “alma de la raza” de la España antigua y contemporánea frente a Mariclío como observadora y musa de la Historia); en tercer lugar, el carácter distintivo de sus atributos (mientras que Clío se asocia con la cultura griega, el origen de la Madre nos remonta al pasado hispánico prerromano); por último, su papel en la estructura de las novelas, puesto que la Madre se centra en su intervención dentro de la experiencia iniciática de Tarsis (por lo que muere una vez que se completa la evolución del caballero desde el parasitismo de la aristocracia hasta un activo papel en la regeneración del destino de España) y Mariclío, si bien hace lo propio con Tito en su tarea de historiador, va poco a poco desapareciendo del relato hasta quedar prácticamente al margen de los logros de su discípulo (Behiels, 1998: 84-89).



Se te ata corto a la vida, para que adquieras el cabal conocimiento de ella y sepas con qué fatigas angustiosas se crea la riqueza que derrocháis en los ocios de la Corte. Verdades hay clarísimas que vosotros, los caballeres ricos, no aprendéis hasta que esas verdades os duelen, hasta que se vuelven contra vosotros los hierros con que afligís a los pobres esclavos, labradores de la tierra, que es como decir artífices de vuestra comodidad, de vuestros placeres y caprichos. (Pérez Galdós, 2006b: 198-199)

La dureza de sus declaraciones y el compromiso social patente en las mismas nos llevan hasta Gustavo Correa, quien ya apuntó la función de este personaje femenino como la encargada de revelar a sus hijos «el alma de la raza y de la nación española» para dirigirles con ello al «camino de la regeneración y recuperación de su antiguo vigor perdido, a través de nuevos ideales y programas de vida» (1963: 14-15). Entre esos nuevos ideales y programas de vida a los que alude Correa, la Madre-España pasa a ser el heraldo que anuncia el porvenir común socialista y republicano que aguarda a España e Hispanoamérica, territorios hermanos conectados por su lengua: «Allá como aquí, domino por mi aliento, *sicut tuba*; por la vibración de mi lenguaje, que será el alma de medio mundo» (Pérez Galdós, 2006: 212). A caballo entre la forma humana y la sobrenatural, lo que la emparenta con los dioses de la mitología griega — con los que comparte algunas cualidades como la inmortalidad, el antropomorfismo o la ubicuidad (Fernández Cordero, 2014: 339) —, la Madre encarna en su configuración la utopía galdosiana, basada en la reconciliación con la historia y en la desaparición de la propiedad agrícola explotada en exclusiva por los terratenientes⁹ (Rodríguez Puértolas, 2006: 64), así como en una esperanza de unidad hispana y progreso que cerrará la vida literaria del canario. Y es que, precisamente, ese mensaje es el legado de su última obra, *Santa Juana de Castilla* (Mora García, 2000: 510).

De esta suerte, la Madre-España se nos presenta como la protectora por excelencia del pueblo humilde e incansable, al tiempo que se convierte también en mártir de la opresión oligárquica tras ser expulsada de su residencia — el Castillo de Clavijo —, detenida, denigrada y asesinada por la Guardia Civil¹⁰.

⁹ Ante la concepción determinista de la escala social que se desprende del viaje por la Soria yerma de los protagonistas, solo resta el espiritualismo que, en palabras del propio Galdós en su artículo «El 1º de mayo», vendría a ser una solución que proclama «el desprecio de las riquezas, la resignación cristiana, el consuelo de la desigualdad externa por la igualdad interna, o sea, la nivelación augusta de los destinos humanos en el santuario de la conciencia».

¹⁰ Como Benigna de Casia, protagonista de *Misericordia* cuya trayectoria vital se identifica con Jesucristo, la Madre también padece el calvario (la expulsión, detención y escarnio público al ser arrastrada

Sin embargo, el carácter simbólico del que se ha dotado al personaje posibilitará su resurrección y, con ella, el triunfo de una nueva raza fundada en el poder del pueblo y de la educación, esto es, en la recategorización de España como Hesperia, tierra de esperanza y de la hispanidad (Fernández Cordero, 2014: 343), pues los niños representados por Hesperio, como la Madre declara, «son la generación que ha de venir; son mi salud futura; son mi fuerza de mañana» (Pérez Galdós, 2006b: 289).

La sucinta semblanza de estos tres personajes femeninos nos permite concluir el compendio de las ideas regeneracionistas galdosianas en su configuración, en tanto que todas ellas presentan un compromiso pedagógico probado, una férrea defensa de las clases más desfavorecidas y del sustrato popular de la cultura española y, principalmente, una confianza en el futuro asentada en la alianza y mutua colaboración entre dos tierras hermanas: España y América. Si en Lucrecia y en Cintia-Pascuala los aires regeneracionistas surgen de sus raíces americanas y de su formación académica, la anciana Madre evoluciona desde personajes anteriores como Benigna para así reforzar la siguiente hipótesis zambrana: el porvenir, la reasunción de la tradición, la fuerza del pueblo y, en definitiva, la vida, terminarán por triunfar simbólicamente sobre la opresión ejercida por aquellos que detentan el poder desde la intolerancia. En este sentido, la omnipresencia de la realidad educativa –bien sea mediante los donativos para la construcción de escuelas (Lucrecia), el ejercicio de la profesión de maestra (Pascuala) o las lecciones morales de la Madre a Gil/Tarsis¹¹– evidencia la preocupación pedagógica en ambas obras y es, al mismo tiempo, el cauce de expresión de la siguiente propuesta: el conocimiento de la historia como base de un pensamiento libre y la armonización de voluntades, corazón y oficio en la búsqueda de una sociedad renovada (Mora García, 1993: 742).

por los guardias en una cuerda de presos), la muerte (sacrificio redentor) y, finalmente, la resurrección (liberación del yugo, emancipación del pueblo y convivencia pacífica de todas las capas de la sociedad y de España e Hispanoamérica con el nacimiento de Hesperio). Es más: las similitudes entre Benigna y la Madre se refuerzan por su adscripción al mundo de la gleba galdosiana, espacio en el que, como expuso Zambrano «hay algo vivo, algo que es vehículo de continuidad, de pervivencia de un pasado que corre [...]» (1994: 134).

¹¹ Ezpeleta Aguilar, al igual que ya había hecho Peter Bly, defiende la herencia del *Bildungsroman* patente en el retrato caricaturesco de Tarsis, héroe intelectual de la novela (2009: 214). Uno de los argumentos favorables para aceptar dicha adscripción sería, justamente, el papel de la Madre como guía de la transformación/evolución del caballero Tarsis.

Sea como fuere, Galdós moldea tres tipos femeninos ligados a América en los que la caridad —entendida aquí como el desprendimiento fundado en el deleite de proveer la felicidad ajena a través de la campaña educativa— y la superación de las adversidades raciales y económicas determinan una construcción identitaria de la mujer como ser destinado a liderar el hermanamiento definitivo de los territorios hispanos. Tal vez sean Lucrecia, Pascuala y la Madre Patria las tres mujeres de la narrativa galdosiana que mejor condensan el utópico pensamiento universalizador sobre América que, a la postre, abrazó y defendió nuestro canario más internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMAS, Frederick A. de (2013), «Una rama de la familia de Galdós en Cuba: genealogía e influencia», en *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, págs. 787-796.
- BEHIELS, Lieve (1998), «Diosas y madres en la obra tardía de Benito Pérez Galdós», en Derek Flitter (coord.), *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Vol. IV, Birmingham, University of Birmingham, págs. 84-91.
- CHAMBERLIN, Vernon A. (1986), «A Cuban's reply to Galdós: *El caballero encantado y la moza esquivia*», en *Anales galdosianos*, año XXI, págs. 63-67.
- CORREA, Gustavo (1963), «El sentido de lo hispánico en *El caballero encantado* de Pérez Galdós y la Generación del 98», en *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 18 (1), págs. 14-28.
- EZPELETA AGUILAR, Fermín (2009), *Maestro y formación en la novela galdosiana*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo.
- FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina (2014), *Ideología y novela en Galdós (1901-1920)*, tesis doctoral dirigida por Julio Rodríguez Puértolas y Carmen Valcárcel Rivera, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- MORA GARCÍA, José Luis (1981), *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*, Salamanca, Ed. de la Universidad de Salamanca.

- MORA GARCÍA, José Luis (1993), «Galdós novelista: a propósito de *El caballero encantado*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos (1990)*, Vol. 1, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, págs. 731-755.
- MORA GARCÍA, José Luis (2000), «Galdós y el llamado “Problema de España”», en Carmen Yolanda Arencibia (ed.), *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, págs. 504-514.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (2000), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1986), *El abuelo*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006a), *Doña Perfecta. Gloria*, ed. Carmen Yolanda Arencibia, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006b), *El caballero encantado (cuento real...inverosímil)*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2012), «Soñemos, alma, soñemos», en José Esteban (ed.), *La fe nacional y otros escritos sobre España*, Madrid, Rey Lear, págs. 27-35.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2016), *Nazarín*, Madrid, Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2006), «Estudio preliminar» a Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado (cuento real...inverosímil)*, Madrid, Akal, págs. 7-130.
- VIÑALET, Ricardo (2000), «De cómo Fernando Ortiz supo hallar una moza esquiva para cierto caballero encantado», en *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”*, nº 2, págs. 43-55.
- ZAMBRANO, María (1989), *La España de Galdós*, Madrid, Ediciones Endymión.
- ZAMBRANO, María (1994), «Mujeres de Galdós», en *Asparkía. Investigación feminista*, nº 3, págs. 129-135.



El campo intelectual en *Luces de Bohemia* y *Adán Buenosayres*

ANA DAVIS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: El propósito del presente trabajo es llevar a cabo un estudio comparado entre *Luces de bohemia* (1920 y 1924) de Valle-Inclán y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Para ello, partiré de la metodología trasatlántica y de la teoría de campos de Pierre Bourdieu; la primera da cabida a un acercamiento entre textos de lenguas y/o culturas distintas, mientras que la segunda aboga por un estudio inmanentista y contextual de toda obra artística. La tesis es que ambos textos poseen una función similar dentro de su campo literario correspondiente, lo que hace pertinente el análisis contrastivo entre los mismos.

Palabras clave: *Luces de bohemia*, Valle-Inclán, *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal, literatura comparada.

Intellectual field in *Luces de Bohemia* and *Adán Buenosayres*

Abstract: The purpose of this work is to carry out a comparative study between *Luces de bohemia* (1920 and 1924) by Valle-Inclán and *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal. I will start from the transatlantic methodology and the field theory of Pierre Bourdieu; the first gives room for an approach between texts of different languages and/or cultures, while the second advocates an immanent and contextual study of all artistic work. My thesis is that both texts have a similar function within their own literary field, which makes the contrastive analysis between them relevant.

Keywords: *Luces de bohemia*, Valle-Inclán, *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal, comparative literature.

1. INTRODUCCIÓN

La perspectiva trasatlántica ha sido una de las metodologías empleadas en los últimos años para superar los límites que las lecturas nacionalistas imponen. La apertura de las obras y su vínculo con otras fuera de su contexto histórico permiten nuevas interpretaciones de las mismas. Poner en paralelo textos de orígenes distintos enriquece la óptica desde la cual se estudia, sobre todo si el análisis no se limita a un mero comparatismo inmanentista que revela semejanzas y diferencias entre determinadas obras. Partiendo de la comparación de los textos, se debe generar un nuevo espacio que les otorgue un punto de vista crítico original. Pizarro Prada emplea la metáfora de la «ventana» para ejemplificar el procedimiento, espacio que denomina «geotextualidad»: «Los estudios trasatlánticos [...] trata de desbordar el texto e insertarlo a fin de abrir un nuevo enfoque semántico, una ventana en medio de un nuevo espacio en la historia intelectual del Atlántico para producir nuevos significados» (2011: 24). Los estudios trasatlánticos trascienden la mera comparación intertextual y, a su vez, las fronteras nacionales. No obstante, cabe aclarar que no nos encontramos ante una oposición entre metodología trasatlántica y una perspectiva crítica nacionalista. Ambas consisten, en cambio, en un análisis complementario que no se rechazan mutuamente (Fernández de Alba, 2011: 47). Tal acercamiento a la obra sería un movimiento de ida y vuelta: se requiere de antemano considerar las prácticas discursivas de una cultura concreta en relación a su contexto socio-histórico, para luego asociarlas a un entorno global que posibilite lecturas que ejerzan un impacto nuevo sobre las primeras.

Compatibilizar ambas metodologías enriquece el resultado final pues se alcanza una perspectiva más general del objeto de estudio. Es, en definitiva, el propósito perseguido por quienes abogan por una literatura universal: dejar de lado las relaciones de influencias entre textos para destacar sus semejanzas, al margen del posible contacto que posean¹. Pero, junto a las similitudes, han de señalarse las diferencias, que ponen de manifiesto aquello que hace de una obra algo único y significativo. De ahí la propuesta de Emily Apter, quien aboga por una comparación entre textos basada en la teoría de la tra-

¹ Tal empresa ha cometido, por ejemplo, Franco Moretti en *The modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez*.



ducción. Su tesis no se centra únicamente en traducciones concretas, sino que da un paso más allá: para la autora, la dificultad de trasladar un término, concepto o idea de una lengua o una cultura a otra descubre un espacio vacío (*translation gap*). Dicho espacio estaría ocupado por aquellas características o atributos que difícilmente pueden aprehenderse fuera de su contexto lingüístico y/o cultural (Apter, 2006: 247). Ello implica ese «viaje de vuelta a su origen» que debe hacer el crítico: indagar por qué razones existen ciertos fenómenos intraducibles y qué función poseen dentro y fuera de su cultura². Y, en su caso, determinar si existen aspectos equivalentes que desempeñen un papel comparable en uno y otro contexto.

Teniendo en cuenta las distintas líneas que he trazado someramente en este apartado, mi objetivo es llevar a cabo un análisis contrastivo entre dos obras literarias escritas en la misma lengua, pero pertenecientes a culturas distintas: *Luces de bohemia* (1920 y 1924) de Valle-Inclán y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Al margen de sus diferencias genéricas –teatro y novela respectivamente–, considero que ambos textos ocupan un espacio similar en el campo literario al que pertenecen y, por tanto, la exploración paralela de su posicionamiento revela lecturas nuevas de los mismos. Para ello, me basaré en la teoría de campos de Pierre Bourdieu, que permite un acercamiento inmanentista y contextual a la obra simultáneamente. Todo campo es una estructura de diferente naturaleza (político, intelectual, cultural, científico) cuyos agentes poseen posiciones distintivas que los definen entre sí (Bourdieu, 1995: 299). El sociólogo señala que una obra de arte es una visión del mundo que posee el grupo social en que surge, de ahí lo significativo de la noción de campo por su carácter *relacional*, pues no es un concepto cerrado sino que se vincula dinámicamente con otros, sin perder autonomía.

2. LUCES DE BOHEMIA Y ADÁN BUENOSAYRES

Como es sabido, *Luces de bohemia* constituye la mejor manifestación del esperpento de Valle-Inclán. En la Argentina de los años veinte, la popularidad de su imagen y la buena recepción de su obra se pone en evidencia en numerosos artículos publicados en la revista cultural *Caras y Caretas* (Giaccio,

² Un ejemplo de la aplicación de la teoría de Apter es el lexicón *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*.



2014: 63) de lo que se deduce que Marechal conocería su figura y su obra. Si *Luces de bohemia* despidió paródicamente el modernismo español e hispanoamericano, el *Adán* de Marechal homenajea mediante la sátira el período de vanguardia argentina al que él mismo perteneció. La distancia temporal de la publicación entre una y otra no es equivalente al proceso de escritura, pues Marechal comienza su novela a finales de los años veinte y prosigue su redacción durante la siguiente década. El *Adán* sufre una primera recepción bastante negativa en sus primeros años³, y su escaso prestigio pone al descubierto que la parodia marechaliana fue interpretada como una injuria hacia los miembros del martinfierrismo. Por tanto, la sátira no cumple plenamente con la función jocosa que el escritor tenía en mente⁴; para ello, hay que esperar a la publicación de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), que rescata del olvido a su autor y hace que la crítica valore el *Adán* desde otra perspectiva.

Hasta el momento, únicamente Aurora Egido ha señalado la correlación entre ambas obras en 2013, calificando la novela marechaliana de *cuasi-esperpento*. Cabe recordar que el atributo de cuasi-esperpento se ajusta también a *Luces de bohemia*, único drama de Valle-Inclán donde no hay una elusión total de la tragedia –en concreto, por los pasajes añadidos en 1924–. La parodia funciona en ambas según la acepción bajtiniana:

Parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente. [...] En el carnaval, la parodia [...] se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban direcciones en grados diferentes (2004: 186).

Tal procedimiento consiste en la descontextualización de un personaje, imagen o idea, enfrentándolos a los espejos cóncavos aludidos por Max Estrella en la escena duodécima. En los dos textos, los autores hacen uso del enmascaramiento para transformar los mitos de personajes reales y literarios en simples guiñoles filtrados por el absurdo. En *Luces de bohemia* el trasfon-

³ Nos referimos a Noé Jitrik, González Lanuza y Rodríguez Monegal. La reseña elogiosa que Cortázar publica en 1949 es una excepción aislada (op. cit.).

⁴ Así lo confiesa en *Claves de Adán Buenosayres*: «Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido; su graciosa desenvoltura se había trocado en la “solemnidad” literaria que tanto nos hiciera reír en nuestro antecesores de la pluma» (1997b, 868).

do real de la sociedad madrileña, presente en las escenas costumbristas, se entremezcla con un trasfondo literario a través de citas y alusiones intertextuales degradadas y desmitificadas. Ambas líneas, explica Zamora Vicente, dan como resultado una sátira nacional que tiene como blanco de su crítica la historia, cultura y política del país. Uno de los recursos que pone en evidencia la oposición realidad/literatura es el lenguaje de los personajes: la oralidad se combina simultáneamente con el «hablar en libro», una ostentación sobre su acervo cultural que exhiben mediante referencias cultistas. Los diálogos derivan con frecuencia en conversaciones logomáquicas y absurdas sin solución de continuidad que desautorizan toda posible afectación culta. Tal ambivalencia del lenguaje se observa también en las descripciones de los personajes, caracterizados por rasgos elevados, de resonancias clásicas, que se desarticulan al conjugarse con cualidades desmitificadoras –a veces, se ridiculizan por el nombre o apodo con que se los designa–.

