

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 18 - 2023

Ph



B

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

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

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

ISSN: 2444-1538

Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Nicolás Mateos Frühbeck

Secretaría

Jorge Ruiz Lara

Consejo de redacción

Juan Arroyo Martín, María de Fátima Benages Elena, Sara Bolognesi,
Alena Bukhalovskaya, Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona,
Mercedes García de Saracho, Iris Irimia Núñez, Darío Luque Martínez,
Pedro Mármol Ávila, Marcos Pérez Parras

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Carolina Fernández Cordero (Universidad Autónoma de Madrid)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)
Sofía González Gómez (Universität Bern)
Paul M. Johnson (DePauw University)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Isabel Sainz Barriain (Universidad de la Rioja)
Víctor Sierra Matute (Baruch College, The City University of New York)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)
Marcos García Pérez (Universidad de Alcalá de Henares)

Índice

1. El alcohol en Cañas y barro: una aproximación a la obra ESTHER FERNÁNDEZ CARBAYO.....	7
2. «Arde / el mar pero qué importa». La intertextualidad de las aguas discursivas en <i>El regreso de la lluvia</i> de María Domínguez del Castillo AITANA MONZÓN BLASCO	19
3. El tema del multiverso en el filme <i>Everything Everywhere All at Once</i> (2022) y en <i>El Aleph</i> , de Borges: un estudio comparativo YUE XI.....	39
4. Ante el proceso de escritura y recepción: Concha Lagos a través de su escritura memorialística MÍRIAM POVEDANO NAVAS.....	57
5. Ramón Sijé. Fascismo y organicismo actualizado MARIO DEL AMA NAVIDAD	73
6. Benavente, Verdugo y Bruna: jóvenes poetas uranistas del Parnaso español VICENTE SERRANO GÓMEZ.....	89
7. Juventud y vejez como elementos condicionantes de la argumentación: el caso de don Enrique y doña Blanca en el <i>Espejo de ilustres y perfectas señoras</i> SERGIO MONTALVO MARECA.....	111
RESEÑAS	131



El alcohol en *Cañas y barro*: una aproximación a la obra

ESTHER FERNÁNDEZ CARBAYO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La novela *Cañas y barro*, escrita por Vicente Blasco Ibáñez en 1902, pertenece al llamado «ciclo de novelas valencianas», al que se adscriben, a su vez, novelas como *Entre naranjos* (1900), *Flor de mayo* (1895) y *La barraca* (1898). Este artículo es una aproximación a un análisis sobre el tema del alcohol, que vertebra la obra y se encuentra relacionado estrictamente con los acontecimientos de la trama. A su vez, señalaremos la importancia que el autor otorga al problema sociocultural de embriaguez que condiciona directa o indirectamente a todos los personajes.

Palabras clave: Vicente Blasco Ibáñez, alcohol, sociedad, novelas valencianas.

Alcohol in *Cañas y barro*: a approach to the work

Abstract: The novel *Cañas y barro*, written by Vicente Blasco Ibáñez in 1902, belongs to the «ciclo de novellas valencianas», to which are attached, in turn, novels such as *Entre naranjos* (1900), *Flor de mayo* (1895) and *La barraca* (1898). This article is an approximation to an analysis over the alcohol theme, which embraces the whole work and is strictly related to the plot's events. In addition, we remark the importance the author gives to the sociocultural problem of drunkenness, which directly or indirectly affects to all the characters.

Keywords: Vicente Blasco Ibáñez, alcohol, society, valencian novels



1. Vicente Blasco Ibáñez

A menudo se ha identificado a Blasco Ibáñez como autor perteneciente al naturalismo, y es cierto que sus primeras obras sí están muy influenciadas por este y podrían considerarse puramente naturalistas, pero no haría justicia al autor limitar su producción literaria simplemente a la corriente naturalista. Corbalán (2000: 916) afirma que Blasco Ibáñez tiene una evolución narrativa que abarca desde una literatura inicial folletinesca de carácter naturalista hasta terminar en complejos procesos de escritura para controlar conscientemente el espacio y el tiempo, así como técnicas narrativas tomadas de la pintura y situaciones y estereotipos provenientes del cine mudo.

Blasco Ibáñez tuvo una clara preocupación por renovar la literatura del momento. Además, presentaba un cierto optimismo con respecto a la ciencia y a la tecnología. En *El intruso* (1903) expresa su fascinación por el desarrollo industrial de principios de siglo. Se ve muy influenciado, por tanto, por las ideas de Joaquín Costa, el positivismo y el krausismo. Como coetáneo de los escritores del 98, también hay una efímera influencia de esta estética literaria noventayochista en su obra *El despertar de Budha* (1897) y comparte con estos el llamado «problema de España», aunque con perspectivas claramente distintas (Vickers, 2000: 316). La crítica actual también ha señalado similitudes con el modernismo por la sensibilidad modernista que acogen sus páginas. Sin embargo, autores como Vickers (2000: 319) defienden que el optimismo de Blasco Ibáñez le obliga a superar el pesimismo y apatía del 98, así como el escapismo elitista de los modernistas. Por tanto, viendo el tronco ramificado que supone la producción literaria del escritor, no hay motivos para afirmar que la derivación naturalista es la más pertinente (Barrero, 2002: 75).

La influencia de Zola en el autor es innegable, pues Blasco Ibáñez incluye las teorías sociológicas de Zola (expuestas en su *Novela experimental*) en sus novelas, especialmente en las novelas valencianas y las posteriores «de tesis» o sociales. Sin embargo, él mismo afirma un considerable distanciamiento con el naturalista francés en una carta a Julio Cejador fechada en 1918 (Barrero Pérez, 2002: 76) Por su parte, en *Cañas y barro* el autor aúna la idea naturalista con un análisis complementario y políticamente avanzado de las relaciones y conflictos en la Albufera.



2. El alcohol: contextualización

Es importante contextualizar el papel del alcohol en la sociedad del momento, así como la cuestión social de carácter universal de la que se parte para la introducción, en ningún caso arbitraria, de este tema. Durante las últimas décadas del siglo XIX se empieza a crear la ética del trabajo, impulsada por el surgimiento del liberalismo económico y el raciocinio científico, creándose así una base para la eficiencia productiva y la riqueza nacional. En este contexto, los términos «provecho, utilidad y productividad» cobran mucha importancia (Fuentes Peris, 2018: 160). Ante esto, Fuentes Peris (2018: 160-162) expone tres posturas, que tuvieron un gran impacto en España, sobre el papel del alcohol y el trabajo ante esta ética del trabajo. Por un lado, encontramos la doctrina propulsada por Samuel Smiles en su libro *Self-help* (1859), en el que asocia el provecho, la utilidad y la productividad al trabajo, mientras que la ociosidad se equipararía al derroche, la utilidad negativa y la degradación moral. La ociosidad conllevaría todos los males sociales: embriaguez, delincuencia, vida vagabunda, etcétera. El autor enumera una serie de *self-made men* como ejemplo de hombres que han conseguido prosperar con esfuerzo y honradez a pesar de sus orígenes humildes y llenos de dificultades. La Iglesia, que hasta este momento había concebido el trabajo como un castigo de Dios, adapta el nuevo punto de vista sobre el trabajo, sinónimo ahora de felicidad y prosperidad económica.

Por otro lado, encontramos, según la autora, a Paul Lafargue, socialista francés que expone en *Le Droit à la paresse* (1890) su punto de vista sobre esta «glorificación del trabajo». El autor se refiere al trabajo como un vicio, una plaga o una pasión, asociándolo al dolor y a la miseria y promoviendo una liberación del trabajo en exceso. La ociosidad y la pereza se convertirían en una virtud, invirtiendo así las ideas promovidas anteriormente por la clase dominante y la Iglesia.

La última postura, y a la cual se adscribe Blasco Ibáñez en *Cañas y barro* según Fuentes Peris (2018: 166), es la de una corriente tradicional anarquista, que abogaba por el placer y el bienestar material, en la misma línea que Lafargue. Los integrantes de esta corriente defendían que el trabajo dejase de ser una actividad penosa para convertirse en una fuente de placeres, a la vez que promovían la legitimidad, dignidad y moralidad de los goces mate-

riales. En este contexto social, vemos cómo el alcohol está imbricado con el trabajo y representa una realidad social que no solo pertenecería a la sociedad urbana, sino que también se encontraría en ambientes rurales, aunque podría considerarse que en menor medida. Blasco Ibáñez deja patente, por tanto, su implicación con esta cuestión social.

Paul C. Smith (1987: 185), por su parte, afirma que el medio hostil favorece el consumo de alcohol y, con él, la aparición de la esencia más «animal» y primitiva del ser humano: instintos básicos y pasiones orientados hacia el sexo, el hambre, la ira, los celos y la venganza. Como se mencionó previamente, la influencia de Zola en Blasco Ibáñez es indiscutible y Zola incluye, a su vez, el tema del alcohol en sus obras. En *Germinial* (1885) el naturalista francés expone una sociedad donde «cheap alcohol and sex are the only pleasures available in the brutish lives of most miners [...] Zola establishes drunkenness and alcohol dependence as a natural consequence of such an existence» (1987: 186). Frente a esta visión más colectiva de una comunidad alcohólica, en *L'Assommoir* (1875) el alcohol se muestra más individual, variado y específico en determinados personajes. *Cañas y barro*, como veremos, se asemeja más a este último tratamiento.

Como se ha expuesto, el problema social del alcohol se dio de manera general, aunque en España en menor medida, pues en su mayoría no aparece como un tema principal, sino como parte del contexto situacional de la obra. Es el caso de novelas realistas de Galdós o Pardo Bazán, donde el alcohol es simplemente mencionado, sirviendo como ejemplo general del tratamiento que le daba el realismo español a esta cuestión (Smith 1987: 188).

3. El alcohol en *Cañas y barro*

El alcohol en *Cañas y barro* es un aspecto que, aunque pueda no considerarse principal, tiene relación con todos los acontecimientos que ocurren en la trama, además de con los personajes, y está presente durante toda la obra. La taberna de Paco Cañamel, vecino del Palmar bien asentado económicamente, es un espacio de vital importancia para la obra, pues se podría considerar el espacio principal y, como es evidente, tiene una estricta relación con el alcohol. También las fiestas del Palmar y del Saler están íntimamente ligadas a la taberna y, en su extensión, al alcohol. Asimismo, más adelante anali-



zaremos a Tonet, el personaje principal, cuya relación con el alcohol da pie a un análisis profundo de su figura, uniéndolo con Sangonereta, personaje alcohólico y vagabundo.

La taberna forma el espacio central de toda la obra, pues allí se reúnen los pescadores para hablar, beber y socializar:

Era la taberna de Cañamel, un establecimiento nuevo del que se hacían lenguas en toda la Albufera. No estaba, como las otras tabernillas, instalada en una barraca de techo bajo y ahumado, sin más respiradero que la puerta. [...] El espacio entre las dos puertas estaba siempre lleno de cultivadores de arroz y de pescadores, gente que bebía de pie frente al mostrador, contemplando como hipnotizada las dos filas de rojos toneles, o se sentaba en los taburetes de cuerda, ante las anesillas de pino, siguiendo interminables partidas de brisaca y de truco. (Blasco Ibañez, 2001: 56)¹

Blasco Ibañez muestra aquí el alcohol como una vía de júbilo, legitimando, por tanto, su uso como abstracción de las condiciones de trabajo que sobrellevan los pescadores. La taberna de Cañamel está muy bien considerada dentro del pueblo: «En el Palmar nunca se había bebido vino como el suyo. Todo era de lo mejor en aquella casa. El amo recibía bien a los parroquianos y arañaba en los precios de un modo razonable» (57). Sin embargo, el personaje de Cañamel se muestra como ambicioso y oportunista: «Conocía algo de todos los oficios, y sabía tanto, ¡tanto! que, según expresión del tío Paloma, se enteraba durante su sueño del lugar donde se acostaba cada peseta, y al día siguiente corría a cogerla» (57). Cuando Tonet, apodado como *el Cubano* por su alistamiento en la guerra, consigue el mejor *redolí*, la Sequiota, en el sorteo llevado a cabo todos los años para distribuir las parcelas de pesca entre los pescadores, este se alía con Cañamel para explotarlo: Cañamel proporciona los productos y Tonet la mano de obra, aunque acaba siendo el tío Paloma, el abuelo del *Cubano*, el trabajador del terreno. Es en este momento donde se plantea el conflicto principal de la novela. Cuando Tonet vuelve de Cuba, empieza una relación de amantes con Neleta, exnovia suya de la juventud, pero ahora mujer de Cañamel. Al formarse una relación de socios entre el tabernero y *el Cubano*, los adúlteros llevan a cabo su secreta relación dentro de la casa de Cañamel y de la taberna: «Cañamel era un sinvergüenza, ya

¹ Todas las citas mencionadas extraídas de Blasco Ibañez (2001)



que por realizar un negocio no vacilaba en meter en su casa al amante de su mujer» (90). Por tanto, el seno de este conflicto es la taberna y por esto gana tanta importancia.

La taberna también actúa como espacio central cuando tiene lugar la crisis final del protagonista, al tener que enfrentarse a un infanticidio de su propio hijo. Cañamel muere debido a un reumatismo cardíaco, de asistolia, dejando a Neleta como heredera con una condición:

[...] ordenaba que, si ella volvía a casarse o demostraba con su conducta sostener relaciones amorosas con algún hombre, la parte de su fortuna de que podía disponer pasase a su cuñada y a todos los parientes de la primera esposa. (140)

En este momento, los amantes empiezan una vida casi marital, aunque con la supervisión «fácilmente burlada» (146) de su cuñada, la Saramuca. La taberna, una vez más, es testigo de esta relación:

Además, la mutua posesión durante las noches interminables de invierno, en la taberna cerrada y sin correr riesgo alguno, había amortiguado en ella la excitación del peligro, la temblorosa voluptuosidad que la dominaba en tiempos de Cañamel al besarse tras las puertas o tener sus citas rápidas en los alrededores del Palmar, siempre expuestos a una sorpresa. (145)

Sin embargo, con el tiempo Neleta queda embarazada y consigue llevar el embarazo en secreto. La escena del parto es, sin duda, desgarradora, pues Neleta da a luz a la criatura encima de la taberna, en silencio, mientras los clientes beben y juegan en el piso de abajo. Tonet entonces lleva a cabo el plan para deshacerse del recién nacido que retomaremos más adelante. Correa Ramón (2000: 831) establece una dualidad entre la mujer pura y la mujer carnal que se encuentran en la obra de Blasco Ibáñez. La mujer pura, esposa e hija modélica por su sumisión, sencillez y bondad estaría encarnada por el personaje de *la Borda*, huérfana acogida por la familia de Tonet. Neleta, por su parte, formaría la otra faz: mujer fatal, fuerte, decidida y feroz, que carece de instinto maternal y explica, por tanto, la conducta criminal ante su embarazo no deseado: «Neleta odiaba con furor salvaje al ser oculto que se movía en sus entrañas, y con el puño cerrado se golpeaba bestialmente, como si quisiera aplastarlo dentro de la cálida envoltura» (Blasco Ibáñez, 2001: 147). Neleta, como mujer arrolladora, «acabará llevando a la destrucción al prota-



gonista masculino, cuya voluntad ha sido anulada por la fuerza arrolladora de la mujer» (Correa Ramón, 2000: 841). No debemos olvidar el carácter avaricioso de Neleta, según Correa Ramón, propio de una mujer fatal: «La posesión de la riqueza la transformaba. Mucho quería a Tonet; pero entre éste y sus bienes, no dudaba en sacrificar al amante» (Blasco Ibañez, 2001: 144).

El alcohol también está muy presente en las festividades que se dan en el Palmar, concretamente en las fiestas del Niño Jesús, llevadas a cabo durante el periodo de Navidad. Estas fiestas se esperan con ansia durante todo el año («el Palmar pareció reanimarse, repeliendo el sopor invernal en el que estaban sumidos», Blasco Ibañez, 2001: 106) y tienen una duración de tres días. Durante el segundo día llegan los músicos de Catarroja y brindan música a todo el pueblo antes de que tenga lugar la rifa de la anguila más gorda de todo el año. El autor aquí hace un énfasis sobre la asumida embriaguez en la que todos los vecinos acaban y siempre ansían más alcohol, a pesar del cansancio:

La comitiva, abrumada por la embriaguez y el cansancio, pareció recobrar nueva vida frente a la casa de Cañamel, como si al través de las rendijas de la puerta llegase a todos el perfume de los toneles. (118)

Se llega incluso a la formación de peleas, que se asumen como parte de la diversión de las fiestas:

[...] dos jóvenes fueron a las manos por cuestión de quién debía beber antes, y después de abofetearse se separaron algunos pasos, apuntándose con las escopetas. [...] Estos incidentes entraban en la diversión: todos los años ocurrían (118).

También cabe mencionar el episodio de las fiestas del Saler con dos grandes tiradas: San Martín y Santa Catalina, mediante las cuales los cazadores, que venían de todos los pueblos de la provincia, eran libres de entrar en el lago a cazar pagando al arrendatario de la Albufera. El tío Paloma recibe numerosas peticiones para poder llevar a cabo las tiradas en su *redolí* (no olvidemos que era el *redolí* más grande: la Sequiota) y, por esta vez, Tonet ayuda a su abuelo con los tiradores nuevos que llegan. Todos se reúnen en la taberna, tanto para conocerse como para hablar de las tiradas y, como no es de extrañar, estas reuniones están llenas de alcohol:



Mediase el ron a vasos, y en torno de la mesa, como perros hambrientos, se agrupaban los vecinos del pueblo, riendo los chistes de los señores, aceptando cuanto les ofrecían y bebiéndose uno solo lo que los cazadores creían suficiente para todos. (156)

Estas fiestas son de vital importancia porque el parto de Neleta, el infanticidio y la muerte de Sangonereta se producen mientras estas se están celebrando. Tras el parto silencioso encima de la taberna mientras los pescadores y cazadores socializan, Tonet consigue llevarse al recién nacido al lago (sin aparentemente ser descubierto) y arrojar la criatura a las aguas. Por su parte, Sangonereta muere posteriormente debido a un atracón mientras indicaba al cazador que se le había asignado, don Joaquín, dónde estaban los pájaros. El vagabundo aprovecha para devorar los tres pucheros y todo el embutido del cazador, cayendo en una «embriaguez de hombre bien comido que bebe en plena digestión» (170).

Los personajes de Tonet y Sangonereta están íntimamente ligados con el alcohol. Aunque la relación de Tonet no sea tan evidente, ambos tienen una misma actitud ante el trabajo, a pesar de que socialmente tengan una consideración bastante dispar. Según Fuentes Peris (2018:169), Tonet empieza su consumo de alcohol como respuesta a la ociosidad, pues durante los periodos en los que ayuda a Tono y al tío Paloma (ayuda proporcionada únicamente por hastío), *el Cubano* se mantiene sobrio. Frente a su padre y su tío, que son trabajadores activos (su padre, el tío Tono, es un ejemplo modélico de *self-made man*), Tonet es un personaje que se da a la pereza, intentando siempre evitar el trabajo para optar por la vida nómada, la ociosidad y la holgazanería, según Fuentes Peris, debido a su falta de voluntad, «tema candente durante los últimos años del siglo XIX» (2018: 170):

Tonet se cansó pronto de esta tarea de enterrador. La fuerza de su voluntad no llegaba a tanto; pasada la seducción del primer momento, vio la monotonía del trabajo y calculó con terror los meses y aun los años que faltaban para dar cima a la obra. [...] Había nacido con un hueso atravesado que le impedía agacharse para trabajar. (Blasco Ibañez, 2001: 70)

Será esta falta de voluntad lo que le llevará al suicidio final tras el infanticidio, abogando que «su delito era el egoísmo, la voluntad débil, que le había hecho apartarse de la lucha por la vida» (184). Afirma Fuentes Peris



que Tonet muestra «desde una edad temprana un carácter voluble lo que en ocasiones le predispone a beber en exceso» (2018: 172). La autora compara al protagonista con el personaje de Sangonereta: «dos parásitos que saben explotar situaciones favorables sin tener que trabajar; sin embargo, Tonet, quien posee cierto carisma y aire de sofisticación, recibe un trato preferente por parte de los habitantes del Palmar» (2018: 172). A pesar de su baja predisposición para trabajar, Tonet acaba saliendo siempre bien parado: vive en la taberna como si fuese suya, abusando de la confianza del dueño, consigue el mejor *redolí* en el sorteo de pesca (y ni siquiera acaba trabajándolo él mismo, sino que lo explota su abuelo por él), se permite el lujo de irse a pasear por los pueblos de la Albufera cuando se siente ocioso, etcétera. Tonet se podría decir que es la otra cara de la moneda junto a Sangonereta: ambos vagos, errantes, aprovechados y alcohólicos. El alcoholismo en Sangonereta bien puede venir por herencia (Smith, 1987: 196), pues su padre, Sangonera, era el «borracho más famoso de la Albufera. [...] Al quedar viudo [...] se entregó a la embriaguez y la gente, viéndole chupar los líquidos con tanta ansia, lo comparó con una sanguijuela» (Blasco Ibañez, 2001: 43). Sin embargo, también podría venir por un ambiente hostil provocado por la situación familiar en la que se ha criado y el rechazo de toda la población a este desde que era un niño debido a la condición de su padre. Por el contrario, Tonet no se da al alcohol por herencia o por el medio hostil; es más, como hemos mencionado previamente, en el Palmar la población le tiene por lo general una alta estima, a pesar de que sus respectivos caracteres no difieran en exceso. Mientras Sangonereta es un borracho habitual, Tonet es un «occasional alcoholic» (Smith, 1987: 196); luego la diferencia entre ambos personajes con respecto al alcohol no solo es el origen de su alcoholismo, sino también la frecuencia con la que recurren a este.

La actitud de Tonet se sumerge en una constante ironía. Ejemplo de ello es que aconsejase a Sangonereta que se pusiera a trabajar cuando lo encuentra tendido en un pajar mientras descansaba plácidamente, a lo que el vagabundo responde con una recriminación: «¿Por qué no estaba con su padre enterrando los campos, en vez de pasarse el día en casa de Cañamel al lado de Neleta, repantigado como un señor y bebiendo de lo más fino...?» (Blasco Ibañez, 2001: 96) (Fuentes Peris, 2018: 174). Como ya se ha mencionado, ambos personajes mueren hacia el final del libro, Tonet por suicidio y Sangonereta por un exceso al comer. Ambas muertes reflejan el carácter oportunista



y vago de los personajes, siendo más evidente el de Sangonereta, pero Tonet comete el infanticidio por pura pereza: en lugar de remar hasta Valencia, donde iba a dejar al recién nacido, prefiere lanzarlo al lago, que se encuentra a medio camino. Finalmente, la culpa y el remordimiento lo llevarán a sumirse en un estado de embriaguez que no le librarán de su escapatoria suicida final:

El recuerdo de aquella noche le hacía temblar apenas se sentía libre de la embriaguez. Solamente borracho podía tolerar este recuerdo, viéndolo indeciso, como una de esas vergüenzas lejanas cuya evocación duele menos perdida en las brumas del pasado. (Blasco Ibañez, 2001: 179).

Por último, remarco otro ejemplo sutil donde se muestra que el alcohol está muy afianzado en los personajes. Se da cuando *el Cubano* explica sus sentimientos hacia Neleta comparándolos con la embriaguez:

Tonet sentía una embriaguez extraña, inexplicable. Nunca el cuerpo de su compañera, golpeado más de una vez en los rudos juegos, había tenido para él aquel calor dulce que parecía esparcirse por sus venas y subirse a su cabeza, causándole la misma turbación que los vasos de vino que el abuelo le ofrecía en la taberna. (51)

El alcoholismo de ambos personajes condicionará todas sus actitudes y las relaciones interpersonales con el resto de vecinos, allegados y amigos, afectando, por tanto, a todos los personajes que se encuentran en la obra.

En conclusión, el motivo del alcohol es muy relevante en la sociedad y literatura del momento y *Cañas y barro* es un ejemplo de ello, pues el alcohol es la base del espacio central (la taberna) y de las fiestas del Palmar y del Saler y repercute a todos los personajes de manera más o menos directa.

Referencias bibliográficas

BARRERO PÉREZ, Óscar (2002), «El desengaño del naturalismo», en *Revista de literatura*, LXIV, 127, págs. 63-92.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2001), *Cañas y barro*, prólogo de Victoria Vega, Madrid, Bibliotex.



- CORVALÁN, Rafael T. (2000), «El simbolismo en la obra de Vicente Blasco Ibáñez», en Javier Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1989-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, págs. 917-922.
- CORREA RAMÓN Andrea (2000), «Interpretación de los prototipos femeninos finiseculares en la obra de Vicente Blasco Ibáñez». en Javier Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1989-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, págs. 830-842.
- FUENTES PERIS, Teresa (2018), «Ética del trabajo, ociosidad y alcohol en *Cañas y barro* de Vicente Blasco Ibáñez.» en *Bulletin of spanish literature*, XCV, 9-10, págs. 159-179.
- SMITH, Paul C. (1987), «The reliable determinant: alcohol in Blasco Ibáñez's valencian works» en *Ideologies and Literature. A journal of hispanic and luso-brazilian literatures*, II, 2, págs. 185-199
- VICKERS, Peter (2000), «Blasco Ibáñez ante el regeneracionismo y la generación del 98». En Javier Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1989-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*. Valencia, Biblioteca Valenciana, págs. 313-322.

«Arde / el mar pero qué importa». La intertextualidad de las aguas discursivas en *El regreso de la lluvia* de María Domínguez del Castillo

AITANA MONZÓN BLASCO
Universidad de Zaragoza / Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este trabajo pretende profundizar en la intertextualidad de la poesía de María Domínguez del Castillo, en concreto en *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2019). Domínguez del Castillo recurre al diálogo con otras voces para ahondar en los significados textuales y simbólicos del agua, el yo y el tiempo. Tales entidades aparecen desbordadas en una poética centrada en la búsqueda incansable del conocimiento. Siguiendo las escrituras de Woolf, Mann y Eliot, la de Domínguez del Castillo es una poética sustentada en la plurisignificación del agua como cuerpo moldeable a través de una hibridez de géneros que busca, insaciablemente, una lectura en clave ontológica.

Palabras clave: María Domínguez del Castillo, poesía contemporánea, intertextualidad, simbolismo del agua

«Arde / el mar pero qué importa». Intertextuality of discursive waters in *El regreso de la lluvia*, by María Domínguez del Castillo

Abstract: This paper aims to delve into the intertextuality of María Domínguez del Castillo's poetry, specifically in *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2019). Domínguez del Castillo resorts to dialogue with other voices to delve into the textual and symbolic meanings of water, the self and time. Such entities appear overflowing in a poetics centred on the tireless search for knowledge. Following the writings of Woolf, Mann and Eliot, Domínguez del Castillo's poetics is based on the plurisignification of water as a malleable body through a hybridisation of genres that insatiably seeks for a reading following an ontological key.

Keywords: María Domínguez del Castillo, Contemporary Spanish poetry, intertextuality, water symbolism.



Si pierdo la memoria, qué pureza
Pere Gimferrer

Introducción

María Domínguez del Castillo (Sevilla, 1997) es autora de los poemarios *Presente y el mar*, *El regreso de la lluvia* (Esdrújula, 2017 y 2019), *El polvo de las urnas* (XXXV Certamen Andaluz de Poesía Villa de Peligros, Diputación de Granada, 2020), *Las voces de Jano* (XVII Premio Nacional de Poesía Félix Grande, San Sebastián de los Reyes, 2021) y *Otras aguas no* (Isla Elefante, 2023), así como de la novela *Pero el tiempo* (Ediciones en Huida, 2017). Ha sido residente en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, donde ha desarrollado un proyecto narrativo. Sus poemas aparecen en medios digitales como la Fonoteca Española de Poesía¹. Asimismo, sus textos han sido incluidos en antologías como *Algo se ha movido* (25 jóvenes poetas andaluces) (Esdrújula, 2018), *Granada no se calla* (Esdrújula, 2018), *Cuando dejó de llover* (50 poéticas recién cortadas) (Slopper, 2021) y *Distopía [en femenino]* (El Envés Editoras, 2023).

La poesía de la sevillana se inscribe en un gran cambio de paradigma dentro de los circuitos literarios marcado por la democratización de la poesía dentro de las redes sociales, la excesiva «sucesión de antologías, panoramas y premios» (Naval, 2010: 119) y, por encima de todo, las dinámicas de mercado en las que, en palabras de Rodríguez-Gaona «interactúan tanto productores como consumidores, escritores como lectores: sin respetarse referentes ni antiguos pudores todos tienen a su disposición la infinitud del pergamino virtual» (2019: 168). Tomando como referencia la presente revolución tecnológica, podríamos situar a Domínguez del Castillo dentro de la Generación Z por haber nacido entre 1997 y 2005 pese a que no albergamos, por nuestra parte, especial interés en la agrupación de poetas en torno al concepto de generación tan extendido en las antologías nacionales a lo largo del pasado siglo, especialmente desde el modelo propuesto por Menéndez Pelayo (Molina Gil, 2018: 58), sino más bien una agrupación temática o estética, si ese fuera el caso. No obstante, puesto que partimos de una realidad concreta, tomaremos la terminología de Rodríguez-Gaona desarrollada en *La lira*

¹ Consultar: <<https://fonotecapoesia.com/2022/03/23/el-polvo-de-las-urnas-maria-dominguez-del-castillo/>>



de las masas (Páginas de Espuma, 2019) y *Contra los influencers* (Pre-Textos, 2023) en torno a la joven poesía española para hacer constar que la escritura de Domínguez del Castillo se concreta en el concepto de lo «nativo digital» (2019: 9). Si bien en la obra de la sevillana no abundan las preocupaciones relacionadas con el hipertexto y las conexiones rizomáticas –como ocurre en Mora (2000), Vázquez (2022) o Beatriz (2021), autoproclamado tecnopoe² –, Domínguez del Castillo sí emplea, igual que sus coetáneos, «internet para difundir sus pensamientos y poemas» al mismo tiempo que utiliza plataformas digitales como Instagram, Facebook o X –antiguo Twitter– con la finalidad de «ser reconocid[a] dentro de la institucionalidad literaria (tienen contacto con editoriales, sean grandes o pequeñas, comunidades virtuales [o] revistas *online* [...])» (Rodríguez Gaona, 2019: 13).

Dentro del campo poético español de las últimas décadas se ha intentado, en numerosas ocasiones, ofrecer una suerte de paraguas referencial que agrupase las diversas propuestas poéticas desarrolladas a lo largo y ancho de la geografía española. Proyectos antológicos como el de Castellet durante las décadas de 1960 y 1970 han ido, poco a poco, enraizándose y sirviendo de modelo para los compiladores del siglo XXI. Tal es el caso, por ejemplo, de *Tenían 20 años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2011), uno de los más celebrados títulos de los últimos años, bajo el que Luna Miguel reunió a una serie de poetas que no tenían por objeto posicionarse a favor o en contra de una u otra militancia como había ocurrido en antologías anteriores, sino que compartían más bien «la afinidad o la diferencia con algunos compañeros o con referentes anteriores cuyas poéticas más contundentes y renovadoras son ahora reclamadas e interiorizadas» (López Fernández, Martínez Fernández, Molina Gil, 2018: 9). Siguiendo esta propuesta, otras antologías significativas que han ido apareciendo desde el año 2000, a propósito de Molina Gil (2019), reciben el nombre de *La poesía postnoventista española en 15 voces* (Miguel, 2014), *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2013)* (Morante, Valparaíso Ediciones, 2016), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, Kamchatka, 2018), *Piel fina. Poesía joven española* (Aguilar, Berbel y Vega, Ediciones Maremagnum, 2019) o *Neorrurales. Antología de poetas del campo* (Domene, Editorial Almuzara, 2019). Títulos como estos, no obstante, han de

² Sobre un acercamiento a la tecnopoesía, consultar «Fundación Antonio Gala (XIX) - Juan de Beatriz. Proyecto: T3Kn0po3S1a». En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqGJel8nsg&t=20s>>.

verse, en palabras de Doce, como «instrumentos del poder destinados a crear unas jerarquías y unos escalafones determinados, precedidos por una construcción de una red de favores recibidos y devueltos que envuelven como melaza el trabajo de las revistas, editoriales e instituciones culturales» (en Molina Gil, 2018: 58). Domínguez del Castillo se sitúa dentro de la nómina de poetas nacidos entre 1993 y 1999, si partimos de la categorización de Molina Gil (2023b: 6), compartiendo espacio con nombres como Luis Escavy, Laura Montes, Alejandro V. Bellido, Óscar Díaz, Mayte Gómez Molina, Félix Moyano, Luis Bravo, Javier Calderón, Rosa Berbel, María Elena Higuero, Juan Gallego Benot, Ismael Ramos, Laura Rodríguez Díaz, Jesús Santander, Rodrigo García Marina, Laura Ramos, Nuria Ortega Riba o Guillermo Marco.

Todas estas voces, amparadas por ese mismo paraguas contextual, se distribuyen a lo largo y ancho del fenómeno atomizador que en las últimas décadas ha atravesado y enriquecido el panorama poético español. Sin embargo, no pretende este trabajo incluir a Domínguez del Castillo en ninguna de las tendencias imperantes en la actualidad, como serían la poesía de la precariedad³, la ecopoesía⁴ o la tecnopoesía, por citar varias, sino aportar claves de lectura que ayuden a futuros investigadores a perfilar, a partir de aquí, hermenéutica y simbólicamente la obra de la sevillana. De entre los nombres arriba mencionados, el de Domínguez del Castillo destaca por su discurso metalingüístico, igual que ocurre con la escritura de Laura Rodríguez Díaz o María de la Cruz, incidiendo en «la insuficiencia del lenguaje» y por ello necesitando, a un mismo tiempo, «reformularlo y desbordarlo» (Molina Gil, 2023b: 6). Esto, en la sevillana, se traduce en la disolución del yo tomando como símbolos vehiculares el agua y el espejo. El lenguaje, para el yo, es, además, inútil. Utilizaremos, entonces, el concepto de *notredad* para aproximarnos a este discurso, pues, atendiendo a las palabras de Mora, «la literatura de la notredad funda su presupuesto expresivo disolviendo el yo

³ Jorge Ruiz Lara desarrolla actualmente un estudio sobre la poesía de la precariedad en España. Sus investigaciones, hasta la fecha, han sido expuestas en forma de comunicaciones, como es el caso de «¿Hacia una poesía de la precariedad?» presentada en la Universidad de Jaén en noviembre de 2022 dentro del marco del Congreso Internacional sobre la Investigación en Humanidades.

⁴ Partimos de la escritura de Jorge Riechmann con *Cántico de la erosión* (Hiperión, 1987), *Con los ojos abiertos. Eco-poemas 1985-2006* (Ediciones Baile del Sol, 2007) y *Desandar lo andado* (Hiperión, 2001), así como del Juan Carlos Mestre de *Antifonía del otoño en el valle del Bierzo* (Calambur, 2003), la Erika Martínez de *Color carne* (Pre-Textos, 2009) y del estudio de Candelas Gala, *Ecopoéticas: Voces de la tierra en ocho poetas de la España actual* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020). Añadimos también la poesía de Chus Pato y Luz Pichel como pertenecientes a la corriente ecofeminista.



en el *nadie*» (2016: 294). No obstante, antes de analizar la poesía de Domínguez del Castillo a la luz de este concepto, creemos necesario reparar en las implicaciones que conlleva y que atañen directamente al yo lírico. El estudio de Rodríguez (2002) perfila por primera vez esta idea, incidiendo en que

[s]i lo absoluto no se puede hallar, si lo empírico es sólo el instante (o la degradación), ¿entonces qué? Evidentemente, aquí se nos comienza a esbozar la no-otredad. [...] El doble filo del tono anglosajón (donde el yo no se expresa y cuando se expresa aparece casi como un no-yo), le permite a Cernuda amainar sus sueños dislocados a través del surrealismo y alcanzar ese ensimismamiento distanciado. (Rodríguez, 2002: 70)

En este marco podría situarse la escritura de Domínguez del Castillo, que, además, introduce el espejo y el agua como símbolos complementarios para hacer manifiesta la disolución ontológica desde un punto de vista físico o, en ocasiones, lingüístico. Este discurso, capital en *El regreso de la lluvia*, se desliza por la obra de la sevillana desembocando en la reciente publicación de *Otras aguas no*. Erigido como *topos* central del pensamiento occidental, la disolución del yo, bien sea a través de la forma física o de su lenguaje, responde a la idea de la muerte del sujeto (Mora, 2016: 294).

El regreso de la lluvia, poemario que nos ocupa, parte de un hilo narrativo a través del cual la voz poética se presenta en forma de monólogo dramático⁵ cuyo locutor es encarnado por el personaje de Gustav von Aschenbach de la novela *La muerte en Venecia*. Si bien la ciudad italiana se ve sustituida por una ciudad de estilo *eliotiano-baudeleriano*, el yo toma como agentes la muerte y el agua para atravesar su discurso, cuyo punto de encuentro es, al igual que en la novela de Mann, el amor homoerótico no correspondido. Tenemos, pues, una suerte de poemario narrativo o novela poemada que hace las veces de microteatro del absurdo con el texto «Ciudad a través del espejo de Bergman» -precedido por una cita de *Esperando a Godot* de Beckett y emulando una escena de *Como en un espejo* de Bergman⁶- o incluso de cuaderno de

⁵ Como se ha dispuesto en la cita inicial en este artículo, Domínguez del Castillo bebe de influencias novísimas como pueden ser Gimferrer, Carnero o Colinas, poetas que recurren en buena medida al monólogo dramático heredado de la lírica inglesa victoriana igual que haría en su día Cernuda o, más adelante, Gil de Biedma, entre otros, también condicionados por la escritura de los Browning, Tennyson, Arnold o los Rossetti.

⁶ Ingmar Bergman (1918-2007), aclamado cineasta sueco, es una de las figuras referentes en la obra de Domínguez del Castillo. Las alusiones al agua en películas como *El séptimo sello* (1957), *Como en un espejo*

notas, como ocurre con «Nota suelta del diario de Gustav von Aschenbach». Por todo ello, encontramos en *El regreso de la lluvia* un desbordamiento temático y genérico que coincide con la visión de la autora con respecto a la literatura.

Para Domínguez del Castillo, el agua es la entidad que hace del yo, del lenguaje y, en consecuencia, de los géneros literarios construcciones líquidas, mutables, ambiguas y, por encima de todo, plurisignificativas (2020: 5-6). En una entrevista con motivo de la publicación de *El polvo de las urnas*, la autora declara que «*El regreso de la lluvia* fue el primer poemario que concebí como una unidad narrativa, como un todo integral. Cada poema funcionaba de manera autónoma, pero existía un conjunto del que todos ellos formaban parte, en aquel caso construido a partir de una especie de hilo ficcional. En [él] está presente una voluntad de coherencia temático-formal» (Viéitez, 2020). El poemario está estructurado en torno al peregrinaje urbano del sujeto lírico. Las dos citas que lo inauguran determinan el espacio discursivo desde el que cantará. Por un lado, la de Houellebecq, «[i]l existe au milieu du temps la possibilité d'un île» (Domínguez del Castillo, 2019: 11) enuncia el brevísimo momento de plenitud que, perteneciente al pasado y fruto de una relación prohibida –partiendo de la novela de Mann–, percutirá hasta el último poema tomando el cuerpo acuático de la nieve que irá diluyéndose en el tiempo igual que un recuerdo. Este paratexto, apoyado más adelante por la idea de Bolaño de que la lluvia lava todo «menos la memoria y la razón» (26) acompañará al sujeto hasta un aciago final por el cual, epitafio mediante⁷, conocerá la muerte por agua. Por otro lado, la segunda cita, «[w]inter kept us warm covering earth in forgetful snow» pertenece a T. S. Eliot (Domínguez del Castillo, 2019: 11), arroyo al que acude a saciarse el yo, anunciando esa nieve o recuerdo amoroso.

El libro se ve surcado por un exceso de citas propio de una obra de juventud. Sin embargo, no resulta en una necesidad de la poeta por situarse en una u otra orilla del panorama literario, sino que es fundamental para entender el eje narrativo y el protagonismo de las intra e intertextualidades. Es por esto por lo que la poética de Domínguez del Castillo encuentra afinidades en

(1963), *El silencio* (1963), *Persona* (1966) o *Sonata de otoño* (1978) serán objeto de estudio hermenéutico en poemarios como *El regreso de la lluvia* y *Las voces de Jano*, así como en los poemarios inéditos hasta la fecha *Walks and Waters* y *On the Nature of Water*.

⁷ Nos referimos al poema «Prólogo: epitafio» de las páginas 67-68.



la poesía palimpsestica y el *pastiche* propio de los novísimos. En varias entrevistas la autora ha defendido su vinculación a nombres como Gimferrer, L. M. Panero o Carnero. En efecto, toma del primero la *coincidentia oppositorum* del agua y el fuego que ya tratase Eliot en *La tierra baldía*, proponiendo una visión existencialista en el poema final: «Arde / el mar pero qué importa» (68). Esta diseminación de referencias literarias en diferentes lenguas dota a *El regreso de la lluvia* de un premeditado tono intelectual haciendo de esta una poesía cosmopolita y culturalista sucesora del modernismo esteta de Woolf, Eliot y Pound en la que la poeta integra la libertad formal, el verso libre, los sangrados constantes en los versos y el desglose o comentario crítico⁸ de obras literarias a modo de poemas favoreciendo el diálogo entre disciplinas como el cine, el teatro, la música clásica o las artes. Como Gimferrer escribiese en *Arde el mar*, «el mar hecho ceniza / fingió en mis ojos su estremecimiento⁹» (1994:121). Domínguez del Castillo parte de esta idea para reflexionar sobre el carácter ficcional de la poesía, siendo construida a través de recopilaciones de imágenes del pasado y de voces de la literatura vinculadas con el amor, el mar y la muerte. En las páginas que siguen profundizaremos en el análisis de *El regreso de la lluvia* con especial atención a las intertextualidades sobre la que orbita el libro.

1. Poética para un yo desbordado

El regreso de la lluvia presenta la preocupación por la disolución identitaria de un sujeto determinado por los tratamientos del cuerpo, el nombre propio, la autoconciencia, la memoria y la necesidad de interacción (Revilla, 2003: 58-60). A lo largo del libro, el yo va vagando sobre los desperdicios de una memoria en la que todavía aparece por medio de insistentes tañidos un amor que fue, pero cesó de ser. Es por esto por lo que se va reconociendo en las «palabras que he olvidado y desconozco» (Domínguez del Castillo, 2019: 22) y no encuentra

⁸ *El regreso de la lluvia* inaugura una tendencia que se verá repetida en *El polvo de las urnas* y *Las voces de Jano*: los poemas, en ocasiones, actúan como desgloses, traducciones o comentarios críticos de obras literarias con los que el Yo dialoga. Tal es el caso de «Análisis crítico de Woolf» (*Las voces de Jano*, 2021: 13) o «Partiendo de Rilke y Appollinaire» (*El regreso*, 61) que resulta, sin duda, en un escrupuloso estudio hermenéutico por parte de la poeta.

⁹ Importante, sin duda, para el análisis de este libro es la lectura del poema «Primera visión de marzo» que aquí citamos, no solo por verse impulsado por ciertos ecos que remiten a «East Coker» de T. S. Eliot, sino por la presencia de la nieve diluyéndose en el mar y la alusión a cristales y espejos, escenarios de la memoria para el yo lírico, igual que ocurre con el personaje de Gustav en *El regreso de la lluvia*.

respuesta a su vacío, pues «[q]ué hacer si no puedo llegar a ese otro lado» (27). El sujeto lírico se construye en primera persona salvo en casos en los que parece diluirse con un *tú* que no alcanza a comprender, pues adquiere, a un mismo tiempo, la esencia de su propia otredad –como consecuencia de verse reflejado en los espejos y en el agua– así como del recuerdo hiriente del cuerpo amado.

La incomunicación y la imposibilidad de arribar al otro establecerá una cartografía *de lo no* o de la nada que asoma como el gran abrevadero de esta poética¹⁰. La nada, entonces, es ese cuerpo que, como el agua o el tiempo, fluctúa y dialoga con los significados, así como con las formas textuales. Esta notredad identitaria lleva a la voz poética a edificar todo un discurso alrededor de la idea del no reconocimiento ontológico y, en consecuencia, de la búsqueda del fin de lo cognitivo, donde queda enclaustrada la memoria y el lenguaje. De ahí que encontremos alusiones al desvanecimiento y la levedad del ser («[e]l río abre la boca y dice voy a dejar de ser», pág. 18; «cayó la lluvia borró tu nombre», pág. 48; «el mar está borrando / borra ha borrado borró / todos los rostros el rastro¹¹», pág. 51).

El yo, tras un largo vagar siendo atacado casi enfermizamente por el peso de la ausencia, desea dejar de saber, dejar de memorizar e, incluso, dejar de pensar. En *El regreso de la lluvia* estas ideas se ven reforzadas en el poema «Segunda nota del diario de Gustav von Aschenbach» (2019: 46):

Soy feliz por amar y haber amado
es lo único que sé a pesar de no ser nada o saber nada
soy yo que escribe aquí sobre el papel no existe el tiempo
la palabra nunca es absoluta
[...]
Así habré de reconocerme.

¹⁰ Para entender, en profundidad, el pensamiento de la inutilidad del yo que atraviesa la obra de la sevillana es recomendable una lectura en profundidad de Foucault y Sartre. En concreto, tomamos como referencia las palabras de *El ser y la nada* por las que, con respecto al reflejo disolutivo del yo ante el espejo, se nos dice lo siguiente: «[eso] negativo que es nada de ser y poder nihilizador conjuntamente, es la *nada* [...]. El para-sí está obligado a no existir jamás sino en la forma de un en-otra-parte con respecto a sí mismo, a existir como un ser que se afecta perpetuamente de una inconsistencia de ser. Esta inconsistencia no remite, por otra parte, a otro ser, no es sino una perpetua remisión de sí a sí, del reflejo al reflejante, del reflejante al reflejo» (Sartre, 1993: 111-112).

¹¹ Es común en la sevillana las variaciones verbales desplegando las posibilidades del lenguaje. Además, en «todos los rostros el rastro» habitan ecos del título del libro de Cortázar *Todos los fuegos el fuego*, manteniendo hundido ese diálogo entre el fuego y el agua como desleimiento de la identidad.



Las tres secciones¹² que componen el libro se ven condicionadas por la imagen que el yo recibe de sí en los espejos, ya sean simbólicos o en forma líquida –mares, ríos o lluvia. A través de él pareciera atestigüarse aquello de Lévinas de que «desdecirse de la propia identidad es asunto exclusivo del Yo» (1993: 77). En efecto, el reflejo conduce a los cuerpos a su desmitificación y al desconocimiento («De qué sirve ver el mar / si ya no puedo verme en el espejo», pág. 41) que se concentra en el poema «Las manos o el espejo» (Domínguez del Castillo, 2019: 52-53):

De qué te sirve mirarte las manos mirarte las manos de nuevo
frente a ese otro mar que desconozco agarra
la una con la otra siente las uñas espera
a que se derrita la nieve reflejo de mis dedos rojos rígid
del frío enjugando una piedra en la orilla
guardaban las piedras las conchas dolían
en los bolsillos
[...]
Del temor por los espejos [...]
te sigues mirando las manos te sigues sintiendo
las uñas por qué de qué sirve has encontrado
algo

Aparecen aquí varios de los rasgos característicos de la poesía de la sevillana como son las anáforas, la ausencia de signos de puntuación que lleva a un exceso de encabalgamientos o el juego lingüístico de variaciones sintagmáticas. Todo esto produce un ritmo acelerado de la enunciación pensado para recitarse con ausencia de pausas. Del mismo modo, late una idea de disolución de las formas corporales e identitarias con la utilización ambigua de los determinantes posesivos en primera persona y las formas verbales en segunda persona abocados, en cualquiera de los casos, a esa no-existencia frente a la permanencia de lo que fluye más allá de lo humano. Es ese no encontrar «algo» lo que alimenta la voluntad suicida del sujeto. El desgarramiento existencialista que le provoca el abandono del Otro se ve reforzado por los significados del agua y de la muerte que imperan en el libro a través

¹² A saber: «Las ciudades y el recuerdo de la nieve», «El diario de Gustav von Aschenbach» y «El mar y el regreso de la lluvia (O lo que sucedió antes durante después de que Gustav von Aschenbach escribiera su diario)».

de referencias a Woolf¹³ y Eliot. La fragmentación de la sintaxis y el uso de aliteraciones sibilantes, lejos de favorecer una atmósfera sosegada, insisten en el carácter horadador del tiempo y el agua sobre los seres, quienes han perdido la capacidad de armar un discurso cohesionado y perfecto, entendiendo esto último como aquello acabado. Por otro lado, las referencias hacia el agua como contraparte intrínseca del símbolo del espejo¹⁴ van diseminándose a lo largo del libro, igual que ocurre en este pasaje. Alusiones al temor por enfrentarse al yo, ergo, por reconocer que no es la nada lo que limita al yo, sino su ontología, o sea, su presencia, su materia se manifiestan en ese horror hacia la imagen reflejada. Sobre esta idea de animadversión incide Blanchot, aduciendo que, el espejo actúa como

ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en el espejo, ese medio por excelencia, atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos fascinamos (1992: 26).

No es de extrañar, pues, que el espejo y el agua aparezcan íntimamente ligados en esta poética: el yo se inclina y reconoce ante su propia nada, ante su propia insignificancia y, paradójicamente, ante su propia entidad. Atendiendo a la división temático-simbólica de las aguas que realiza Cirlot (2018: 112), podemos deducir que la presencia de la lluvia y de la nieve en Domínguez del Castillo tiene un cariz *catabático*, puesto que el yo se aproxima al agua desde la propia elevación de su materia. Por tanto, esas aguas inferiores

¹³ Es conocido el suicidio de Virginia Woolf (1882-1941) lanzándose a la nada del río Ouse (Sussex) con piedras en los bolsillos del abrigo. Esta muerte, al igual que la condición del tiempo y el agua en su literatura –especialmente en *Las olas* y *Al faro*– o la adaptación cinematográfica *Las horas* (Daldry, 2002), horadan la obra de María Domínguez del Castillo. Del mismo modo, la alusión a las piedras en *El regreso de la lluvia* («habré de caminar al mar un día / desnudo / y llevaré conmigo alguna piedra entre los dedos», pág. 48; «las piedras las conchas dolían / en los bolsillos», pág. 52; «guardando piedras en los armarios», pág. 68) vaticina la muerte por agua del sujeto lírico. Recordemos, además, que el libro comienza con el verso «Ha de colocarse un pie precisamente frente al otro» (pág. 17) y termina con el canto al vacío de *La tierra baldía* de T. S. Eliot («Do / You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?», pág. 68), por lo que el vagar del sujeto lírico parece premeditado y su dirección es la nada existencial, el vacío absoluto de memoria y conocimiento.

¹⁴ No podemos pasar por alto la relación simbólica abisal entre el espejo y las aguas profundas. Los espejos, que ofrecen «la oportunidad de una *imaginación abierta*» (Bachelard, 2003: 40), no son sino la unión sólida de las virtualidades. Como apunta Cirlot, «[l]a inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación» (2018: 110).



se comunican directamente con su reflejo «mediante el proceso de la lluvia (involución)» (Cirlot, 2018: 112). Sólido o líquido, el yo se encuentra ante el mismo obstáculo que le paraliza y le obliga a atravesar su pensamiento. Esta reflexión «implica el despegue del ser con respecto a sí. La coincidencia de lo idéntico es la verdadera plenitud del ser, precisamente porque en esa coincidencia no se deja lugar a negatividad alguna» (Sartre, 1993: 111).

Sin olvidar que estamos frente a un monólogo dramático, destacamos en la segunda sección del libro una recopilación de notas sueltas, soliloquios y pensamientos en los que impera la visión del mar como esa gran masa sin principio ni fin. Esta imagen no es nueva puesto que la poeta, en constante diálogo con la literatura en inglés, es consciente de los vaivenes del agua como pulsión metafísica, reflexión central en autores como Melville, Eliot, Yeats, Woolf o Cernuda. Por otro lado, la retórica se ve surcada por una expresión de la catábasis, del cuerpo desnudo en descenso abocado a la muerte por ahogamiento. La caída del cuerpo hacia el abismo aparece supeditada a la intertextualidad *huidobriana*. En el poema «Último mar», leemos (Domínguez del Castillo, 2019: 50):

Estás cayendo Altazor siempre
La caída finisecular bordea el límite del mar llena la luna de arena
[...]
Tengo una concha en la mano derecha y temo abrir la mano y verla
bajo la luz la claridad del agua y temo
descubrir una verdad bajo la sal o bajo el cielo

A pesar de una notable ausencia de puntuación, es en determinados pasajes donde se toma conciencia de la rotundidad de la fraseología, favoreciendo la esticomitia. Esto refuerza la gravedad del tono del yo, adelantando su final fatídico promovido por otras figuras literarias que pueblan los poemas¹⁵, como puede observarse en «Comencé guardando piedras en los armarios.», en «Existe otro horizonte.» (28) y en «Martirio. Cara de Martirio.» (68). Además, encontramos una miríada de voces externas que, si bien no pertenecen al yo lírico –herencia inequívoca de la fragmentación modernista anglosajona¹⁶– ambientan su peregrinaje en forma de ecos radiofónicos («[e]ste año una gran sequía / azota el sur del país», pág. 67), carteles de trans-

¹⁵ A destacar: Ofelia, la propia Virginia Woolf, el personaje de María Josefa de *La casa de Bernarda Alba* o el personaje de Rhoda en *Las olas*.