Dichas estrategias apuntadas por Zamora Vicente son fácilmente extrapolables al *Adán Buenosayres* pues, como se ha indicado en la introducción, las dos obras proyectan el campo literario correspondiente mediante la parodia. Si tras las máscaras de los personajes de *Luces de bohemia* se esconden las figuras de Alejandro Sawa, Rubén Darío, entre otros; los marechalianos ocultan las personalidades de Borges, Scalabrini Ortiz, Xul Solar, etc.. La sátira no se reduce, en ambos casos, al campo literario ya que se proyecta también el *espacio social* (madrileño y porteño), según la terminología de Bourdieu. Tal concepto, en paralelo a la de campo, concibe la sociedad como un *sistema relacional*, cuya estructura se define por la oposición o distinción de los sujetos que la componen (Bourdieu, 1999: 178). A diferencia del campo, el espacio social se exterioriza materialmente en el físico y viceversa. Toda escena costumbrista, por ejemplo, consiste en la representación de un espacio social al ofrecer personajes tipo en su entorno habitual. Como explica Bourdieu, se conforma de actores que poseen una relación dinámica entre sí, que cambia continuamente, pues los sujetos se mueven y evolucionan –siempre dependiendo de lo que su economía y educación les permita–. En los textos que nos ocupan, el espacio social cobra una significación central al poner en evidencia los numerosos actores de la sociedad porteña y madrileña de principios de siglo: intelectuales, escritores, periodistas, en tensiones continuas por determinar su papel en dicho espacio. Unos más verosímiles que otros

–pues todos se presentan filtrados mediante el esperpento⁵– dan cuenta de las diferentes posiciones que ocupaban tales figuras en la sociedad.

Ambas obras, a su manera, parodian el descenso *ad inferos* dantesco, manifestado en su estructura argumental: los protagonistas recorren las ciudades en un movimiento metafórico en descenso que los enfrentan a personajes arquetípicos de la ciudad. No obstante, cabe aclarar la diferencia constitutiva entre las dos: *Luces de bohemia* es una parodia implícita de la *Divina Comedia*, sátira que se manifiesta, por ejemplo, en alusiones al «círculo infernal» en boca de Max Estrella. Esto mismo se opera en los primeros cinco libros del *Adán*, donde la parodia dantesca se deduce de observaciones como la de Franky Amundsen al proponer la excursión a Saavedra:

–Será una noche de todos los diablos –anunció–. ¡Por las barbas del Profeta! ¡Nos hundiremos hasta la verija en el criollismo! ¡Patearemos el fango del arrabal! ¿Se trata o no de un viaje al infierno? ¿Sí? Entonces el poeta y el filósofo deben acompañarnos, o yo no entiendo una miércoles de clasicismo (1997, 120).

No obstante, el Libro Séptimo del *Adán* sí constituye una sátira explícita de la *Divina Comedia*, como el mismo protagonista reconoce: «[...] admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?» (1997, 343). Adán se interna junto a Schultze en Cacodelphia, ciudad inventada por este último, y desciende por nueve espiras donde se castiga a distintos personajes por los vicios cometidos en vida. De manera más o menos evidente, lo significativo es que ambos textos poseen el mismo propósito de denuncia social y se centran, sobre todo, en el campo intelectual –que abarca el literario, el periodístico, el artístico y el político–. Bourdieu ha destacado el carácter ambiguo que posee dicho campo dentro de su espacio social. La indeterminación de los intelectuales se asocia al papel de denuncia que asumen: siendo parte de la clase dominante, la juzgan y la critican desde

⁵ El grado de ridiculización de los personajes no es homogéneo en ninguna de las dos obras. En *Luces de bohemia*, el personaje de Claudinita manifiesta una mayor lucidez que Don Latino, como se observa en la primera escena. Asimismo, en el preso catalán y en la madre del niño no hay rasgos de esperpentización. En el *Adán*, Navascués señala que la comicidad de los personajes es discontinua y posee seis niveles: el cero, donde podríamos colocar a la Cloto; la comicidad atenuada, entre los que se encuentra el protagonista; la relativa, donde se halla Samuel Tesler; la absoluta, que abarca a los demás excursionistas de Saavedra; la burlesca, que incluye personajes grotescos de Cacodelphia; y finalmente, la grotesca, donde «[...] ingresan los monstruos que aparecen ocasionalmente en la novela» (2013, 41).



dentro y, en ocasiones, se identifican con la dominada sin pertenecer a ella⁶ (Bourdieu, 2009: 32).

El literario, como es sabido, es el campo principal que invade ambas obras. Las dos presentan las figuras más representativas de los movimientos que parodian y homenajean: Rubén Darío en *Luces de bohemia* y Jorge Luis Borges en el *Adán*. El primer caso es una sátira directa pues no se esconde tras ningún pseudónimo –como sí se hace en el caso de Alejandro Sawa–. El escritor nicaragüense aparece ridiculizado por su modo de hablar, por ejemplo, en las alusiones a la cábala o la teosofía propios del lenguaje modernista: «¡Mar y Tierra, Fuego y Viento, divinos monstruos. ¡Posiblemente! Divinos porque son eternidades» (2012, 142). En el *Adán*, a Borges se lo ha identificado tras el personaje de Luis Pereda, por las referencias a la estética criollista y vanguardista cultivada en sus primeros poemarios⁷. La clausura de la vanguardia se pone en evidencia en la Glorieta del Ciro durante el diálogo que mantienen Adán y Pereda, donde el protagonista expone su teoría del no disparate, al afirmar que todo lo irracional tiene de trasfondo una lógica sensatez: «Eso no es un disparate. ¡Bah! Tiene demasiada lógica para serlo. A decir verdad, el disparate químicamente puro no existe ni es posible» (1997a, 214). Lo que el protagonista saca a la luz es la trampa falaz de los postulados vanguardistas al considerar la yuxtaposición de elementos disímiles como la expresión de lo irracional de manera incoherente.

Además de los movimientos literarios más representativos de principios de siglo, ambas obras presentan la denominada «subliteratura» un fenómeno finisecular que abarca los folletines o las novelas por entrega y que subsiste los primeros años del XX. En la cueva de Zaratustra, el personaje de La Chica busca el ejemplar *El hijo de la difunta*, que alude a dichos géneros por el título. En el *Adán*, la estética criollista posee más presencia a lo largo de la novela, pues se parodia en numerosas ocasiones, como en esta intervención de Tesler:

⁶ En el *Adán* se evidencia el contraste de los intelectuales respecto al resto de los personajes a través de comentarios que los demás hacen acerca aquellos: «[...] –Gente poco seria –dijo al fin [la señora de Ruiz] [...] –. Francamente, no entiendo cómo puede recibirlos en su casa. –Son los intelectuales amigos de Ethel –explicó la señora de Amundsen con una sonrisa benévola» (1997a: 125).

⁷ Un ejemplo lo encontramos en la siguiente observación del narrador: «En cuanto a Luis Pereda, que venía estudiando los pormenores del conflicto Buenosayres-Tesler sobre la base de un criterio rigurosamente criollista, se inclinaba ya por un duelo a cuchillo entre ambos campeones, aunque no desconocía –según dijo– la dificultad de conseguir tales armas en aquel sitio y a esa hora» (1997a: 139).

—Estoy harto de oír pavadas criollistas dijo—. Primero fue la exaltación de un gaucho que, según dicen ustedes y a mí no me consta, haraganeó donde actualmente sudan los chacareros italianos. ¡Y ahora les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongueros! (1997, 120).

La literatura referida son los folletines gauchescos, entre los que se encuadrarán las obras de Eduardo Gutiérrez⁸. El movimiento criollista tenía como fin reivindicar una tradición nacional que muchos intelectuales, como el mismo Marechal, calificaban de artificioso.

El campo político se pone de manifiesto en *Luces de bohemia* en el Ministerio de la Gobernación mediante la ridiculización del inspector Serafín el Bonito, cuyo discurso leguleyo y burocrático impide todo tipo de diálogo frente el tono lírico de Max Estrella, dando como resultado un interrogatorio absurdo:

SERAFÍN EL BONITO: ¿Su profesión?

MAX: Cesante. [...] Cesante de hombre libre y pájaro cantor. ¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?

SERAFÍN EL BONITO: ¿Dónde vive usted?

MAX: Bastardillos. Esquina a San Cosme. Palacio.

UN GUINDILLA: Diga usted casa de vecinos. Mi señora, cuando aún no lo era, habitó un sotabanco de esa susodicha finca.

MAX: Donde yo vivo, siempre es un palacio (2012, 94).

La sátira marechaliana en la espira de la Soberbia cumple una función similar, donde se encuentran distintos personajes de la esfera política discutiendo asuntos carentes de sentido:

SR. ÚNGULA: ¿Cuántos diputados hay en el recinto?

SR. PRESIDENTE: En este momento hay 78 diputados.

SR. OLFADAMOS: Observo, señor Presidente, que esta manera de computar el *quorum* es anárquica. Yo pido que se pase lista oralmente y que se

⁸ Escritor argentino que cultivó obras de carácter costumbrista y gauchesco como *Juan Moreira* o *Santos Vega*. A pesar del escaso valor literario que se le atribuye, tuvo gran éxito entre el público porteño.



haga el cómputo a medida que se vaya indicando el nombre de los diputados.

El periodismo constituye otro blanco de la crítica, un fenómeno social que, junto a otros avances tecnológicos, representa el progreso de la ciudad moderna. En *Luces de Bohemia*, la descripción decadente de la redacción de *El popular* desmitifica este ámbito donde Dorio de Gádex remeda con ironía la oratoria parlamentaria:

Voy a escribir el artículo de fondo, glosando el discurso de nuestro jefe: «¡Todas las fuerzas vivas del país están muertas!», exclamaba aún ayer en un magnífico arranque oratorio nuestro amigo el ilustre Marqués de Alhucemas. Y la Cámara, completamente subyugada, aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: «Ya se van alejando los escollos». Todos los cuales se resumen en el supremo apóstrofe: «Santiago y abre España, a la libertad y al progreso» (2012: 117).

El *Adán* presenta el Infierno de los Periodistas donde habitan los hombres-diario:

Nos encontrábamos en una especie de taller gigante donde zumbaban mecanismos cuya naturaleza no discerní al comienzo, pues el humo lo llenaba todo; y, sin embargo, el olor de las tintas frescas, los aguarrases y las emanaciones de plomo que saturaba el ámbito me parecía extrañamente familiar. Solo al reconocer la oscura masa de una rotativa entendí que nos hallábamos en una imprenta; [...] recorrí toda la longitud de la máquina; y llegado a su extremo vi cómo los hombres montaban atropelladamente los escalerines de la rotativa y se lanzaban de cabeza entre pesados rodillos que los recibían, aplastaban y convertían en una larga cinta de papel; vi luego cómo la cinta se deslizaba entre los tambores de las matrices y salía impresa, gritona de títulos a ocho columnas e hiriente de grabados, para ser doblada y cortada en los infinitos ejemplares de un periódico infernal (1997a: 491).

Como explica Navascués, «[...] al denigrar a los que trabajan en el periódico, Marechal está estableciendo la superioridad ética y estética de los que no se deja contaminar por un mundo ajeno a los intereses del arte» (2012: 169). Tal observación es también aplicable al propósito de Valle-Inclán: resaltar el contraste entre el fin estético del arte y la manipulación de la información utilitaria del periodismo.



3. EL SUBMUNDO DE LA BOHEMIA LITERARIA

El somero repaso que hemos expuesto acerca de los distintos agentes sociales denunciados por Valle-Inclán y Marechal demuestra el papel preponderante que los campos mencionados poseían en la sociedad de principios de siglo y, al mismo tiempo, saca a relucir la función desacralizadora de ambas obras al emplear estrategias similares: en concreto, la ridiculización a través del absurdo de los diálogos y las descripciones desmitificadoras de los espacios en cuestión. Pero el entorno principal que resulta parodiado por los dos es, sin duda, un «subcampo» del literario: la bohemia. En paralelo a la figura del intelectual, Bourdieu coloca la bohemia en una posición ambigua respecto a la sociedad: «porque se opone a la clasificación: próxima al pueblo [...] está separada de él por el arte de vivir que la define socialmente y que [...] la sitúa más cerca de la aristocracia y de la alta burguesía que de la pequeña burguesía formal» (1995: 92). Como explica Aznar Soler, la bohemia es una capa de la sociedad que se considera *aristocracia artística*, de ahí la paradoja del bohemio: aunque se contrapone al burgués, requiere de un estatus socioeconómico alto para desarrollarse como tal. El bohemio se siente orgulloso de propugnar el arte por el arte, de su dedicación total a la estética, por ello en el *Adán* Tesler defiende el símbolo de la cigarra frente a la hormiga:

Cuéntase que otra vez, en la glorieta de Ciro Rossini, un vendedor de colchas reabrió ante Samuel Tesler el manoseado litigio de la Cigarra y la Hormiga, y que el filósofo [...] defendió heroicamente la bandera de la Cigarra, a cuya salud bebió en seguida tres copas de vino siciliano. Y como el vendedor de colchas insistiese aún en preguntarle cuál era la economía ideal, respondió Samuel Tesler que la del pájaro, único animal terrestre capaz de convertir diez granitos de alpiste que comía, en tres horas de música y en un miligramo de estiércol (1997a: 26).

Debido a la necesidad de distanciarse del vulgo junto al orgullo que sienten por considerarse diferentes, los bohemios se debaten entre la obligación moral de participar activamente de una revolución para cambiar su realidad social o, por el contrario, refugiarse en la torre de marfil, donde la evasión artística los aleja de sus circunstancias. Los bohemios heredan de los románticos el sentimiento vanidoso de creerse superiores al resto de la sociedad y, por su condición de artistas, se consideran seres incomprensidos. Por ello, Max Estrella insulta a Don Latino como «maldito burgués» y, en el *Adán*, Tesler descarga su antipatía por la burguesía:

[...] ¡Burgueses acorazados de grasa y de buenas costumbres! [...] Toman el día por asalto y lo llenan hasta los bordes con sus tejemanejes, sus gritos y sus pedos. ¡Y luego se asombran si el filósofo, desplazado del día, se acoge a la grata beneficencia de la noche! (1997a: 30).

Existe una diferencia sustancial entre la bohemia y el resto de los intelectuales pues, además de la relación conflictiva que mantienen con la sociedad, se ha construido un mito entorno a este grupo social. *Luces de Bohemia* y el *Adán* proyectan la posición que ocupa la bohemia en el espacio social de Buenos Aires y Madrid de principios de siglo XX en cada caso, mediante los personajes de Max Estrella y Samuel Tesler. El enmascaramiento, en ambos casos, no consiste en una sátira directa de personalidades reales pues el blanco de la parodia sería, más bien, la imagen mítica que la sociedad ha hecho de las mismas. Max Estrella personifica el imaginario que la huella de Alejandro Sawa ha dejado entre el pueblo y que lo vuelven arquetipo del bohemio. Desde la primera descripción del personaje se atisban los rasgos elevados y de resonancia clásica que el narrador destaca con ironía: «[...] su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes» (2012, 43). En la obra asistimos a las últimas horas de vida de Max Estrella, poeta «hiperbólico andaluz» con delirios de grandeza, a la espera de que un editor reconozca su talento. El mismo perfil posee Samuel Tesler en el *Adán*, a quien la crítica ha identificado con el poeta Jacobo Fijman⁹. Marechal parodia, como hiciera Valle-Inclán con Sawa, el mito de su figura y su histrionismo característico. La relación Tesler/Fijman se ha justificado, en primer lugar, debido a su condición de judíos conversos. Pero, sobre todo, por la excentricidad que caracteriza al primero, que revela la demencia que arrastró a Fijman al manicomio y que forma parte de su mito personal¹⁰. Al presentarlo, el narrador hace de él una leyenda popular al aludir a la tradición oral:

[...] la tradición oral conservada por sus discípulos nos enseña que Samuel Tesler vivía en este mundo como en un hotel deplorable en el cual —según afirmaba tristemente— se hacía él, desde su nacimiento, una cura de reposo integral para restablecerse del cansancio de haber nacido (1997a: 25).

⁹ Poeta argentino, nacido en Besarabia, que participó en la revista *Martín Fierro* y a quien Marechal tenía en gran estima. Este último reconoce su afán de homenajearlo: “Quise en *Adán Buenosayres* incorporarlo en la mitología de nuestra ciudad, junto a Xul Solar, señalando su categoría de héroes metafísicos, es decir, en un nivel superior al mito” (Calmels 2005, 29).

¹⁰ El «mito Fijman» reaparece en la novela *El que tiene sed* (1985) de Abelardo Castillo, donde el poetase esconde tras el personaje de Jacobo Fiksler, a quien se lo describe en el manicomio.

Ambos personajes, Max Estrella y Tesler, llevan a cabo una literaturización de su propia vida, acentuando la mitificación propia del bohemio. Los dos, por ejemplo, promueven la idea del suicidio romántico. En la primera escena de *Luces de Bohemia*, Max propone a su mujer:

MAX: [...] Podemos suicidarnos colectivamente.

MADAMA COLLET: A mí la muerte no me asusta. ¡Pero tenemos una hija, Max!

MAX: ¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?

MADAMA COLLET: ¡Es muy joven!

MAX: También se matan los jóvenes, Collet.

MADAMA COLLET: No por cansancio de la vida. Los jóvenes se matan por romanticismo.

MAX: Entonces, se matan por amar demasiado la vida (2012: 40).

En la novela *marechaliana*, Tesler le plantea a Adán su intención de fomentar el suicidio amoroso:

Desde luego, no el burgués y pedestre, sino el original y sublime. Ahí está tu caso, por ejemplo: si quisieras ayudarme un poco te ahorcarías de un ombú, en Saavedra, no sin antes dejar clavada en el tronco una epístola en octavas reales (tiene que ser una obra maestra), donde le explicarías al comisario los motivos de tu fatal resolución (1997, 42).

La sugerencia de ambos personajes responde al tópico romántico del suicidio del artista pero, en el *Adán*, hay un ingrediente más que lo distingue del esperpento de Valle-Inclán. Los intelectuales argentinos de principios de siglo asumen la misión de colmar de mitos y leyendas a la capital del país pues, como admite Tesler, «[...] Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!» (*Ibid.*). Tal es uno de los propósitos de los escritores de la Generación del Centenario (Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones) y de los criollistas, cuyo discurso resulta parodiado en la observación de Tesler. En este sentido, cabe retomar la propuesta de Apter aludida en la introducción:



considerar aquellos aspectos de las obras literarias que resultan intraducibles en culturas ajenas. La historia argentina carece de una tradición asentada en siglos como sí posee la española¹¹. Por ello, el movimiento criollista reivindica la literatura gauchesca que sustenta la historia cultural del país, recuperando la leyenda de *Santos Vega* y el personaje de *Martín Fierro*, y a su vez, al cultivar una producción literaria a imitación de la misma, tendencia parodiada en el *Adán*.