¹⁶ Destaca también la herencia de «En el nombre de hoy» de Gil de Biedma, tal vez por la influencia teórica de Langbaum.



porte público (*[p]lease mind your heads, please mind your hands / please mind your lives*», pág. 65) y recuerdan esa constante presencia del pasado en forma de tañidos de campanas o de una lenta e insistente lluvia: «John Donne John Donne John Donne John Donne» (19)¹⁷. No es de extrañar esta imbricación de juegos sonoros, pues provienen, en mayor o menor medida, de las cancioncillas que aparecen en *Las olas* de Virginia Woolf. En uno de sus pasajes, cercano al conocimiento de la muerte de Percival, en el que los personajes se sienten acribillados por el peso del vacío y se contempla la posibilidad de escapar del presente, encontramos la idea que inundaría *El regreso de la lluvia*:

Gota tras gota –dijo Bernard, cae el silencio. Se forma en el techo de la mente, y cae abajo en charcos. Para siempre solo, solo, solo¹⁸: oigo el silencio caer y mover sus anillos [...] yo, a quien la soledad destruye, dejo que el silencio caiga, gota a gota. [...] Pero ahora horada mi cara la caída del silencio, destruye mi nariz como si fuera la del hombre de nieve a quien se hubiera expuesto a la lluvia en un patio. Al caer el silencio me disuelvo por completo, y se me borran los rasgos y apenas me distinguiría de otra persona. No importa. ¿Qué es lo que importa? (Woolf, 2002: 313)

En la novela de Woolf, el silencio de la muerte atraviesa el espacio como un grave latido que no cesa y conduce a los personajes hacia un ciclo constante de pensamiento sobre la ausencia, la caída y el ritmo del habla. Esto es también central en la obra de Eliot con su insistente tensión entre la quietud y danza¹⁹ de los seres. En *El regreso de la lluvia* el ritmo de la enunciación dirige el movimiento del yo como consecuencia del derretir de la nieve y su agua que, en lugar de regenerar el espíritu de las ciudades por donde vaga Gustav von Aschenbach, hace de los cuerpos lugares inhabitables. Por eso «crecieron

¹⁷ En el primer ejemplo destacamos el juego de variaciones sintagmáticas como un gran recurso anafórico y aliterativo. En el segundo, se utiliza el nombre del poeta metafísico inglés (1572-1631) como juego fonético, cosa que recuerda a las expresiones onomatopéyicas de *La tierra baldía*, como ocurre en la segunda sección, “A Game of Chess” (Eliot, 1990: 64).

¹⁸ La alusión al cuerpo caído y abandonado aparece en el poema «De la urbe a la caída» (Domínguez del Castillo, 2019: 37), un breve soliloquio que dialoga con unos versos de Rilke, a saber: «*Ich möchte sterben. Lass mich allein* (Quiero morirme. Déjame en paz)» y «*Ich werrinne, ich verrinne* (Estoy perdiendo, estoy perdiendo)». La voz poética clama en la última estrofa: «No llego a ver el límite del cuerpo / gris sobre la arena. Deja que caiga / que se proyecte la carne // sobre la carne / Solo. Quisiera / ahora que me dejaras / solo / sobre la arena».

¹⁹ Esta idea queda retratada en la sección quinta de *Cuatro cuartetos* (Eliot, 1990: 175): «Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness [...] Desire itself is movement [...] / Between un-being and being».



jacintos y murieron todos con la lluvia²⁰) (Domínguez del Castillo, 2019: 62) y «[d]e tanto recoger la lluvia con las manos / se me ha podrido la piel» (60). Esas manos, como en el gran poema de Eliot, personifican el abandono del amor frustrado y aparecen repartidas en un total de veinte veces a lo largo del poemario. De nuevo, los versos de *La tierra baldía* se hacen presentes, en los que la referencia a las manos como símbolo de desasimiento es clara y se nos muestra de la siguiente manera: «I left without you / There I leave you / Clasp empty hands» (Eliot, 2021: 281).

2. Esperar la muerte por agua

Los treinta y dos poemas que conforman *El regreso de la lluvia* responden, ante todo, a la falta de respuestas del sujeto lírico cuyo lenguaje se ve fragmentado o deconstruido en su afán por encontrar un sentido al abandono existencial, espiritual y emocional. Todo esto encontrará su finalidad en el último poema que, como hemos indicado, opera como epitafio y anuncia, paradójicamente, el poder regenerativo y el carácter cíclico del agua disponiendo en el título el término «Prólogo» en lugar de *epílogo*. A pesar de que el poema «*Death by water*» no contiene grandes rasgos intertextuales, ya participa de esta idea regeneradora al estilo *elotiano* incluyendo los versos «fuiste de la muerte casi // llorando tus primeras palabras // al volver a nacer» (Domínguez del Castillo, 2019: 48). El tema de la muerte por agua viene latiendo desde el comienzo y encuentra su razón en otras ideas de suicidio marino en su mayoría literarias. Esta obsesión temática cumple una función narrativa y el poema que da fe de ello no es otro que el ya mencionado «Ciudad a través del espejo de Bergman». No se trata, como en otros casos, de una composición basada en anotaciones o pensamientos del personaje de Gustav von Aschenbach, sino que reproduce un episodio casi extático de locura dentro de su conciencia.

El poema queda enmarcado por una cita de *Esperando a Godot* donde los personajes, hastiados, comentan la posibilidad de ahorcarse en un árbol²¹

²⁰ El jacinto aparece en *La tierra baldía* como la «vivencia erótica y mística, cuya promesa acaba con un sentimiento de culpa y pérdida» (Patea en Eliot, 2021: 203).

²¹ Domínguez del Castillo, conocedora de la obra de Beckett, ha explicado en alguna de sus lecturas poéticas que en *Esperando a Godot* el árbol aparece como único elemento escenográfico. En efecto, la escultura que se empleó para tal fin a partir de la segunda representación (París, enero de 1953) correspondía a un diseño de Giacometti.



por no saber qué hacer mientras esperan. Igual que en la obra de Beckett, el espacio en el libro de Domínguez del Castillo está reducido a un elemento: el agua. Por tanto, la única solución para el sujeto lírico es sumergirse hasta ahogarse, albergando piedras y conchas en las manos, rellenando así ese vacío, esa desposesión casi exílica. El tono de la composición es desesperado. Precisamente, la locura provocada por la proliferación y superposición de diferentes voces en primera, segunda y tercera persona dan cuenta, otra vez, de la gran fuente intertextual que supone *La tierra baldía* en la obra de María Domínguez del Castillo.

Los primeros versos («*What shall we do today What shall we ever do*») pertenecen a la segunda parte del poema de Eliot, «*A Game of Chess*» (Eliot 2021: 224). La elección de la poeta por cambiar el «tomorrow» original por «*today*» tiene sentido dentro de la labor narrativa del poemario, ya que el yo rara vez articula sus preguntas hacia el futuro y porque, métricamente, el verso queda manipulado para convertirlo en un alejandrino impuro, dotándolo de mayor ritmo. La espera de la nada, la prolongación infinita en un tiempo incierto hace del sujeto lírico un ser sin expectativas que mira al mar a través de una ventana, igual que hace la protagonista de la película de Bergman (Domínguez del Castillo, 2019: 35):

colgarnos o esperar

cíclicamente junto al mismo árbol es el mismo árbol

esperar

aca' junto a la ventana es la misma ventana

se ve el mar esperar

de nuevo agárrate

el cráneo sujeta

la cabeza con ambas manos como un loco que agita un geranio muerto

espera

Como es de esperar, volvemos a encontrar anáforas y encabalgamientos que percuten en la mente de un sujeto lírico atormentado, en esta ocasión, por la literatura. Su desorientación ontológica procede de la fragmentación del discurso en la que se introducen numerosas referencias a obras literarias e imágenes pertenecientes al mundo del teatro, promoviendo así una especie de *mise-en-abyme* con la inclusión de la ya universal imagen de la calavera del



monólogo *shakespeariano* sobre la existencia y la no existencia. Por otro lado, la mención del loco con el geranio muerto traduce el verso «*As a madman shakes a dead geranium*» (Eliot, 1990: 24) y reproduce las formas de lo abyecto que se gestan a lo largo del libro a través de «este gato que maúlla» y es devorado (33), el mendigo que «tiene en los ojos inyectado un color ámbar» (30) o «un albatros muerto» (26). La ausencia de puntuación y de mayúsculas evoca un estilo modernista heredado por E. E. Cummings y la irregularidad en la extensión de los versos favorece el flujo de pensamiento, recordando la obsesión por la espera irremediable y abocada al hundimiento del ser.

El cambio repentino a la primera persona de singular fortalece esa escisión del yo y su desbordamiento identitario, preso de las consecuencias que ha traído la disolución de la nieve (2019: 36):

qué no ves que es sólo el mar es solo
es siempre el mar tienes las manos blancas
es de esperar es de la sal es del
esfuerzo de sujetarme esta cabeza esta
de esperar
ES QUE NO VA A CALLARSE
[...]

Quién remueve en la espuma su cadáver de niño

Aunque los versos son generalmente imparisílabos, no hay una consistencia formal a lo largo del libro en cuanto a la métrica. Suelen aparecer rimas internas, especialmente asonantes. Los juegos de palabras cercanos a la paronomasia reflexionan sobre las posibilidades lingüísticas y textuales del agua, al igual que las aliteraciones sibilantes, que martillean y hacen fluctuar el ritmo de los versos. Las imágenes de la sal, las manos y la ventana, centrales en la obra de la poeta sevillana, se introducen en la composición dotando al sujeto de un contexto exterior en el que reconocerse. Sin embargo, la voz verdadera del yo aparece casi al final de la estrofa, exhortando en mayúsculas –evocando el estallido y el grito igual que hiciera el personaje del camarero en «*A Game of Chess*»– intentando aplacar el ruido que parece orbitar a su alrededor. Por otro lado, emerge a la superficie un verso de «*Cuchillos en abril*» (Gimferrer, 1988:133) que anuncia la derrota del yo, quien adoptará un tono conversacional donde las fronteras de la identidad y del discurso se ve-

rán completamente desleídas. También desleídos aparecen los límites entre la razón y la paranoia, puesto que, remitiendo a otra escena del largometraje de Bergman, se describe la aparición de *dios* en forma de araña. Esta imagen siniestra trae de nuevo las ideas de lo putrefacto e insiste en lo escatológico de los «ojos fosas nasales boca ano ombligo abierto» (Domínguez del Castillo, 2019: 36), que encontrará continuación en el libro *Las voces de Jano* (Universidad Popular José Hierro, 2021). Como repercusión intratextual, el poema termina con una cita de Rilke, «*Wie Uhr in einem leeren Zimmer* (Como un reloj en una habitación vacía)», que enmarcará *El polvo de las urnas* (Diputación de Granada, 2020).

3. Conclusiones

El agua en el discurso de María Domínguez del Castillo engloba, incorpora y alberga todas las posibilidades del lenguaje sustentado en la tensión *heraclitiana* de la quietud y el movimiento. De carácter líquido y aludiendo a una dirección cercana a la catábasis, por verse diluida en nieve y en lluvia, aparece estrechamente ligada a la idea de identidad fragmentaria y mutable del yo diegético, así como del sujeto en las sociedades contemporáneas. Capaz de amoldarse a una infinidad de formas, cuerpos y discursos, el agua actúa en el poemario analizado como ese mar o tiempo indiferente a todo cuanto es humano.

Al verse, además, ligada a la figura del espejo como su contraparte sólida, no solo permite entrever cierta distorsión espacial con respecto a la imagen reflejada del yo, sino que actúa como imagen de «variabilidad temporal» (Cirlot, 2018: 112). Solo así puede explicarse la fijación del sujeto lírico con la circularidad del tiempo o con su no-existencia, remitiendo directamente al recuerdo cíclico de este elemento como *fons et origo*, es decir, como símbolo de regeneración y muerte.

Entre el decir y el desdecirse, el mar opera en *El recuerdo de la lluvia* como el final ineludible de un sujeto lírico derrotado por la imposibilidad de asir el conocimiento absoluto y el deseo prohibido. No solo se conduce en esta poética el agua como fuente simbólica, sino también como reflexión sobre la mutabilidad y fragmentación del sujeto en las sociedades contemporáneas.

Del mismo modo que autores como Virginia Woolf, T. S. Eliot o Pere Gimferrer acudiesen al diálogo intertextual en su poesía, también María Domínguez del Castillo incorpora en *El regreso de la lluvia* referencias, exhortaciones, juegos fonéticos o intratextualidades que sostienen el eje temático y narrativo del poemario. A través de la plurisignificación del agua como cuerpo moldeable y fluido que repercute en los cuerpos, los géneros textuales y las identidades, la sevillana toma como propia la idea *woolfiana*²² de escribir adecuándose a un determinado ritmo y no para satisfacer una necesidad puramente argumental. Cuando la voz poética, es decir, Gustav von Aschenbach, arriba a su final, se pregunta qué queda del o ante la inminente marcha del otro, qué queda del otro ante la muerte de un yo que se diluye. Lo que queda es la desorientación ontológica del sujeto abandonado que solo ve posible lanzarse al vacío ante la nada de su propia conciencia y de su propia escritura desbordada.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Juan Domingo, Berbel, Rosa y Vega, Mario (Eds.) (2019), *Piel fina: Poesía joven española*, Oviedo, Ediciones Maremágnum.
- BACHELARD, Gaston (2003), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BEATRIZ, Juan de (2021), *Cantar qué*, Valencia, Pre-Textos.
- BLANCHOT, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2018), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- DOMENE, Pedro M. (Ed.) (2019), *Neorrurales. Antología de poetas del campo*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- DOMÍNGUEZ DEL CASTILLO, María (2019), *El regreso de la lluvia*, Granada, Esdrújula.
- (2020a), *El polvo de las urnas*, Granada, Diputación de Granada.

²² En una carta a Ethel Smyth fechada el 28 de agosto de 1930, Virginia Woolf concreta el momento de «writing *The Waves* to a rhythm, not to a plot» (*Letters IV*, 1978: 204).

- (2020b), *Drowning in Discursive Waters: Water, Being, and Literary Form in Anne Carson's The Anthropology of Water, and Virginia Woolf's The Waves*, University of Kent. [Trabajo de Fin de Máster no publicado].
- ELIOT, Thomas Stearns (1990), *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber.
- GIMFERRER, Pere (1994), *Arde el mar*, Madrid, Visor.
- LÉVINAS, Emmanuel (1993), *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, Martínez Fernández, Ángela, Molina Gil, Raúl (Eds.) (2018), *Lecturas del desierto. Nuevas propuestas poéticas en España*, Valencia, Kamchatka. Revista de Análisis Cultural. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881>.
- MIGUEL, Luna (Ed.) (2014), *La poesía postnoventista española en 15 voces*. En línea: https://issuu.com/lunamiguel6/docs/selecci_n_poetas_1990.
- MOLINA GIL, Raúl (2018), «Antologuemos. Tendencias, inercias y derivas en las últimas antologías poéticas en la España contemporánea», en *Kamchatka*, 11, págs. 57-109.
- MOLINA GIL, Raúl (2022), «Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?», en *Anales de Literatura Española*, 37, págs. 83-106.
- y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2023a), «Presentación al dossier “Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI”», en *Tropelías*, 40, págs. 1-4.
- y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2023b), «El compromiso lingüístico en la poesía española actual. De la disolución de la experiencia a los nuevos nombres (María de la Cruz y Laura Rodríguez Díaz)», en *Tropelías*, 40, págs. 5-23.
- (2019), «Poesía española joven: un estudio del campo poético (2000-2019)», Universitat de València [tesis doctoral].
- (2022), «Nacer en este tiempo. Conformación, conflictos y presiones en el



- campo poético de la España actual», en *Tropelías*, 37, págs. 148-164.
- MORA, Vicente Luis (2016), *El sujeto boscoso: Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la otredad (1978-2015)*, Madrid, Iberoamericana.
- (2000), *Mester de Cibervía*, Valencia, Pre-Textos.
- MORANTE, José Luis (Ed.) (2016), *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso Ediciones.
- MOYANO CASIANO, Félix (2021), «Voces de mujer en la última poesía española (2015-2020): Cartografía de la escena poética-joven contemporánea», en *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 14, págs. 89-105.
- NAVAL, María Ángeles (2010), «Historia e historia literaria del realismo posmoderno», *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, págs. 119-143.
- REVILLA, Juan Carlos (2003), «Los anclajes de la identidad personal», en *Athenea Digital* 4 (otoño), págs. 54-67.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), «Las nubes desoladas o la poética de la notredad (variaciones sobre temas cernudianos)»; *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Fundación Federico García Lorca / Instituto Internacional.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2023), *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*, Valencia, Pre-Textos.
- (2019), *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada: Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SARTRE, Jean-Paul (1993), *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya.
- VÁZQUEZ, Raquel (2022), *Puerta de embarque*, Sevilla, Renacimiento.
- VIÉITEZ, Adrián (2020), «María Domínguez del Castillo: “El agua es capaz de decirse y de contradecirse”». *Zenda Libros*, 5 de diciembre de 2020. Consultado en:

<<https://www.zendalibros.com/maria-dominguez-del-castillo-el-agua-es-capaz-de-decirse-y-de-contradecirse/>> [18 de abril de 2023].

WOOLF, Virginia (2002), *Las olas*, María Lozano (ed.), Madrid, Cátedra.

– (1978), *The Letters of Virginia Woolf: A Reflection of the Other Person. Volume IV: 1929-1931*, London, The Hogarth Press.



El tema del multiverso en el filme *Everything Everywhere All at Once* (2022) y en *El Aleph*, de Borges: un estudio comparativo

YUE XI

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El filme *Everything Everywhere All at Once* (2022) ha acaparado la atención del público y de la crítica gracias a su deslumbrante complejidad estilística. Su tema central, el multiverso, así como su estilo narrativo recuerdan a un célebre cuento de Jorge Luis Borges, *El Aleph*, publicado en el volumen del mismo título en 1949. En este trabajo se compararán estas dos obras en lo que respecta a sus aspectos temáticos, estructurales y narratológicos, intentando establecer una relación entre estos planos y explorar cómo se reproduce lo infinito del multiverso. El estudio concluye que la película y el cuento son muy similares en la estructura y temática, pero ambos utilizan diferentes técnicas de expresión para lograr el efecto de enumeración caótica.

Palabras clave: Aleph, multiverso, infinito, enumeración caótica

The theme of the multiverse in the film *Everything Everywhere All at Once* (2022) and Borges' *The Aleph*: a comparative study

Abstract: The film *Everything Everywhere All at Once* (2022) has captured the attention of audiences and critics alike with its dazzling stylistic complexity. Its central theme, the multiverse, as well as its narrative style are reminiscent of a famous short story by Jorge Luis Borges, *The Aleph*, published in the volume of the same title in 1949. This paper will compare these two works in terms of their thematic, structural and narratological aspects, attempting to establish a relationship on these planes and to explore how the infinity of the multiverse is reproduced. The study concludes that the film and the short story are very similar in structure and theme, but both use different techniques of expression to achieve the effect of chaotic enumeration.

Keywords: Aleph, multiverse, infinite, chaotic enumeration



Introducción

E*verything Everywhere All at Once* (2022), la película de Daniel Kwan y Daniel Scheinert aclamada por el público y la crítica, merecedora de varios Oscar, es una obra de ciencia-ficción que asimila elementos de un drama familiar. Pese a su originalidad, no deja de ser una creación relacionada con diferentes piezas artísticas anteriores. En este trabajo vamos a comparar esta obra con uno de estos precedentes, el cuento «El Aleph», de Jorge Luis Borges. El objetivo de este análisis es indagar en las similitudes y diferencias entre las dos obras e intentar establecer una relación paralela entre ellas. Nos aproximaremos a las diversas técnicas que convergen en la obra narrativa y la cinematográfica con el fin de ampliar nuestro conocimiento sobre ambos lenguajes artísticos.

1. Un esbozo del concepto de «multiverso»

La palabra «multiverso» es un término científico, pero también se utiliza en otras disciplinas como la filosofía o el arte. Se trata de una colección hipotética de múltiples universos existentes. Los defensores de dicha teoría dicen que el universo que conocemos es solamente una entidad observable: es la parte accesible para el telescopio, de casi 90 mil millones de años luz de diámetro, la cual podría formar parte de un conjunto de espacios cósmicos más grande fuera de nuestro alcance. La palabra fue inventada en el siglo XIX por el filósofo estadounidense William James para referirse al confuso significado moral de los fenómenos naturales y no a la posible existencia de otros universos. Sin embargo, en este artículo nos concentramos en el sentido científico y artístico de este término (Aguirre, 2023).

En ciencia, la palabra normalmente se refiere a uno de los tres modelos diferentes del multiverso. El primer modelo se corresponde con la teoría del multiverso inflacionario, que cuestiona la teoría de *Big Bang* y subraya la singularidad de la creación del universo. Se sostiene que tanto el universo observable como otros son como burbujas dentro de un marco más grande. Cada una de las burbujas permanece demasiado lejos o dentro de agujeros negros, de manera que nunca las podemos ver. Esta teoría permitiría explicar por qué nuestro universo contiene tantas galaxias y agujeros negros. Ade-



más, según apunta David Mayo Sánchez (2016: 219), los científicos también proponen una «inflación caótica y eterna», semejante a la reproducción de las bacterias.

El segundo modelo es el multiverso membrana. Esta teoría supone que el universo tiene más de diez dimensiones y el nuestro es solo una lámina dentro de un mundo de más dimensiones, donde hay otras láminas de universos. El último modelo es el multiverso descrito por la mecánica cuántica y que corresponde al célebre experimento del gato de Schrödinger, en el que el gato está muerto en un mundo, pero vivo en otro. No vemos los otros universos porque solo podemos vivir en uno, pero nos despierta la imaginación el hecho de que existan otras versiones del “yo” viviendo en otros universos.

La ciencia nos propone una nueva forma de entender el universo y la vida propia, de manera que estos modelos del multiverso resultan fascinantes para muchos escritores o creadores de arte, sobre todo en el ámbito de ciencia ficción. Según analiza Gavin Spoors (2022), aunque explorar el multiverso no es nada nuevo, en los últimos años el tema está cobrando cada vez más popularidad en el *mainstream*. Tenemos *Doctor Strange en el multiverso de la locura* (2022), *Spider-Man: a través del spider-verso* (2023) y *Everything Everywhere All at Once* (2022) de Daniel Kwan y Daniel Scheinert.¹

2. Elementos estructurales del cuento y la película

En 1949, Borges publicó por primera vez «El Aleph» y, desde entonces, este relato se ha convertido en una de las obras más representativas del escritor. Su argumento es sencillo. El protagonista, que se llama también Borges como el autor real o empírico, continuaba enamorado de su amada muerta, Beatriz, y visitaba su casa cada año por su cumpleaños para saludar a la familia. En estas visitas conoció al primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, escritor que estaba componiendo un poema que debía contener todas las cosas del mundo. Sería Daneri quien le revelara a Borges la existencia de Aleph, una

¹ Otra aproximación del asunto podría realizarse desde la teoría de los mundos posibles, cuyas primeras aportaciones son de Gottfried Wilhelm Leibniz en sus *Ensayos de teodicea* (1710) y de Alexander Gottlieb Baumgarten en sus *Meditaciones filosóficas en torno al poema* (1734). En el siglo xx y xxi, también se ha trabajado intensamente (como por ejemplo, Umberto Eco, Thomas Pavel, Jerome Bruner, Lubomír Doležel, etc.). En dicha línea de investigación, merecería mencionar el cuento «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges como punto de partida.

esfera pequeña que contenía todos los puntos del universo. Borges observó el Aleph maravillado de tal milagro, pero también empezó a reflexionar sobre una serie de cuestiones filosóficas como la multiplicidad, la eternidad o el significado de la vida.

Observemos que el planteamiento de «El Aleph» guarda similitudes sorprendentes con el concepto presentado en *Everything Everywhere All at Once*. Esta película relata la historia de Evelyn, una mujer de ascendencia chino-estadounidense que monta una lavandería junto con su esposo, Waymond Wang. Tienen una hija llamada Joy. La vida de Evelyn está sumida en el caos, ya que tanto su negocio como su relación con su hija y esposo están muy deterioradas. Durante la película, la protagonista irá descubriendo el acceso a los multiversos. Al final, no solo logrará salvar al mundo, sino que también solucionará todos los problemas relativos a su familia. En la trama, Joy y Evelyn son los dos personajes que han podido experimentar todos los universos. Buena parte del filme se dedica a discutir la cuestión filosófica y existencial del infinito. Se cuestiona el sentido de la vida, pero al final vuelve al tema de amor.

Comparando el tema en general, damos con la misma clave en las dos obras: el acceso a los multiversos. En el cuento de Borges se describe como una esfera cuyo diámetro es de solo dos o tres centímetros, pero contiene infinitos elementos sin superposición ni transparencia. En la película se describe como un cerebro fracturado en infinitas piezas que consigue el acceso al todo. El personaje del cuento y la madre e hija de la cinta son los que han podido ver o experimentar esta totalidad del infinito. Ambas obras pertenecen al género de ciencia ficción en razón de los elementos fantásticos o sobrenaturales, pero son más que eso. El cuento mezcla lo ciencia ficcional con la crítica literaria y la reflexión filosófica, mientras que la película se caracteriza por presentarse como un puzzle entre géneros, amalgamando el enfoque filosófico y existencial, referencias y homenajes a la historia del cine y un drama familiar.

Este sustrato filosófico que atraviesa la cinta es muy significativo, porque marca la diferencia con relación a otras obras puramente de ciencia ficción. Como señalan sus realizadores Kwan y Scheinert en una entrevista concedida en el Hammer Museum de Los Ángeles a Stephanie Hsu (2022), muchos filmes de este género no abarcan planteamientos de alcance existencial, de ahí que entre



los rasgos distintivos de su obra se encuentre la indagación en cuestiones del tipo «How the multivers make us feel?» y «What is the meaning of everything?». En el cuento de Borges, este carácter filosófico también está muy presente, ya versa acerca de temáticas filosóficas como la eternidad, el tiempo, el espacio y el infinito. En el cuento se reflexiona principalmente sobre la capacidad del lenguaje humano para transmitir la verdad, el sentido de la memoria y el olvido, así como sobre el carácter existencial de la infinitud y el multiverso.²

Según Milani (1979), el cuento de Borges se articula en torno a tres ejes. El primero tiene que ver con la muerte de Beatriz y los recuerdos del protagonista sobre ella. El segundo versa sobre la amistad del narrador con Daneri, los comentarios sobre su obra literaria y el encuentro con el Aleph. El tercero alude a las consideraciones sobre el lenguaje, la literatura, la visión del Aleph y una postdata. Cualquiera de las tres partes puede ser un cuento individual. Como apunta Milani, «todos ellos conforman el mundo cerrado y único del cuento» (1979: 11). Esta estructura confunde intencionadamente al lector y lo sumerge en un universo repleto de distracciones, terminología científica e información sobre múltiples áreas de conocimiento. Después de toda una serie de descripciones complejas, por fin se revela el núcleo del cuento, la visión del Aleph. El narrador sintetiza su visión del Aleph en una oración compuesta formada por oraciones yuxtapuestas que en total abarca más de una página, enumerando cada uno de los elementos y creando una visión deslumbrante del infinito. Por esta razón, Omar Vargas comenta que «la estructura del relato en este fragmento corresponde magistralmente al tema que propone: la larga oración es, en sí misma, un Aleph» (2016: 147).