Frente a las cuestiones que atañen al campo cultural argentino, *Luces de Bohemia* pone al descubierto el «problema de España», un asunto finisecular que se expone durante el diálogo entre el preso catalán y Max Estrella. La escena sexta constituye el eje central del viaje dantesco que adquiere un valor sociopolítico no contaminado por el esperpento que invade el resto¹². Desde la caracterización física del catalán –que viste blusa, tapabocas y alpargatas–, se revela su vinculación con la clase obrera. Es evidente que las alusiones a la Revolución Rusa de 1917 y el discurso anarquista sacan a relucir asuntos de trascendencia universal, pero el pasaje posee un alcance más significativo en su contexto histórico-político por las referencias a la Semana Trágica de Barcelona (1909), cuando el movimiento obrero se levanta en protesta contra el decreto del ministro Maura de enviar tropas a Marruecos. De esta manera, Valle-Inclán introduce en su obra las controversias vigentes del país que formaban parte del centro de atención del campo intelectual de la época. Es en este aspecto donde podríamos señalar una diferencia fundamental entre *Luces de Bohemia* y el *Adán*, justificada por sus divergencias contextuales: la novela marechaliana retrata los años veinte en Argentina, un período de relativa estabilidad bajo la presidencia de Marcelo T. de Alvear, una etapa en que el campo literario vivía una atmósfera de debates que, con frecuencia, cumplían con una voluntad más bien lúdica, propia de la vanguardia. La circunstancia de España expuesta por Valle es más desoladora; por ello incluye escenas donde la tensión dramática es ineludible y de tal alcance que provocan la furia de Max Estrella, cuya impotencia se plasma en una intervención carente de parodia:

¹¹ Durante el proceso de recuperación romántica de una tradición, las teorías medievalistas en España consideran el reinado de Alfonso X como modelo histórico-político del país. Martínez Marina, en *Discurso sobre el origen de la Monarquía y sobre la naturaleza del gobierno español* (1813), defiende la España de los fueros y el centralismo conseguido en dicho período.

¹² En la escena undécima, la protesta social se proyecta también mediante la tragedia de la muerte del niño.

«Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. [...] Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. [...] Latino [...] llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo» (2012: 164).

4. CONCLUSIONES

El análisis comparativo entre textos y, en concreto, la metodología trasatlántica tienen como objetivo sacar a la superficie los hallazgos literarios independientes de su origen, teniendo en cuenta las equivalencias entre obras más allá de sus fronteras. En el presente trabajo, siguiendo la teoría de Bourdieu acerca del campo literario, se deduce que *Luces de Bohemia* y *Adán Buenosayres* cumplen la misma función en su propio contexto: proyectar el papel que los intelectuales poseían en el Madrid y el Buenos Aires de principios de siglo mediante estrategias similares, es decir, la desacralización de los discursos literarios, periodísticos y políticos a través de la parodia. Los personajes se presentan ridiculizados en su físico y en el absurdo de sus diálogos, que los despoja de toda autoridad. Concretamente se desmitifica la figura del bohemio, el imaginario idealizado por la sociedad, mediante el enmascaramiento de dos poetas reales: Alejandro Sawa y Jacobo Fijman, de quienes se recuerda por sus personalidades histriónicas más que por su producción literaria. De esta manera, podríamos considerar que las funciones de ambas obras son paralelas leídas desde la geotextualidad apuntada por Pizarro Prada, concepto que permite señalar la unión virtual entre dichos textos, otorgándoles un carácter más universal.

No obstante, también hemos apuntado que dicha interpretación no es incompatible con un acercamiento contextual hacia las obras para inferir qué lugar ocupan dentro de su propia cultura. Tal aproximación no es solo compatible, es necesaria en relación a obras cuyas referencias socio-históricas son múltiples y significativas. De ahí la eficacia de la teoría de los conceptos intraducibles de Apter, que invita a considerar las diferencias que hacen de un texto algo único y que enriquecen su valor. En *Luces de Bohemia* hemos destacado el elemento trágico que disminuye el esperpento con el fin de manifestar la situación histórico-política de España a principios del siglo XX; en el *Adán*, en cambio, los debates literarios, que imitan el tono lúdico de la



vanguardia, revelan la problemática propia del campo intelectual argentino, interesado sobre todo en crear una tradición nacional. En definitiva, fundir ambos puntos de vista en el acercamiento de las obras –universalista el primero, nacionalista el segundo–, enriquece aún más su estudio y la percepción que se tiene de las mismas.

5. BIBLIOGRAFÍA

APTER, Emily (2006), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, University Press.

AZNAR SOLER, Manuel (1979), «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1, Madrid, Crítica, 75-82.

BAJTÍN, Mijail (2004), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo De Cultura Económica.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

– (1999), *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.

– (2009), *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.

CALMELS, Daniel (2005), «Jacobo Fijman: el derecho a crear», en *Poesía completa de Jacobo Fijman*, Buenos Aires, Ediciones Del Dock, 15-40.

CASTILLO, Abelardo (1985), *El que tiene sed*, Buenos Aires, Emecé.

CORTÁZAR, Julio (1997), «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 882-886.

EGIDO, Aurora (2013), «Luces de Buenos Aire», en *Ínsula* 793-794, [s.p.].

FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco (2011), «Teorías de navegación: métodos de los estudios trasatlánticos», en *Hispanófila. Ensayos de literatura*, 161, 35-57.



- GIACCIO, Laura. (2014), «Recepción de la figura de Valle-Inclán en *Caras y Caretas*. Un gran anecdotario», en *Cuadrante. Revista de estudios valleinclanianos e históricos* 28, 54-74.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1997), «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 886-878.
- JITRIK, Noé (1997), «*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 883-896.
- MARECHAL, Leopoldo (1997a), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg.
- (1997b), «Claves de *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 863-871.
- NAVASCUÉS, Javier de (2012), «¿Discurso satírico o humor angélico? Estrategias del humor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», en Gabriella Menczel, Katalin Perenyi y Melinda Skrapits (Ed.), *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos I*, Budapest, Universidad, 161-180.
- (2013), «Introducción», en Javier de Navascués (Ed.), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor, 11-74.
- PIZARRO PRADA, María (2011), «Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español», en *Ínsula* 787-788, 23-27.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1997a), «*Adán Buenosayres*: una novela infernal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 923-927.
- VALLE-INCLÁN, Ramón de (2012), *Luces de bohemia*, Barcelona, Espasa.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (2012), «Introducción», en *Luces de bohemia*, Barcelona, Espasa, 9-32.

La simbología cromática de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso

JAVIER ADRADA DE LA TORRE
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este trabajo estudiamos el manejo que Dámaso Alonso hace de los colores en *Hijos de la ira*. Tras una breve contextualización, examinamos cómo el poeta se sirve del cromatismo para expresar su subjetividad o poner de relieve las distintas facetas de la realidad. Y es que en la obra encontramos colores que remiten de forma reiterada a lo deprimente y a lo horrible del mundo (§ 2.1) y otros que, en cambio, resaltan la cara más amable de la vida (§ 2.2): esta marcada antítesis será la columna vertebral de nuestro análisis. Antes de arrojar nuestras conclusiones, demostraremos de forma muy sucinta cómo este alarde cromático era muy común en la estética surrealizante.

Palabras clave: cromatismo, colores, surrealismo, pesimismo, Dámaso Alonso.

Chromatic symbology of *Hijos de la ira*, by Dámaso Alonso

Abstract: This article attempts to examine the way Dámaso Alonso makes use of the colours in *Hijos de la ira*. After a brief review of its context, we analyse how the poet employs polychromy in order to express himself or to highlight the different aspects of reality. Indeed, in this collection of poems we can find some colours that recurrently refer to the dreariness and the horror of the world (§ 2.1), whereas others, contrariwise, remind us of the kindest face of life (§ 2.2): this marked contrast will be the thread of our work. Before revealing the resulting conclusions, we will dare to succinctly prove how common this chromatic paroxysm was in surrealist aesthetics.

Keywords: polychromy, colours, surrealism, pessimism, Dámaso Alonso.

INTRODUCCIÓN



su término en 1939, la guerra civil desencadenó un viraje en la singladura de la poesía española peninsular: José María Castellet afirma que «en los primeros años de posguerra, [la poesía] es irrealista y formal», así como que «hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político» (1960: 60); asimismo, esta poética abre sus alas «bajo el signo de Garcilaso», literato que inspirará la conocida revista homónima, reivindicadora de «una poesía con primacía de lo musical externo, uso de melodías [...], formalismo y escapismo»¹ y de la temática esencialmente amorosa, a través de un redivivo tono romántico y esquemas tradicionales como el del soneto (Barrero Pérez, 1992: 43-44).

Por otra parte, Barrero Pérez (1992: 37-39) también pone de relieve la reafirmación del sentimiento religioso por medio de la literatura; en poesía, que es el ámbito que nos concierne, podrían subrayarse autores como Pemán (*Poesía sacra*) o Rosales (*Retablo sacro del Nacimiento del Señor*), que ejemplifican este renacimiento de la fe tras un trienio bélico que había ensombrecido la luz de la Iglesia y acechado a sus devotos. José M. González (1982: 15) explica que «los poetas de la generación del 36 descubren su fibra religiosa», como en *Tiempo de dolor* de Vivanco, o en la mentada obra de Rosales. «Dios centra su inspiración, bien como desahogo, bien como esperanza. Su búsqueda angustiada la introduce Leopoldo Panero más tarde». Es decir, la religión no siempre viene asociada a un pensamiento político conservador, sino que la llamada a Dios será frecuente en el existencialismo de los 40 (*Hijos de la ira*, de hecho, no será una excepción) e incluso de los 50 (Blas de Otero). El propio Alonso (1952: 375) llegará a decir que «toda poesía es religiosa» y que «va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios».

Asimismo, González (1982: 13-19) divide la primera posguerra en dos etapas. De 1939 a 1943 destaca la generación del 36, con nombres como Miguel Hernández, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco; este grupo se vería dividido tras la guerra: mientras que unos «se pliegan primero a la causa nacionalista, y luego se recogen en los temas religiosos,

¹ Alarcos Llorach, Emilio (1955): *La poesía de Blas de Otero*, Universidad de Oviedo. *Apud* Castellet (1960: 60-61).



amorosos, familiares y cotidianos [...], impulsando después el neogarcilismo y la Juventud Creadora», «otros se unen a las filas republicanas [...] y se deciden a su tiempo por la corriente realista e historicista». Entre 1944 y 1950, González (1982: 18) presenta *Oscura noticia* e *Hijos de la ira* como díada indisoluble, y a la relevancia de ambos poemarios agrega *Sombra del paraíso* y la fundación de *Espadaña* (Crémer, Nora y González de Lama).

Cabe hacer mención a aquellos integrantes de la generación del 27 que no se marcharon al exilio, sino que siguieron componiendo sus versos desde España: hablamos, por ejemplo, de Vicente Aleixandre, que publicó la antedicha *Sombra del paraíso* en la significativa fecha de 1944, mismo año en que vio la luz *Hijos de la ira*. José-Carlos Mainer entiende que ambos libros son hermanos, a juzgar por la fecha y por la similitud de su contenido, si bien estima que la «paladina proclamación de inocencia» de Aleixandre dista de «los turbios sentimientos de Dámaso Alonso» (2005: 31). No podemos pasar por alto que también en 1944 se publicó *Oscura noticia*, del propio Alonso, una obra en la que «está ya todo el acento existencialista que *Hijos de la ira* va a llevar hasta sus últimas consecuencias» (Vivanco, 1971: 274); en este hermanamiento también reparan García de la Concha (1992) y Rivero Machina (2016: 100), quien considera que *Oscura noticia* «complementa y completa» a *Hijos de la ira*.

Como es sabido, siempre se ha asociado a *Hijos de la ira* con una exacerbada expresión del pesimismo de la época, de la congoja existencial, de la protesta tremendista. Frente a la evasión de los émulos de Garcilaso, Alonso recupera el *hic et nunc* —el Madrid necropolitano que describe “Insomnio” — y deturpa la realidad inmediata con el molde de lo que podríamos denominar surrealismo macabro y escatológico, que ofrece una vía estética —antiestética, más bien— para penetrar una realidad más profunda, no explicable mediante la lógica. El desaliento del poemario ancla sus raíces en el horror que vivió la nación entre 1936 y 1939: «para expresarme con libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española», confiesa Dámaso Alonso (1952: 349). En otras palabras, el episodio bélico marcó un antes y un después en la trayectoria del poeta —cuando no de todo el arte español—; por su parte, *Hijos de la ira* fue el detonante de otras muchas reacciones de literatos que, hasta entonces, no se habían atrevido a pronunciarse sobre una tragedia nefanda. Hasta tal punto llega este efecto revulsivo sobre la literatura de aquel entonces que Alarcos asevera que «*Hijos de la ira* fue un terremoto que subvirtió las

capas poéticas» y considera que el poemario supone «el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica [...], la rehumanización de la poesía» (1958: 7). Por su parte, Félix Grande (1970: 33-34) considera que, frente a la lírica «espectacularmente anémica» de la época, *Hijos de la ira* «aportó una buena dosis de crispación [...] y una escritura osada, vociferante, taladradora».

Si acudimos a la interpretación de *Hijos de la ira* que el propio autor aporta en sus *Poemas escogidos*, descubrimos el mismo abatimiento del que hemos venido hablando:

*Hijos de la Ira*² es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. [...] Protesta, ¿contra qué? Contra todo. [...] Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesania, que habían quemado muchos años de nuestra vida [...]. Yo escribí *Hijos de la Ira* lleno de asco ante la «estéril injusticia del mundo» y la total desilusión de ser hombre

(Alonso, 1969: 193-194).

Es cierto que este «diario íntimo» de Dámaso Alonso sorprendió tanto por sus radicales novedades estilísticas como por su abrumadora temática. La crítica ha insistido durante decenios en este pesimismo extremo, de modo que *Hijos de la ira* ha quedado casi unánimemente catalogada como una obra oscura y devastadora. Sin embargo, una lectura atenta permite apreciar que el poemario contiene varios síntomas de optimismo y que, si bien su inicio es alarmantemente sombrío, la obra experimenta una paulatina progresión que culmina con un desenlace esperanzador. De forma breve, Barrero Pérez hace alusión a estos «intervalos de calma en medio de la tortura del sueño, valores positivos en la existencia» (1992: 55); por su parte, Zorita también repara en este marcado claroscuro en la cosmovisión poética de *Hijos de la ira*: «toda la poesía alonsina oscila entre dos extremos» (1975: 464-465).

Pues bien, tal será el propósito de este estudio: examinar cuáles son dichos elementos optimistas y, sobre todo, hacerlo desde un enfoque casi insólito³

² La edición de Rivers aboga por la mayúscula inicial en *Ira*, de acuerdo con la ortografía del propio Dámaso Alonso en sus *Poemas escogidos*. Contrasta, así, con las ediciones de Flys y Rubio, que en ningún momento emplean la mayúscula en *ira*. En nuestro trabajo seguiremos el criterio de estas dos últimas ediciones y el de la inmensa mayoría de hispanistas (Castellet, Mainer, Alarcos o Barrero Pérez, citados *supra*), de modo que optaremos por escribir *ira* con letra minúscula.

³ La única que sí parece haber estudiado con detenimiento el cromatismo damasiano es Carmen Hernández Valcárcel (1978).

en la bibliografía concerniente a Dámaso Alonso. Nos referimos a un estudio cromático del poemario, o sea, un análisis del empleo que el poeta hace de los colores a la hora de confrontar los aspectos negativos y los positivos de la vida. Ofreceremos una amplia recopilación de ejemplos tomados del texto y, a partir de ella, trataremos de explicar cómo plasma el madrileño la mentada antítesis entre el pesimismo y el optimismo.

En cuanto a la edición de referencia que manejaremos para el estudio, hemos escogido la de Elías L. Rivers (1970, Labor), ya que es la primera edición anotada que se ha elaborado de este poemario y toma como base la de 1958 de Espasa Calpe (Colección Austral), que fue supervisada con esmero por el mismo Dámaso Alonso e incluía todos los poemas que el madrileño había querido añadir. No por ello hemos dejado de atender a otras ediciones, como la de Miguel J. Flys (1988, Castalia), que reproduce la portada facsimilar de *Hijos de la ira* de la Revista de Occidente (Madrid, 1944) y otros documentos visuales de interés, pero no recoge el valioso prólogo que el propio poeta consagró a su obra en la antología *Poemas escogidos* (1969). También hemos tenido en cuenta la muy valiosa edición de Fanny Rubio (1991, Espasa Calpe), que incluye aportaciones que el propio Dámaso Alonso facilitó a la editora en entrevistas personales durante el decenio de los 70.

ANÁLISIS DEL CROMATISMO EN EL TEXTO

Una lectura atenta de la obra revela una sorprendente abundancia de alusiones cromáticas: el corpus que hemos constituido recoge un total de más de ochenta extractos en los que el autor recurre a algún color para transmitir una sensación específica. Si tenemos en cuenta que la edición definitiva de *Hijos de la ira* consta de veinticinco poemas, llegamos a la conclusión de que cada composición contiene, de media, casi cuatro expresiones cromáticas. No cabe duda de que esta proporción es harto llamativa en comparación con otros poemarios.

Antes de entrar en materia, cabe preguntarse por qué se sirve el autor de los colores, esto es, ¿qué aporta este recurso a la propuesta estética de Dámaso? La respuesta es bien sencilla: los colores no gozan de un significado denotativo, inequívocamente comprensible, sino que su interpretación es totalmente connotativa. En otras palabras: el valor semántico de un color es



variable, susceptible de un análisis subjetivo, lo cual casa a la perfección con la vaguedad y la incertidumbre que caracterizan la poesía de Alonso. Efectivamente, los colores son sugerentes, como la mayor parte de las imágenes que se ofrecen en *Hijos de la ira*. Por consiguiente, podemos afirmar que la adjetivación cromática dilata el conjunto de significados posibles.

En contra de este carácter ambiguo que la policromía imprime al texto puede argumentarse que existen ciertos significados convencionalmente asignados a ciertos colores. Así es: es consabida la correspondencia entre el blanco y la pureza, el rojo y la pasión, el verde y la naturaleza, etc. Pues bien, Dámaso Alonso conjuga estos significados asumidos colectivamente y la amplitud semántica de la connotación: a veces prima la interpretación convencional; otras, la apreciación es del todo subjetiva y se opone a las expectativas del lector. De esta manera, las constantes contradicciones y anfibologías cromáticas dan cuenta del propio mensaje cósmico del poeta hacia Dios, un mensaje igualmente confuso e inestable⁴. Hernández Valcárcel se refiere a estos significados convencionales con la denominación de *emblema*:

El color [...] va cargándose de un valor simbólico muy acusado. Sin embargo [...], el emblema cromático casi en ninguna ocasión se emplea “puro”, es decir, en muy pocos casos el color pierde su propio significado cromático para adoptar un nuevo significado simbólico (1978: 165).

Quizás pueda parecer que Alonso plasma el colorido de forma fortuita, voluntariamente imprecisa. Nada más lejos de la realidad: en las próximas páginas quedará manifiesto que, pese a la aparente aleatoriedad cromática de *Hijos de la ira*, el autor se ciñe a ciertos patrones coherentes.

Otros estudiosos también han manifestado su punto de vista acerca del asunto que nos atañe. Por ejemplo, Alvarado de Ricord considera que «aun el puro color, considerado abstractamente, lejos de desempeñar un papel decorativo, se llena de valores sustanciales» (1967: 66); esto es, corrobora la amplitud semántica y simbólica que el cromatismo confiere al texto.

⁴ El mismo autor lo reconoce: «De esta doble consideración de lo monstruoso de nuestra vida [...], y al mismo tiempo de un desbordado amor a esa misma vida, nacen todos los matices y contradicciones que el lector podrá encontrar» (Alonso, 1969: 194).



2.1 Colores con connotación negativa

En primer lugar, nos centraremos en aquellos colores que reflejan algún aspecto sórdido, sombrío o inmundado de la realidad. Creemos que resulta más acertado conocer antes cómo el autor expresa lo negativo para más tarde poder apreciar con mejor criterio la manifestación de lo positivo. Hernández Valcárcel (1978: 166) aboga por denominar *colores torturados* a aquellos que son emblema del dolor, de la desesperación; a saber: el amarillo, el negro y el rojo. No obstante, si bien en este trabajo coincidimos en el carácter de los dos primeros, no lo hacemos con el último. En lugar del rojo, nos centraremos en la significación poética que el gris, el violeta y el verde desempeñan en *Hijos de la ira*.

Sin lugar a dudas, el color amarillo es el que en mayor medida recalca el desaliento y la putrefacción que impregnan las páginas de la obra. Los ejemplos hablan por sí solos: ya en el primer poema, “Insomnio”, encontramos la intrigante imagen de «la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla» (página 37⁵). Frente al color blanco de una vaca sana o de la leche salubre, el amarillo parece simbolizar en este verso la enfermedad del animal y la consiguiente contaminación de la leche, que, no ha de olvidarse, es por antonomasia el alimento de los neonatos. Cabe poner en relación este pasaje de “Insomnio” con el poema del alemán Paul Celan titulado “Todesfuge” (‘La fuga de la muerte’) y publicado apenas unos años más tarde que *Hijos de la ira*: el célebre verso inicial del texto dice «Leche negra de la madrugada», en semejante alusión al pudrimento.

Como veremos en el próximo subapartado, el blanco será para Dámaso una de las enseñas del optimismo. Pues bien, no solo en “Insomnio” se produce esta degradación de la albura a la amarillez – o de la incolumidad a la corrupción –: también en “El último Caín” leemos «contra tu amarilla palidez» (61), justo en el momento en que Caín consuma el fratricidio («Y tú aprietas el pecho jadeante / [...] para vender la sangre del hermano» [61]) y se consagra como símbolo del hombre pervertido por el mal.

En “Mujer con alcuza” descubrimos el siguiente verso: «algún chillido como un limón agrio que pone amarilla un momento la noche» (75). Amén

⁵ Recordamos que, durante todo el trabajo, la paginación se corresponde con la edición de Rivers (1970).

de la ambigüedad de la comparación, este caso ilustra nuevamente cómo el amarillo envilece la naturaleza inmaculada de la realidad.

Igualmente llamativa es la siguiente secuencia de versos, localizada en el poema “En el día de difuntos”:

[...] entre la calma, entre la seda lenta
de la *amarilla*⁶ luz filtrada,
luz cedida
por huidizo sol,
que el follaje *amarillo*
sublima hasta las glorias
del *amarillo* elemental primero [...]
y en que el aire
en una piscina de *amarilla* tersura,
turbada solo por la caída de alguna rara hoja
que en lentas espirales *amarillas*
augustamente
busca también el tibio seno
de la tierra, donde se ha de pudrir,
ahora, medito a solas con la *amarilla* luz (47)

Resulta claro que, en este caso, el amarillo ha sido deliberadamente utilizado con un fin expresivo concreto. “En el día de difuntos” ofrece un panorama macabro: el de un camposanto abundantemente visitado durante el día dos de noviembre. Pues bien, el pasaje que hemos citado *supra* se corresponde con la visión del propio cementerio, descrito como a través de un cristal tintado de ocre. Lo curioso es el tono casi jocundo del texto: el poeta parece incluso disfrutar del marchitamiento de la realidad que percibe. Efectivamente, quizás se trate de una suerte de alabanza irónica del cadáver, de la necrópolis, a través del mismo color que antes encarnaba la putrefacción.

El amarillo también viene asociado a elementos repugnantes: así ocurre en “Monstruos” («este amarillo ciempiés⁷ que hacia ti clama con todos sus tentáculos enloquecidos» [86]), en “Los insectos” («Y estaban verdes, amarillos

⁶ La cursiva es mía.

⁷ La imagen del ciempiés conecta con “Mujer con alcuza”: «una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le colgara de la mejilla» (74); también con “Los insectos”, por motivos temáticos obvios. En general, en *Hijos de la ira* será muy recurrente la imagen del insecto como expresión de la inmundicia mundana.



y de color de dátil, de color de tierra seca los insectos» [116]) y en “Raíces del odio” y “A la Virgen María”, que comparten la repulsiva alusión a la pus («en amarilla lumbrarada de pus» [125] y «ese amarillo pus que fluye del hastío» [135], respectivamente).

Como hemos podido comprobar, la siguiente afirmación de Flys resulta a todas luces insuficiente y vaga: «son emblemas, por ejemplo, los valores que se dan a los colores; el más frecuente en Dámaso Alonso es amarillo-tristeza» (1968: 175).

A continuación, alegaremos algunos casos del color negro, si bien no nos detendremos demasiado en él porque es consabido su valor emblemático, su simbolismo tradicional. Quizás lo más atractivo sean los variados mecanismos con que Dámaso derrama el color negro sobre el lienzo del poema: de acuerdo con Hernández Valcárcel (1978: 173), el poeta en ocasiones asigna el negro a elementos de tonalidad diferente («negra hiedra» [122], «negro plomo» [131]), otras veces complementa a un nombre abstracto a modo de mero emblema («tiempo negro» [66], «viaje negro» [94]), etc. En suma, es innegable el plástico pesimismo que este color otorga al texto: «sombra negra» (39), «hosco sol de negruras» (40), «tumba negra» (99)...

Por su parte, el color gris también goza de una simbología archiconocida: la depresión, el vacío. Así lo corroboran ejemplos como «el alma transida, triste, alborotada y húmeda como una bufanda gris» (46), «el camión gris de la muerte» (57) o la protagonista de “Mujer con alcuza”, cuyos ojos, ropa y alma aparecen descritos en términos cinéreos.

Para abordar el violeta, antes es preciso conocer que Hernández Valcárcel sostiene que «el rojo es emblema de sangre y destrucción⁸» e indica que en ocasiones «el rojo destructor llega al violeta» (1978: 172):

Un zarpazo
brutal, una terrible llama roja,
brasa que en un relámpago violeta
se condensaba (82)

En efecto, siguiendo la propuesta de la estudiosa, descubrimos que el violeta aparece en el poemario como una exacerbación del color rojo y sus con-

⁸ Podríamos aducir ejemplos como «roja dentellada de tiburón (43)» o «niebla rojiza» (46).

notaciones: lo monstruoso («tus cabezas crueles, oh hidra violácea» [70]), lo funesto («esas luces moradas, esos lirios de muerte» [124], «sombra cárdena» [135]) y lo amargo («la gran violeta que esparció por el mundo la tristeza de un largo perfume de enero» [57]).

Finalmente, el color verde exhibe en *Hijos de la ira* una notable ambivalencia: por un lado, tal como asevera Hernández Valcárcel, «representa el aspecto amable de la vida» (1978: 166), sobre todo en relación con la naturaleza; en cambio, en otras ocasiones viene a acentuar lo repugnante y lo horrible, como hacía el amarillo. Veamos algún verso que confirme esta hipótesis: «la primer llama verde de los turbios pantanos» (40), «moscardón verde» (97). La «verdosa angustia» del poema “A Pizca” añade a este color un valor emblemático similar al del negro asociado a sustantivos abstractos.

Teniendo estas afirmaciones en cuenta, las connotaciones del verde concuerdan con la siguiente hipótesis de Flys:

Dos poderosos símbolos presiden esta temática y llenan las páginas de *Hijos de la ira* [...]: son los conceptos de lo *monstruoso* y de la *podredumbre*. [...] Por contraste, encontraremos pasajes y poemas de una conmovedora ternura (1988: 42).

Efectivamente, el verde puede encarnarla monstruosidad («monstruo verde, tan verdemente pensativo» [52]) y la putrefacción («un agua verde, agua salobre de lágrimas» [109]), sin dejar de participar de una connotación positiva otras veces, como se expondrá a continuación.

2.2 Colores con connotación positiva

Acabamos de espigar pruebas del carácter pesimista de la mayor parte de *Hijos de la ira*: efectivamente, es incuestionable que en el poemario priman las imágenes estremecedoras y repugnantes. Sin embargo, a continuación nos centraremos en aquellas tonalidades que resaltan los aspectos esperanzadores de la realidad que Dámaso Alonso recrea.

Hernández Valcárcel postula que «los tres colores agradables [el verde, el azul y el blanco] reciben un primer simbolismo conjunto al representar indistintamente a la naturaleza»; y recoge ejemplos de paisajes que el autor describe a través del cromatismo: «en sus aldeas blancas y en sus tiernos

camino» (132), «ceñidor azul que la circunda [a una isla]» (128) o «los otros como lagartos verdes se asoman a los valles» (39). Es cierto que estos tres colores suelen teñir los paisajes damasianos con sus tintes radiantes, y quizá los mejores ejemplos de ello sean los que encontramos en los poemas que cierran alentadoramente el libro:

hasta que allá junto a la costa comienzan a parir sin gemido peinadas cabbelleras [intensamente *verdes*⁹, que al fin, *blanco* purísimo, en arco se derraman

(129, “La isla”)

dentro de un lago *azul*, *rubio* de sol,
dentro de una *turquesa*, de una gota de ámbar
donde todo es prodigio:
[...] el sueño invariable de las absortas flores *carmesíes*.

¡Qué dulce sueño, en tu regazo, madre,
soto seguro y *verde* entre corrientes rugidoras,
alto nido colgante sobre el pinar cimero,
nieve en quien Dios se posa como el aire de estío, en un enorme beso *azul*
[...]!

(137-138, “A la Virgen María”)

Para comprender el carácter amable e ideal del paisaje, tan solo hay que atender a los términos que complementan la descripción cromática: «blanco purísimo», «ámbar donde todo es prodigio», «soto seguro y verde», «enorme beso azul». Frente al *locus terribilis* que componía en un plano alegórico el Dámaso atormentado de los poemas anteriores, nos topamos ahora con una suerte de *locus amoenus* donde la duda existencial y la protesta tremendista han devenido serenidad y armonía.

Acerca de “La isla”, Vázquez Fernández sostiene que el poema «finaliza en la plegaria agradecida y en súplica casi mística», o sea, considera sus últimos versos «un anhelo de unión con la Divinidad, de raíz mística» (1999: 348). Por su parte, y a propósito de este tema, Debicki también asevera que «el libro presenta una versión moderna de la vía mística» y que «el protagonista acaba salvándose solo después de ver sus méritos reducidos a la insignificancia,

⁹ La cursiva es mía.

y de humillarse completamente ante Dios» (1974: 69-70). A este rebajamiento del poeta se refiere igualmente Zardoya: «En “La isla”, el proceso místico de Dámaso Alonso apunta a su desenlace. La humillación total del hombre que hay en él, una vez alcanzada, puede dejar nacer una inesperada pureza y la inesperada posibilidad de ascensión espiritual» (1961: 285). Y podríamos citar otros muchos autores que también propugnan el misticismo moderno de Dámaso Alonso: Alvarado de Ricord (1968: 33), Flys (1988: 32), etc.; no obstante, lo llamativo resulta, sin duda, cómo esta comunión con Dios, mística o no, contrasta cromáticamente con los pasajes más desalentadores de la colección: los propios colores delatan el estado anímico de la voz poética.

Cabe aclarar que, en el extracto de “A la Virgen María” que hemos reproducido previamente, hemos resaltado los colores «rubio» y «ámbar» porque a lo largo del poemario también vienen asociados a elementos positivos. Podríamos considerar que el dorado es la versión embellecida o edulcorada del amarillo, del aborrecible amarillo de Dámaso. Efectivamente, las tonalidades áureas figuran en sus poemas como un trasunto de la luz solar, del esplendor. En el siguiente pasaje podemos constatar esta hipótesis, al igual que comprobar el paroxismo cromático de *Hijos de la ira*:

Mira, esa llama *rubia*, que velocísimamente repiquetea las ramas de los pinos [...] ¡Qué luces de fuego dan, del *verde* más puro, del tristísimo y virginal *amarillo*, del *blanco* creador, del más hiriente *blanco*! (90, “La madre”).

Acerca del color verde es conveniente hacer alusión al poema “El alma era lo mismo que una ranita verde”: el verde nos remite nuevamente a la naturaleza, solo que en esta ocasión se identifica nada menos que con el alma del poeta, inundada por el amor de Dios y su «invencible frenesí» (106).

A propósito del azul y el blanco, Hernández Valcárcel (1978: 167-170) señala que comparten un valor emblemático: ambos son símbolo de la inocencia, de la bondad, de la ilusión. Huelgan las explicaciones en ejemplos como «donde el azul se asoma a la niñez transparente» (40), «aires azules del día original» (69), «el mastín blanco de la amistad» (63) o «innumerables margaritas, blancas cual su alegría infantil» (74). Asimismo, de estas citas se trasluce lo que en la sombría obra de Dámaso supondrá un contrapunto enternecedor: la infancia, aquella etapa incólume, tan frecuentemente identificada con la imagen de su madre.



Acerca de la figura de la mujer en *Hijos de la ira*, García de la Concha asegura que «en medio de ese mundo atroz, se abre [...] una vía hacia la salvación por el amor. Concretamente por el amor de la madre y de la mujer amada. Poemas como “La madre”, “A la Virgen María” y la parte final de “Las alas”, constituyen la vertiente positiva del libro» (1992: 499). De manera semejante, Flys estudia cómo el amor supone, a lo largo de todo el poemario, una vía de escape que permite al poeta combatir su propia angustia: «La única defensa del hombre frente a todas las maldades o vicisitudes de la vida es el *amor*: amor a la vida, amor al prójimo, amor a Dios» (1988: 54-56).

Solo hay que fijarse en cómo la policromía revela estas afirmaciones: en la “Dedicatoria final (Las alas)”, la esposa y la madre aparecen simbolizadas cromáticamente por «dos alas, fuertes, inmensas, de inmortal blancura» (144). Se trata, además, de la conclusión de la obra, de la perspectiva última de la voz poética y, por tanto, posiblemente la más significativa. De acuerdo con Rivers, «este poema es un epílogo, en el que el poeta hace primero un repaso de su vida y obra [...]. Después reconoce como más importante su deuda de amor para con su madre y su mujer, a quienes hace como una plegaria final» (1970: 139). De forma similar, Concha Zardoya valora que esta composición es «el gran poema autobiográfico que cierra el libro» y que «el poeta al fin reconoce la gracia de Dios: en los dones que le ha dado en este mundo, su madre y su esposa» (1961: 285-286).

Por su parte, y retomando el tema principal de nuestro estudio, el color azul parece ir más allá de la mera expresión emblemática y la ilustración paisajística. El azul mantiene una dialéctica con su antagonista, el también polifacético amarillo: «y ha de llegar un día en que [...] será [...] una charca de pus el ancho cielo» (125). Aquí —sirva como contraejemplo— sale ganando el elemento pesimista: el amarillo que caracteriza al pus triunfa del azul propio del cielo. En cambio, el azul es en otros casos capaz de adornar lo nauseabundo, de idealizar lo feo: no olvidemos que la “Elegía a un moscardón azul” consiste en la adoración de un insecto aplastado. Quizás aquí entren en juego dos factores: el efecto del color azul y el obvio talante humorístico.

Pero aún no hemos llegado al fondo de la cuestión. El color azul esconde un significado más trascendente, si cabe, de lo que ya hemos argumentado. Y es que el azul es el propio canto de Dámaso Alonso:



¿Me atreveré a decirte
que yo he sentido desde niño
brotar en mí, no sé, una dulzura torpe,
una venilla de fluido azul,
de ese matiz en que el azul se hace tristeza,
en que la tristeza se hace música?
[...] Sí: yo cantaba.

«Y aquí — diré —, Señor, te traigo mis canciones» (141)

Este fragmento se ubica en la “Dedicatoria final (Las alas)” y es de una relevancia primordial. Este último poema recapitula todo lo dicho hasta entonces: el poeta confiesa que tuvo que cantar para aliviar su angustia y su cólera¹⁰, «cuando yo estaba más caído y más triste, entre amarillo y verde», y añade entre remordimiento que «hijo de la ira era mi canto». Como vemos, el amarillo y el verde, que encarnaban la depresión, se han convertido en un azul que se torna en música, esa música que procede de la propia tristeza. En realidad, el azul representa la mismísima victoria de la fe sobre la desesperación: el momento exacto en que del sentimiento nace la poesía.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, la policromía de *Hijos de la ira* no es una mera constelación de manchas multicolores salpicadas al azar. Muy al contrario, Dámaso se sirve de unas tonalidades para resaltar la inmundicia de la realidad y de otras para perfilar los aspectos amables del mundo. Además, la distribución cromática da cuenta de la propia evolución anímica de la voz poética, esto es, vertebrada la estructura profunda de la obra: es perceptible cómo el pesimismo —y los colores asociados a él— prolifera al comienzo, cuando las dudas y la zozobra alcanzan su cenit e inspiran el furibundo canto; en contraste, a medida que la poesía desahoga y purifica el alma enturbiada del poeta, van apareciendo paisajes esperanzadores y símbolos de optimismo, que culminan con la “Dedicatoria final”, tan plagada de colores que invitan a la fe.

¹⁰ En palabras del poeta, «el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla» (Alonso, 1952: 349).



Cabe señalar que los valores cromáticos que Dámaso asigna a su lírica también se encuentran en la forma de expresión de sus contemporáneos. Verbigracia, en Vicente Aleixandre encontramos también el amarillo y el violeta ligados a la podredumbre («esta tierna cabeza no amarilla»¹¹; «las ojeras violáceas de unos ojos marchitos»¹²) o el dorado, el verde, el azul y el blanco vinculados a la inocencia («el bosque siempre virgen se levanta como dos alas de oro. [...] esa esperanza siempre verde»¹³; «pájaro de la dicha, azul pájaro o pluma»¹³; «un dulce “sí” de cristal pintado de verde. [...] una blancura cándida a las palabras»¹³). El cromatismo de estos poemas es incluso parangonable al que impregna los versos de *Hijos de la ira*: efectivamente, se trata de un recurso que Dámaso toma de sus coetáneos y desarrolla hasta sus límites.

Si regresamos al carácter equívoco e impreciso de los colores, podríamos considerar que se trata de un rasgo más de la poesía surrealizante de Aleixandre, tan propensa a la ambigüedad. Dámaso Alonso, por el contrario, no simpatiza con el surrealismo cuando escribe en los años cuarenta: «el alejamiento del “surrealismo” estaba ya señalado por la expresión [...]. No se parecía en nada a eso lo que impulsaba a escribir *Hijos de la ira*» (Alonso, 1969: 195). Tal como ha quedado patente en estas primeras páginas del trabajo, la simbología cromática presenta implicaciones mucho más profundas.