En la película la estructura también tiene rasgos similares. En general, la estructura narrativa es bastante ordenada. Se divide en tres partes: «Everything», «Everywhere» y «All at Once», que son, respectivamente, el descu-

² Un ejemplo de este carácter metadiscursivo del relato es el siguiente: «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que a mi temerosa memoria apenas abarca?» (1949: 138). Sobre la memoria y el olvido, leemos: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.» (1949: 144). En torno al carácter existencial de la infinitud, escribe Borges lo que sigue: «El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (1949: 139).

brimiento del multiverso, el peligro que entraña y el triunfo de los protagonistas. Es una historia lineal al estilo clásico, con un inicio, un nudo y un desenlace. Sin embargo, cada una de estas partes contiene, simultáneamente, diferentes historias de varios universos, entrecruzadas entre sí. La protagonista salta de un mundo al otro, cortando el hilo de la narración y causando un efecto caótico en las líneas argumentales. Por ejemplo, durante unos segundos, la protagonista es cantante y en otro momento es actriz. En un mundo, ella es enemiga de otro personaje llamado Deirdre, pero en otro son parejas. Estas historias se mezclan y se entrecruzan. Los directores consiguen un efecto laberíntico mediante esta forma de narrar. A pesar de que los relatos se rompen en pedazos y se entretejen, cada uno de estos mundos tiene una terminación coherente al final del filme. Por lo tanto, la estructura de la obra fílmica también puede entenderse como un multiverso caótico, o sea, como un Aleph.

3. Comparación de la técnica narrativa y cinematográfica

Tanto el relato como la película nos plantean un concepto de infinito condensado en un punto. Para transmitir dicha idea, el escritor y los directores han utilizado una serie de técnicas para lograr la verosimilitud y hacer llegar la experiencia de lo sobrenatural al lector o espectador. En esta parte compararemos las diferencias y similitudes en el uso del lenguaje literario y visual a la hora de representar el multiverso, y exploraremos las razones de la elección de las técnicas.

Para empezar, en el cuento, Borges maneja de forma ingeniosa el lenguaje. En las primeras líneas ya hace notar una sensación de multiplicidad mediante la enumeración. El protagonista no aguantaba el dolor de la pérdida de su amor, por lo que aprovechaba las visitas a la familia de Beatriz para ver las fotos de esta:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Deliz San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón [...] (Borges,



1949: 126)

Se trata de frases cortas, sin verbo, yuxtapuestas mediante el recurso reiterativo y rítmico de la anáfora, las que condensan un panorama acerca de los distintos momentos y sucesos de una vida, a modo de sumario narrativo que reúne diversos tiempos y espacios. En este texto, el lenguaje se rompe en pedazos como un espejo para así reflejar las diferentes imágenes de Beatriz, la amada muerta, lo cual adelanta catafóricamente a través del estilo lo que será el núcleo temático y argumental, que se basa en lo múltiple y sucesivo como ya hemos indicado.

El uso de la enumeración está presente a lo largo de todo el texto, pero el párrafo más destacable es la descripción del Aleph. Como señala Milani, la enumeración de «El Aleph» presenta una triple característica: es «caótica, poética y sustantiva» (1979: 31). Es caótica porque mezcla elementos heterogéneos en un párrafo extenso; es poética porque el autor escoge las palabras e imágenes con mucha precaución, con objetivo de transmitir una sensación dinámica, de una gran belleza y una profunda melancolía; y es sustantiva porque la enumeración está basada fundamentalmente en sustantivos si hacemos un recuento por categorías gramaticales:

Ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. [...] Vi el populoso mar, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentons, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol [...] (Borges, 1949: 139-140)

Se produce una tensión entre lo espacial y lo temporal que implica a las formas lingüísticas de la representación, ya que el lenguaje verbal solo puede transcribir la realidad mediante una enumeración lineal y sucesiva. Como advierte el narrador, es un intento destinado a un irremediable fracaso, puesto que, en la naturaleza, el lenguaje verbal es incapaz de traducir todo lo que se contempla en el Aleph. No obstante, a pesar de todo, el escritor aún inten-



ta capturar algo y decírnoslo. Para esta tarea, Milani sostiene que el creador debe «apelar a otros recursos» y el recurso utilizado por Borges consiste en «violentar la lengua» (1949: 30), quebrar la estructura y el flujo tradicional del idioma para arrancarle un mayor valor expresivo. Este procedimiento se lleva a cabo a través de la enumeración acumulativa. En el citado párrafo, hay 37 frases encabezadas por un verbo de percepción («vi...»), en las cuales el narrador nos presenta una gran variedad de visiones dentro del Aleph. Fernando Rodríguez-Mansilla señala que aquí nos encontramos con una variante de la técnica narrativa llamada «enumeración caótica» (2015: 210). Leo Spitzer, que ha estudiado esta técnica, explica que se usa principalmente para dar al lector una visión minuciosa del infierno, el mundo de aquí o el del más allá. Las enumeraciones caóticas son «catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno» (Spitzer, 1945: 206). En primer lugar, en este párrafo hay una gran variedad de elementos que carecen de una relación obvia entre sí, con lo cual se logra una sensación de caos y simultaneidad. Por otro lado, la estructura formal de las frases también varía mucho. Frases largas y cortas se entrelazan y cambian continuamente el ritmo discursivo. En cada frase a veces se mencionan cosas concretas y otras abstractas; algunas son singulares, otras colectivas. Además, como analiza Daniel Balderston (2012: 5), no solo se utilizan distintos sustantivos, sino también diferentes preposiciones y conjunciones. Es decir, tanto el contenido como la estructura gramatical ofrecen una sensación de infinito inabarcable.

Milani (1979: 33-34) señala que acaso por influencia de la filosofía del tiempo de Henri Bergson, Borges abandona las reglas del lenguaje convencional para dar lugar a un lenguaje intuitivo, que estaría más cerca de la percepción de la realidad. El infinito no se describe, se intuye. Por eso nuestro autor dedica una página entera en la enumeración de imágenes aparentemente incoherentes e ilógicas, que violentan tanto la lengua como la lectura del texto, ahogando al lector en un cúmulo de sensaciones. No obstante, como señala Balderston (2012: 13) en un detallado análisis del manuscrito de Borges, el autor llegó a escribir tres versiones de este párrafo y este proceso documenta su elevada elaboración. Cada elemento ha sido seleccionado cuidadosamente, incluso los adjetivos y los adverbios.

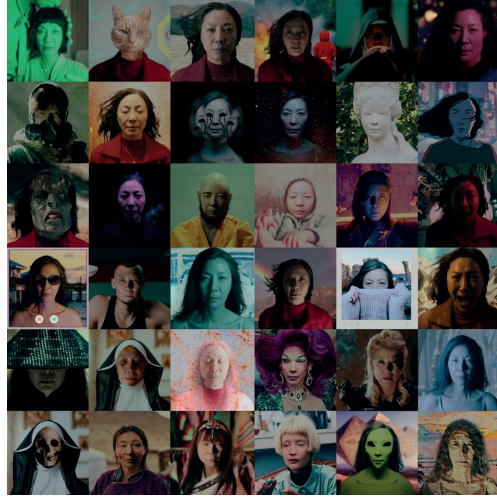
Aparte de esta enumeración de imágenes, el lenguaje también varía a lo largo del texto. Borges compone cuidadosamente su pieza literaria y logra



construir un mundo laberíntico donde lo literario se funde con la tecnología, las matemáticas y otras ramas del conocimiento humano. Para dicho efecto, es imprescindible el uso de distintos registros idiomáticos. En las conversaciones del narrador en torno a la literatura que practica el personaje de Daneri abundan términos retóricos como «oxímoron» (127), o relativos a movimientos artísticos como «barroquismo» (129) o «decadentismo» (*ibid.*). En otros diálogos o descripciones aparecen expresiones coloquiales como «che» (141) o «tarumba» (*ibid.*). Según categoriza Milani, en el cuento hay términos del mundo físico (día, noche, espacio), la filosofía (razones, verdad, naturaleza), la literatura (hemistiquio, bilingüe, plumífero), las matemáticas (hectáreas, diámetro), la arquitectura (fuste, frontis, mezquita), la geografía (erosión, hidrografía, Mar Caspio), la historia (éxtasis, reliquia, parroquia), la anatomía, la medicina, el reino animal y también de la esfera del espíritu (Milani, 1979: 40-41). Hay una gran variedad de terminologías académicas y específicas, lo cual construye un reino borgiano intrincado de palabras e imágenes. El estilo del escritor argentino es de tal precisión científica que a veces parece frío y distante. Es filosófico y matemático, pero el genio de Borges está en poder montar todo este puzle de terminologías en un texto de alta graduación poética que causa en el lector un brillo cegador.

Hemos visto brevemente las técnicas narrativas utilizadas en el cuento de Borges y, si las comparamos con las técnicas cinematográficas en la película de los Daniels, veremos que guardan algunas similitudes y diferencias relevantes. Los mismos directores en varias entrevistas han explicado que optaron deliberadamente por un estilo de «controlled chaos» (Hammer Museum, 2022), un nombre que nos recuerda ya a la enumeración caótica de Borges. Es decir, lejos de dejarse llevar por el capricho, los creadores escogen cada elemento intencionadamente con el objetivo de dar una sensación de multiplicidad caótica pero controlada. «It was supposed to be overwhelming. It was supposed to be chaos and this film was trying to understand how to thrive in it», señala Kwan en la entrevista difundida a través de Digital Spy (Geisinger, 2022). La protagonista Evelyn lleva una vida llena de problemas: la relación con su padre es tensa, su marido quiere el divorcio, su hija es lesbiana y no lo acepta por su mentalidad tradicional, su negocio se está viniendo abajo, es una inmigrante que viene de otra cultura, los impuestos la ahogan... Si consideramos el cuento de Borges como una ruptura del discurso normalizado, quizá la cinta cinematográfica puede catalogarse





como una ruptura del lenguaje visual estandarizado.

Fig. 1 Evelyn en *Everything Everywhere All at Once* (2022)

En el filme se habla sobre múltiples universos y las historias se entrecruzan entre sí. Esto significa una ruptura con la narrativa convencional, ya que el hilo argumental se corta constantemente y gira en múltiples direcciones. En el cuento de Borges, cuando se enumera la visión del Aleph, el escritor utiliza la enumeración caótica de frases cortas, mientras que en la cinta se utiliza la enumeración caótica de segmentos visuales breves, es decir, se yuxtaponen diversas escenas en las que vemos diferentes versiones de Evelyn montadas en solo unos segundos, en forma de mosaico (Fig. 1):

Evelyn con ropa normal, con traje de monja, Evelyn rubia, Evelyn zombi, Evelyn en 2D y otros estilos. Todas estas imágenes forman una secuencia de solo unos segundos. Además, estas imágenes no tienen ninguna conexión entre ellas, no hay una lógica coherente que las una. Su única función es destacar la heterogeneidad en los multiversos. Por lo tanto, también se trata de una expresión intuitiva, como sucede en el cuento de Borges. En realidad, cuando los espectadores ven la película a velocidad normal, no pueden observar muy bien cada una de ellas, pero sí percibimos la sensación de un conjunto heterogéneo. Igual que en el cuento, cuando el lector lee el párrafo del Aleph, no puede recordar cada uno de los elementos porque forman una multitud diversa.

Por otro lado, cuando habla de varios universos al mismo tiempo, hay que

evitar la confusión entre uno y otro. Para eso, los directores y el director de fotografía Larkin Seiple deciden resaltar al máximo la diferencia entre los mundos. La primera técnica que han utilizado es el color y el cambio de estilo. Aplican diferentes tonos de color y estilos a cada uno de estos submundos para otorgarles una sensación única, que los distingue entre sí. De esta forma, cuando el personaje salta de un mundo al otro, el público puede notar claramente dónde se ha ido. Por ejemplo, según Seiple (2022), el universo de «Racacoonie» (Fig. 2) mimetiza a propósito el tono de *Punch Drunk Love*, la película de Paul Thomas Anderson; el universo de «Hot Dog Fingers» se inspiró en *Carol*, de Todd Haynes (Fig. 3); y en el universo de «Movie Star» el equipo rinde homenaje a Wong Kar-Wai e imita su estilo (Fig. 4). Cada uno despierta una emoción diferente. En el texto de Borges, el personaje está fuera del multiverso y lo contempla, razón por la que expone un catálogo de los nombres que hay en él, mientras que en el filme los protagonistas están involucrados en el multiverso y experimentan las diferentes versiones de sí mismos, por lo que se cuenta su experiencia emocional frente a las múltiples posibilidades de su existencia. Si la enumeración de Borges es caótica, poética y sustantiva, la de esta película es, más bien, caótica, poética y adjetiva. Es caótica porque la enumeración de esta película forma un conjunto heterogéneo para destacar la diversidad del infinito. Es poética porque, como en el cuento, aunque la selección de imágenes en la cinta pueda parecer arbitraria, en realidad fue cuidadosamente montada por los creadores. Se puede notar una selección intencional del color y el estilo que quieren representar. Es adjetiva porque lo que se enumera aquí ya no son sustantivos, sino que son los colores, estilos, el estado de los personajes y su entorno. Lo que distingue las escenas no son los nombres de cada cosa sino los adjetivos, es decir, ¿cómo se siente visualmente una imagen y la otra? No obstante, a pesar de esta pequeña diferencia, ambas obras consiguen un efecto parecido: una pluralidad y multiplicación interminable, un ritmo vertiginoso que marea al lector o espectador.





Fig. 2. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

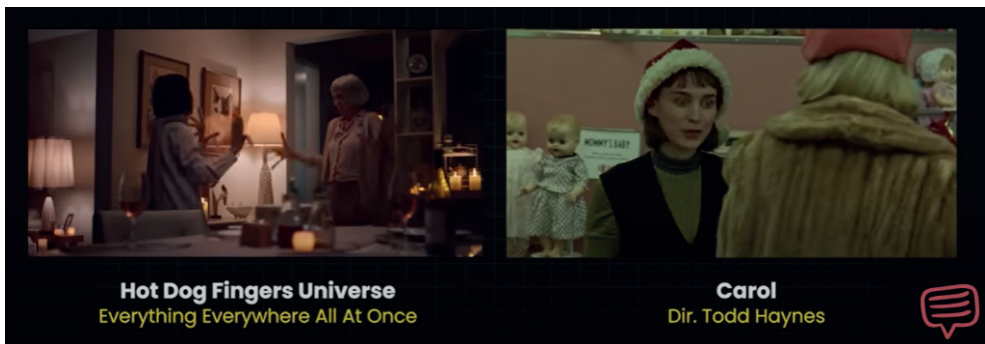


Fig. 3. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

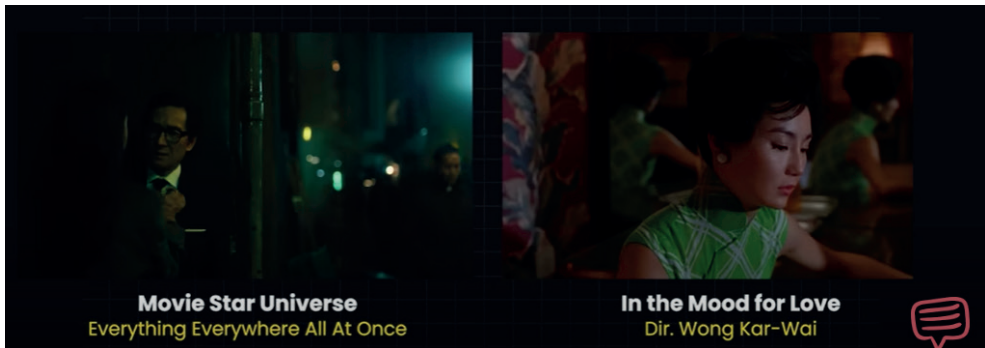


Fig. 4. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

Igual que en el cuento hay diversos tipos de habla, en el cine también abundan diferentes categorías de lenguaje visual. Según la investigación de StudioBinder (2022), la segunda técnica que se aplica a la producción cinematográfica es la elección de lentes. El equipo productor rueda cada uno

de los mundos con diferentes lentes, de manera que cuando se cambia la escena, las lentes también otorgan a las imágenes un efecto visual específico. Según señala el director de fotografía en una entrevista (Consoli, 2022), las escenas del universo normal fueron filmadas en Zeiss Super Speeds. En las secuencias de lucha, optaron por Hawk Anamorphic, una lente de enfoque cercano para aumentar la intensidad de la acción. En el universo que imita a Wong Kar-Wai, se utilizaba Canon K35s para darle un estilo hipnótico y seductor, que hacía notar el amor y la duda entre los protagonistas. En el universo de Hot Dog Fingers cambiaron a lentes de Baltar, mientras que en la escena de los simios prehistóricos utilizaron Todd AO, una lente *vintage*. En esta secuencia (Fig. 5) se simulaba el estilo de Kubrick en *2001: Una Odisea del espacio*. Con Todd AO consiguieron crear la atmósfera de una epopeya prehistórica. Con el uso del *slow motion* y de la banda sonora lograron mezclar la seriedad documental de la ciencia ficción de Kubrick y lo absurdo, provocando un efecto paródico. En suma, si en el cuento de Borges, las terminologías de todo tipo otorgan a cada frase un sabor distinto, aquí las lentes funcionan de manera similar, caracterizando a cada una de las imágenes.

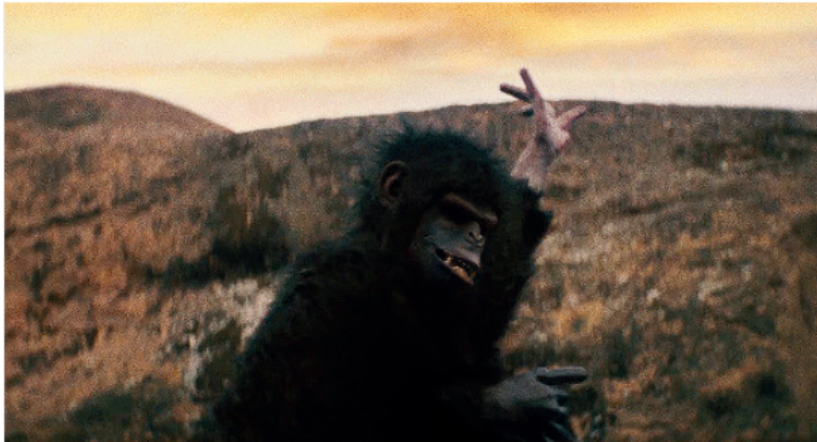


Fig. 5. *Everything Everywhere All at Once* (2022)

Otra forma para marcar la diferencia de los multiversos es la relación de aspecto o ratio, es decir, la relación entre el ancho y el alto de un fotograma. En esta película, la ratio no permanece igual durante toda la narración, sino que cambia según la necesidad de cada escena. A veces, el director de fotografía utiliza esta alteración para marcar el salto de un universo al otro. Como se

puede ver en las Figuras 6 y 7, se trata de una escena en que Waymond prepara un salto a un universo donde él maneja las artes marciales. Antes de la transformación, se utiliza una lente de Zeiss Super Speeds con una relación de aspecto de 1,85:1, pero después de que el personaje completa el salto, cambia a una lente de Hawk Anamorphic con un aspecto más amplio, de 2:1. En este momento, la audiencia puede percibir que algo ha cambiado. La visión se amplía y se profundiza el enfoque, lo cual crea la sensación de que una pelea está a punto de estallar. En otra escena donde Evelyn y Joy se convierten en dos piedras antiguas, la relación de aspecto es 16:9 (fig. 8). Como señala Seipel, la intención era «it to feel like a National Geographic video» (Consoli, 2022). Por lo tanto, una vez más vemos que la intención estética muy concreta detrás del aparente caos del montaje. Hay una selección intencional en las lentes de cámara, la presentación de la escena y la relación de aspecto. Mediante esas técnicas mencionadas, el equipo logra visualizar la diversidad del multiverso al mismo tiempo que evita la confusión visual en el espectador.

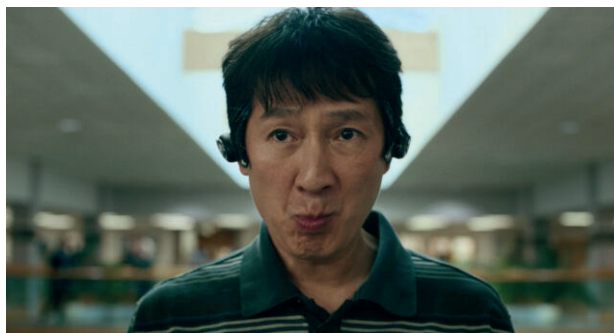


Fig. 6. Antes del salto. *Everything Everywhere All at Once* (2022).



Fig. 7 Después del salto. *Everything Everywhere All at Once*, 2022.



Fig. 8. *Everything Everywhere All at Once*, 2022.

En el cuento y en la película, el tema es el mismo: la infinitud del multiverso. En ambas obras, los creadores han utilizado la enumeración caótica para representar el tema. Tanto los largos periodos sintácticos de Borges como las secuencias de la película provocan un efecto deslumbrante en el lector-espectador. Sin embargo, ambas obras logran hallar un hilo en este caos. Como señalan los directores, hay una enorme diferencia entre la confusión caótica, exhaustiva, y un caos controlado (Sarah Shachat, 2022). Kwan apunta que para él es imprescindible que haya un hilo que indique al espectador el camino y en el filme el sonido juega este papel fundamental. El director compara el uso del sonido a la montaña rusa. Hay escenas en que querían bombardear el oído y hay otras de súbitas disminuciones del volumen. En todo el proceso, el sonido es como la vía del tren que sujeta la historia. Como comentan ambos realizadores, apoyan la narración visual mediante «teaching the audience to emotionally navigate through them with sound» (Sarah Shachat, 2022).

Además de eso, el sonido también contribuye al efecto humorístico. Explican los creadores que, en muchos casos, el corazón de *Everything Everywhere All at Once* se encuentra en colmar la diferencia entre lo que literalmente está pasando y la experiencia vivida por los personajes (Sarah Shachat, 2022). Este contraste produce, a menudo, un humor absurdo. Por ejemplo, en una escena de lucha entre dos agentes del alfa-verso y Evelyn, los dos hombres querían meterse un palo en sus cuerpos para producir un salto a otro universo, un acto bastante repulsivo y absurdo. Sin embargo, la música es típica de las películas de acción, y nos recuerda la tensión y la seriedad que están sintiendo los personajes. Este contraste entre una escena absurda y una alta tensión y seriedad

de los personajes consigue el efecto cómico. En el cuento de Borges también existe un hilo conector que vehicula la narración. Desde el inicio del relato, la imagen de Beatriz está presente y es la razón que motiva al narrador a visitar la familia de la que fue su amada, en cuya casa conoce al escritor Daneri, que guía al narrador hacia el Aleph. Al final, incluso en el Aleph ve diferentes versiones de Beatriz. Aunque no conocemos este personaje femenino, su sombra se proyecta sobre la subjetividad del narrador-protagonista.

4. Conclusiones

En el presente trabajo hemos comparado la idea general, la estructura y las técnicas narrativas en la obra literaria de Borges, «El Aleph» (1949), y la obra cinematográfica de Daniel Kwan y Daniel Scheinert, *Everything Everywhere All at Once* (2022). Podemos concluir que en ambas piezas artísticas se trata de un concepto bastante parecido, el multiverso y sus infinitas posibilidades. La estructura también tiene rasgos parecidos: ambas están compuestas por diferentes sub-relatos, por lo que las obras parecen un puzzle formado por breves historias independientes. En cuanto a la técnica narrativa, hemos comentado que ambas creaciones han utilizado una serie de estrategias para resaltar la multiplicidad del multiverso y la confusión que sentían los personajes frente a él. Tanto la obra literaria como la fílmica utilizan la enumeración caótica como forma de ruptura de la sintaxis y la pragmática convencionales. No obstante, la enumeración de Borges es caótica, poética y sustantiva, en tanto que la de los Daniels es más bien caótica, poética y adjetiva, ya que la primera se centra en listar los objetos y sucesos contemplados en el multiverso y la segunda, en la emoción de los protagonistas. Si en el cuento se hibridan distintas terminologías y lenguajes técnicos, en la cinta se manejan diferentes lentes de cámara con el objetivo de alterar la relación del aspecto y los tonos de color en los diversos universos. Por último, hemos comparado el hilo conductor de la narración en las obras, ya que es la guía imprescindible a lo largo del trans-universal. De este modo, podemos decir que, aunque probablemente las dos obras artísticas no poseen una conexión directa, sí que podemos establecer una convergencia de sentido por lo que respecta a un término acuñado en el siglo XIX y que ha resignificado la ciencia, como se ha explicado.



Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Anthony (2023), «Multiverse», en Encyclopedia Britannica, 5 de septiembre. Disponible en: <https://www.britannica.com/science/multiverse> (Consulta: 18-9-2023).
- BALDERSTON, Daniel. (2012), «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"», en *Variaciones Borges*, 33, págs. 53-72.
- BORGES, Jorge Luis (1949), *El Aleph*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- CONSOLI, Ben y SEIPLE, Larkin. (2022), *Everything Everywhere All At Once Cinematography (with Larkin Seiple)* [Podcast de audio], 19 de julio. Disponible en: <https://gocreativeshow.com/everything-everywhere-all-at-once-cinematography-with-larkin-seiple/> (Consulta: 15-6-2023).
- GEISINGER, Gabriella (2022). «Everything Everywhere All At Once directors explain the vital significance of laundry». *Digital Spy*, 7 de mayo. Disponible en: <https://www.digitalspy.com/movies/a39914624/everything-everywhere-all-at-once-directors-interview-daniels/> (Consulta: 5-6-2023).
- HAMMER MUSEUM (2022), «Directors Daniel Kwan & Daniel Scheinert on *Everything Everywhere All At Once*» [Video], 8 de diciembre. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=CLnm2trGjMM&ab_channel=HammerMuseum (Consulta: 1-6-2022).
- KWAN, Daniel y SCHEINERT, Daniel. (Dirs.) (2022), *Everything Everywhere All at Once* [filme], Joe Russo, Anthony Russo, et al. (Producción).
- MAYO SÁNCHEZ, David. (2016), «Especulaciones y controversias en la cosmología física contemporánea: el problema de la creación en la hipótesis del multiverso, un análisis histórico», en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 16, 33, págs. 213-250.
- MILANI, Enrique José (1979), *En torno de «El Aleph»: un cuento de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Santa Fe Editores.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando. (2015), «Una huella quevediana en la enumeración de "El Aleph"», en *La Perinola*, 19, págs. 209-223.