Finalmente, es preciso insistir en que el colorido optimista de *Hijos de la ira* pone de relieve aquellos motivos recurrentes que lograrán que el poeta recobre la esperanza. Nos referimos a elementos como la figura femenina (la esposa, la madre, la Virgen), la evocación de la infancia, el humor, la naturaleza o el propio amor a Dios: todos ellos *leitmotivs* que el cromatismo ha ido delatando a lo largo del trabajo y que nosotros nos hemos encargado de analizar.

¹¹ “Siempre”, *Espadas como labios* (1932). En García de la Concha (1998: 393).

¹² “La selva y el mar”, *La destrucción o el amor* (1935). *Ibid.*: 396-397.

¹³ “El vals”, *Espadas como labios* (1932). *Ibid.*: 394-395.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1958), «*Hijos de la ira en 1944*», en *Insula*, mayo-junio, pág. 7.
- ALONSO, Dámaso (1944), *Hijos de la ira*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1952), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- (1969), *Poemas escogidos*, Madrid, Gredos.
- ALVARADO DE RICORD, Elsie (1966), *La obra poética de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo.
- CASTELLET, José María (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- DEBICKI, Andrew (1974), *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra.
- FLYS, Miguel J. (1968), *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos.
- (1988), «Introducción y notas» a Alonso, Dámaso: *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992), *La poesía española de 1935 a 1975 (II). De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1998), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe (8ª ed.: 2008).
- GONZÁLEZ, José M. (1982), *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.
- GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, María del Carmen (1978), *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Editum.



- MAINER, José Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- RIVERO Machina (2016), «Dos gacelas bajo un mismo árbol. Variaciones estilísticas de arraigo y desarraigo en la obra poética de Dámaso Alonso», en *Stylistics in Use*, Cambridge Scholars Publishing, págs. 99-114.
- RIVERS, Elías L. (1970), «Introducción y notas» a Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor.
- RUBIO, Fanny (1991), «Introducción y notas» a Dámaso Alonso: *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VÁZQUEZ Fernández, Luis (1999), *El humanismo religioso de Dámaso Alonso*, Madrid, Revista «Estudios».
- VIVANCO, Luis Felipe (1971), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- ZARDOYA, Concha (1959), «Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira*», en *Revista Hispánica Moderna*, octubre, 4, págs. 281-290.
- ZORITA, Ángel (1975), «Este otro Dámaso Alonso: pervivencia soterraña del poeta "puro"», en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1.º semestre, págs. 459-465.

De mares y ofrendas: la expresión del deseo lésbico en el cuento español tras la muerte de Franco

CONCEPCIÓN MARTÍN HUERTAS
Université Rennes 2

Resumen: Este artículo pretende analizar la evolución de la narrativa lesbiana desde la muerte de Franco hasta la actualidad a partir del estudio de tres cuentos: *La búsqueda de Elizabeth* (1982), de Marta Pessarrodona, *Las virtudes peligrosas* (1982), de Ana María Moix, y *La semana más maravillosa de nuestras vidas* (1997), de Cristina Peri Rossi. Con ellos abordaremos diversas problemáticas que van desde la búsqueda de la identidad hasta la indagación en el propio deseo y en un lenguaje que permita expresarlo.

Palabras clave: Cuento, lesbianismo, Marta Pessarrodona, Ana María Moix, Cristina Peri Rosi.

De recherches, de mers et de regards : l'expression du désir lesbien dans le conte espagnol après la mort de Franco

Résumé: Cet article propose d'analyser l'évolution du récit lesbien depuis la mort de Franco jusqu'à aujourd'hui à partir de l'étude de trois contes : *La búsqueda de Elizabeth* (1982), de Marta Pessarrodona, *Las virtudes peligrosas* (1982), d'Ana María Moix, et *La semana más maravillosa de nuestras vidas* (1997), de Cristina Peri Rossi. Ces oeuvres nous permettront d'aborder diverses problématiques, depuis la recherche de l'identité jusqu'à l'étude de son propre désir et d'un langage qui voudra bien l'exprimer.

Mots-clé: Conte, lesbianisme, Marta Pessarrodona, Ana María Moix, Cristina Peri Rosi.

«A Chloe le gustaba Olivia...». No os asustéis. No os ruboricéis. Admitamos, en la intimidad de nuestra compañía, que a veces estas cosas ocurren. A veces a las mujeres les gustan las mujeres. «A Chloe le gustaba Olivia» –leí—. Y entonces caí en la cuenta del enorme cambio que ahí había. A Chloe le gustaba Olivia quizá por primera vez en la literatura.

Virginia Woolf, *Un cuarto propio*



a literatura española, debido sobre todo a la Guerra Civil y al franquismo, tardó mucho más que las literaturas vecinas en decir “a Chloe le gustaba Olivia”. De hecho, se podría decir que la narrativa no lo expresó explícitamente y con libertad hasta 1975, con el cuento de Carme Riera *Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda*.

El objetivo de este estudio es hacer un breve análisis de la narrativa lesbiana española tras la muerte de Franco a partir de tres cuentos: *La búsqueda de Elizabeth* (1982), de Marta Pessarrodona, *Las virtudes peligrosas* (1982), de Ana María Moix, y *La semana más maravillosa de nuestras vidas* (1997), de Cristina Peri Rossi. La elección de los cuentos se debe tanto a una cuestión temática –queríamos mostrar los distintos modos de abordar las relaciones homoe-róticas– como cronológica, ya que se busca hacer una comparativa entre la narrativa de los años ochenta y la de los noventa para mostrar su evolución.

Pero, antes de comenzar a hablar de la literatura lesbiana en España, cabría preguntarse qué se entiende por tal, ya que «tampoco existe, desde la teoría y crítica lesbiana una definición clara y unívoca de lo que es un texto lesbiano y cuáles deben ser sus contenidos o sus pautas formales, ni por asomo una versión viable y práctica de la categoría teórica *literatura lesbiana*» (Simonis, 2009: 50). A día de hoy, la crítica aún no ha sido capaz de acordar una definición única sobre lo que se debe entender por narrativa lesbiana. Mientras que para muchos solo es necesario que algún personaje femenino, protagonista o no, sienta atracción por otras mujeres, otros, más exigentes, precisan que la trama lésbica sea central. En cuanto a la autoría encontramos también discusiones acerca de si la autora debe ser homosexual o si una autora heterosexual o incluso un autor masculino también pueden hacer literatura lesbiana.

Dado el desacuerdo, hemos optado por dar una definición propia. Temáticamente, entendemos que, para hablar plenamente de narrativa lesbiana, las relaciones entre mujeres tienen que ser uno de los temas centrales y no un episodio meramente anecdótico. Por ejemplo, no consideraríamos una muestra de literatura lesbiana *Los soldados lloran de noche*, de Ana María Matute que, en cambio, sí que lo es para autores como Wilfredo Hernández (2003). También creemos imprescindible que estas relaciones sean tratadas desde la dignidad, no patologizándolas, demonizándolas o haciendo escarnio de ellas, lo que fue común en la literatura hasta la muerte de Franco. En relación al autor, nuestra posición es más flexible que la de la mayoría de críticos, puesto que aunque los tres textos escogidos para este trabajo están escritos por mujeres, no creemos que esta narrativa sea exclusiva de un género y mucho menos de autoras lesbianas, como defienden algunos.

Según esta definición, los primeros textos que se podrían considerar propiamente lesbianos se editan en la Barcelona prácticamente inmediata a la muerte del dictador. Como afirma José Teruel, no es casual que se editasen allí, puesto que hubo un «pionero protagonismo de Cataluña en el movimiento de liberación gay en el tardofranquismo de los años setenta» (2013: 184). Gran importancia tiene el movimiento de liberación sexual barcelonés conocido como *Gauche divine* ya que, como indica María Castrejón «El ideario de la *Gauche divine* catalana rompe las estructuras vigentes, por lo que es posible introducir nuevos esquemas, tanto formales como temáticos; y es aquí donde nace la novela lésbica española» (2008: 41).

El primer texto lesbiano, como decíamos, se publica en 1975. Es el cuento *Te deix, amor, la mar, com a penyora*, de la mallorquina Carme Riera, el cual será traducido al castellano por la propia autora en 1980. Pero quizá el texto más importante, el que para muchos sienta las bases de la literatura lésbica en España, es *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets.

Estas nuevas autoras se enfrentan a un gran reto literario: el de buscar un nuevo lenguaje para la creación de un discurso que carece de referentes previos. La expresión del deseo lésbico, su identificación o las descripciones del cuerpo femenino como sujeto y objeto de placer son solo algunos ejemplos de los desafíos que se empiezan a encarar en la literatura de la Transición.

La reprivatización de la literatura tras la muerte de Franco y la necesidad de contar que experimentan los escritores –y especialmente las escritoras– se configuran como un escenario idóneo para el surgimiento de la literatura lesbiana. Estos primeros relatos están escritos casi siempre en primera persona, teniendo la memoria un papel primordial en ellos. Además se aprecia una búsqueda constante de interlocutor. Lo importante no es solo recordar, sino que alguien escuche nuestros recuerdos. Buena muestra de ello es la proliferación de la narración epistolar, como en *Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda*, cuya autora va un paso más allá al escribir otro cuento/carta a modo de respuesta, *Y pongo por testigo a las gaviotas* (1977). La comunicación ya no es solo unilateral, sino que provoca una respuesta.

Una de las técnicas más utilizadas en la literatura lesbiana de estos años es el juego entre ausencia y presencia, entre lo dicho y no dicho o lo insinuado. El lector debe mantenerse alerta e ir descifrando las señales que le permitan entender. En el cuento de Riera se nos esconde el género del destinatario de la carta hasta las últimas líneas, si bien se nos da alguna pista que nos permite sospecharlo; en *Las virtudes peligrosas*, como tendremos tiempo de analizar más adelante, la relación entre las dos mujeres solamente se insinúa, pero nunca llega a consumarse de una manera carnal. Es bastante ilustrativo constatar la ausencia de la palabra “lesbiana” en estas narraciones. Pese a esto, no cabe duda es de que en esta época aparecen muchas escritoras que crean un nuevo modelo de mujer. Una mujer que pasa de ser objeto a ser sujeto de deseo, que va identificando y admitiendo y, sobre todo, eligiendo sus preferencias sexuales, y que se va despojando poco a poco de unos roles de género preestablecidos por una sociedad dominada por el patriarcado.

Podemos decir, como afirma Simonis, que «con un goteo lento pero constante, la escritura lesbiana va mostrándose cada vez más, conforme finaliza el siglo xx, atreviéndose obra a obra a deshacerse de los velos que la tradición le impuso» (2009: 200). Esta escritura va asentándose, descubriendo por fin ese modo de expresión propio que se empezaba a esbozar en los ochenta. Donde más se advierte el cambio es en los temas. La literatura se va haciendo más explícitamente lesbiana. Las relaciones entre mujeres están cada vez más normalizadas y las protagonistas siguen un camino personal de «auto-reconocimiento» (Martín, 2002: 5).

Pero este auto-reconocimiento va más allá de la propia aceptación y busca también la aceptación del entorno. Frente a las primeras narraciones, en las

que las relaciones entre mujeres se mantenían en el ámbito de lo privado, en las obras de los 90 se aprecia una mayor apertura social. Las protagonistas ya no se mantienen “en el armario” ante sus círculos más estrechos –familia, amigos cercanos– sino que ahora luchan por poder mostrarse también en otros ámbitos de índole pública. Por fin, y después de tanto tiempo, las relaciones homoeróticas comienzan a verse con naturalidad. Desaparecen los estereotipos y los tópicos, y las parejas homosexuales, como veremos en el cuento de Cristina Peri Rossi, siguen los mismos parámetros que las relaciones heterosexuales, tanto positiva como negativamente. Otro avance a partir de esta década es la expresión del goce femenino. El placer se expresa de una manera completamente explícita como culminación del proceso de búsqueda de un lenguaje propio.

Todos estos rasgos y esta evolución de la narrativa lesbiana se ven claramente en los tres cuentos que vamos a analizar a continuación. Comenzaremos con *La búsqueda de Elizabeth*, que es también la búsqueda de la identidad lesbiana; continuaremos con *Las virtudes peligrosas* y la imposibilidad de expresar el deseo fuera de los límites heteronormativos; y, finalmente, abordaremos *La semana más maravillosa de nuestras vidas* para romper con los estereotipos de una vez por todas.

LA BÚSQUEDA DE ELIZABETH, DE MARTA PESSARRODONA: TRAS LOS PASOS DE LA IDENTIDAD

La búsqueda de Elizabeth es un cuento de la catalana Marta Pessarrodona, que se publica en 1982 en la antología *Doce cuentos de mujeres*, coordinada por Ymelda Navajo. Es la historia de una búsqueda. La protagonista quiere encontrar a Elizabeth, si bien poco a poco vamos descubriendo que no se trata de un personaje de carne y hueso como cabría suponer, sino que lo que se busca es la propia identidad sexual. Como indica Gutiérrez-Rivas, «La identidad sexual de la protagonista se conocerá por medio del escrutinio de las distintas “pistas lingüísticas” tras las que se enmascara una sexualidad “no canónica”» (2012: 33). En este análisis iremos mostrando esas “pistas”, así como el proceso de autorreconocimiento y aceptación que va experimentando el personaje principal.



La ya citada Carolina Gutiérrez-Rivas, en su análisis de este cuento, establece una estructura, a nuestro modo de ver, muy acertada. Según ella, la historia, «claramente delimitada en tres etapas, plasma las diferentes fases de autoconocimiento y autoidentificación que atraviesa la protagonista» (2012: 35). Estas etapas son: Londres, 1976¹, aparición y rechazo; Barcelona, 1979, reencuentro y conocimiento; y epílogo sin fecha, búsqueda y aceptación. La elección de Londres y Barcelona no es casual, puesto que Londres fue una capital en la que el feminismo estuvo muy activo en una época en la que en España no hablaba aún de la libertad sexual y Barcelona, como ya mencionamos en la introducción, fue la ciudad en la que aparecieron los primeros movimientos de liberación gay.

Es en la primera etapa, en Londres, donde la protagonista conoce a Elizabeth, es decir, donde empieza a descubrir en sí misma una identidad sexual “no canónica”. La conoce tras una reunión «de un grupo que nunca se denomina “feminista” (pero se sobreentiende por el tipo de temas que se tocan durante la concentración: anticonceptivos y aborto)» (2012: 36). Elizabeth no llega a esa reunión, en la que iba a dar «un informe medio ensamblado sobre conocer el propio cuerpo» (Pessarrodona, 1982: 147)². El tema del autoconocimiento, primer paso en el descubrimiento de la identidad sexual, no estará presente en la reunión pero sí acompañará a la protagonista a casa. Y es en este trayecto donde surge la afirmación que se convertirá en el *leitmotiv* del cuento: «Elizabeth me dijo que el cuerpo de una mujer es mucho más poético» (145). Una afirmación que en un principio la protagonista querrá rechazar. «Le dije, tal vez sin venir a cuento, de golpe, “soy heterosexual”» (148). Si en nuestro estudio introductorio veíamos que la narrativa lesbiana de los 80 estaba marcada por las tensiones entre lo dicho y lo no dicho, el hecho de que la protagonista diga, de forma tan abrupta y «sin venir a cuento», «soy heterosexual» debe hacer saltar las alarmas del lector avisado. Hay una negación de la identidad, un rechazo.

En esta primera etapa, se ve también como la protagonista tiene una relación con un hombre. Cuando Jordi, su novio, va a visitarla a Londres, ambos afirman estar «en el mejor momento de nuestras relaciones» (150), si bien en

¹ En el trabajo de Gutiérrez Rivas se indica que la primera etapa es Londres, 1977 (2012: 35), si bien en el cuento de Marta Pessarrodona la fecha que se da es 1976 (1982: 145).

² A partir de este momento, cuando se citen fragmentos del cuento, se indicará únicamente la página de la edición escogida en la que se encuentran.

este tiempo ella ve «un par de veces más a Elizabeth», lo que se podría interpretar como la puesta en duda de su orientación plenamente heterosexual. En la figura de Jordi se ve también el pensamiento heteronormativo omnipresente en la España inmediatamente posterior al franquismo. Cuando su novia le cuenta lo que ha estado haciendo las últimas semanas, él le dice «¡A ver si ahora te gustarán las mujeres!» (152), pero se lo dice «con la más rotunda tranquilidad, simplemente para hacerse el gracioso, sin el más mínimo tono de peligro, o de miedo» (152). No tiene miedo porque la posibilidad de que eso sea así, en su concepción heteronormativa y esencialista de la sexualidad, simplemente no existe.

La etapa en Barcelona comienza con el relato de la ruptura de la protagonista con Jordi y del comienzo de una nueva relación. En una primera lectura, al igual que pasa con el cuento de Riera, nuestro pensamiento heteronormativo nos hace dar por hecho que Toni, su nueva pareja, es un hombre, sin caer en la cuenta de que ese hipocorístico puede hacer referencia tanto a Antonio como a Antonia. Tras una lectura un poco más minuciosa, sin embargo, podemos encontrar algunas pistas lingüísticas que insinúan que se trata de una mujer. En primer lugar, y conociendo ya *Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda*, habría que empezar a sospechar de la carencia de marcas gramaticales de género. Además, la narradora hace referencia constantemente a la novedad de su relación con respecto a todas las anteriores: «Una persona absolutamente nueva y diferente, que en nada se parecía a mi mundo habitual (un mundo del que nunca me había movido sentimentalmente), una persona con la que no se repetiría nada –ni errores un aciertos anteriores–, una persona única» (153). La relación con Toni es completamente distinta a las que se ven en el mundo habitual de la narradora –un mundo heteronormativo–, por lo que todo es nuevo para ella. Pero quizá la referencia más explícita al género de Toni tiene lugar cuando la narradora le dice: «Elizabeth tiene la culpa de que me gustes» (153). Por el final del capítulo puede suponerse que pese a la ilusión de liberación que le produce la relación con Toni en un primer momento, finalmente el miedo de la protagonista a ser sincera y a mostrarse tal y como es ante el resto del mundo provoca la ruptura amorosa.

En el comienzo del epílogo sin fecha, cuando la narradora ha empezado a olvidarse de Elizabeth, esta reaparece. Esta vez junto a «una chica de aspecto poco habitual, insólito en el barrio» que parece, por fin, empezar a abrirle los ojos. También se empieza a ver una relación más fluida entre la protagonista

y Elizabeth –largas charlas, encuentros más casuales–, lo que culminará en la aceptación de la propia identidad. Aun así, y por última vez, nuestra protagonista interrumpe el contacto entre ellas: «Me pregunto si no interrumpí mi relación conmigo misma, si tanta complicación, una vez más, no me disparó fuera de la órbita» (157). En palabras de Gutiérrez-Rivas:

La decisión de interrumpir por un tiempo su relación con Elizabeth ofrece una vez más la evidencia inequívoca de lo que ya he dicho en líneas anteriores: Elizabeth es una parte de sí que X no logra resolver, que no logra asumir y con la que no quiere terminar de identificarse, por lo que una vez más decide apartarla de su vida (2012, 45).