SHACHAT, Sarah. (2022). «Daniels on How to Hear the Multiverse of *Everything Everywhere All at Once*». *IndieWire*, 9 de diciembre. Disponible en: <https://www.indiewire.com/video/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-filmmaker-toolkit-episode-189-1234789682/> (Consulta: 14-6-2023).

SPIZTER, Leo (1945), *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

SPOORS, Gavin. (2022), «Why is the multiverse so popular in sci-fi at the moment? », en *Space.com*. Disponible en: <https://www.space.com/why-is-the-multiverse-so-popular-in-sci-fi> (Consulta: 20-9-2023).

STUDIOBINDER (2022) «Everything Everywhere All at Once – How to Shoot a Sci-Fi Kung Fu Epic (on a Budget)» [Video], 9 de diciembre. Disponible en [Youtube](#) (Consulta: 1-6-2022).

VARGAS, Omar. (2016), «El extraño comportamiento de las palabras en el infinito: la teoría fractal, la teoría de conjuntos y “El Aleph”», en *Variaciones Borges*, 42, págs. 139-159.



Ante el proceso de escritura y recepción: Concha Lagos a través de su escritura memorialística

MÍRIAM POVEDANO NAVAS
Universidad de Córdoba

Resumen: El acercamiento a la obra memorialística de Concha Lagos supone conocer las idiosincrasias más personales de una mujer con fuertes convicciones sobre el mundo literario que la rodeaba y el mercado en el que se verían sus obras. Las ideas que arrojamamos a lo largo de estas páginas deambulan desde un entramado editorial que cercó la publicación de los poemarios y las memorias, dejando algunos inéditos a día de hoy, hasta las opiniones sobre la función del lector con las tendencias poéticas imperantes en el medio siglo, desembocando en el funcionamiento de un panorama literario marcado por el interés y la canonización.

Palabras clave: Concha Lagos, *Prolongada en el tiempo*, *La madeja*, literatura contemporánea, memorias

Against the process of writing and receiving: Concha Lagos through his memorial writing

Abstract: The approach to the memorial work of Concha Lagos means knowing the most personal idiosyncrasies of a woman with strong convictions about the literary world that surrounded her and the market in which her works were poured. The ideas that we throw along these pages wander from an editorial network that surrounded the publication of poems and memoirs, leaving some unpublished to this day, even opinions about the role of the reader with the poetic tendencies prevailing in the half century, leading to the functioning of a literary panorama marked by interest and canonization.

Keywords: Concha Lagos, *Prolongada en el tiempo*, *La madeja*, contemporary literature, memories

Introducción

Las memorias y autobiografías han formado parte, desde la perspectiva de la teoría literaria y comparada, de las conocidas como «escrituras del yo» (Romera Castillo, 2006), las cuales fueron definidas por Philippe Lejeune (1992: 48) como un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad», aunque más tarde se empezara a hablar de epistolarios, autorretratos, novelas autobiográficas, poemarios, ensayos, autobiografías dialogadas, autobiografías y memorias noveladas, etc. como formas de escritura autobiográfica (Romera Castillo, 2006). Desde la perspectiva más sociológica, los relatos del yo son una fuente de información para completar el ideario de los autores, las redes de sociabilidad, la configuración de fenómenos esenciales en el panorama de su tiempo o el propio proceso que sufrieron las obras de sus creadores. En definitiva, una multitud de ideas que van más allá de la configuración de la imagen del sujeto autobiográfico y los mecanismos de actuación que operan en la sociedad que lo determina. Junto con esto, hemos de acudir a la teoría literaria en tanto que concibe la literatura como un hecho social de comunicación que pasa por un proceso de producción, recepción, mediación y transformación, de modo que esta será otra de las premisas para estructurar el análisis.

1. Un entramado creativo y editorial

En las páginas que pueblan las memorias de Concha Lagos hallamos un sinfín de referencias a momentos claves, cuestiones editoriales o polémicas acerca de algunas de las obras de la autora. En ellas viene a reflexionar sobre su carrera literaria desde su debut poco afortunado al presentarse con «dos libros ingenuos¹: *El pantano* en prosa y el balbuciente de poemas *Balcón*»

¹ La autora se refiere a ambos libros como un equívoco fruto de los primeros pasos por el sendero de la literatura, ya que aunque se publicaron en 1954 y 1955 ambos fueron escritos durante la Guerra Civil, en 1936 y 1937 respectivamente. El primero de ellos, *El pantano*, relata Lagos en *La madeja*, que se estructura como un diario de su estancia en Galicia durante la guerra, aunque hemos de señalar que se compone de breves capítulos con cierto tono reflexivo y melancólico. A ello, ha de sumarse la compilación de *El balcón*, escrito a lo largo de la década de los treinta, pues Lagos relata que fue Rafael Millán, el que por esa fecha estaría trabajando en la publicación de la antología *Veinte poetas españoles* (1955) en la editorial de la cor-



(Lagos, 1988: 6) hasta los últimos años dedicada a la prosa y a la escritura memorialística: «no sé si volveré al verso, por ahora me bastan estas páginas» (Lagos, 1988: 6) con un espíritu siempre crítico e inconformista, llegando a desear reescribir su obra al más puro estilo juanramoniano.

En el periplo por los recovecos de los pensamientos *lagosianos* se ofrece información sobre los lugares de escritura y de publicación de sus obras, las ediciones de *Teoría de la inseguridad* (1981), *En la rueda del viento* (1985) o *Los Anales* (1986) y el plagio de algunos títulos como *Los obstáculos* (1955) o *Tema fundamental* (1961), así como apuntes sobre sus dos obras teatrales: *Después del mediodía* (1961) y *Ha llegado una carta* (1964). Además, sabemos que sus poemas fueron incluidos en *Panorama de la literatura en Córdoba* (1990), una antología realizada por la Caja de Ahorros de Córdoba, y en el libro *Diez poetas españoles dicen su poesía flamenca* (1969). Mención aparte merece la antología realizada por el crítico Emilio Miró que estudia los motivos centrales de su poesía hasta 1976, incluyendo poemas de *Gótico florido* (1976). A ello hemos de sumar la consideración de *El cerco* (1971), *La aventura* (1973) y *Fragmentos en espiral desde el pozo* (1974)² como una trilogía, lo cual cobra relevancia si atendemos a que en 1986 publica *Segunda trilogía* y en 1993, *Tercera trilogía*, pero lo que aún a los tres libros es el carácter de exploración del intimismo y el existencialismo que rodea al sujeto poético que emana de ellos, el cual culminará en los siguientes poemarios; y el arduo proceso de preparación de *Gótico florido* (1976): «el último de poemas está listo, a la espera de que lo soliciten, como a las solteronas» (Lagos, 2021: 68), pero cuando se lanza a la aventura de la publicación en la sevillana editorial Ángaro aumenta su descontento con la mala edición de la obra porque quieren publicarlo sin la revisión pertinente, con pruebas llenas de erratas y sin atender a las sugerencias:

me dicen que *Gótico florido* estará listo dentro de una semana [...] Casi me desmayo del susto. ¿Cómo es posible si no he corregido un solo verso? [...] Me pregunto cómo puede editarse poesía con esa inconsistencia. ¡Que sea lo que Dios quiera!, digo al cerrar el sobre que las llevará de nuevo a su destino (Lagos, 2021: 137).

dobesa, quien se encargara del poemario, dejando entrever que ella no tuvo voz en la edición del mismo.

² Este fue traducido al francés en una edición bilingüe por Marie Chevallier gracias a la revista *Nouveau Commerce* de André Dalma y Marcelle Fonfreide, pero según Lagos sufrió la pérdida de calidad literaria en la traducción porque no llegaron a expresar con exactitud las ideas que subyacían en el poemario ni la intensidad de las mismas.

Finalmente, el poemario se publica sin atender a sus correcciones y plagado de erratas, lo que supone un descontento total aunque su marido le prometa otra edición, de modo que desde el primer momento en el que sale a la luz la obra comienza a corregir erratas y a realizar modificaciones de cara a una reedición que la satisfaga, que como bien indica Muriello Rubio y Castán (2021), se produce un año después en Gráficas Orbe: «estoy contenta de esta nueva versión sin erratas y cubierta acorde con el contenido. Me compensa del disgusto de la primera» (Lagos, 2021: 151), aunque no ilustrada, como era su deseo, por el coste que esto suponía. Como culmen, dos personas afines a Lagos, Emilio Miró y Ernestina de Champourcín, realizan la crítica positiva³ del libro en *Ínsula y Poesía Hispánica*, respectivamente.

Sin duda, la gran aportación de las memorias vira hacia las obras inéditas de Lagos como *El anillo de fuego*, del cual se dice que es el cuarto libro dedicado a la canción⁴ y continúa la saga que conforman *Arroyo claro* (1958), *Canciones desde la barca* (1962) y *La paloma* (1982); *La ciudad bajo el humo*, que tiene como protagonista a Carranque de Ríos y queda inédita por su escasa calidad literaria para la autora: «Con cierta ingenuidad y total desconocimiento del oficio literario [...] Inédita seguirá, o pasto de los ratones» (Lagos, 1988: 93) o *La cometa*, que iba a ser publicada en la Colección Sinhaya de Gaos, pero este muere. El último libro de los inéditos que Lagos menciona es *El libro de las flores*, escrito en el verano de 1988, entregado a Paz Altés y esperando a ser publicado la primavera de 1989, pero del que no sabemos su paradero final. Este estaba pensado como «un libro, en cierto modo, ecologista al que añadí poemillas y canciones de otros, hace años agotados [...] Me gusta dejarlas en manos de los niños, despertarles con ellas amor a la naturaleza» (Lagos, 1988: 126), aunque a él hemos de añadir la intención frustrada de recopilar

³ Emilio Miró bajo el título de «Concha Lagos. *Gótico florido*» en el número 365 de abril de 1977 y Ernestina de Champourcín en el número 292 de abril de 1977 escribiendo «*Gótico florido*, de Concha Lagos». A estas buenas opiniones, hemos de sumar la Ana María Fagundo en *Alaluz, revista de poesía y narración* en el nº 2 de otoño de 1976; la de Julián Martín Abad en *Artesa* en febrero de 1977; la de Rafael Alfaro en *La estafeta literaria* el 15 de mayo de 1977 y una segunda reseña de la propia Champourcín en *La actualidad española* en el número 1318. En definitiva, una buena acogida crítica que no sufrieron otros de sus libros como *Diario de un hombre* (1970), un poemario autobiográfico, según la autora (Lagos, 2021: 110), escrito en 1965.

⁴ La apuesta de Lagos por las canciones y, más concretamente, por la soleá es clara, desde el momento en el que es consciente del gusto lector por esta versificación, que entronca con la faceta popular de los Machado, Ricardo Molina y el flamenco, al casi agotar los ejemplares de *Canciones desde la barca* y escuchar algunas composiciones de *Arroyo claro* cantadas por los tablaos de Cádiz, Almería y Sevilla.



las composiciones aportadas a revistas y a homenajes de autores bajo un libro titulado *Poemas sin libro*⁵.

Si en *La madeja* vamos siendo conscientes de los sentimientos de la autora hacia su propio trascurso escritural autobiográfico, donde se siente imposibilitada para concluir el proceso por más que lo desee: «Será lo que busco, estamparle un fin a la *Madeja*. Invento pretextos, recurro a lo inimaginable, aunque vencido el primer impulso me cueste luego interrumpir la tarea» (Lagos, 2021: 283), pues este supone la excusa perfecta para volver a reflexionar sobre sus emociones, acciones y vivencias de un pasado no tan remoto que pulula por las páginas de todas sus composiciones; en *Prolongada en el tiempo* atendemos al proceso de la posible publicación de la obra antes mencionada. En primera instancia, los hechos se ralentizan por trámites burocrático, pese al interés del rector de la Universidad Complutense de Madrid parece mostrar en la obra: «esperaré, me duele sacrificarles, aunque empiezo a dudar si alcanzaré a verlas. Puedo esfumarme antes en ese para siempre, ya a la vuelta de la esquina, que brinda el más allá» (Lagos, 1988: 107). Y es que en el trascurso temporal al que atendemos en *Prolongada*, se aprecia que casi un año después *La madeja* sigue inédita por la pésima actuación del rector, aunque en la propia *Madeja* auguraba la posibilidad de no verlas publicadas en vida:

A Medardo, cuando este verano leyó unos capítulos de la *Madeja*, le confesé mi temor a no verla publicada. No es que lo considere urgente, pero me alegraría ver lo escrito en tanta soledad fundido al palpitar humano. Supongo que a estas alturas es un deseo comprensible. Su contestación no fue muy consoladora: «¡Qué importa!, ya se publicará después...».

Ese después se ha ido agrandando hasta convertirse en niebla escalofriante, heladora. Niebla que invade todo, que frena impulsos y ahonda el desaliento (Lagos, 2021: 316).

La madeja es para Concha Lagos una forma de perpetuar amistades y recuerdos de otro tiempo donde prima la sinceridad. No las tituló «memorias»

⁵ No ha de omitirse que, según Osuna (2004), estas acciones de publicar poemas en revistas responden a una tendencia de lo que podríamos denominar ejercicio poético y de autopromoción, siendo *Cuadernos de Ágora* un buen ejemplo de ello. Ricardo Molina, Julia Uceda o la propia Concha Lagos entre muchos otros publicaron poemas que tendrían antes o después acogida por ejemplo en la *Elegía de Medina Azahara* (1957), *Mariposa en cenizas* (1959) y *Tema fundamental* (1961), respectivamente. En alusión a la obra de Uceda, Navarrete Navarrete (2023) apunta que sería un caso de promoción del poemario.

por la libertad de las ideas que en ella pululan y, tampoco, quiso que fuese una especie de diario que acotar a fechas: «fue en devanar sin itinerario, sin cronología, sin técnica, o con esa técnica de la ola que va y viene: del pasado al futuro mi devanar, de éste al presente; de lo real a lo soñado» (Lagos, 1988: 58), pero, sin duda, el proceso de sumergirse en la escritura autobiográfica suponía un litigio contra su propia memoria y el desafío a las normas, pues el discurso escritural implica alejarse del plano doméstico, de ahí que ya en 1961, diecisiete años antes de que comenzara a escribir sus memorias, en *Tema fundamental* adelantase la necesidad de una «madeja azul», subvirtiendo dos elementos prototípicamente de reclusión femenina como son la maternidad y tejer para convertirlos en la insignia de su pluma.

2. De la conquista a la crítica

A la altura de la segunda mitad del siglo xx la figura del lector en el mercado literario estaba más que integrada, por lo que no es extrañar el uso continuo de fórmulas de falsa modestia al señalar que todos los sucesos que en su obra habitan no merecen ser recordados o no tienen el estatuto de relevancia, pero desde el título hasta el propio hecho de la escritura muestran un motivo bien distinto. En ellas atendemos al predominio de sentimientos como la desolación, el desengaño y una vitalidad ilusionista que se transmutan al ideario literario y al lector que, por un lado, debe actuar como juez: «Puede que la mayoría de libros de poesía no necesiten críticos. Lo que por encima de todo cuenta es el lector, a quien al final va[n] dirigidos. Milagrosos y emocionantes, esos lectores que la casualidad nos descubre» (Lagos, 1988: 139) y, por otro, como coautor de lo escrito: «Es bueno dejarles que interpreten lo nuestro a su manera, desde su íntima y particular sensibilidad» (Lagos, 1988: 147).

Las concepciones vertidas en las obras objeto de análisis no solo proporcionan información sobre la producción de Concha Lagos, sino que también lo hacen sobre temas como las preferencias estéticas, el mundo literario, las generaciones poéticas o las figuras más relevantes del contexto de posguerra. Así, Concha Lagos muestra su particular gusto por la brevedad que permite la depuración del lenguaje y la concentración poética: «lo importante para el escritor debe ser acertar con cierta manera de expresión. No importa que



se nos enrede a costumbrismos, realismos o vanguardismos» (Lagos, 1988: 136) a sabiendas de la dificultad de luchar contra tendencias imperantes y cánones preestablecidos que, con suerte, glorifican al autor póstumamente. A este rechazo del retoricismo y las modas literarias⁶, se une la crítica a la simpleza, a la ausencia de contenido y a la falta de elaboración. En definitiva, postulados que atentan contra los movimientos vanguardistas porque no hemos de obviar que estos suponían una ruptura, un juego de fondo y forma que llevaba a cierto hermetismo lingüístico que acarreaba mayor nivel de decodificación del poema, contraviniendo, así, el verso claro y sincero por el que apuestan sus composiciones y facilitan la comprensión del lector, pues se escribe para un receptor que compra los libros, por lo que el lenguaje subordinado a la técnica complicaba la facilidad que profesaba la nueva sociedad: «Me pregunto si el exceso de sabiduría, al menos en esto del verso no actuará como limitante, nublando intenciones [...] Si en vez de poesía se tratará de ciencia, la cosa sería distinta» (Lagos, 2021: 102).

Llegados a este punto, el carácter crítico de Concha Lagos parece ser cuestionable, más aun si cabe cuando el asunto vira hacia dos de las cuestiones más tratadas en el panorama literario de la posguerra española: la poesía como comunicación o como conocimiento y la tendencia social. Respecto al primer tema, el conflicto deriva de la concepción de la escuela catalana del grupo *Laye* por su rechazo al centro cultural que suponía Madrid y postular que la composición debe someterse a un proceso de despersonalización (Teruel Benavente, 2002), así como al tambalear el concepto del mensaje cerrado y estable del poema (Debicki, 1997). Nuestra escritora rechaza fulminantemente la concepción de poesía como comunicación de Aleixandre, lo cual cobra sentido si atendemos a la opinión que la propia autora tiene del poder del lector en la obra que se ha mencionado unos párrafos arriba. Además, si viramos hacia la producción y las poéticas de las escritoras coetáneas en la década de los cincuenta y sesenta, se apreciará una apuesta absoluta por la poesía como conocimiento (Ugalde, 2003) en un intento de exploración íntima que se plasmará en los sujetos poéticos que reinarán en los poemarios y en el intimismo que cerca a este grupo del 50 (Diez de Revenga, 1995).

⁶ Dentro de estas modas literarias no solo se encuentran las escrituras de la vanguardia, sino que se une a ella el cultivo de la poesía amorosa, especialmente la creada por mujeres que siguen un ideal: «se concentran a lo erótico, con olvido del amor, de todo latido espiritual; de la ternura» (Lagos, 1988: 59).

Palomo Ortega (2021: 61) sostiene que «Para los poetas sociales, la poesía y el poeta deberían tomar partido ante los problemas y dificultades del mundo que les rodea y convertirse en instrumentos y voz de la conciencia colectiva para transformar el mundo», de modo que el problema de este ideal, según Teruel Benavente (2002), subyace de la consideración de la poesía social como plasmación de la realidad en la literatura en tanto que es un testimonio, obviando que el lenguaje poético supone la introducción de lo subjetivo, pero para Lagos es un intento de poesía como comunicación caracterizada por el «Abuso de lo narrativo tuvo, de prosaísmo» (Lagos, 1988: 115), donde no es que la poesía se instrumentalice, es que se banaliza: «creo que muchos de los “poemas sociales”, tan celebrados en esos años, eran simples pancartas. Podría citar algunos, a cuáles más tópico y falso» (Lagos, 2021: 113) porque parte de la aversión que esta tendencia desprende se relaciona con sus representantes⁷, pues la corriente que tiene a Celaya como máximo exponente componía una poesía mediocre, carente de verdad por la condición social de muchos de sus escritores, donde hay un cierto aire de Unamuno y Machado en la concienciación del desastre, pero sin llegar al poder expresivo de Miguel Hernández, pese a su buena intención y concienciación en el lector porque para Lagos no basta con el simple hecho de acercarse a él, sino que se debe dar ejemplo al transmitir con los poemas lo realmente humano y sincero: «No es lo mismo hablar del pueblo que hablar con el pueblo» (Lagos, 2021: 81) y «En cuanto a lo de escribir para el pueblo lo considero una tontería. Pueblo somos todos. Quererlo dividir y hacer apartados supone ya discriminación. Lo rechazo rotundamente» (Lagos, 2021: 276). Al mismo tiempo, introduce la complejidad terminológica en tanto que compromiso es el que adquiere todo autor al dedicarse a la escritura y no tiene por qué asociarse a reflejar la ideología en una composición. Además, esta, no hemos de olvidar, que parte de una concepción de la poesía como comunicación:

Cómo se puede hablar a un tiempo de libertad y literatura comprometida.

⁷ Es realmente curioso su posicionamiento respecto a esta idea, la oposición que realiza entre Celaya y Blas de Otero en el cultivo de la poesía social, pues si mantiene una estrecha relación con ambos vates como ejemplifica su legado documental de la Biblioteca Nacional (ARCH.CLAGOS/1-14), pues su tertulia comenzó gracias a la llegada de Celaya a Madrid, de la que se poseen testimonios fotográficos y en ella también hace su aparición Amparo Gastón, al igual que Blas de Otero, quien colabora en *Cuadernos de Ágora*, por eso a Lagos no le tiembla el pulso para afirmar que el guipuzcoano es la cabeza visible de ella, sitúa a otro de sus máximos exponentes en otro plano poético, quizá por el mayor intimismo de sus composiciones: «Lo de Blas mana de otra fuente, de otras cimas también, aunque intente bajar alguna vez al arroyo» (Lagos, 2021: 238) y, por supuesto, a José Hierro, quien formó parte del consejo editor de su revista.

Contrasentido es. Me he preguntado muchas veces, sobre todo en los años de la “Poesía social”: ¿Comprometida con quién? A diario machacaban sobre el tema, pero sin aclarar se me quedó. Siempre he creído que la literatura tiene un primer deber, un primer compromiso: el de la fidelidad del escritor consigo mismo (Lagos, 1988: 98).

Y es que en el panorama del último tercio de siglo ya se había impuesto la retórica del *best seller* y consagrado por completo a la novela en los enveses de la mercantilización literaria, lo cual conllevaba un cuestionamiento de gustos literarios en la sociedad que le acontece, pues frente a la Posmodernidad con su estética de la fugacidad y volátil se impone el subgénero novelesco al cuentístico o a lo poético⁸ cuando son estos los máximos exponentes de la concisión, lo cual repercute en la publicación de las obras: «Las editoriales siguen sin interesarse por la poesía y el cuento, ahora lo que priva es la política y cierta clase de novelas. No me extrañaría que mis libros se quedaran en un largo sueño» (Lagos, 2021: 274), aunque el verdadero problema pasa por la influencia en los gustos lectores de una nueva época y el descrédito que se impone sobre los escritores de cuentos por no apoderarse de los derroteros novelescos:

El de cuentos, digamos que es harina de otro costal. Los editores no los quieren. No es negocio, dicen. Sí, es un género que pasa casi desapercibido, puede que por falta de promoción. Habría que mentalizar a los lectores, ya que encaja más con nuestra época que la novela, entre otros motivos por su extensión. No todo el mundo dispone hoy de horas suficientes para leerse una novela de cuatrocientas páginas. El cuento puede paladearse a pequeños sorbos y, por lo general, suele estar mejor escrito. En él no vale trampear. Hay autores de novelas que a la hora de lanzarse al cuento se les ve el plumero (Lagos, 2021: 68).

3. El verdadero eje literario

En una generación especialmente marcada por las antologías en tanto que fueron el principal mecanismo de fijación de una nómina canónica, Concha

⁸ La poesía aunque es el gran género desde el comienzo de la historia literaria y especialmente relevante en el contexto de la posguerra, en la Transición se vio ensombrecida por el auge de la narrativa: «A la poesía se le sigue dedicando el último espacio, al final de la página, como si se tratara de un canto rodado que nadie se explica cómo ha llegado hasta allí» (Lagos, 2021: 154-155).

Lagos no duda en apuntar la inutilidad de las mismas, el carácter imparcial de los antólogos y la problemática que suscita la selección por los no incluidos, afirmando en sus memorias que

Esto de las antologías ha sido y es, por lo general, labor deficiente y subjetiva; de componenda amistosa unas veces y con intereses de índole vario otras. Creo que fue Dámaso Alonso quien dijo: «Es inútil pedirle a la poesía que tenga sentido común, basta con que tenga sentido poético». Pues bien, en la mayoría de las antologías, ni lo uno ni lo otro (Lagos, 2021: 284).

Y es que fue, precisamente, con la publicación de la antología de Gerardo Diego sobre el grupo del 27 cuando se abre la veda hacia estas compilaciones, pues desde 1940 hasta 1975, según Emili Bayo (1986), se llegaron a publicar 235 antologías, aunque las pioneras y más conocidas son las de Ribes, Millán, Castellet, Jiménez Martos, Leopoldo de Luis, Batllo y Cano. Pero serían las de Millán y Jiménez Martos las que tendrían incidencia en la vida de Concha Lagos, esta última por ser una de las pocas en las que fue incluida. Hecho acaecido, sin duda, porque fue su colección quien la sufragó.

A la altura de 1955 comenzaba la andadura editorial de Lagos de la mano de la Colección Ágora, siendo una de sus primeras empresas la antología de Rafael Millán, que recogía las voces más notables de la década de los 40. Por las declaraciones de la cordobesa conocemos que la selección realmente corrió a cuenta de Leopoldo de Luis, el que después compilaría la antología de la poesía social; los gastos a su costa y el nombre público de la obra a manos de Rafael Millán, aunque las consecuencias fueron para Lagos. Como señala Sánchez Dueñas (2013), sabemos que en esta obra los incluidos eran: García Nieto, Bousoño, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Pérez Valverde, Blas de Otero, Celaya, Garciasol, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Rafael Montesinos, López Anglada, Ángel Crespo, Ángela Figuera, Rafael Morales, L. de Luis, Hidalgo y J. Hierro. Nombres conocidos del momento, pero en el que faltaban otros muchos y dos de los omitidos que cargaron contra Concha Lagos fueron: Jacinto López Gorgé y José Luis Cano, dos antólogos:

una vez la antología en la calle empezaron a llover cartas y críticas adversas de los no incluidos [...] Conservo sin embargo algunas trasapeladas en las carpetas de Ágora. Si para muestra basta un botón, destacaría la de Jacinto López Gorgé. Posiblemente el no estar incluido fue lo que le llevó a



eliminarme luego de su *Antología amorosa* [...] Por igual motivo me silenció siempre José Luis Cano (Lagos, 2021, pp. 58-60).

La actitud de López Gorgé es más que clara al ver el perfil y los nombres de los incluidos, más si cabe cuando una parte de la poesía de Lagos pivota sobre la temática amorosa, pero lo curioso es que casi la mayoría de los incluidos en esa antología o fueron personas afines a la cordobesa o publicaron en *Cuadernos de Ágora*, lo cual él mismo hizo en dos ocasiones: en el número 7-8 Mayo-junio 1957 y 21-22 Julio-agosto 1958 y, además, mantiene correspondencia con la autora entre 1958 y 1960 a propósito de sus colaboraciones en *Ágora* y de las de Lagos en *Ketama*, la revista del madrileño, aunque, casualmente, años más tarde se olvidaría de su poesía en la selección. El caso de Cano es todavía más paradigmático de la fuerte impronta de interés que rodeaba estos círculos y las riñas existentes porque entre 1956 y 1972 se cartearían hasta el punto de colaborar él en la revista y realizar un homenaje a la figura de escritora cordobesa, pero en su antología publicada en 1957 y reeditada en 1963, 1967 y 1978 nunca tendría cabida el nombre de Concha Lagos.

Esta actitud tan controvertida se extiende hasta la concesión de premios literarios. En el número 33-34 de *Cuadernos de Ágora* del año 1959, Lagos introduce una «Carta abierta a Ricardo Bofill y un grupo de universitarios catalanes» al escribirles estos por la concesión aleatoria e imparcial de un premio, a lo cual ella contesta posicionando este tipo de entregas como una forma de canonizar a alguien que dependía de alianzas previas y personales. Un claro ejemplo de esto es la concesión del Premio Nacional de Poesía de 1961, que supone una ruptura con el mundo literario para Lagos.

En *La madeja* relata que le habían concedido el premio hasta que horas más tarde la llaman para comunicarle que había sido un error y se lo habían dado a otro escritor. Este otro, por los indicios que da Lagos de la correspondencia mantenida, su vinculación con lo que María Teresa Navarrete denomina la red literaria de *Ágora* y la fecha de publicación de los libros, parece ser López Anglada, tal y como subrayan, además, Murillo Rubio y Castán Aldonz (2021) en oposición a lo que sostiene Palomo Ortega (2021) ya que esta se decanta por García Nieto. Como decíamos, por el material conservado de la tertulia y las declaraciones de la propia escritora sabemos que López Anglada visitó «Los viernes de *Ágora*» en varias ocasiones, Lagos le publicó en 1955 *Elegías del capitán*, en 1963 publicó una antología de su poesía hasta la fecha y participó

en el número 9-10 de 1957 de *Cuadernos de Ágora*, en la misma fecha que se produciría la ruptura de la correspondencia mantenida entre ambos escritores por motivo de la concesión del Premio, aunque en 1970 López Anglada volvería a escribir a Concha Lagos para pedirle ayuda con la finalidad de reeditar el Premio Nacional de Poesía de 1962: *Misere en la tumba de R.N.*, de Prado Nogueira que se publicó en la sevillana *Ixbiliah* en 1960 y *Oratorio del Guadarrama* de 1956 en *Ágora*, con el propósito de llevarlas a su colección *Arbolé*, lo cual se produciría en 1974 gracias a la intervención de Lagos, con el pequeño detalle de que fue, precisamente, gracias a Prado Nogueira que la cordobesa conoció a López Anglada y, además, fue el primero quien animó a Lagos a presentarse al certamen, pero después intervino para que no fuera premiada y, por tanto, perdió dos amistades de un plumazo: la de López Anglada y la de Prado Nogueira.

Como consecuencia de estas encrucijadas que la llevan a perder un Premio Nacional de Poesía por segunda vez, Lagos acepta que *Canciones desde la barca*, la obra presentada, fuese publicada en la editorial de los premios, pese a, en primera instancia, rechazar la creación de un premio para ella no solo por el desplante que le habían hecho y la necesidad de recompensación, sino por lo que ella creía debía considerarse como calidad literaria.

Otro claro ejemplo de los desplantes y controversias a los que se vio sometida Concha Lagos pasa por la convocatoria del Premio de Poesía *Ágora* en marzo de 1963. La concesión del Premio se sujetó al deseo de la escritora de que «fuera un premio limpio, al margen de los conocidos y frecuentes apañños» (Lagos, 1988: 137) y por ello recayó en Vicente Gaos con su obra *Tiempo de incrédulos* tras la deliberación de Lagos, Ramón Barcé y Manuel Mantero en el jurado. Fue la inserción de este último, la que creó un conflicto con el grupo sevillano del cincuenta y tantos al apoyar férreamente a Mariano Roldán, quien también se presentó al certamen y no copó ninguno de los accésit otorgados. Las presiones fueron tales que supusieron «la pérdida de algunos amigos, nuevos silencios sobre mi obra y ser excluida de varias antologías» (Lagos, 1988: 137). Manuel Mantero fue acogido por Lagos en su revista tras llegar a Madrid para compartir con Jiménez Martos la sección de crítica, lo cual le costó el enfrentamiento con este último, aunque cada uno se dedicara a un grupo concreto, y la salida de Jiménez Martos de *Cuadernos de Ágora* en 1961. Además, las desavenencias por el premio acarrearón la exclusión de la antología de Mantero en 1966, la pérdida de varios ejemplares que Lagos



prestó para el telón crítico de *Ágora* y la paralización del proyecto editorial de un poemario, así como ciertos resquemores con Julia Uceda.

Como se viene ejemplificando, el mundo literario de posguerra está lleno de autopromoción y el reconocimiento no es más que una forma de insertarse en dicha corriente, de ahí que Lagos cuestione reiteradamente a lo largo de las dos obras que componen sus memorias el concepto de gloria literaria, asemejándolo a «una alucinación compartida» (Lagos, 1988: 70), puesto que la acción predominante es captar adeptos o maestros que conviertan al escritor en un ente público y los canonicen. Por ello, la caída de Lagos se produce tras el cierre de *Cuadernos de Ágora* en 1964, cuando ya no podía desempeñar esta función, aunque se venía augurando años antes con la publicación de *Tema fundamental* en 1961 cuando la obra no gozó de ningún acomodo crítico. Así comienza a divagar por los caminos del olvido, el rechazo y la desidia afirmando que «de los asiduos a la Tertulia, pasaban de veinte, solo cuatro se preocuparon de llamar alguna vez por teléfono; a muchos ni he vuelto a verles. Esta experiencia me hizo meditar y preguntarme si valía la pena» (Lagos, 2021: 72-73) porque su revista cerró por la falta de colaboración de quienes presuponía como sus amigos ante el número en homenaje al tan manido Antonio Machado, de manera que no dudó en reflejar esta negativa en la nota al cierre de su revista. Una nota cargada de condena al utilitarismo y a las formas de encumbramiento de una literatura mediocre y de amistades:

Habíamos destinado este número a recordar a Antonio Machado. Durante seis meses hemos pedido y esperado la generosa aportación de varios poetas españoles. No ha llegado. Nuestro gran muerto en Colliure no ha tenido suerte. Un hecho así, por supuesto, no acaba con una revista experimentada, seria, aunque es revelador de muchas cosas. El confusionismo en la poesía de España es tan grande que hay que preguntarse si tiene razón de ser el esfuerzo y el rigor generoso de *Ágora*. El historiador de nuestras gentes de hoy deberá pertrecharse de cuantos medios le ofrezca la ciencia: detector de mentiras, focos potentes para aclarar lo más turbio e insondable, grandes tijeras para reformar chaquetas de figuras y personajillos, unas veces muy chicas y otras muy grandes.

Concha Lagos siempre tuvo las puertas abiertas de sus proyectos a todos los escritores que a ella acudían con la necesidad de encontrar espacio y por ello, creó una red literaria en la que convergían voces consagradas del 27, con las tendencias del 50, las nuevas figuras emergentes como Carlos Sahagún y,



por supuesto, la voz silencia de las escritoras, pero no todos ellos tuvieron sus manos tendidas para ella, lo cual se convirtió en un completo desaliento y desolación, pese a su tentativa de dedicarse en exclusividad a la escritura porque nadie es ajeno a lo que le rodea y mucho menos a las desilusiones y pesares. No sería hasta 1973 cuando Lagos se retirase de la vida pública literaria para dedicarse única y exclusivamente a la creación. Desde esa fecha, rechazó cualquier tipo de acto público y se volcó en la redacción de cerca de una veintena de poemarios y de sus memorias, en cuyas composiciones fue dejando botones de muestra de olvidos, conflictos, decepciones, rupturas y desengaños.

4. Notas al cierre

Concha Lagos, en el enclave del medio siglo, fue una figura crítica con ella misma en un afán de progreso constante, marcado por el desarrollo de un entramado literario que auspició la oportunidad de verter sus más sinceras opiniones en textos memorialísticos escritos en el tramo final de su vida cuando ya se había retirado del mundo literario que tanta desazón le provocaría, pero sus memorias son una fuente de conocimiento de los acontecimientos literarios más allegados, desde los pensamientos estéticos poéticos hasta los del funcionamiento del rechazo literario que completan el estudio de un autor para trazar afiliaciones y descréditos en un contexto determinado, al mismo tiempo que permiten rastrear las genealogías y procesos de los textos. Así, se puede comprender con mayor exactitud la figura de una escritora cuya acción fue clave en la literatura de posguerra y sus opiniones que involucran a críticos, lectores, tendencias imperantes y cuestionamientos sobre las bases de la literatura del medio siglo, en paralelo a la comprensión de la edición de obras cuyo proceso de publicación fue una larga letanía en los difíciles senderos del espacio canónico reservado a la autoría masculina, acarreando que muchas obras quedarán inéditas por esa falta de campo literario que afectaba, especialmente, a las escritoras en un periodo dictatorial.

Referencias bibliográficas

DEBICKI, Andrew Peter (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.



- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995), «Los poetas españoles en 1950: consagrados, exiliados y jóvenes rebeldes», en *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*, págs. 15-39.
- LAGOS, Concha (1963-1964), «Nota» en *Cuadernos de Ágora*, 85-73, pág. 3.
- LAGOS, Concha (1988), *Prolongada en el tiempo*, Inédito.
- LAGOS, Concha (1990), *Autobiografía*, Inédito.
- LAGOS, Concha (2021), *La madeja*, Madrid, Torremozas.
- LEJEUNE, Philippe (1992), «El pacto autobiográfico» en *Suplemento Anthropos*, 29, págs. 41-45.
- MURILLO RUBIO, Juana y CASTÁN ALDONZ, Rafael (2021), «Introducción: “La madeja. Memorias de Concha Lagos”» a Concha Lagos, *La madeja*, Madrid, Torremozas, págs. 5-36.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (2023), «Mediación cultural y poesía: Cartas de las poetisas españolas exiliadas a Concha Lagos» en *Romance Quarterly*, 2, págs. 87-100.
- OSUNA, Rafael (2004), *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PALOMO ORTEGA, Ana (2021), *Perspectivas de la existencia en las poetisas de la generación del medio siglo* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba].
- ROMERA CASTILLO, José (2006), *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013), «Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación» en *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 29, págs. 41-52.
- TERUEL BENAVENTE, José (2002), *La joven poesía española del medio siglo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- UGALDE, Sharon Keefe (2003), «Las poéticas de las poetisas del medio siglo», en Ángeles Mora, Marga Blanco, Lola Fuentes, Teresa Gómez, Luz M^a Moralo y Milena Rodríguez (eds.), *Palabras cruzadas*, Granada, Universidad de Granada, págs. 127-139.

Ramón Sijé. Fascismo y organicismo actualizado

MARIO DEL AMA NAVIDAD
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El objeto principal de este trabajo es tratar de analizar el inconsciente ideológico de Ramón Sijé realizando un breve recorrido por su producción. Se llamará la atención sobre la manera en la que el ensayista clama por una vuelta a la visión barroca del mundo con el fin último de deslegitimar al gobierno republicano. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que vamos a denominar *organicismo*. De esta manera, el artículo quedará dividido en dos partes: explicación del organicismo y su actualización en el siglo XX, y un análisis de la obra ensayística de Ramón Sijé aplicando las teorías previamente expuestas.

Palabras clave: Ramón Sijé, fascismo, *organicismo*, Juan Carlos Rodríguez

Ramón Sijé. Fascism and updated organicism

Abstract: The main objective of this work is to try to analyze the ideological unconscious of Ramón Sijé by taking a brief tour through his production. Attention will be drawn to the way in which the essayist calls for a return to the baroque vision of the world with the ultimate goal of delegitimizing the republican government. The interpretation that this article proposes is that we are faced with an update of what we are going to call *organicism*. In this way, the article will be divided into two parts: explanation of organicism and its updating in the 20th century, and an analysis of the essayistic work of Ramón Sijé applying the previously exposed theories.

Keywords: Ramón Sijé, fascism, *organicism*, Juan Carlos Rodríguez

Introducción

Es posible que si Miguel Hernández no hubiera cerrado su celebrado *Rayo que no cesa* con la “Elegía a Ramón Sijé”, posiblemente hoy apenas nadie conocería a ese filósofo oriolano que, por muerte prematura, dejó una breve producción ensayística. Sin embargo, el lugar que ocupa en los estudios de la vida y la obra de Miguel Hernández es no solo relevante, sino que además señala la enorme influencia que el filósofo ejerció sobre el poeta. El objetivo de este artículo es tratar de analizar el inconsciente ideológico de Ramón Sijé realizando un breve recorrido por su producción. Se llamará la atención sobre la manera en la que el ensayista clama por una vuelta a la visión barroca del mundo con el fin último de deslegitimar al gobierno republicano. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar *organicismo*.

Para explicar en qué consiste este mecanismo ideológico, el organicismo, se realizará una explicación del término que Juan Carlos Rodríguez acuñó en *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (1974): el organicismo. De esta manera, el artículo quedará dividido en dos partes: por un lado, la explicación del organicismo y su actualización en el S. XX, y, por el otro, un recorrido por la producción ensayística de Ramón Sijé aplicando las teorías previamente expuestas.

1. La ideología organicista y su actualización

Juan Carlos Rodríguez, uno de los exponentes más destacados de la crítica literaria marxista española, desarrolla en el citado trabajo la tesis de la radical historicidad de la literatura, según la cual la obra literaria debe inscribirse dentro de su concreta coyuntura histórica y, asimismo, ser analizada como una producción de unas condiciones históricas –sociales y económicas– específicas. En ese sentido,

la literatura no es un discurso inocente, completamente aislado de la realidad. Al contrario, la literatura participa, consciente o inconscientemente, de forma activa o pasiva, en los conflictos de su época, sea para legitimar el orden constituido, sea para cuestionarlo. (Becerra Mayor, 2018: 280)



Durante los siglos XVI y XVII, en lo que actualmente se conoce como España, no existía una única literatura, sino que existían dos tipos de discursos literarios, de cuyo cruce, y existencia contradictoria, se producen submodelos. Estas dos literaturas vendrían a legitimar (a la par que cuestionan la contraria) dos matrices ideológicas históricas¹: organicismo y animismo. La primera de estas es una matriz feudal

[...] que se detecta en primer lugar por su específica visión de la sociedad como cuerpo orgánico [...], visión que corresponde básicamente, como es bien sabido, a las categorías del organicismo escolástico-aristotélico, serie categorial que podemos igualmente denominar como *sustancialismo*. (Rodríguez, 1991: 54)

Conviene aclarar que si el organicismo es aristotélico es porque la distinción entre el mundo lunar de estrellas fijas y el mundo sublunar de estrellas en movimientos categoriza el bien como calma, quietud y orden, mientras que le da un valor negativo al movimiento, al cambio y al dinamismo. La sangre, en tanto que categorizador social del organicismo, que distribuye y fija a los individuos en distintas capas sociales bien definidas por el origen de cuna y el linaje, contribuye a establecer ese orden quieto y en calma: aquellos que tengan sangre azul ocuparán las altas posiciones de la sociedad feudal, mientras que los que carezcan de ella, los plebeyos, se quedarán fuera de todo privilegio y poder. La sangre es un categorizador inmovilizador que garantiza el orden social, fijando a los individuos en su lugar orgánico natural.

La segunda es una matriz burguesa que «caracteriza la formación italiana de la burguesía; es lo que suele llamarse neoplatonismo» (Rodríguez, 1991: 53), que, frente al aristotelismo, defiende que el alma del mundo es también alma de las esferas celestes que se concretizan en el Sol, que es alma del universo. Es así como aparece la noción de *transformación*: en tanto que los elementos ya no son sustancialmente inalterables, se permite su manipulación. De esta manera, el culto a los números, la luz y el Sol supone la trasposición de esa *armonía no sensible* del alma que permite hablar del orden de la

¹ Según el propio Juan Carlos Rodríguez, «entendemos por matriz ideológica (como determinación en última instancia de cualquier obra literaria) la esencial estructuración determinante que el nivel ideológico (de un modo de producción o de una forma histórica específica) sufre en su lógica productiva al configurar (entrecruzándose con el nivel económico y con el político) la especial tipología de unas relaciones sociales dadas» (2000: 57). Es decir, y a riesgo de simplificar, el funcionamiento del nivel ideológico bajo sus específicas relaciones sociales.

Naturaleza (mundo armónico en la vertiente laica y lo que queda apartado del mundanal ruido en la cristiana) (Rodríguez, 1991: 63-66). Por tanto, el cambio ya no es visto negativamente.

Junto a lo anterior, el elemento determinante de la estructura productiva neoplatónica está basado en la imagen de la *Extracción de la Idea oculta en la Materia*:

Si el mármol posee ya la forma interna que hay que desbrozar, puliéndola de lo superfluo, hay que tener en cuenta, sin embargo, que se definirá como artista genial (*ottimo*) no sólo a aquel en cuyo interior (en cuya «alma» por eso definida como «bella») se albergue igualmente misma forma pura que en el mármol habita, sino aquel que a la vez sea capaz de captarla y desbrozarla («tallarse» como se talla el mármol, en consecuencia, el propio interior). (Rodríguez, 1991: 78-79)

Resultan ilustrativos los siguientes versos de Garcilaso de la Vega pertenecientes a la *Égloga I*:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
(vv. 57-59) (1979: 121)

En ellos, el mal escritor/escultor llora ante su desesperación ante la resistencia de la materia. Este llanto le sirve, a su vez, para ablandar el mármol duro y rogar a la dama que extraiga el alma bella del interior del poeta, dado que solo ella posee la idea pura.

Así, para la primera de estas matrices la noción clave será la de cuerpo orgánico (y su categorizador social, la sangre) frente a la segunda, que será la de alma. En el animismo, el alma no significa «una cualificación más de la sangre, sino una contraposición radical a ella» (Rodríguez, 1991: 102). De esta manera,

estas dos matrices ideológicas pueden ser en consecuencia definidas en su relación con aquella lucha que opone durante tres siglos la «jerarquía de sangre» a la «jerarquía de almas» en las sociedades de transición; o sea, aquella lucha que opone la primera fase de la burguesía con la última fase de la nobleza feudal: la nobleza feudal basada en la noción de «sangre», la



burguesía humanista-mercantil basada en la noción de «alma» que esbozaría Petrarca. (Rodríguez, 1991: 103)²

Habiendo sentado las diferencias entre estas dos matrices, cabe profundizar en la ideología organicista para poder consecuentemente analizar su actualización en la literatura del siglo XX. Esta matriz supone la práctica del desengaño en el sentido de deseo de salvar las apariencias como verdades imperfectas pero necesarias, pues solo a través de ellas se pueden leer los signos sagrados del orden de Dios que rigen el mundo³ (Rodríguez, 1991: 59). Es decir, si el mundo es creado por Dios y las “cosas del mundo” son una representación de Dios –las cosas son Dios, como si se escondiese tras estas–, desde esta ideología, se concibe que el desciframiento acertado de los símbolos sagrados (salvar las apariencias) conlleva una repercusión positiva a la hora de sentenciar el destino de una persona tras su muerte.

Si las apariencias son consideradas verdades imperfectas pero a la par necesarias, es porque la belleza organicista es

una noción que designará la proporción de las partes (proporción: esto es, *orden* y jerarquización; orden del «todo» en cuanto que jerarquizado –o proporcionado–). Pero por otro lado, el cuerpo es la clave que sostiene fundamentalmente a toda esta perspectiva ideológica. En primer lugar porque señala la *quidditas*, lo esencial de la *semejanza* de la criatura respecto al Creador; en segundo lugar porque es el único signo visible donde averiguar su *desemejanza*, donde salvar (mediante la analogía) ese abismo insalvable entre Dios y hombre, entre cuerpo y alma. (Rodríguez, 1991: 85)

² Dicho de otra forma: la ideología burguesa necesita «convertir al siervo [feudal] en *proletario*, esto es, en *sujeto libre*, poseedor al menos de su propia *verdad interior* (en este caso su fuerza de trabajo), libremente, por tanto, dispuesto a venderla a cambio de un salario, etc.» (Rodríguez, 1991: 7). Una vez todo el mundo cree hablar desde el «yo-libre», iguales entre sí (pese a la articulación de las diversas clases: dominantes y dominadas), «la infraestructura (o sea, las relaciones socio-económicas) se convierten en un fantasma evanescente, entonces nadie –y nadie nunca jamás– va a hablar o a luchar contra el capitalismo en sí mismo, sino solo contra sus pequeños o grandes fallos o lagunas: contra los banqueros malos, contra los ejecutivos deshonestos, contra los jueces corruptos, contra los gobiernos aviesos, contra la Merkel déspota, lo que se quiera. No importa, puesto que el capitalismo es nuestra vida sin más y contra eso no se habla» (Rodríguez, 2013: 9). De esta manera, bajo la noción de *alma*, quedan mistificadas las ideas modernas y burguesas de libertad e igualdad.

³ Cabe aclarar que el impacto burgués –su cambio y dinamismo– sobre las sociedades feudales en la transición provoca la ruptura de la transparencia de dichos signos. Queda, por tanto, «el espacio público como lugar de lo mudable y lo equívoco, la opinión como textura de espejismos, la necesidad de “aparecer” y la falsedad de las apariencias» (Rodríguez, 2000: 50); tal y como puede observarse en, por ejemplo, el *Buscón* de Quevedo.

Se trata, por tanto, de salvar el cuerpo corrupto (símbolo del pecado original) porque solo a través de él se pueden leer, por analogía, los signos sagrados de Dios para así salvarse.

Sin embargo, la salvación del alma no se logrará únicamente mediante la lectura de los signos, sino también mediante el *reposo* del cuerpo. En el organicismo, al ser concebida la sociedad también como cuerpo, se sustenta la noción tomista del *bien común* y la de *lugar natural sustancial*, de manera que se supone «la existencia orgánica de los diversos lugares sociales (la nobleza como lugar natural, etc.) y la alteración de ese orden como síntoma de corrupción, dado que la verdadera finalidad del movimiento era el *reposo*» (Rodríguez, 1991: 54).

Con todo, es momento de preguntarse cómo es posible que se dé, y de qué forma, una actualización del organicismo (a la que a partir de ahora denominaremos *neorganicismo*) en las primeras décadas del siglo XX, un momento histórico en el que la burguesía estaba ya bien implementada en la sociedad y las relaciones de producción feudales estaban presumiblemente obsoletas.

Parece razonable que para que el organicismo pueda resurgir actualizado es necesaria una crisis del sistema burgués; tal y como, precisamente, estaba ocurriendo en toda Europa. Esta crisis desembocaría, finalmente, en la Segunda Guerra Mundial; no sin antes producirse uno de sus preludios: la Guerra Civil española. La cuestión puede sintetizarse de la siguiente manera:

[...] el triunfo de la burguesía en el siglo XIX supuso la puesta en funcionamiento de los mecanismos de producción y explotación capitalistas en la base de la sociedad. La superestructura, no obstante, seguía bajo la hegemonía de una nobleza anquilosada, en convivencia con la pequeña-burguesía, que veía, con el desarrollo de las relaciones sociales de la burguesía, peligrar la legitimidad de sus valores y su *status* de clase dominante. El triunfo de la burguesía, en las relaciones objetivas de base, supone el penúltimo intento de descomposición del antiguo régimen. El desajuste entre superestructura y base, o lo que es lo mismo: la contradicción ideológica entre unos valores en decadencia frente a los nuevos códigos que se imponen con la irrupción del capitalismo, provocan una profunda crisis tanto a nivel social como ideológico. Frente al peligro inminente que supone la



consolidación de la sociedad burguesa, se produjeron dos antonomasias que marcarían la lucha contra el capitalismo durante gran parte del siglo XX. (Becerra Mayor, 2014: 15)

Estas son, por un lado, el fascismo y, por otro lado, el comunismo.

El desarrollo de las fuerzas capitalistas ha roto los vínculos naturales entre los hombres y la tierra, ha creado la alienación del individuo (deshumanizado, desorientado, perdido) y ha desestructurado el orden social orgánico (nobles empobrecidos, plebeyos enriquecidos). El capitalismo –y las crisis no hacen más que agudizar y acelerar estos procesos– ha desordenado el mundo. El fascismo, como ideología neorganicista, clama por una vuelta al orden, a un lugar orgánico natural donde cada uno ocupe su lugar y cumpla la función orgánica que Dios le ha dado. Frente a la libre circulación de mercancías y personas, se trata de volver a fijarlo todo en su lugar natural. Frente al movimiento y el caos, la quietud y la calma.

La clase dirigente capitalista, temerosa de una revolución obrera a gran escala, acude al fascismo para defenderse. El capitalismo utiliza al fascismo como estado de excepción sirviéndose de su estado autoritario y de sus políticas represivas y de aniquilación de todo movimiento social y político revolucionario para desarticular a los revolucionarios (matándolos, deteniéndolos o mandándolos al exilio) y de este modo poder seguir implantando políticas que permitan y garanticen el proceso de acumulación de capital⁴.