Pero finalmente, la protagonista siente que debe hablar con Elizabeth, por lo que la busca tanto en Londres como en Barcelona sin éxito. Nadie la conoce, parece como si no hubiera existido nunca, lo que refuerza la idea de que se trata de la propia conciencia de la narradora y no un personaje real. La última afirmación, «Nadie puede orientarme con respecto a encontrar a Elizabeth» (159) puede interpretarse de distintas formas. Para Gutiérrez-Rivas, hace referencia al trabajo en solitario que cada homosexual debe realizar para admitirse a sí mismo como tal, «en el que únicamente intervienen el individuo y su conciencia» (2012, 45). En cambio, para nosotros la interpretación es otra, si bien ambas no son excluyentes. Consideramos que se trata más bien de una alusión a la heteronormatividad de la sociedad, puesto que en la época en la que transcurren los hechos –y en la que se escribe el cuento– es muy complicado encontrar a alguien que pudiera orientar a una mujer en su búsqueda de una expresión homoerótica de su propio deseo.

La búsqueda de Elizabeth es un cuento que muestra por primera vez en España el proceso de autoconocimiento y autoaceptación del sujeto lésbico en una sociedad que no facilita esta empresa. Asimismo, posee un final novedoso, podría decirse que adelantado a su época. Frente a los finales trágicos o frustrados de la mayor parte de la narrativa lesbiana de la Transición, Marta Pessarrodona nos abre una ventana a la esperanza con una mujer que se acepta a sí misma y que por fin deja de tener miedo y escapa a la convención social. La búsqueda de la protagonista tiene un objetivo: el de decirle a Elizabeth que sí, que lo sabe, que «el cuerpo de una mujer es mucho más poético», que por fin, y tras todo el proceso, ha sido capaz de sobreponerse a sus miedos y aceptarse.

Aún quedan unos cuantos años para ver procesos de *coming out* completos y en los que no solo se consigue la aceptación personal, sino también la social, pero creemos que este primer paso en 1982 es crucial para ello.

LAS VIRTUDES PELIGROSAS, DE ANA MARÍA MOIX, Y LOS LÍMITES DEL DESEO

Las virtudes peligrosas aparece por primera vez en *Doce relatos de mujeres* (1982), si bien tres años más tarde su autora, Ana María Moix, lo incluirá en una antología de cuentos homónima. Todo el cuento gira en torno a la “misteriosa” relación de dos mujeres ya ancianas que, aunque nunca llegan a hablar ni a mantener contacto físico, tienen, durante su juventud, una conexión muy especial basada únicamente en sus miradas. Conexión que nadie consigue entender o descifrar y que incluso lleva a la locura al marido de una de ellas. El narrador, cuya identidad no se revelará hasta el final del relato, se dirige a Alice, la chica que va a leer a casa de ambas ancianas, supuestamente invidentes, para que esta intente comprender la historia de estas dos mujeres.

La información tanto de la identidad del narrador como de la historia de las dos ancianas se va suministrando de manera paulatina. En un principio, la naturaleza de la relación entre las dos mujeres no está clara. Parece tratarse de una simple relación vanidosa, de un vínculo superficial y egocéntrico consistente en el regocijo de la belleza contemplada de manera especular. Esta idea se refuerza con la imagen de los espejos cubiertos con velos de la anciana y, sobre todo, con el texto que esta le hace leer constantemente a Alice. Pero, según va avanzando la historia, algunos indicios nos hacen sospechar de que la relación va más allá.

De nuevo estamos ante un cuento en el que hay que descifrar las pistas lingüísticas que se esconden entre lo velado y lo revelado, entre lo dicho y lo sugerido. En primer lugar, debemos fijarnos en los adjetivos utilizados para describir las miradas de las dos mujeres. Estas aparecen como «penetrantes, hirientes pero melancólicas, resignadas pero expectantes» (Moix, 1982: 40)³, lo que parece hacer más referencia a una pasión amorosa que a una mera

³ V. Nota 4



contemplación narcisista. La melancolía por lo que se desea pero no puede alcanzarse, la resignación ante esa imposibilidad, la expectación que surge como un brote de esperanza. Además abundan los adjetivos carnales, corporales. Las miradas son «penetrantes», hieren. Se habla de la «mirada hecha tacto» y de un «invisible abrazo» (46), lo que dota a este vínculo de un gran erotismo. Se pasa de la pura contemplación a una relación absolutamente sensorial.

Nancy Vosburg considera que una muestra indudable de que se trata de una relación lésbica reside en el hecho de que, cuando ambas son ancianas, sustituyen las miradas por el intercambio de objetos: «Their silent gestures, which have replaced the gaze in old age, suggest that this bond is something more than narcissistic recognition –that it is, indeed, a lesbian desire, that desire condemned, due to social, cultural, and personal limitations» (2003: 83).

La condena social y cultural a la que hace referencia Vosburg también se puede identificar en otros lugares del texto. Durante la representación operística, el general, marido de una de las mujeres, espera con ansiedad el momento en el que se enciendan las luces y en el que «el despertar de la vida pública y social» (47) destruya el vínculo creado entre ellas. Pero eso no va a ocurrir, puesto que ambas abandonan su palco antes de que se acabe la función, desafiando de este modo la presión social. La mirada femenina ejerce el poder que no pueden ejercer sus palabras, y este poder vuelve irrelevante a la mirada masculina. En cambio, las protagonistas no hablan porque el lenguaje respalda ni puede expresar lo que sienten, puesto que está en manos del sistema heteropatriarcal. Nancy Vosburg está en contra de esta teoría:

As I read others who have read *moix*, however, my pleasure momentarily wanes. Their readings emphasize women's problematic relationship to language; the ultimate power of the male gaze, because the narrative control is patriarchal; the *entrapment* of women's sexuality in male-dominated discourse; the lack of viability of the *unnamable desire* given its spatial and discursive marginality. Their readings suggest that I have been taken in by the artifice and point to my own complicity in the silencing woman (2003: 85).

Para ella, esta interpretación del silencio de las mujeres debido a la dominación masculina del lenguaje supone la complicidad del lector con esta con-

vención literaria. En cambio, desde nuestro modo de entender este cuento, el lector juega un papel completamente opuesto. Para empezar, consideramos innegable que se trata de un texto que expresa tanto la imposibilidad del lenguaje ante las relaciones homoeróticas, como la dominación heteropatriarcal del discurso. Las dos mujeres intercambian miradas porque mediante las palabras no pueden expresar libremente sus sentimientos, en primer lugar, porque la sociedad no se lo permitiría y, en segundo lugar, porque el propio lenguaje carece de modelos para ello. Este silencio se extiende también al general, que experimenta una gran impotencia al no poder expresar sus sospechas y sus celos libremente, puesto que no encuentra palabras para definir la relación de su mujer con la desconocida: «no poder referirse a ellos [los celos] sin nombrarlos dada su naturaleza incorpórea, fantasmal» (50). Además, pese a que se trata de una historia de amor lesbiano, las mujeres no tienen voz –ni siquiera a Alice, a la que se dirige el texto, se le permite responder–, y el narrador, paradójicamente, es un hombre. Que sea una voz masculina la que narra la relación entre dos mujeres es la mejor muestra de que el texto quiere poner de manifiesto la dominación masculina del discurso.

En cuanto a la complicidad de la que habla Vosburg, sí que creemos que se establece una complicidad con el lector, pero esta consiste en el desciframiento de la verdadera naturaleza de la relación entre las dos mujeres, en la “lectura” de su silencio, y no en la perpetuación de los modelos heteropatriarcales. Al igual que en el cuento anterior nadie podía ayudar a la protagonista a encontrar a Elizabeth porque para la sociedad heteronormativa ella parecía no existir, en *Las virtudes peligrosas* la relación entre las dos mujeres se convierte en un misterio que nadie llega a entender. La frase «el general no comprendió» (42) actúa como *leitmotiv* que culmina con la pregunta del narrador «¿Comprendes, ahora, Alice?» (64). Alice es la lectora y a la vez es el vínculo entre las dos mujeres. Rudolph le pide que vuelva a recordar la historia, puesto que en su subconsciente está la clave para “entender”. Estamos, pues, ante un texto que insta al lector a ahondar en su interior y a volver a mirar para lograr comprender.

Alice, además de con el lector, puede asimilarse también con las nuevas generaciones, debido a su corta edad, por lo que quizá simbolice también una mirada optimista hacia el futuro. Ella es la clave para que Rudolph, quien hasta ese momento no había logrado entender, por fin entienda.



Las virtudes peligrosas es, en definitiva, una historia que señala las dificultades del normal desarrollo de las relaciones homoeróticas en una sociedad que las rechaza, mostrando un deseo femenino reprimido e irrealizable. Es un cuento que pone sobre la mesa la problemática de la imposibilidad del lenguaje y que, además, busca una mayor aceptación y comprensión de las relaciones lesbianas.

LA SEMANA MÁS MARAVILLOSA DE NUESTRAS VIDAS, CRISTINA PERI ROSSI

La semana más maravillosa de nuestras vidas, de Cristina Peri Rossi, se publica ya bien avanzada la década de los noventa, exactamente en 1997. En este cuento, la narradora conoce a una mujer en un bar de ambiente y se van juntas a un hotel. A los dos días, esta descubre que su amante está casada con un hombre, lo que le genera incomodidad y dudas que se acrecentarán cuando conozca al marido.

En lo que respecta a la expresión del lesbianismo, estamos ante un texto completamente distinto a los dos anteriores. Ya no encontramos las dificultades que había en los ochenta para expresar el deseo lesbiano mediante el lenguaje. Aquí a cada cosa se le llama por su nombre y, cuando se usan eufemismos o imágenes distorsionadas, es para aportar un tono irónico. Además, las protagonistas ya no luchan por entenderse o por aceptarse y tampoco se esconden, si bien sus relaciones tampoco son perfectas. Hay un igualamiento de las relaciones homosexuales y heterosexuales, los problemas de ambas son los mismos porque el género de los amantes no influye en la esencia de la relación:

Cristina Peri Rossi no defiende de forma maniquea el amor lesbiano, defiende el amor total y libre que lucha por existir, que supera las complicaciones, que no el más maravilloso de nuestras vidas, pero «es», sin importar el género de los amantes sino su capacidad de amar, de fundirse en el otro sin necesidad de perder la identidad (Castrejón, 2008: 89).

Así vemos, por ejemplo, que cuando la protagonista prevé que va a discutir con su amante y reflexiona sobre la necesidad de las discusiones en las parejas nos dice que «Ocurre con las homosexuales y con las heterosexuales» (Peri, 2007: 640)⁴.

⁴ V. Nota 4.



La semana más maravillosa de nuestras vidas es una constante ruptura de tópicos relacionados con el amor, con las relaciones, con el sistema patriarcal y con el matrimonio. Para ello, Peri Rossi hace uso de la ironía, lo cual también supone una novedad. Hasta mediados de los noventa, los autores de literatura lesbiana no empezarán a incluir el humor, la ironía o el sarcasmo en sus obras, sino que estas serán, como ya hemos visto, de corte más serio e introspectivo.

La desmitificación del amor romántico es más que evidente. No hay amor en el matrimonio –institución canónica del amor romántico– sino rutina y formalismos. El verdadero amor, en este cuento, está en las relaciones extra-matrimoniales, en las amantes que se conocen en un bar y en el sexo esporádico y desenfrenado en una suite de hotel. Así, se nos dice «¿No sabes que tres años, tres meses y tres días es el tiempo justo que dura la pasión? Todo lo demás –continué con ironía –es matrimonio» (640). Además, los gestos que normalmente se consideran románticos, aquí carecen de valor, como el ramo de flores que Frank regala a su mujer y que acaba tirado debajo de la cama. Y, además de desvincular completamente el amor y el matrimonio, este se relaciona con la rutina, con la falsedad y las apariencias e incluso con el dinero y la conveniencia. Así, la narradora afirma: «las mujeres casadas no me gustan –continué-. Llevan un anillo al dedo, siempre están insatisfechas y mezclan el amor con el dinero» (638). También se llega a decir de esta institución que es un «manicomio» o una «fábrica de locos» (645).

En el uso del lenguaje, como ya hemos dicho, las diferencias entre este cuento y los dos anteriores son bastante notables. La ruptura de tópicos no solo es temática sino también lingüística. Así, por ejemplo, el tópico del amor disfrazado de amistad que veíamos en los 80 se reinventa aquí con un significado nuevo. Si para Riera las relaciones entre mujeres no se podían nombrar y por ello se disfrazaban de amistad: «Te obsesionaba la idea de que yo algún día pudiera reprocharte aquel amor que llamábamos amistad» (1980: 14), para Peri Rossi cuanto menos marcado está algo por el lenguaje, más auténtico es: «El hecho de que no exista una palabra para nombrar esta clase de relación es la prueba de su autenticidad. Lucía y yo somos *amigas*» (639).

El tópico de la ausencia de palabras y de la imposibilidad del lenguaje ante las relaciones homoeróticas también es reutilizado por la autora. Ya no hay tabúes para relatar los encuentros sexuales entre mujeres, ahora el problema

está en la insuficiencia de las palabras en los discursos amorosos, independientemente del género de los amantes:

No hablamos de ninguna de las cosas que teníamos pendientes. Los diálogos de las personas enamoradas, si fueran grabados, resultarían verdaderamente estúpidos. En cambio, si se filmaran las miradas, estas revelarían el goce. Un goce para el que no hay palabras, más que las triviales: «Me gusta tu pelo», «Chúpame», «Tócame», «Bébeme», «Abrázame», «Me gusta tu vientre» y cosas así (649).

Este goce de las miradas nos recuerda irremediabilmente al cuento de Moix, si bien aquí los códigos cambian. Si las protagonistas de *Las virtudes peligrosas* no podían hablar porque el discurso no les pertenecía y, además, no tenían apoyo social, las del cuento de Peri Rossi, aunque ya son dueñas de sus propias palabras, consideran que estas no alcanzan para expresar su pasión.

También en relación con el cuento de Ana María Moix, encontramos otra inversión de los tópicos, en este caso de los referentes a la comprensión del lesbianismo. En *Las virtudes peligrosas*, el objetivo de Rudolph era que Alice “entendiese” las relaciones homoeróticas, puesto que estas resultaban incomprendibles para la sociedad del momento y, especialmente, para el marido de la anciana. En cambio, en el cuento de Peri Rossi, el marido de Eva conoce, entiende y respeta las relaciones lésbicas de su mujer, mientras que la narradora no entiende las relaciones matrimoniales canónicas.

El cuento de Peri Rossi muestra, pues, el consustancial cambio que experimenta la narrativa lesbiana en los noventa, sobre todo si lo confrontamos con los dos cuentos analizados anteriormente. Ya no se trata de una búsqueda de la propia identidad sexual, puesto que esta ya ha quedado definida y es aceptada con naturalidad por las protagonistas. No se ponen trabas al deseo, por lo que tampoco se trata ya de una historia de pasión frustrada y de imposibilidad. De lo que se trata es de romper con los tópicos, de cuestionar todos los estereotipos, de darles la vuelta o de reinventarlos. De universalizar el amor e independizarlo del género.

Como hemos visto a lo largo de este estudio, con el fin de la dictadura, algunas voces valientes se atrevieron a dar visibilidad, mediante sus textos, a algo que se había mantenido oculto y reprimido demasiados años, sin tener

modelos previos que seguir y buscando, ante todo, la aceptación social. Gracias a estas voces, los escritores de los noventa tuvieron por fin unas bases sobre las que construir una narrativa moderna, comprometida y crítica que mostrase, desde la más absoluta naturalidad, el amor entre mujeres.

Actualmente, la narrativa lesbiana tiene una mayor presencia en el panorama literario español. Ya no hay miedo ni limitaciones a la hora de expresar el deseo homoerótico. Además, cada vez hay más editoriales que apuestan por esta literatura o incluso que publican exclusivamente textos con esta temática y, desde hace unos diez años, ya no es tan difícil encontrar estudios sobre literatura lesbiana. Aun así, aún queda mucho trabajo por hacer. Siendo necesario que la literatura lesbiana salga de las editoriales especializadas y tenga una mayor visibilidad en el mercado editorial. Para ello, las grandes editoriales deberían apostar por este tipo de historias y no discriminarlas y, al mismo tiempo, estas pequeñas editoriales especializadas no deberían publicar cualquier cosa, independientemente de su valor literario, simplemente porque la trama principal esté salpicada por relaciones homoeróticas.

También es fundamental la entrada de esta literatura en los circuitos académicos. Aunque cada vez es más habitual que aparezcan estudios sobre el lesbianismo en la literatura, todavía es bastante común que estos vengan de investigadores que trabajan en universidades extranjeras, especialmente estadounidenses.

Es indudable que la literatura lesbiana lleva ya un largo e importantísimo camino recorrido, que será fundamental para sentar las bases del camino que aún queda por recorrer. Un camino que seguro estará lleno de hombres y mujeres valientes y orgullosos de sus madres y de sus abuelas literarias, de Riera, de Tusquets, de Moix y de muchas más que se atrevieron a alzar la voz por primera vez para decir «a Chloe le gustaba Olivia».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTREJÓN, María (2008), ...*Que me estoy muriendo de agua: Guía de narrativa lésbica española*, Egales, Barcelona.



- GUTIÉRREZ-RIVAS, Carolina (2012), «Pistas lingüísticas e identidad sexual en *La búsqueda de Elizabeth*, de Marta Pessarrodona», en Leonardo García Jaramillo (coord.), *Co-herencia*, Universidad EAFIT, Medellín, vol. 9, n. 17, pp. 31-49.
- HERNÁNDEZ, Wilfredo (2003), «From the margins to the mainstream: lesbian characters in spanish fiction (1964-1979)», en Lourdes Torres e Inmaculada Pertusa (eds.), *Tortilleras: Hispanics and U.S. latina lesbian expression*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 19-34.
- MARTÍN ARMAS, Dolores (2002), «Literatura española lesbiana de los noventa: Tres modelos», en *Céfiro. Enlace hispano cultural*, Texas Tech University, n. 2, pp. 4-8.
- MOIX, Ana María (1982), «Las virtudes peligrosas», en Ymelda Navajo (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Alianza, Madrid, pp. 35-64.
- PALMA BORREGO, M^a José (2005), «Literatura lesbiana española: un lugar casi desierto», en Patrick Dubuis y Nicolas Balutet (coord.), *Littératures, arts, homosexualités: dossier bilingue de littératures hispaniques*, Inverses, n. 5, pp. 202-209.
- PERI Rossi, Cristina (1997), «La semana más maravillosa de nuestras vidas», en *Cuentos reunidos*, Lumen, 2007, pp. 636-657.
- PERTUSA, Inmaculada (2005), *La salida del armario: lecturas desde la otra acera: Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi*, Libros del Peixe, Gijón.
- PESARRODONA, Marta (1982), «La búsqueda de Elizabeth», en Ymelda Navajo (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Alianza, Madrid, pp. 143-159.
- RIERA, Carme (1980), «Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda», en *Palabra de mujer*, Laia, Barcelona, pp. 9-32.
- SIMONIS, Angie (2009), *Yo no soy ésa que tú te imaginas: El lesbianismo en la narrativa española a través de sus estereotipos*, Centro de estudios sobre la mujer, Universidad de Alicante.