2. La obra de Ramón Sijé

El primer texto que se conserva de Ramón Sijé lleva como título “España, la de las gestas heroicas” y fue publicado en el número 41 de la revista madrileña *Héroes* en 1926, convocante de un concurso literario en homenaje a los

⁴ Lo anterior es bien visible en España. El falangismo es hegemónico en la primera posguerra, cuando es necesario imponer un estado autoritario y aniquilar toda posible reacción obrera. Una vez conseguido, los falangistas son desplazados y su lugar en el Estado lo ocupan los tecnócratas del *Opus Dei* y sus políticas de corte liberal (privatización del Estado, liberación de la economía, etc.), cristalizadas en el llamado Plan de Estabilización de 1959. Se inicia así una nueva política de blanqueo del Estado fascista y España comienza a acercarse a las potencias del bloque capitalista. Ya no es necesario el fascismo; la clase capitalista, sin la amenaza del movimiento obrero, ya puede desarrollar sus fuerzas productivas. Empieza el desarrollismo español (Rodríguez Puértolas, 2008: 43-45).

aviadores del Plus Ultra⁵. Si bien ha sido motivo de alabanza el hecho de que Sijé ganase este certamen a la edad de 12 años, lo cierto es que «la mención de la edad no suponía precocidad alguna, ya que se trataba de un concurso en el que, según rezaba las bases, solamente podían participar “los niños españoles e hispanoamericanos menores de dieciséis años”» (Martín, 2010: 129). En cualquier caso, lo interesante de este pequeño escrito es que ya en él pueden localizarse algunas afirmaciones que más tarde resultarán clave en su ideología. En el segundo párrafo del texto referido puede leerse: «Vuelve a aparecer la España gloriosa de las gestas heroicas. Pelayo y Colón reviven en [Ramón] Franco⁶» (Sijé, 2021: 165). Es decir, desde un primer momento se proclama una vuelta a la España imperial, aunando las figuras de don Pelayo y Cristóbal Colón. Más tarde, se celebra la unión entre España y América pues «se estrecharán sus relaciones espirituales, y ambos países tendrán la misma cultura, quedarán fundidos en un mismo pensamiento» (Sijé, 2021: 165). Dejando a un lado el hecho de que Sijé considere América un país –lo cual ya resulta revelador por sí mismo–, parece que el joven ensayista, antes que un intercambio cultural, promueve una imposición colonial de España –calificada como «tierra de conquistadores» (Sijé, 2021: 166)– sobre América pues termina expresando que esta no son sino «sus hijas» (Sijé, 2021: 166), las cuales han de sentirse «orgullosas, porque nuestro triunfo es también nuestro: es el triunfo de la raza» (Sijé, 2021: 166).

¿Cómo puede leerse este texto en clave neorganicista? Juan Carlos Rodríguez expresa que «la persecución por motivos de herejía o por motivos de sangre» es una estrategia del Estado absolutista para lograr «la “Unidad social” (como efectivo signo político de lo que representan “lo nacional”, lo “común”, etc. –lo mismo que en términos ideológicos feudalizantes es expresado en la temática del “cuerpo orgánico” o “cuerpo místico”–)» (1991: 47). Asimismo, Julio Rodríguez Puértolas recuerda que el fascismo tiene una «concepción organicista de la comunidad» (2008: 46), ya que, poniendo como ejemplo la España imperial que Sijé defiende, «la exaltación religiosa y

⁵ *Ramón Sijé* es un pseudónimo de José Marín Gutiérrez. Si bien se ha considerado que este nombre podría tener su origen en la forma griega de *alma* (*psyché*), parece más acertada la hipótesis que plantea Sáez Fernández (2021: 18): se trata de un anagrama de su nombre y primer apellido. El ensayista comenzaría a emplear este pseudónimo a partir de un artículo titulado “Silueta quinteriana” publicado en la revista *Voluntad* el 15 de marzo de 1930 (Sijé, 2021: 169-170). Este no será, sin embargo, el único pseudónimo que empleará a lo largo de su obra.

⁶ Hermano más joven del dictador Francisco Franco.



el prejuicio de la limpieza de sangre aseguran en el plano ideológico la cohesión de la sociedad y de la nación» (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 2000: 230). Es decir, contra la desunión, se promueve la cohesión, ya sea cultural o racial –si esta etiqueta es siquiera aplicable al ser humano– para lograr la expansión de un imperio español y poder mantenerlo mediante el establecimiento de un orden no cuestionable por ser compuesto de cuerpos homogéneos. En una recuperación de doctrinas propias de los siglos XVI y XVII, Sijé promueve el imperialismo español en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera (atravesada, a su vez, por la Guerra del Rif). Se adelanta así ocho años el joven ensayista al tercer punto del *Programa de la Falange Española de las JONS* (1934) redactado, en un primer momento, por Ramiro Ledesma Ramos:

Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa. No soportamos ni el aislamiento internacional ni la mediatización extranjera. Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales. (Rodríguez Puértolas, 2008: 64)

Otro texto, “Destellos. Etopeya”, publicado en el número 1 del periódico *Destellos* el 15 de noviembre de 1930, abre con las siguientes líneas:

Unos mozuelos repartidores de periódicos.
Obrerismo. Obrerismo de la mano y del cerebro.
Lo temible, a lo menos, despreciable, ensalzado.
Vaho de simpatía y de trabajo.
Simbolización del obrero.
Del obrero que trabaja y que triunfa.
Vaho también de excelsitud de valores.
(Sijé, 2021: 202).

Ahora se contraponen el obrero sindicalista que se niega al trabajo (el motivo de la huelga queda silenciado) con el obrero con valores que no rechista y sigue trabajando. Si con anterioridad se aludía a una unidad cultural y racial, ahora queda patente cómo bajo el fascismo «la lucha de clases es obviamente abolida, por atentatoria a los intereses nacionales, y los sindicatos obreros sustituidos por corporaciones, gremios, sindicatos verticales, etc.»



(Rodríguez Puértolas, 2008: 47). Esta suerte de composición poética puede relacionarse con otro artículo posterior de Sijé. En “El golpe pecho o de cómo no es lícito derribar al tirano”, publicado en el número 19 de *Cruz y Raya* en 1934, se contraponen la noción del golpe de estado de Juan de Marina con la noción del golpe de pecho de Francisco de Quevedo. El primero de ellos entiende que, por la providencia de Dios, el rey bueno permanecerá y que el tirano caerá en manos del héroe. Para el segundo, se ha de soportar al tirano, pues es el cometido divino que a uno se le ha asignado. Sijé se mantendrá como partidario de Quevedo, pues,

[...] quien mata al tirano se coloca –mentalmente– en su lugar, suplantando caricaturescamente a Dios: ya que la tiranía –y su derrocamiento por acto de tiranía– es la suplantación caricaturizada de Dios. *El golpe de pecho derribará, pues, al tirano. Porque el tirano es una creencia del pueblo en él: como tirano. Sin ella no cae, pero no puede mantenerse. El tirano es la tentación que hay que soportar, es la prueba cristiana de nuestra vida política.* (Sijé, 2021: 341)⁷

Recuérdese lo expresado al introducir los términos de la ideología organicista: la salvación del alma se logrará mediante el reposo del cuerpo; la alteración del orden social es síntoma de corrupción. Sijé se muestra contrario a cualquier tipo de revolución; de ahí que en “El analfabetismo, admirable amigo de la cultura (nueva venida de Zarathustra)”, publicado el 6 de septiembre de 1932 en el *Diario de Alicante*, se llame así mismo «demócrata complaciente» (Sijé, 2021: 288) al verse obligado a sufrir la vulgarización de la cultura (con ecos del superhombre nietzscheano, de ahí la mención al profeta en el título) sin poder hacer nada al respecto, pues la sublevación conlleva vulnerar el orden orgánico natural.

Será a partir de sus últimos escritos donde comience la crítica hacia el gobierno republicano. Conviene recordar, sin embargo, que, con la proclamación de la República, Sijé se mantuvo, en un principio, acorde con la misma, pues veía en ella la esperanza de renovación de una España que, para él, se encontraba en decadencia. Así puede verse el 21 de abril de 1931 con una colaboración en *Renacer*, de carácter socialista (Martín, 2010: 157). Pese a ello, con la victoria de la CEDA de Gil Robles en noviembre de 1933, «en Orihuela

⁷ La cursiva pertenece al texto original.



todos se vuelven de derecha incluso Miguel Hernández y Sijé escribirían en *La Verdad* de Murcia en tono fascista» (Palmeral, 2016: 56-57). Aun siendo esto cierto, en realidad, Sijé no necesitará esperar a 1933 para reafirmar su posicionamiento de derechas. En “Utopía y realidad españolas”, publicado en el *Diario de Alicante* el 2 de octubre de 1931, afirma que «España es anarquista y gubernamental, individualista y gremial, egoísta y comunera»⁸; y seguidamente declara que «creer en una futura ciudad marxista española es una utopía, una bella utopía si se quiere» (Sijé, 2021: 239). Finalmente añade: «España es anarquista y ascética [...] ¿cuándo más anarquistas que en la Edad de Oro nuestra?» (2021: 240). En definitiva, Sijé declara que España es anarquista dado el mayor número de campesinos que hay respecto a obreros (de ahí que proponga, en ese mismo texto, el modelo de Joaquín Maurín, a la sazón secretario general del Bloque Obrero y Campesino, sobre el soviético). Sin embargo, el concepto sijeniano del anarquismo es moral, religioso; de ahí que proponga –en una completa deshistorización– el siglo XVII como una etapa de gran valor para las ideas ácratas. En este sentido, este texto puede entenderse como un preludio al ya citado “El golpe pecho o de cómo no es lícito derribar al tirano” donde, además de las ideas ya expuestas, escribe lo siguiente:

El estado cristiano no existe, aun cuando históricamente se produzca. Porque el estado cristiano no vive como estado; vive de los golpes de pecho de la comunidad: invisiblemente, como Cristo vive en la Sagrada Forma. El estado cristiano es la invisibilidad del estado, es como una sombra, pero una sombra de ira. Ira: en lo que cabe. Ira: contra lo que cabe, contra el pecado. Irritaos y no pequéis, adoctrina el salmo. El estado cristiano, pues, sólo se manifiesta materialmente cuando está airado. (Sijé, 2021: 342)⁹

Es decir, frente a la lucha de clases, la huelga o la acción directa promovida por el anarquismo clásico (Álvarez Junco, 1976), Sijé, contrario a toda alteración del cuerpo orgánico de la sociedad, promueve una España imperial sin Estado, a la cual se llega tras el cúmulo de golpes de pecho; esto es, soportando al tirano hasta que, eventualmente, gracias al adoctrinamiento en los valores católicos, este desaparezca.

⁸ Dadas las contradicciones que esta oración plantea, Robert Marrast entendía que Sijé «se esforzaba torpemente por disimular un pensamiento superficial bajo una lengua seudobarroca» (1996: 51).

⁹ La cursiva pertenece al texto original.



Pese a la complejidad y contradicciones que estas ideas puedan proponer, lo que resulta clara es la crítica que realiza al marxismo. Si bien en “Utopía y realidad españolas” negaba la posibilidad de una España marxista, en “España y el judío. (Ardiente polémica sobre un libro polémico)”, publicado en el *Diario de Alicante* el 23 de agosto de 1932, puede leerse:

Departamos un momento a la orilla del camino –de tu camino marxista, judío del estilete afilado, sin libertad; de mi camino de libertad, yo popular español de café y esquina, sin marxismos atezadores y dogmáticos, ridículos –te daré tu razón y me devolverás la mía-. (Sijé, 2021: 278)

Conviene recordar que Hitler consideraba marxismo y judaísmo como un todo a destruir, pues agrupando al enemigo bajo una sola unidad es más fácilmente abatible (Rodríguez Puértolas, 2008: 50).

3. Conclusiones

Parte de la crítica (Torregrosa Díaz y Abad Merino, 2014; Palmeral, 2016; Larrabide, 2006; Muñoz Garrigós, 1987; Carnero, 2012) ha trivializado o directamente negado las conexiones de Ramón Sijé con el fascismo. Sus argumentos se basan en que, por un lado, Sijé no llegó a vivir la Guerra Civil y que, por tanto, no se puede saber a qué bando apoyaría; y, por otro lado, que existen textos donde el ensayista ataca al fascismo.

Respecto al primero de ellos, parece razonable afirmar que Sijé, por lo menos, no hubiese defendido la causa republicana dados los textos que aquí se han presentado. No queriendo especular sobre un futuro pasado incierto¹⁰, respecto al segundo de los argumentos cabe aclarar que, si Sijé se contraponía al fascismo, es porque dicha ideología promueve el golpe de Estado por medio de la violencia, un golpe de Estado violento al que, como ya se ha visto, el ensayista se niega en favor del golpe de pecho quevedesco. A propósito de esta misma cuestión, se ha dicho que «Sijé preconiza un estado teocrático, no laico; y la unidad necesaria de todo estado no viene

¹⁰ Es sabido, sin embargo, que Ramón Sijé llegó a militar en la Falange y que el 1 de mayo de 1934 estuvo repartiendo junto con Juan Bellod octavillas (Martín, 2010: 147). Además de esto, Ernesto Giménez Caballero atestigua que «aquel poeta en mi “Robinsón literario” [Miguel Hernández] y luego conmigo y Ramón Sijé y alguien más iniciamos un saludo de mano abierta ante el Busto inaugural de Gabriel Miró con jerséis azules» (1979: 62); aunque en más de una ocasión la veracidad de este evento se ha puesto en duda.



dado por sí mismo sino por Dios. Prefiere, pues, un cristianismo que llega a consolidarse como estado y no un estado que acepta el catolicismo» (Riquelme, 1990: 71).

En definitiva, ¿es Sijé fascista o no? Si por fascista se entiende «la adhesión al sistema de gobierno autoritario, corporativo y nacionalista» (Payne, 1965: 6) pareciera que sí lo es¹¹: el fascismo, como ideología neorganicista –en un intento de aniquilar todo movimiento social y revolucionario para poder seguir implantando políticas que permitan y garanticen el proceso de acumulación de capital–, establece, frente a cualquier corrupción del cuerpo orgánico de la sociedad, un régimen dictatorial que fija a cada persona en su lugar natural y que promueve la noción tomista del *bien común* en pos de los intereses de la nación o el imperio; tal y como ocurre en la obra ensayística de Ramón Sijé.

Referencias bibliográficas

- ABAD MERINO, Luis Mariano y TORREGROSA DÍAZ, José Antonio (2014): «Ramón Sijé y Miguel Hernández: de la poesía pura a la ruptura estética» en Aitor Larrabide (ed.), *Ramón Sijé en su centenario*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández, págs. 51-105.
- ALONSO, Cecilio (1974), «Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé» en *Camp de l' Arpa*, 11, págs. 29-33.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (1976), *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI.
- BECERRA MAYOR, David (2014), *Miguel Hernández. Del fascismo al comunismo*, Madrid, Ediciones del Orto.
- (2018), «La actualización del animismo en Soldados de Salamina y La lengua de las mariposas», en Dans Natalie Noyaret y Catherine Orsini-Saillet (eds.), *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius, págs. 279-295.

¹¹ Así lo han entendido también Cecilio Alonso (1974), Eutimio Martín (1993, 2010), Jesucristo Riquelme (1990, 1990a, 1990b, 2010) y Agustín Sánchez Vidal (1976).



- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio y Zavala, Iris, (2000), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. I, Madrid, Akal.
- CARNERO, Guillermo (2012), «La eucaristía y el retrete: truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 741, págs. 65-83.
- FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón (2016), *Ramón Sijé, el estigmatizado*, Alemania, Lulu.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1979), *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta.
- LARRABIDE, Aitor (2006), *Ramón Sijé. La claridad del aire*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández.
- MARRAST, Robert (1996), «Ramón Sijé y el romanticismo o el arte del galimatías reaccionario», en Serge Salüen y Javier Pérez (eds.), *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, págs. 51-57.
- MARTÍN, Eutimio (1993), «Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada», en: José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante, Comisión Homenaje a Miguel Hernández, págs. 43-55.
- (2010), *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar.
- MUÑOZ GARRIGÓS, José (1987), *Vida y obra de Ramón Sijé*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PAYNE, Stanley (1965), *Falange. Historia del fascismo español*, París, Ruedo Ibérico.
- RIQUELME, Jesucristo (1990), *El auto sacramental de Miguel Hernández*, Alicante, Jesucristo Riquelme Pomares.
- (1990), «El pensamiento influyente de Ramón Sijé: utopía y ucronía como alternativas a la realidad republicana» en *Empireuma*, 16, s. p.

- (1990), *El teatro de Miguel Hernández (Las tragedias del patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
 - (2010), *El teatro de Miguel Hernández: una vocación desconocida*, Murcia, Pictografía.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991), *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (2000), *La literatura del pobre*, Granada, Comares.
 - (2013), *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008), *Historia de la literatura fascista I*, Madrid, Akal.
- SÁEZ FERNÁNDEZ, José Antonio (2021), *Ramón Sijé, del periodismo al ensayo*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1976), *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- SIJÉ, Ramón (2021), *Ramón Sijé, del periodismo al ensayo*, ed. José Antonio Sáez Fernández, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández.
- VEGA, Garcilaso de la (1979), *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia.

Benavente, Verdugo y Bruna: jóvenes poetas uranistas del Parnaso español

VICENTE SERRANO GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este trabajo tiene por objeto el análisis de parte de la obra poética de juventud de tres autores parnasianos españoles: Jacinto Benavente, Manuel Verdugo y José Luis María Bruna. En concreto, se aborda la poesía que se podría calificar como uranista y que supone un antecedente de lo que se conoce hoy como poesía homosexual. A lo largo de cuatro poemarios publicados entre 1893 y 1907, se rastrean los símbolos homoeróticos enmarcados en una Hélade mítica que constituye uno de los escenarios utópicos más frecuentes entre los creadores europeos homosexuales de entre siglos.

Palabras clave: poesía uranista, poesía homosexual, Jacinto Benavente, Manuel Verdugo, José Luis María Bruna.

Benavente, Verdugo y Bruna: young Uranian poets of Spanish Parnassus

Abstract: This work aims to analyze poetic work of three Spanish Parnassian authors: Jacinto Benavente, Manuel Verdugo and José Luis María Bruna. Specifically, it addresses poetry that could be described as Uranian and that represents a precursor to what is known today as homosexual poetry. Throughout four collections of poems published between 1893 and 1907, this article traces the homoerotic symbols framed in a mythical Hellas, which constitutes one of the most frequent utopian scenarios among homosexual European creators between centuries.

Keywords: Uranian poetry, homosexual poetry, Jacinto Benavente, Manuel Verdugo, José Luis María Bruna

1. Jóvenes poetas del Parnaso español

Jacinto Benavente nació en Madrid en 1866 y Manuel Verdugo, en Manila (Filipinas, colonia española) en 1877. En ese mismo año, José María Luis Bruna (hijo bastardo del primer marqués de Campo) vino al mundo en Burdeos. Para este estudio, los textos elegidos pertenecen a obras publicadas antes de que cumplieran treinta años: *Versos* (Benavente, 1893), *Hojas* (Verdugo, 1905) y *Alma glauca* y *Estampas* (Bruna, 1904 y 1907). Por tanto, se entiende que se trata de poesía de juventud.

Es importante destacar que las posibilidades económicas de los tres, dos burgueses y un aristócrata, les permitieron recorrer España y parte de Europa en su juventud. El futuro premio Nobel viaja en 1883 a Inglaterra, Francia y Rusia. «En 1885 muere el doctor Benavente, y su hijo Jacinto decide interrumpir los estudios; se transforma en un señorito, concurrente habitual de los salones aristocráticos y de los cafés bohemios, nocherniego y viajero. [...] Conoce, además, de primera mano, la literatura extranjera, cosa nada habitual entonces» (Lázaro Carreter, 1986: 12). «De vez en cuando, hace una escapada a París. [...] ama al espíritu francés, y muestra en sus lecturas predilección por los autores franceses» (Lázaro, 1930: 16). No en vano, Azorín, afirma en 1914 que «su nombre iba unido a una idea de erudición de cosas extranjeras» (Lázaro Carreter, 1986: 27-28). Manuel Machado había ido más allá un años antes y lo reconoce como uno de los pocos conocedores de la literatura parnasiana y simbolista francesa (1913: 27-28).

Por su parte, Verdugo, el «modernista parnasiano en la literatura canaria» (Martínez, 1999), «fue, asimismo, viajero por distintas geografías: primero, por su condición de militar; luego, ya licenciado del ejército en 1903, por placer. En Madrid conoce a Darío, hace amistad con Benavente y los Machado, y publica *Hojas* (1905)» (Palenque, 2009: LXIX). Cabe añadir que «por 1906 vive en Italia, especialmente en Nápoles, casi un año» (Alonso, 1955: 18). Estas experiencias pudieron influir en el carácter cosmopolita de su obra (Valbuena Prat, 1926: 22).

A Bruna, la herencia paterna también le permitió viajar. Además de sus estancias en París, la propia obra poética revela la cantidad de destinos europeos que visitó. De hecho, del poemario *Estampas* afirma Villena que es «uno de esos clásicos libros de raíz parnasiana [...] que recogen postales, diríamos hoy, de viajes varios» (2006: vii).



Se podría sugerir que parte del recorrido que realizaron Bruna y Verdugo recuerda al clásico *Grand tour*, viaje de tipo iniciático que habían realizado en Europa desde el siglo XVI muchos nobles, aunque en el siglo XIX se había extendido a la burguesía (López Martínez, 2015: 108). «El itinerario más común de este “gran viaje” incluía París, el norte de Italia, Florencia, Roma, Nápoles, Suiza y, a veces, Alemania. A partir del siglo XIX, la redescubierta Grecia se convierte también en uno de los destinos» (López Martínez, 2015: 108).

Además del paso obligado por París, son destacables las visitas y estancias en Italia y Grecia (solo Bruna). Las coincidencias con el *Grand tour* van más allá del conocimiento de algunos lugares. Tal y como prescribían clásicos como Bacon (*Of Travel*, 1597) y Lassels (*El viaje a Italia*, 1670), estos dos poetas publican, durante el viaje o a su vuelta, algún tipo de material, en este caso poético, que enriquezca su experiencia y la de sus lectores. En definitiva, «estos viajes, periplos, recorridos, cruces y encuentros de entre siglo trazan una constelación y red de amistades, cuyas interacciones producen textos, amores, rencores, rivalidades, mitos, con el fin de materializar en colectivo un cuerpo hasta el momento en suspenso» (Guerrero, 2020: 14).

Por otra parte, Benavente vivió en Madrid hasta su muerte y Verdugo y Bruna pasaron tiempo en la capital española a principios de la centuria. Sin embargo, la escasez de datos biográficos sobre Bruna dificulta la confirmación de una relación personal entre los tres autores. No obstante, ya se ha mencionado que Palenque considera amigos a Benavente y Verdugo, como también apunta Alonso (1955: 18). Además, existe documentación que constata que Benavente y Verdugo tuvieron buena relación. En el Archivo Histórico Nacional se encuentra una postal [Imágenes 1 y 2] que Verdugo envía a Benavente el tres de marzo de 1911 (AHN, Diversos-General, 352, 37). El texto es el siguiente: «Amigo D. Jacinto: Después de un siglo de silencio le envío un cordialísimo saludo. ¿Se ha olvidado ya de m[í]? Estoy con M[í]nguez en un bar democr[á]tico tomando una caña con sifón. Acabo de leer “Para que el gato esté limpio”. Me ha entusiasmado. Mándame al virtuoso de la tahona... Me hace falta. Suyo: Manuel Verdugo».



Imagen 1



Imagen 2

Como se observa en la imagen, el autor subraya «con sifón» y «virtuoso». El último subrayado es un guiño a la obra de Benavente que acaba de leer: «el mozo de la Tahona» es el personaje que, al final de la novela, castra al gato «para que sea limpio»; con el animal, se identifica el protagonista, Pepe Estévez, tras casarse con la hermana del joven Aurelio. En este sentido, la elección de la postal no parece casual ni es desdeñable la broma a raíz de

la novela, dadas las connotaciones homosexuales de esta.¹ Al margen de la complicidad en este asunto, plasma la admiración por el literato, que, por otra parte, confirma la dedicatoria del poemario *Estelas* (1922):

A JACINTO BENAVENTE.

Acepta, Príncipe de las Letras, el homenaje de estos versos firmados por quien desertó del «palenque literario». Soy, como sabes, el caballero que, calada la visera, partió hacia tierras remotas con un magnífico escuadrón de quimeras.

Y he vuelto solo...

Sólo con este libro que pongo en tus manos (Verdugo, 1922: 7).

No obstante, conviene insistir en que el vínculo más estrecho entre los tres poetas lo hallamos en sus textos que, por una parte, se pueden calificar de parnasianos o modernistas y, por otra, de uranistas. Esta relación no debe extrañar: «si bien el Modernismo en España no es pródigo en representaciones de disidencia sexual (la explosión de visibilidad llega aquí algo más tarde), sí que constituye el primer estilo literario más o menos canónico en el que la experiencia homosexual encuentra expresión» (Mira: 2003: 51).

2. Poetas uranistas o *uranianos*

«En las últimas décadas del siglo XIX proliferaron y cristalizaron con una rapidez excepcional una serie de nuevos discursos taxonómicos institucionalizados (en la medicina, el derecho, la literatura y la psicología) relativos a la definición de la homo/heterosexualidad» (Sedgwick, 1998: 12). Parece que existe consenso en que la palabra *homosexual* se registra por primera vez en 1868 en un escrito del activista Kertbeny, que conocía las propuestas del abogado alemán Ulrichs. No obstante, este vocablo convivirá con otros hasta que finalmente se asiente en el primer tercio del siglo XX. Con algunas ideas expuestas en *El banquete* de fondo, Ulrichs va conformando su teoría que publica entre 1864 y 1879 en doce volúmenes titulados *Estudios sobre el misterio*

¹ La relación profunda de «amistad» la tienen el protagonista y el joven Aurelio. Sobre el primero, el narrador afirma: «de cuantos libros había leído quedaba en su espíritu el amor a unos cuantos espíritus hermanos mayores: eran muy pocos, desde Platón a Walt Whitman» (Benavente, 1946b: 811).

del amor masculino (Kennedy, 1981). En ellos, categoriza el famoso *tercer sexo* que lo identifica con lo *uraniano* (Woods, 2019: 19-20).

En el texto de Platón, se oponen dos tipos de amores: el de Venus *Urania* o *Celeste*, frente al de Venus *Pandemo* o *Vulgar* (Platón, 1996: 22). A lo largo del diálogo platónico, los participantes relacionan el primero con un amor bello, intelectual-sentimental, duradero y el segundo, con un amor arrebatado, físico, momentáneo. En definitiva, «[e]l amor “celeste” tiene que ver con el alma; el amor “popular” con el cuerpo» (Calame, 2002: 188). A pesar de que Erixímaco solo censura el amor de Pandemo si este se vive en exceso,² el tipo de amor elogiado, tanto por él, como por Pausanias, es el que representa Urania. A su vez, este tipo de amor se identifica con el que experimentan los hombres que aman a otros hombres y sirve de justificación para las relaciones entre *erastés* y *erómano*, cuyo carácter puramente pedagógico es difícil diferenciar del aspecto sexual en las clásicas relaciones de pederastia griega (Dover, 2008: 300).