- TERUEL BENAVENTE, José (2013), «Representación del lesbianismo en la narrativa de la transición democrática», en María Jesús Zamora Calvo (ed.), *La mujer ante el espejo: Estudios corporales*, Abada, Madrid, pp. 183-201.
- VOSBURG, Nancy (2003), «Silent pleasures and the pleasure of silence: Ana María Moix's *Las virtudes peligrosas*», en Lourdes Torres e Inmaculada Pertusa (eds.), *Tortilleras: Hispanics and U.S. latina lesbian expression*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 81-90.
- (2008), «Los ritmos eróticos del cuerpo literario lésbico: Riera, Tusquets, Moix y Company», en Beatriz Ferrús y Nuria Calafell (eds.), *Escribir con el cuerpo*, UOC, Barcelona, pp. 137-143.

LANZ, Juan José, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia (Colección «Debats», 30), 2016, 238 págs.

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

Juan José Lanz, profesor de la Universidad del País Vasco, es un consumado especialista en la poesía española del siglo XX, y muy especialmente en las generaciones de la Posguerra hasta la actualidad, con trabajos muy bien elaborados sobre la poesía española del siglo XXI. Su dilatada trayectoria investigadora le convertido en un académico de referencia inexcusable en estos campos en el amplio terreno del hispanismo internacional. Por todo ello es la persona más capacitada para ser el autor de un libro reciente, innovador y decisivo en su ámbito: *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, que ha editado recientemente la Institució Alfons el Magnànim de Valencia.

En el volumen, muy elegante y cuidadosamente editado, se reúnen seis estudios de diferente extensión, objetivos y resultados sobre la poesía de Guillermo Carnero, desde luego uno de los poetas más destacados y valiosos de su generación. Los ensayos se ofrecen precedidos de un preámbulo explicativo y de una su-

cinta, pero muy completa nota biobibliográfica sobre Guillermo Carnero, completado todo por una exhaustiva bibliografía de y sobre el poeta y una bien seleccionada y escogida antología en la que se ofrecen, en su texto completo, algunos de aquellos poemas a los que se ha venido refiriendo en los diferentes capítulos del volumen. El resultado es que el lector dispone así de una buena colección de sugerencias y reflexiones junto a los materiales imprescindibles para conocer mejor la dimensión histórica y literaria del poeta estudiado y su significación en el mundo de las letras españolas del último tercio del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI.

Procede el título del libro de la pintura *La musa metafísica* (1917), obra del pintor italiano Carlo Carrà, que se reproduce en la cubierta, y con cuya imagen y sentido simboliza o sintetiza el significado profundo de la poesía de Guillermo Carnero por su planteamiento fundamentalmente metafísico, ya que, como indica el profesor Lanz, al comienzo de su li-



bro «la poesía de Guillermo Carnero puede definirse como una “poesía metafísica” en varios de los sentidos del concepto que se manejan a lo largo de su obra y no solo en el estrictamente filosófico, como aquella parte de la filosofía que se ocupa de la naturaleza del ser y de sus principios y causas», sino además como intento de mostrar la realidad más allá de su aspecto corriente y cotidiano, en la línea de lo que supusieron para la historia los metafísicos ingleses estudiados por Eliot y, entre nosotros, por Luis Cernuda, integrados en aquella tradición poética que «atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece inmutable de una realidad superior», aunque, para Lanz, «también la reflexión metapoética y la dimensión culturalista revelan una dimensión metafísica (o viceversa) de la poesía carneriana».

Llama particularmente la atención que estos ensayos se hayan escrito, como indica el autor en la introducción, a lo largo de casi veinticinco años, ya que el primero de ellos data de 1989 y el último de 2012, largo período, cerca de un cuarto de siglo, que desde luego ha consagrado a Juan José Lanz como un auténtico experto en la poesía de Carnero, dotado no solo de una lealtad admirable sino de una capacidad de penetra-

ción en la compleja obra carneriana poco común, por no decir que única, entre los estudiosos actuales de la lírica contemporánea. Y además se valora que los textos hayan sido revisados para esta edición, y, para que quede claro y así conste, algunos de ellos llevan la fecha de redacción seguida de la fecha de revisión, unos años más tarde. Se ha establecido así un eficaz diálogo muy fructífero, como reconoce Lanz en sus palabras introductorias, entre el lector de hace equis años y el lector actual a la hora de realizar los análisis y aproximaciones que el volumen contiene, lo cual sin duda ha sido muy positivo, porque el proceso de actualización ha enriquecido y cohesionado el volumen en su conjunto. No ha habido reescritura pero sí prudente y necesaria reelaboración de algunos aspectos básicos.

Entrando en el contenido del volumen, se advertirá que trata el segundo capítulo del «Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía», y en él establece Lanz las relaciones de la poesía de Carnero con la tradición literaria occidental, su alejamiento del realismo que caracterizó la poesía social o la poesía intimista, e incluso su distancia del surrealismo, para crear un nuevo ámbito estético relacionable con el



neosimbilismo de raíces barrocas y una reflexión en gran parte metapoética activa basada en una lengua poética personal y de alta estatura estética, docta y culturalista no ajena a un cierto irracionalismo contenido.

El tercer ensayo versa sobre «*Di-bujo de la muerte: écfrasis e imitación artística*», y revela los espacios en los que la poesía de Carnero se desenvuelve, precisamente en los terrenos de una muy personal écfrasis transformadora de los distintos referentes estéticos que la provocan o sustentan superando los estrechos límites que la retórica clásica otorgaba a la écfrasis, todo muy relacionado con la dimensión metafísica que define y caracteriza a la poesía de Guillermo Carnero siempre. Para ello Lanz se detiene en algunos poemas antológicos suyos como «El embarco para Cytarea», «Oscar Wilde en París», «Watteau en Nogent-sur-Marne», y muy especialmente en «Ávila», con su particular relectura de Castilla, sus censura política y sus consideraciones metapoéticas incluidas, actitud que es permanente a partir de ahora en la poesía del autor valenciano.

Por ello resulta muy acertado por parte del profesor Lanz que se ocupe en el cuarto capítulo de «Teoría y práctica poética: la metapoesía a

través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus Áurea”», en el que establece con claridad la importancia de las innovaciones logradas por Carnero en estos poemas como reflejo de toda una nueva concepción de la poesía frente al arte, frente a la arquitectura o a la historia, para centrarse en el descubrimiento de la enorme originalidad que la poesía del autor contiene en estas composiciones fundamentales en su obra, en relación desde luego con la metapoética que las vertebra, porque, como bien advierte Lanz, «el metapoema trata de materializar esta distancia entre la experiencia y su representación en el poema, surge de hecho entre los límites del poema y de la propia experiencia de la realidad, intentando integrar en un solo discurso sus dos niveles (poético y metapoético) de existencia, afirmando así la autonomía del hecho artístico».

El quinto ensayo se ofrece con el título de «Una nota sobre *Divisibilidad indefinida* (1990)», y no es sino una sucinta noticia del nuevo libro que publica nuestro autor, tras diez años de silencio, en 1990. Pero en realidad es un trabajo profundo sobre el significado de este nuevo libro en la trayectoria de Carnero, caracterizado por un nuevo clasicismo barroco, y por la alta estatura estética de sus

nuevas reflexiones «metaartísticas de momentos culminantes de la cultura», que Juan José Lanz pone inmediatamente en relación «con los instrumentos que la razón nos otorga, la raíz del arte, el origen del poema, el sentimiento».

Mientras que el sexto ensayo, «La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. “Ficción de la palabra”, de *Espejo de gran niebla* (2002)», insiste en profundizar en aquellos rasgos de mayor originalidad en la poesía carneriana, como son sus nuevos conceptos de la lírica como ficción, comunicación y metapoesía, para lo cual lleva Lanz a cabo un análisis comparativo e histórico de la poesía española de las últimas décadas a la luz de tales conceptos antes de proceder a realizar un excelente y muy dilucidador comentario del poema de Carnero «Ficción de la palabra», con el que cierra el capítulo. Y, a la pregunta «¿de quién es la mano que mueve la pluma?» se responde que «la mano que dibuja es a la vez la mano dibujada. Sin duda en “Ficción de la palabra” la mano que mueve la pluma es la mano movida por la pluma; la mano que escribe es la mano escrita, que también nos escribe a nosotros como sus lectores y nos proyecta a un universo de discursos».

Por último, el séptimo estudio analiza «La poesía metafísica: *Cuatro noches romanas* (2009)», para poner de relieve las enormes novedades que este libro contiene como ha señalado la crítica especializada. Lanz lo valora como una interpretación por parte de Carnero de la muerte, una *meditatio mortis* que se desarrolla en un espacio estructural y compositivo también muy original, de manera que el poeta dialoga, a la manera de los textos antiguos y medievales, con la muerte y reflexiona y discute con ella. Como señala Lanz en este libro, uno de los más sobresalientes de Carnero, «la vida, la muerte y la imagen ilusorias de una supervivencia posible, pero cuestionada, son los ejes sobre los que discurren los poemas de este libro, enfocados con la lente de la madurez, la conciencia de la degradación y la asunción de la decadencia». Un cierto senequismo que no renuncia al amor como estímulo emocional y como elemento de construcción de la propia identidad completa el significado de tan singular obra de Carnero.

Resulta que entre 1999 y 2009 Carnero dio a conocer cuatro libros de poemas (*Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*) que constituyeron un complejo y severo proceso poético de introspección, en el que conflu-



yeron diversos estímulos personales forjadores de una determinada etapa emocional. La altura intelectual, ética y estética de esta poesía última de Carnero significa mucho en el panorama de la lírica española contemporánea, y, desde luego, lo convierte y lo consagra como uno de los poetas más originales de todo el ámbito de la poesía reciente en lengua española.

Por eso, un libro como *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, de Juan José Lanz, ha de considerarse de referencia obligada e inexcusable para conocer mejor los logros conseguidos por un poeta tan excepcional. Y lo que está

claro es que sus procedimientos de aproximación a la obra estudiada, basados en un exigente y riguroso examen y análisis de los textos, es lo que garantiza el acierto de esta libro que, de esta manera, ha trazado caminos seguros para ser seguidos en próximos análisis a la obra de Guillermo Carnero. Los mimbres con los que se ha construido este libro, a los que nos tiene habituados su experto autor, han de servir de modelo para futuros enfrentamientos no solo a la poesía de un escritor tan complejo y completo como Carnero sino para entender también a otros muchos poetas del actual panorama de la lírica española.



VV.AA., *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. TERUEL, José, Madrid, IBEROAMERICANA - Vervuert, 2018, 296 págs.

LUIS FUENTE PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

En el desgranarse de las últimas décadas se ha ido haciendo cada vez más patente en el estudio de la historia de la literatura el aliento del ámbito privado como apoyo del análisis de los textos de supuesto carácter público. *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, editado por el profesor José Teruel y punto de reunión de algunos de los más agudos conocedores de la cultura y el campo literario de la segunda mitad del siglo XX español, se ofrece al lector como buen ejemplo de ello. José Teruel es, por su parte, profesor titular (con acreditación a catedrático) de literatura española de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido, además, *Visiting Professor* en varias universidades de los EEUU, tiene destacadas publicaciones recientes (como el galardonado *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*) y dirige actualmente, entre otros proyectos, la edición de las obras completas de Carmen Martín Gaité en la editorial Galaxia Gutenberg.

Historia e intimidad se nos presenta, de esta suerte, como una cuidada y penetrante recopilación de estudios en torno a escritos de carácter íntimo (no siempre exclusivamente privado) de algunas de las plumas más relevantes de la segunda mitad del pasado siglo en nuestro país. Figuras tan conocidas como Gonzalo Torrente Ballester, los Goytisolo, Claudio Rodríguez, Carmen Martín Gaité, Jaime Gil de Biedma o Esther Tusquets, a menudo cruzándose en los textos de los diferentes investigadores y a través de la interpretación de sus biografías que se va construyendo en el entramado literario, epistolar, memorístico o autobiográfico, van revelándose y revelándonos los entresijos, la cara oculta o directamente silenciada de una época que abarca el franquismo, la Transición y la consolidación de la democracia.

Conviene acercarse al libro con dos precisiones técnicas: su metodología y la ordenación de sus capítulos, ambas aclaradas en la lúcida *Introducción* del volumen. En relación a la

primera, se agradece la honestidad con la que los diferentes autores encaran su tarea: estos textos íntimos, que oscilan desde la privacidad de la correspondencia personal hasta la reconstrucción pública de un espacio privado mediante la autobiografía, siempre ficticia, siempre distorsionada por la falibilidad de la memoria y la molienda de los años; este corpus, decía, requiere una atención y un tipo de trabajo cuyas directrices aún están en la adolescencia, una brega con inéditos muchas veces manuscritos que implica una fatigosa labor de archivo y de desciframiento, una sutil agudeza a la hora de interpretar confesiones y silencios, bromas e injurias, realidad y ficción: en otras palabras, la lábil y atractiva frontera entre la vida y la literatura, entre lo público y lo privado. «Editar textos autobiográficos – se apunta en la *Introducción* – no es solo transcribir, es fundamentalmente codificar la compleja deixis de la intimidad» (23). El profesor Teruel, por su parte, recoge sagazmente los motivos que unifican y estructuran el libro:

[L]a pertinencia de los géneros autobiográficos para un mayor conocimiento del taller del autor y de la microhistoria de la cultura y la literatura españolas del medio siglo; el problema de las fuentes de investigación: la dificultad de acceso, el

expurgo del silencio de los archivos; la sinergia eficaz entre la biografía íntima, la construcción de la imagen pública y la exégesis de la obra; y la función de los géneros autobiográficos en la construcción identitaria tanto individual como generacional de la literatura española del medio siglo. (27)

En relación a la disposición de los estudios, considero un acierto el ordenamiento puramente cronológico de los mismos. Orden que abarca más de cinco décadas: desde la correspondencia de las mujeres de vanguardia ligadas al 27 con las autoras del medio siglo hasta obras de Esther Tusquets de aparición reciente. La coincidencia del avance de la lectura con el paso de los años da cuenta del devenir histórico, de los cambios sociopolíticos y culturales, de la distinta interpretación de los mismos hechos a través de diferentes miradas y de un hiato de décadas, de las variaciones en las formas de comunicarse entre los interlocutores, de las contradicciones inherentes a todo ser humano.

De esta forma, los estudios que componen el libro sacan a la palestra temas de extraordinario y del más variado interés para los lectores: las relaciones entre autor y editor y su interferencia con los vínculos de amistad, como en el

texto de Andrea Toribio; la génesis, valoraciones iniciales y evolución del proyecto de obras hoy por todos admiradas, como es el caso de *Reivindicación del conde Don Julián* planteado por Santiago López-Ríos; las relaciones silenciadas por el olvido de la historiografía oficial, tal como muestra Carmen de la Guardia en relación a las mujeres de vanguardia y del medio siglo, casi siempre a la sombra de sus compañeros de promoción; la forja de una amistad y el intercambio de sentires literarios entre Claudio Rodríguez y José Agustín Goytisolo que reconstruye Sergio García; las memorias de la labor de editora presentes en el texto de Elisa Martín; o la reinterpretación de hechos pasados, como la traumática (o no) experiencia de la guerra que varios autores revisitan en el periodo de madurez interrogando a sus memorias de infancia y juventud. El propósito de contrastar y analizar el escenario de libertad (aunque condicionada) que suponen estos textos de la intimidad con el espacio opresivo de la cultura oficial durante el franquismo y de la tiranía de la imagen pública ya en democracia es, a mi juicio, logrado con un éxito sobresaliente.

Por otra parte, la coherencia y la cohesión con las que está tramado el volumen saltan a la vista. Puede

parecer un apunte nimio, pero que los dieciséis textos de distintos autores que conforman el libro tengan continuidad y fluidez no es algo tan aparentemente sencillo. El esmero con el que parece estar compuesto hace posible que su lectura sea amena y natural, entrecruzando y conectando las voces que aparecen y desaparecen en los diferentes estudios, reconstruyendo entre todos la biografía personal de los autores y la social y cultural de una época, dando una textura unificada al comentario de los hechos, en definitiva.

Es, finalmente, digna de elogio la labor de los autores a la hora de rescatar inéditos en archivos y fundaciones, la insistencia en conversar con autores y testigos para rellenar lagunas y amenizar con sabrosas anécdotas, la reflexión acerca de los límites del conocimiento que puede aportar este tipo de textos, así como también, por supuesto, la lucidez de sus juicios al desbrozar e interpretar la, como diría Juan José Saer, «espesa selva de lo real» en la que nuestras pobres vidas tienen lugar, demostrando cómo el estudio de estos escritos de carácter íntimo es imprescindible para entender las obras de sus autores, su relación con el mundo y el contexto que les tocó en suerte. Para el

lector de estas páginas, además, supone muchas veces el atractivo de sumergirse en lo *prohibido*, en la más profunda familiaridad de aquellas mentes capaces de tramar obras que admiramos y descubrir, así, toda una serie de ideas que permanecie-

ron demasiados años en la sombra. Se revela como algo cierto, de esta manera, cómo para todos aquellos autores «[e]l franquismo no solo silenció, también provocó discursos» (28). Buena muestra de ello es esta selecta *Historia de la intimidad*.



VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*, introducción de J. M. Castellet, Madrid, Visor, Colección Visor de Poesía, 2018, 509 págs.

SERGIO GARCÍA GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Tal vez sea una simple casualidad que, en este año de 2018 en el que se conmemora el cincuenta aniversario del mayo del 68, así como el de la Primavera de Praga —y la posterior invasión soviética de dicha ciudad—, la editorial madrileña Visor en su notoria colección de poesía decida reeditar la poesía completa de Manuel Vázquez Montalbán, pues estos hechos históricos influyeron notablemente tanto en el pensamiento político, como en el desarrollo de la obra del autor. Por lo tanto, todo seguidor del prolífico escritor oriundo de Barcelona debe estar de celebración ante la decisión de Visor por recuperar y relanzar al mercado esta faceta literaria de Vázquez Montalbán, quizá la más olvidada. Muchos de los lectores montalbanianos, conocedores sobre todo de la serie de novelas negras protagonizada por el detective Pepe Carvalho y de los numerosos artículos de poblaron las páginas de *Por Favor*, *Triunfo*, *Interviú* y *El País*, entre otras publicaciones periódicas, ignoran que Manuel Vázquez Montalbán, antes de con-

vertirse en uno de los adalides del *noir* español, fue poeta. Estando preso en la cárcel de Lérida entre 1962 y 1963, el barcelonés escribió *Informe sobre la información* (1963), un encargo de Antoni Jutglar, que se convirtió en su primer libro publicado, y sus dos primeros poemarios, *Una educación sentimental* (1967, 1970) y *Movimientos sin éxito* (1969). No sería hasta 1972 cuando publicó *Yo maté a Kennedy*, donde por primera vez surge el personaje de Carvalho, pero que no se desarrollara, como bien se sabe, hasta 1974 en la novela *Tatuaje*; tampoco se debe olvidar la producción en prosa que comenzó a realizar Vázquez Montalbán a finales de los sesenta bajo la denominación de «escritos subnormales».

A pesar de publicar sus dos primeros poemarios en 1967 y en 1969, no sería hasta 1970 cuando la crítica se fijaría en el Vázquez Montalbán poeta —aun así, ya había aparecido en varias antologías antes de 1970— debido a su inclusión en la todavía controvertida antología *Nueve noví-*

simos poetas españoles, realizada por Josep Maria Castellet. No obstante, la fama que le trajeron los casos de Carvalho supuso un arma de doble filo en la visibilidad de su obra, pues los lectores se olvidaron de que Vázquez Montalbán era también un poeta que no solo había escrito y publicado poemarios antes de la obtención del Planeta en 1979, sino que lo siguió haciendo hasta su fallecimiento en 2003. Durante el mismo año de su participación en la nómina novísima publicó una 2.^a edición ampliada de *Una educación sentimental*, a la que le siguieron los poemarios *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973) y *Praga* (1982), que surge a raíz de la ya mencionada invasión de la ciudad checa por las tropas del Pacto de Varsovia en agosto de 1968. En 1986 Vázquez Montalbán decidió recopilar toda su obra poética escrita hasta la fecha en un único volumen titulado *Memoria y deseo (1963-1983)* —se considera 1963 como el inicio de la poesía montalbaniana al coincidir con la finalización de *Una educación sentimental*—; el libro iba precedido de una introducción de Castellet, posiblemente el análisis crítico de la poesía montalbaniana más conocido. La ed. de *Memoria y deseo* no solo tuvo como novedad el

remarcar que el binomio que nombraba aquella recopilación de su poesía —procedente de *La tierra baldía*, de Eliot— equivalía al pilar principal sobre el que se sostenía toda su obra literaria, en especial la poética, sino además en añadir una nueva recopilación de versos entre el primer y el segundo poemario, titulada *Liquidación de restos de serie*. Con ello, Vázquez Montalbán pretendió dotar de cierta autonomía a la cuarta sección incluida en la 2.^a ed. de *Una educación sentimental*, en la que «reunía poesía varia, difícil de integrar en un libro con pretexto o postexto unitario, intención que siempre ha guiado la concepción de mis libros de poemas», como el propio Vázquez Montalbán afirma en un texto en prosa, «Definitivamente nada quedó de abril», una suerte de nota del autor a *Memoria y deseo* (pág. 340). No solo recogió aquí los poemas incluidos en la 2.^a ed. de su primer libro de versos, sino algunos poemas publicados en otros textos y antologías, y que, hasta la fecha, no habían formado parte de su obra poética canónica. En 1990 el barcelonés publicó un nuevo poemario, *Pero el viajero que huye*, con el cual decidió realizar una nueva recopilación de su poesía con una nueva ed. de *Memoria y deseo (1963-1990)*, publicada en 1996. En las primeras



páginas de *Pero el viajero que huye*, editado por Visor, escribió Vázquez Montalbán una breve advertencia en la que establecía que ese poemario cerraba «el ciclo iniciado por *Una educación sentimental*» (347); lo mismo apuntó en la ed. de *Memoria y deseo* de 1996: «Finalmente añado *Pero el viajero que huye*, publicado por Visor y que significa el cierre del ciclo de la poesía de la memoria y el deseo, el final de una educación sentimental abocada a movimientos sin éxito a la sombra de las muchachas sin flor con el remordimiento por no haber cantado atiempo [sic] las coplas a mi tía Daniela ni haber sabido salir de Praga, atrapado, inacabado, como la propia ciudad» (341). Por lo tanto, *Memoria y deseo* es, según el propio Vázquez Montalbán, un ciclo de poesía, y no el nombre de su poesía completa. —No debe el lector confundir el caso montalbaniano con el de Luis Cernuda, por muchas similitudes que haya en los títulos. — Fuera ya de *Memoria y deseo*, Vázquez Montalbán publicó en abril de 1997 el poemario *Ciudad*, también en Visor, y en noviembre de este mismo año *Construcción y deconstrucción de una teoría de la almendra de Proust complementaria a la construcción y deconstrucción de una teoría de la magdalena de Benet Rossel*, un conjunto de poemas que servían

que acompañamiento a unos grabados del artista catalán Benet Rossell, y publicados en gran formato en una edición de tirada muy reducida. Aunque este fue su último poemario publicado en vida, años antes de su muerte ya había anunciado que se encontraba inmerso en la composición de un nuevo libro de versos, de nombre *Rosebud*. El manuscrito, ya finalizado, se encontró en el interior del ordenador portátil que lo acompañó durante un viaje por Oceanía; aquel periplo no pudo completarse ya que Vázquez Montalbán se encontró con la muerte en el aeropuerto de Bangkok cuando emprendía el regreso a Barcelona. *Rosebud* dejó de permanecer inédito cuando Manuel Rico lo incluyó en la 1.^a ed. de la poesía completa del barcelonés, publicada a su cargo en Península en 2008. La ed. de Rico, además de incluir todo *Memoria y deseo* y los textos de *Rosebud* y de *Construcción y deconstrucción...*, va precedida de un estudio preliminar escrito por él mismo como editor del volumen, así como de la ya citada introducción de Castellet a la ed. de *Memoria y deseo*, y ampliada por un apéndice y un epílogo escritos por el crítico catalán en 2008 con motivo de la aparición de esta nueva ed., donde da noticia y sitúa en la obra montalbaniana esos tres poemarios

posteriores a *Memoria y deseo*. La ed. de Rico se completa con la inclusión al final de un apéndice compuesto por tres fragmentos de un poemario titulado *Historia de amor de la dama de ámbar*, cuyo manuscrito extravió Vázquez Montalbán en un viaje por Grecia, como él mismo asegura en «Definitivamente nada quedó de abril» (342). Los tres fragmentos del libro perdido que recupera Rico se conservan gracias a su publicación en 1974 en la revista *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*, dirigida por el poeta Antonio Martínez Sarrión. Aun así, estos tres poemas no suponen una gran novedad para la poesía completa, pues Rico ya los publicó, así como una serie de fragmentos de *Rosebud*, en la antología de la poesía montalbaniana *Ars Amandi. Poesía erótico amorosa (1963-2000)* (Madrid, Bartleby, 2001, Poesía), que él mismo preparó. Es importante señalar que, en la ed. de la poesía completa de 2008, es Rico quien únicamente da noticia de estos poemas; Castellet, por su parte, no habla de ellos ni en la introducción a *Memoria y deseo*, ni en la nueva versión ampliada de 2008.

La nueva poesía completa de Vázquez Montalbán que Visor ha publicado a finales de la primavera de 2018 pretende sustituir dentro del mercado editorial a la edición de Pe-

nínsula publicada diez años antes, tan difícil de conseguir en estos días. Si se atiende a la contraportada del libro, el lector, tras pasar por alto la errata en la fecha de defunción del poeta (2033), puede leer cómo esta nueva reedición, que no edición, se proclama como la versión definitiva de la poesía completa del creador de Pepe Carvalho. Y es preciso resaltar que el libro de Visor se trata de una *reedición*, pues el parentesco con la edición de Rico es absoluto. En primer lugar, la edición de Visor conserva los errores del texto de Península, desde la afirmación castelletiana de que *Pero el viajero que huye* se publicó en 1970 y no en 1990 (34), hasta el propio subtítulo del libro, *Memoria y deseo*, a sabiendas de que, como ya se ha dicho más arriba, Vázquez Montalbán dejó escrito en varias ocasiones que ese era el título de un ciclo cerrado de su poesía, por lo que pierde todo el valor como título de su obra poética completa. Pero, en segundo lugar, a pesar de que el índice es prácticamente idéntico en ambos textos —únicamente, la edición de Visor señala entre corchetes los primeros versos de aquellos poemas carentes de título—, y por motivos que se desconocen, la ed. de Visor decide obviar por completo el nombre de Rico, por lo que ni el estudio preliminar, ni la bibliografía, ni la nota

editorial escritos por él en la ed. de Península se recuperan en la nueva publicación; solo se conserva la introducción de Castellet con su respectiva ampliación. La desaparición de la mención de Rico como editor de la poesía montalbanaiana conlleva otro de los grandes problemas de la ed. de Visor, pues esta, a imagen y semejanza de la de Península, se cierra con los tres fragmentos de *Historia de amor de la dama de ámbar*, y, al no hacer ninguna alusión a ellos Castellet en su introducción, el lector desconoce qué son verdaderamente esos poemas y, sobre todo, cuándo los escribió Vázquez Montalbán. Aquí reside, de nuevo, otro de los problemas de la ed. de Visor: la mención del año de publicación de los poemarios en la primera página de cada uno de ellos, elementos que no poseía la edición de Península. En el caso de *Historia de amor de la dama de ámbar*, al final de las composiciones se señala entre paréntesis la fecha de publicación de dichos fragmentos, 1974, imitando el texto de Rico, pero el problema llega cuando cuatro páginas más adelante el apéndice en cuestión aparece fechado en 2001. ¿Acaso dicho año pretende recordar que estos poemas ya se publicaron con anterioridad en 2001 en la antología de Bartleby? Siendo así, tendría validez el 2008 que acompaña al tí-

tulo de *Rosebud*. ¿Pero, considerando esto como correcto, qué sentido tiene tomar el 2001 como el año en que se publican por primera vez, si estos fragmentos ya fueron publicados en 1974? Y ahí no cesan las incongruencias: la ed. de Visor defiende que el conjunto de poemas *Liquidación de restos de serie*, tal y como apareció recogido en la 1.^a ed. de *Memoria y deseo* de 1986, fue publicado en 1967, y que *Construcción y deconstrucción...*, en 2003, cuestión que no es extrañar ya que la crítica montalbanaiana a día de hoy no ha sabido describir ni datar correctamente este último poemario mencionado. Asimismo, el caso de *Construcción y deconstrucción...* es un ejemplo magnífico para resaltar la necesidad de llevar a cabo una tarea de cotejo de las distintas eds. de los poemarios montalbanaianos, esto es, de elaborar una ed. crítica de la poesía de Vázquez Montalbán, pues concretamente en este conjunto de versos la lista de variantes textuales –omisión e incorporación de nuevos versos, distinta disposición de los textos, etc., y no meras erratas de transcripción– entre la 1.^a ed. de 1997 y la de Visor no es precisamente corta.

De todos modos, no se debe obviar el buen hacer y la buena intención de la editorial Visor por volver a situar en las librerías la faceta poética

de Vázquez Montalbán, donde posiblemente residan muchos de sus mejores textos, tan necesarios para comprender casi en su totalidad su ideario como escritor y como ciudadano. Aun así, esta nueva *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)* está en los antípodas de una todavía inexistente ed. definitiva de la poesía montalbaniana, pues nues-

tros escritores contemporáneos, más próximos al s. XXI que al XIX, y muy especialmente alguien de la altura de Vázquez Montalbán, también son merecedores de ver sus textos recogidos en ediciones críticas y cuidadas, donde el respeto por la calidad y la difusión de su literatura estén muy por encima de las prisas y de los valores del mercado.

AVILÉS, Luis F., *Avatares de lo invisible: espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, Colección Biblioteca Áurea Hispánica, 2017, 227 págs.

VÍCTOR SIERRA MATUTE
Haverford College

Avatares de lo invisible: espacio y subjetividad en los Siglos de Oro, de Luis F. Avilés, pone en relación dos líneas de investigación candentes en los estudios sobre el dieciséis y el diecisiete españoles: la configuración espacial y el estatuto del individuo. Para acotar este amplísimo terreno, el profesor de la Universidad de California en Irvine fija su atención en dos fenómenos más específicos. Por un lado, la cuestión de la mirada, o los modos en que la escritura de la época intenta reproducir la experiencia visual; por otro lado, el tratamiento de la intimidad del sujeto en la alta modernidad, y en concreto intentar discernir «[qué] aspectos del yo [...] deben mostrarse a los demás y cuáles permanecen ocultos como parte de la vida en contextos específicos» (9). Tarea compleja, claro está, que Avilés resuelve de forma convincente a través de una serie de casos de estudio por lo demás bastante canónicos: el *Quijote*, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, *El abencerraje* y el *Lazarillo* son los principales, aunque se tocan tam-

bién otros clásicos como *El collar de la paloma* o la *Razón de amor*.

El libro se inicia con una referencia a J. M. Coetzee que sirve para justificar tanto la elección del corpus estudiado como el marco teórico bajo el cual se estudia. En su ensayo «¿Qué es un clásico?», el premio Nobel sudafricano reivindica la capacidad de las grandes obras para ser interrogadas y suscitar múltiples y diversas interpretaciones. Avilés hace suya dicha actitud para defender las herramientas teóricas de las que se sirve *Avatares de lo invisible*, trabajo fuertemente influido por el pensamiento filosófico de Michel Foucault, Judith Butler, Giorgio Agamben y Jacques Rancière. A pesar de la *excusatio non petita*, el monográfico ofrece un perfecto balance entre el rigor filológico y la lectura sugerente bajo la lupa de la teoría contemporánea. Así, Avilés combina un impecable manejo de las fuentes con profundas reflexiones sobre la intersección entre política y estética en los textos auriseculares.



En cuanto a su estructura, el monográfico está dividido en cuatro apartados, cada uno de ellos correspondiente a un espacio o un concepto relacionado con la espacialidad. Los conceptos estudiados son, por este orden, la distancia, la corte, la frontera y la casa. En común tienen que son espacios regulados que imponen una serie de protocolos de comportamiento sobre el individuo. El giro que propone Avilés es contrastar dichos espacios con «ciertas obras literarias [que] pueden contribuir a visibilizar y reconfigurar estas normas de uso» (11). Así, cada capítulo va a resaltar, de una u otra manera, el carácter subversivo que tiene la literatura respecto a la formación de espacios y sujetos.

El primer capítulo del libro es el que abarca un mayor número de casos de estudio. Está dedicado, como ya adelantábamos, al concepto de distancia; específicamente, a la distancia en el contexto de las relaciones amorosas del período. El amor, entendido éste como un «espacio compartido» (17), se genera a partir de la visión del amado o amada, objeto de deseo. La belleza entra por los ojos, o eso defienden las teorías del amor clásicas, medievales y renacentistas, desde Platón hasta Andreas Capellanus. Sin embargo, Avilés encuentra una importante excepción a estas

teorías del amor ocular: el amor distante y de oídas. Este capítulo ofrece un conjunto de ejemplos en los que el amor de oídas aparece como alternativa al modelo visual. Entre ellos están el *De amicitia* de Cicerón, Ibn Hazm y *El collar de la paloma*, la figura de la *dame jamais vue* de la poesía trovadoresca francesa o la ausente Dulcinea, sin ir más lejos. Otro ejemplo paradigmático del amor de oídas es la *Razón de amor con los desnuestos del agua y el vino*, poema del siglo XIII que narra el encuentro entre dos amantes que han vivido enamorados sin conocerse. Estos procesos de ocultación y revelación del amor de oídas aparecen parodiados en el *Quijote* cuando Alonso Quijano idealiza a una Dulcinea que se nos muestra a los lectores como Aldonza (58).

La corte es el concepto que protagoniza el capítulo 2. En este caso, las dinámicas de ocultación tienen que ver con la conocida dicotomía entre honor y honra. La vida moral del cortesano depende, en gran medida, de las apariencias. Éstas regulan el comportamiento del *buon cortigiano*, tal y como lo describió Castiglione. Los peligros y contradicciones de la corte —espacio hiperregulado por excelencia— son expuestos por Antonio de Guevara en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Avilés se posiciona en contra de las lecturas



superficiales que se han hecho de Guevara y demuestra la gran complejidad del *Menosprecio*. Rechazar la corte para abrazar la aldea «depende de una mirada sobre uno mismo, una vigilancia y conocimiento de sí, lo cual permite elegir un modo de vida o estado que provea de unos parámetros de disciplina y control» (102). Es decir, la apología de la vida retirada no es un intento naíf de recuperación de la Edad de Oro, sino que requiere de responsabilidades. El cuidado de uno mismo permite gestionar una vida tentada por el exceso de ocio y bajo la amenaza de la soledad.

El tercer capítulo aborda el concepto de frontera de guerra y gira en torno a la obra *El Abencerraje*. El espacio fronterizo depende, en todo momento, de la aparición del enemigo al que se ha de abatir; con lo cual, este espacio está regulado por una serie de expectativas que la ideología militar impone: «el honor, la fama, la fortaleza del soldado, la defensa de su territorio y de su monarca y, no menos importante, el imperativo religioso» (106). De nuevo, Avilés busca las fisuras de este horizonte de expectativas, la irrupción de lo inesperado en un espacio altamente codificado. En el espacio fronterizo representado por *El Abencerraje* se da un importante elemento insólito: la amistad.

Este capítulo demuestra que la obra promueve una reflexión ética basada en los valores de la hospitalidad y la preocupación por el otro, ampliando así los límites del *locus* fronterizo.

Avatares de lo invisible se cierra con un estimulante capítulo sobre las casas en el *Lazarillo de Tormes*. La tesis de Avilés es que el espacio doméstico cumple un doble objetivo. Por un lado, sirve como lugar de protección e intimidad ante las presiones de la sociedad; por otro, permite manejar los momentos de exposición pública del sujeto. Esta dupla se cuestiona claramente en el *Lazarillo*, cuyo protagonista es literalmente un sin-techo que busca relativo alivio —sin encontrarlo— en hogares ajenos. La propia narración del Lázaro adulto, defiende Avilés, «es uno de los instrumentos que posee para luchar contra la insistente porosidad y vulnerabilidad de su arreglo de vida en la casa alquilada» (202). Las casas del *Lazarillo* son, en cierto modo, una amenaza para el individuo, lo cual subvierte la tradicional idea de la casa como hogar.

En conjunto, *Avatares de lo invisible* es un sobresaliente ensayo sobre el estatuto del sujeto en la literatura de la alta modernidad española. Avilés ha construido un sólido monográfico con lo que *a priori* pudiera parecer



una colección de ensayos reunidos por el autor. Nada más lejos de la realidad, pues la interconexión entre capítulos, las bases teóricas y conceptos que lo atraviesan, y el idéntico *modus operandi* argumentativo

empleado en cada sección generan un estudio tan potente como compacto. El resultado es un excelente trabajo que propone nuevas formas de pensar sobre el individuo y su relación con los espacios que habita.