Por tanto, la doble naturaleza del símbolo permite que, en algunas ocasiones, lo *uranio* implique amor entre hombres en una dimensión más espiritual o emocional y, en otras, un amor entre hombres en el que cabe la dimensión sexual. Quizá, la primera opción es más una estrategia. De hecho, sobre los *uranianos* ingleses, Woods afirma «no sería necesario decir que en abundantes casos documentos gráficos tales como cartas y diarios han demostrado posteriormente que la pose espiritual no ha servido sino como cortina de humo para unas relaciones sexuales» (2001: 193). De forma similar, se puede interpretar parte de la obra de Bruna:

La belleza sublimada, idealizada es, por supuesto, pura convención literaria y defensa contra el censor: el marqués de Campo era un homosexual conocido que en la vida real tenía gustos menos “ideales”, concentrados en muchachos proletarios. Esto ilustra la trampa que se oculta en la presunta “sublimación” helénica (Mira, 2007: 103).

En otras clasificaciones de la diversidad sexual, lo *uranista* también está presente. «Mayne empleaba los términos “uraniano” y “uraníade” (“uranian” y “uraniad”) para designar, respectivamente, a hombres homosexuales y les-

² Calame sostiene que ambos eran: «cultos que los atenienses rendían de manera complementaria a la diosa del amor» (2002: 188).



bianas» (Woods, 2019: 19). En 1883 «el psiquiatra holandés N. B. Donkersloot publicó una carta de un colega que se proclamaba así mismo no pederasta, sino uranista» (Cleminson, 2022: 190). El étimo también aparece en la obra de Raffalovich que en 1896 publica *Uranisme et unisexualité*, lo que parece prueba de que el término «cuajó» (Peral Vega, 2021: 24). Según Michael Sibalis, un año antes, en 1895, Raffalovich señaló la existencia de una cultura sodomítica en París (Cleminson, 2022: 187). Esto es relevante, porque la difusión de la palabra *uranista* coincide con la aparición de subculturas homosexuales que presentan «amplio alcance, en términos geográficos y numéricos, e interconexiones entre un gran número de personas» (Cleminson, 2022: 186).

Un ejemplo de este alcance se puede observar en el siguiente fragmento de *El exiliado en Capri* de Peyrefitte. A propósito de su protagonista, un poeta homosexual que en 1909 está en París, las subculturas uranistas de Alemania, Francia y España de principios de siglo xx se cruzan:

Algunos de sus amigos, antiguos o nuevos, habrían podido constituir una «Liga de Aristócratas Uranistas de Lengua Española», similar a la que había querido crear Shulenburg para la aristocracia de lengua alemana. El conde De Villagonzalo, ex embajador, habría sido el presidente, si el infante don Luis, recién cumplida la mayoría de edad, no hubiera sido entronizado en la calle Eugène-Manuel, donde las damas de Lesbos le hacían reverencias. [...] El conde Antonio de Hoyos, obro habitual, había tenido que dejar Madrid tras una historia escandalosa [...] El suceso que había provocado la partida del marqués de Campo había sido un motivo de preocupación más para Su Católica Majestad: a punto de casarse con una infanta, lo habían sorprendido con un dragón (Peyrefitte, 2006: 294).

Al margen de los datos-rumores sobre algunos aristócratas españoles residentes en París en ese periodo, cabe incidir en la inclusión del marqués de Campo en la nómina: pese a su breve trayectoria literaria, Bruna se movió en París y en Madrid en círculos artísticos calificados como uranistas.

En definitiva, y como propuso Smith en 1970, la etiqueta *uranian* parece la adecuada para un grupo de poetas homosexuales ingleses (1858-1930) interesados por el mundo mítico clásico y por el Mediterráneo. Entre estos escritores, se hallan Cory, Swinburne, Symonds, Noel, Carpenter, Kains-Jackson o Gillet. En el último tercio del siglo xix, publicaron en revistas poemas dedicados a Hércules, Narciso, Antínoo... (Aldrich, 1993: 86):



A Wilde y a los estetas (homosexuales y heterosexuales), les parecía que la delimitación científica de la homosexualidad era una manifestación de soberbia, que el comportamiento individual no podía someterse a la camisa de fuerza de la conceptualización científica. No sorprenderá pues que Wilde y quienes le siguieron prefirieran pertenecer a un lugar mítico donde, al menos, su placer pudiera encontrar cauce (Mira, 2007: 95).

Al igual que en la Atenas del siglo v a. C. se buscaba prestigiar algunas relaciones entre hombres a través de un pasado mítico, lo *uranista* parece reflejar las mismas intenciones en el siglo XIX. Este lugar mítico se nutre de la cultura griega, al menos, desde los estudios de Winckelmann en 1755 a partir de su estancia en Grecia; «nombrar la homosexualidad [...] implicaba buscar un prestigio mítico e histórico siempre vinculado con la Grecia clásica y sus dioses o héroes» (Villena, 2003: 11). Muy próximo, se pronuncia Mira cuando habla de «poder legitimador de la tradición helénica» (Mira, 2003: 50).

En este sentido, cabe realizar un descargo a propósito de la presencia del mundo clásico: en el presente trabajo no existen intenciones esencialistas que permitan crear un hilo directo entre un ateniense del periodo clásico y un madrileño de principios de siglo XIX, dado que

[...] hay razones sobradas para desterrar la idea de que pudo existir algo así como una arcadia feliz en la que, con el imaginario posmoderno, pudiera desplegarse lo que hoy comprendemos como una personalidad que tiene un nudo fundamental de su comprensión en lo afectivo-sexual. [...] No obstante, tampoco se puede pasar por alto lo que constituyen ciertas pulsiones psíquicas por más que se filtren culturalmente (Ugarte Pérez y Molina Artaloytia, 2022: 150).

De esta forma, se entiende que la estrategia legitimadora pasa por la re-apropiación de un discurso cultural del pasado lejano en la que se pueden establecer nuevos matices según la realidad presente. Asimismo, conviene recordar que la vigencia de lo *uranista*, al menos en la cultura hispánica, parece llegar hasta la década de los treinta:

Alexis se estaba vendiendo y en 1933, Nin Frías lanzó una tercera edición, ésta publicada por la Colección Claridad en Buenos Aires. Hubo un leve cambio en el título. Antes era *Alexis o el significado del temperamento Urano*. Ahora se transformó en *Alexis o el temperamento homosexual*. La palabra ho-



mosexual se estaba transformando de uso común y *Urano* estaba empezando a sonar anticuado (Hagius, 2009: 39).

Por tanto, y coincidiendo en el tiempo con los *uranianos* ingleses, no parece descabellado aplicar el adjetivo *uranista* para un trío de poetas que, en castellano, publican entre 1893 y 1907 textos en los que se hallan elementos de la mitología y la tradición grecolatina con connotaciones homoeróticas y homosexuales. A pesar de que algunos de estos elementos se han estudiado por separado en Benavente (Mira, 2007; Cuesta Guadaño, 2008; Peral Vega, 2021), Verdugo (Santana, 1989; Suárez Rubaina, 1992; Martínez Hernández, 1996; Santana Enríquez y Lázaro García, 2018) o Bruna (Villena, 2006; Mira, 2007; Serrano Gómez, 2023), es oportuno ponerlos en relación.

3. Elementos uranistas en la poesía de estos autores

Además del símbolo de la Venus Urania, hay que tener en cuenta que «los homenajes al homoerotismo helénico no son siempre tan directos. [...] Sería posible seguir el homoerotismo de los primeros años del siglo xx a partir de las apariciones de palabras como Ganímedes, efebo, apolíneo, catamita, etc.» (Mira, 2007: 105). Por tanto, se partirá de la diosa para rastrear después esos *homenajes* más o menos directos.

Si la diosa Venus o Afrodita es un símbolo constante en la lírica amorosa, como ya se ha apuntado, la dicotomía Urania/Pandemo permite no solo hablar de dos formas de amar y desear, sino de sugerir o mostrar amores homosexuales. En *Versos* (1893), Benavente incluye una colección de sonetos entre la que se encuentra uno dedicado a la diosa:

Urania, venus celestial, inspira
mi amor, rebelde a Venus genitora,
la del vulgar amor inspiradora,
que vida enciende en su inflamada pira.
Al goce sólo celestial aspira
mi amor, de la belleza arrobadora,
y la belleza celestial adora
cuando en humano ser la ama y admira.
En ti fué, ¡oh Grecia!, sin dolor ni pena
toda humana belleza idolatrada.



Hermes, cual Afrodita, culto ordena,
y en la inmortal, olímpica morada,
el áurea copa de los dioses llena
Hebe, con Ganimedes alternada (Benavente, 1946: 1061).

Aunque comenta otros textos, Cuesta Guadaño toma este soneto como argumento principal para defender que Benavente es un precursor de la poesía homoerótica en castellano (2008). La misma opinión sostiene Peral Vega que afirma: «que Benavente dedique a esta figura mitológica uno de sus sonetos, a la altura de 1893, no es circunstancial» (2021: 22-23).

Por una parte, hay que destacar la oposición que aparece en los cuartetos entre «Venus Urania» y «Venus genitora» (o Venus pandémica). En este caso, el yo lírico manifiesta una clara preferencia por la Urania. Rechaza «el vulgar amor [...] que vida enciende en su inflamada pira». Por otra, en los tercetos, la connotación homosexual se revela en la aparición de Hermes y Ganimedes.³ Por tanto, el texto incluye las dos posibilidades de lo uranista que se han comentado anteriormente.

Según Peral Vega: «Los hilos de unión entre los *uranian poets* y este Benavente primerizo se hacen más sólidos si analizamos las referencias mitológicas del soneto» (2021: 25). Poco después añade que las principales fuentes del soneto XII son Noel («Ganymede» [1868]) y Symonds («Mignight at Baiae» [1875]) (Peral Vega, 2021: 26). Al margen de estas referencias, huelga decir que Ganimedes⁴ no es un personaje ajeno a la tradición poética castellana. Además de en el soneto «La dulce boca que a gustar convida», Góngora lo usa como imagen (homo)erótica en el comienzo de *Soledades*.

Frente a la firme defensa de lo uranista en cuanto a su dimensión espiritual-sentimental en el soneto, en el siguiente poema, «De la esencia inefable del alma», se vislumbra una necesidad de reconciliación entre lo pandémico y lo celeste, como años después Gil de Biedma abordará, también con connotaciones homosexuales, en «Pandémica y Celeste» (*Moralidades*, 1966). En cuanto a las connotaciones homosexuales, además del sugerente «inefable»

³ Dentro de *Teatro fantástico*, en la pieza teatral *Cuento de primavera*, Benavente incluye a Ganimedes, cuyo monólogo ha sido comentado por Cuesta Guadaño (2008: 390) y Peral Vega (2021: 60-62).

⁴ Las connotaciones sexuales del trabajo de Ganimedes como copero de Zeus aparecen en el siglo VI a. C. en dos autores: Hífbico y Teognis. En opinión de Sergent, Teognis utiliza el rapto «para justificar sus propios amores» (Sergent, 1986: 221).



del primer verso, cabe destacar, por un lado, la ambigüedad derivada del tú poético que alterna entre «amor», «alma» y «mar»; por otro, la asociación entre *amor* y *Grecia* en los siguientes versos:

¡Alma del amor mío! Yo he gozado
tu amor, en las llanuras de la Grecia.
Al calor de mi pecho vi animarse
escultura de Venus calipédica.

[...]

¡Afrodita es mi diosa! Ella, radiante,
es la sonrisa, la ventura eterna,
la caricia sin fin, voluptuosa,
oleada de amor, que por las venas
en cosquilleo lúbrico retuerce
las fibras que el placer ardiente besa.
¡Diosa de los amores, mis amores
a tus altares traigo por ofrenda!
Las caricias de fuego son el fuego
más grato, en que tu numen se recrea (Benavente, 1946: 1071-1072).

En cuanto a la reconciliación de la celestial con la Urania, es pertinente rescatar la imagen de «Venus calipédica», una Venus «genitora», en este caso de *hijos bellos*. Lejos de rechazar la dimensión pasional/sexual del amor como ocurría en el soneto —no quería la «inflamada pira»—, aquí la reivindica con metáforas próximas: «Las caricias de fuego son el fuego/ más grato, en que tu numen se recrea». A su vez, se une a la noción de belleza, en principio, asociada a la Venus Urania. Esta imbricación de elementos también se aprecia en el resto del poema que culmina con una estrofa, de nuevo, con reminiscencias místicas:

Así, manso gemías, y amoroso,
cuando el beso del sol, que en ti refleja
topacios, esmeraldas y zafiros,
fundiendo los fulgores que destellan,
al romper de la espuma nacarada
surgió riente Venus Citerea (Benavente, 1946: 1073).

Peral Vega habla de la continuidad de la imagen de Venus Urania con connotación homosexual en el autor griego Sikelianós en su *Afrodita Urania*, escrito entre 1910-1920 (2021: 27). No obstante, cabe añadir que Verdugo, unos años antes y, con toda probabilidad, gracias a la lectura de *Versos*, incluye un poema dedicado a la deidad, «A Urania», en su primer poemario, *Hojas* (1905). Como afirmaba Peral Vega sobre el soneto de Benavente, tampoco en este caso parece inocente dedicar a Urania un poema. En el siguiente fragmento, se aprecia que el contenido difiere del benaventino. El yo lírico, también con retazos místicos, se expresa en forma de queja:

Como también el cielo nos engaña
detesto el resplandor de las estrellas
y las noches azules y apacibles;
quiero noches sin astros, noches negras,
en que copie fielmente el firmamento
este fondo que llevo de tinieblas.
Es peligroso para ciertas almas
el contemplar esa brillante esfera
en donde un ser eterno, omnipotente,
con regueros de luz marcó sus huellas
y con un alfabeto incomprensible
el secreto escribió de la existencia.

[...]

Si es que brilláis en el umbral del cielo
bellas antorchas, ¡cuánto desconsuela
contemplar vuestra luz inextinguible
de obra lumbre inmortal, reflejo apenas!
¡De la que ha adivinado el alma humana
y quiere hallar, para abrasarse en ella!
¿Por qué refinamiento de egoísmo
le negáis el calor al alma yerta? (Verdugo, 1905: 77-78).

Santana comenta el carácter «tímidamente uranista» en algunos textos de *Hojas* entre los que se encuentra este (1989: 16). Aunque la explicación del asunto también es *tímida* por parte del investigador, Santana Henríquez y Lázaro García desarrollan esta idea y concluyen que «Verdugo nos muestra con este sincero poema que vive con indignación y resignación en una socie-

dad en la que los ciudadanos, muchas veces, tienen que mentir acerca de sí mismos para poder encajar sin ser discriminados» (2018: 383).⁵

Si es así, que se apague vuestro brillo;
surjan opacas nubes, densas nieblas,
para borrar ese remoto cielo
que es un sueño no más, una quimera.
Queme el hombre el incienso en sus altares
hasta aturdirse entre la nube espesa,
y oculto tras un velo impenetrable
siga el globo entre sombras su carrera... (Verdugo, 1905: 78-79).

En definitiva, se puede decir que la clave *uranista* reside en el valor de algunos símbolos. Además de Urania y de elementos como «el secreto» o «un alfabeto incomprensible» ya mencionados, se deben incluir los tropos asociados a la oscuridad («noches sin astros, noches negras», «tinieblas», «opacas nubes, densas nieblas», «sombras»), que después se verá en autores de la Edad de Plata (basten como ejemplos *Sonetos del amor oscuro* de Lorca o «Romance del amor oscuro» de León). Así mismo, es importante rescatar el símbolo de la *quimera*, pues se halla en dos de los autores de este estudio.

Es evidente que el significado metafórico de *quimera* tiene un uso extendido en el modernismo sin connotación homoerótica u homosexual: baste mencionar a Villaespesa (*El jardín de las quimeras*, 1909) o a Dicenta (*El libro de mis quimeras*, 1912). Sin embargo, parece oportuno señalar la asociación con el amor entre hombres en los textos de Verdugo y Bruna. En el primer poemario de Verdugo se halla(n) la(s) quimera(s) en tres ocasiones. Lejos del mundo clásico, aparece en «Símil de mi vida»: «un lúgubre jinete/ de arlequín disfrazado [...] y busca una quimera/ sin mirar el futuro ni el pasado» (Verdugo, 1905: 41). Más reveladora es la aparición en dos textos con connotación uranista: el ya comentado «A Urania» y «Champagne», en el que a ingesta de alcohol permite plantear la posibilidad de una «quimera» homoerótica:

¿Y por qué he de estar triste?...
Venga el rico Champagne, dorada espuela
Que hace correr mi pensamiento loco
Por el campo ideal de las quimeras.

⁵ Esta idea también aparece en el primer poema de *Hojas*: «De mi cartera» (1905: 5).

[...]

Yo levanto mi copa
y se la brindo llena
á un mancebo desnudo,
de clásica belleza,
que me tiende los brazos, sonriente,
entre el vapor de luminosa niebla.
¡Es el divino Baco
que ha dejado el Olimpo por la tierra! (Verdugo, 1905: 13-14).

Por su parte, Bruna es el que más utiliza este símbolo. En *Alma Glauca* (1904), obra plagada de referencias a autores homosexuales (Lorrain, Essebac, el conde de Montesquiou-Fezensac, Répide...), se halla el símbolo en «...Est L'elu»: «Con las almas unidas caminemos/ al País del Ensueño, que remoto, / idilios brinda que fingió *Quimera*» (Bruna, 2006: 67); en «Green eyes»: «monstruos de *quimeras* insanas...» (Bruna, 2006: 85); en «Mi ensueño»: «Fugaz ensueño de *quimera* vana» (Bruna, 2006: 103); en «Remembranza!»: «¡*quimérico* idilio» (Bruna, 2006: 124); en «El ídolo»: «florescencias extrañas de un jardín de *Quimeras*» (Bruna, 2006: 143), y en «Ofertorio»: «Mis tristes canciones de vagas *Quimeras!*» (Bruna, 2006: 45).

Aunque en algunas ocasiones aparece como sustantivo común, en tres ocasiones se observa la mayúscula inicial que lo acerca al nombre propio del personaje mitológico. En palabras de Cirlot, *Quimera* es un «Monstruo nacido de Tifón y Equidna. Se le representa con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. De su boca surgen llamas. Como otros seres teratológicos, es un símbolo de la perversión compleja» (1992: 379). En este sentido, si bien es cierto que Benavente no utiliza la palabra *quimera*, se puede establecer una relación con «los amores monstruosos» de los que habla en el siguiente texto:

¡Lo imposible es mi anhelo! Por hallarlo,
monstruos adora mi imposible anhelo.
¡Prometeo, la luz robara al cielo!
¡Engendré minotauros al buscarlo!
¡Amores monstruosos, que de vida
fuente no son, risueña y caudalosa,
sino estancada charca cenagosa,
donde padece el alma sumergida! (Benavente, 1946: 1080).



Como ya se ha visto en «Champagne» de Verdugo, estas *quimeras* coinciden con frecuencia con *efebos* («mancebo») y *andróginos*; también la Venus Urania coexiste con estas figuras. En el soneto de Benavente se observa «una defensa explícita de dos figuras masculinas, caracterizadas ambas por su androginia» (Peral Vega, 2021: 26). En el marco de la androginia cabe añadir la «Diana varonil» que aparece en «¡De la esencia inefable de mi alma...» (Benavente, 1946: 1071). Además, se debe mencionar la «Bella forma juvenil» que aparece en el poema «Un ídolo» (Benavente, 1946: 1070).

Por su parte, Bruna presenta numerosos efebos, que en muchas ocasiones aparecen sin nombre propio. Algunos de los más destacables se hallan en poemas como «Fuego lejano!»:

Y entre la genta aquella, frívola y elegante,
yo le vi, bello efebo, yo le vi aquella tarde...!
Su sonrisa evocaba otro tiempo remoto;
Un tiempo de belleza, un tiempo luminoso... (Bruna, 2006: 109).

O como en «ΓΛΑΥΚΟΣ»:

De rosas y jacintos coronados
van danzando los pálidos efebos
hacia la costa que Hellesponto baña
azulado y sereno.

Van ágiles danzando... Ya sus formas
esbeltas y gráciles se dibujan
en las aguas tranquilas, sobre el fondo
de transparentes brumas.

Bajan de la ciudad a la ribera;
himnos cantan sagrados y a sus voces
Hacen coro las ondas del mar griego...
¡Dulce cantar de amores! (Bruna, 2006: 47-48).

En «Glaucos», cabe apuntar que los efebos («de jacintos coronados») celebran un ritual pagano con Glauco que «había sido amado por otro dios marino más antiguo, Nereo [...] este mismo Glauco se arrojó al mar por amor a Melicertes» (Sergent, 1986: 199). Las connotaciones homoeróticas son evidentes.



Mira analiza la *efebofilia* en Benavente y Bruna (2007: 103-106). A propósito de la obra del marqués de Campo, ya había escrito que observaba «un efebo eternamente distante, casi evanescente, tema recurrente de cierta literatura homoerótica que continuará en autores como Thomas Mann, Cernuda, Gil-Albert o Sandro Pena» (Mira, 2003: 56). Este mismo tipo de efebo es el que se aprecia en Benavente y Verdugo en algunos poemas, como ya se ha visto.

En estrecha relación con la sublimación, Reyero recuerda que «es frecuente encontrar en el periodo de entre siglos testimonios que conciben la belleza andrógina como una expresión ideal, asociada a lo artístico, frente a lo sexual, corrompido por su condición orgánica y material» (1996: 211). Unas páginas después, añade que «la androginia estuvo asociada a utópicos ideales socio-políticos de igualdad y felicidad entre los seres humanos, donde la humanidad era concebida como un todo indiferenciado» (Reyero, 1996: 217). Esta realidad utópica encuentra en esta Hélade un lugar perfecto para mostrar lo andrógino y lo efébo (Mira, 2007: 102).

En numerosas ocasiones, estos efebos o andróginos tienen nombre propio. Cabe recordar que, en muchas ocasiones, se relacionan con la figura del erómano. Además de Baco, Ganímedes o Hermes, se puede añadir a Apolo, Narciso, Jacinto o Alcibíades. Quizá, es interesante detenerse en Antinoo, pues trasciende el mundo griego y recuerda que la construcción de mitos con connotación uranista también existió en el mundo romano. Bruna es el autor que más lo utiliza. Aparece en los dos primeros poemas de Alma Glauca: en «A Monsieur de Phocas»: «Como a ti me atormentara esa glauca mirada,/ destello de esmeralda, camabiente luz de gema...!/ La mirada de Antinoo infinita y suprema» (Bruna, 2006: 41); en «Ofertotio»:

Pues vivirlo no puedo, que mi arpa repita
siempre el Eco infinito de aquel tiempo pasado
y ante su canto sea de la Grecia evocado
el Antinoo inmortal!... La inmortal Afrodita! (Bruna, 2006: 45).

De igual forma, a propósito del obelisco de Adriano, también aparece en «El Pincio» de *Estampas*: «Le corona el de Antinoe obelisco Adriano.../ Armónicos acordes vibran entre sus ramas» (Bruna, 1907: 96). A su vez, Antinoo también es motivo en Verdugo en su poemario de madurez, *Estelas*. En



«Ante una estatua de Antinoo» este es calificado como «divino efebo» (Verdugo, 1922: 78). Aunque Martínez Hernández cree exageradas las asociaciones entre homoerotismo y la obra de Verdugo que autores como Santana han hecho a raíz de textos como este (1996: 208), es más que evidente que no existe ninguna hipérbole.

Conclusiones

Las relaciones amorosas y sexuales entre personas del mismo género no son una novedad a finales del siglo XIX; sin embargo, la profusión en ese periodo de obras dedicadas al sexo, en general, y a la homosexualidad, en particular, habla de la necesidad de poner nombre a una realidad polimórfica. Entre las numerosas taxonomías destaca la categoría *uraniano/uranista* que, durante varias décadas, al menos en el arte, se prefiere a la de *homosexual*, en parte gracias al prestigio que presenta la cultura clásica.

En el caso de la poesía en castellano, y en el marco parnasiano-modernista, se encuentra la obra de juventud de tres poetas: Benavente, Verdugo y Bruna. Gracias a sus viajes a través de Europa y a la lectura de autores franceses e ingleses, estos autores contribuyen a la creación de una Hélade mítica que les permite manifestar una forma de ser y de estar.

La poesía analizada, por tanto, presenta mitos, personajes y símbolos de la cultura grecolatina que están connotados con la homosentimentalidad, el homoerotismo y la homosexualidad. Así, además de la Venus Urania —en ocasiones reconciliada con la Pandemos—, Ganímedes, Baco, Hermes, Antinoo, Glauco, efebos, andróginos y quimeras... forman parte de este parnaso español.

En definitiva, se puede hablar de una *tímida* subcultura *uraniana* en la poesía castellana de entre siglos, dado que existen, al menos, tres poetas que, al margen de sus relaciones personales, utilizan símbolos con connotaciones similares que, además, se usan en otras culturas al mismo tiempo. Por tanto, se puede hablar de tres poetas jóvenes uranistas, modernos y parnasianos, que abrieron un camino en la lírica amorosa española menos heteronormativa.

Referencias bibliográficas

- ALDRICH, Robert (1993), *The seduction of de Mediterranean: Writing, Art and homosexual fantasy*, Londres y Nueva York, Routledge.
- ALONSO, María Rosa (1955), *Manuel Verdugo y su obra poética*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- BENAVENTE, Jacinto (1946), *Versos*, en vol. VI de *Obras completas*, Madrid, Aguilar, págs. 1032-1099.
- _____ (1946b), *Para que el gato sea limpio* en vol. VI de *Obras completas*, Madrid, Aguilar, págs. 789-830.
- BRUNA, José María Luis (1907), *Estampas*, Madrid, Librería de Pueyo.
- _____ (2006), *Alma Glauca*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Lucena.
- CALAME, Claude (2002), *Eros en la Antigua Grecia*, traducción de Estrella Pérez Rodríguez, Madrid, Akal.
- CLEMINSON, Richard (2022), «La homosexualidad masculina en el siglo XIX», en Francisco Vázquez García, *Historia de la homosexualidad masculina en Occidente*, Madrid, Catarata, págs. 167-214.
- CUESTA GUADAÑO, Javier (2008), «La poesía de Jacinto Benavente. Estudio y edición crítica de *Versos* (1893)» en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, nº 33, págs. 387-441.
- DOVER, Kenneth James (2008), *Homosexualidad griega*, traducción de Juan Francisco Martos Montiel y Juan Luis López Cruces, Barcelona, El cobre ediciones.
- GUERRERO, Javier (2020), «Itinerarios del cuerpo, economía y erótica del viaje en el entresiglo latinoamericano» en *Perífrasis*. Vol. 12, n.º 23, págs. 13-33. En línea: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/4981>. Último acceso el 30-08-23.
- HAGIUS, Hugh (2009), *Alberto Nin Frías: vida y obras*, traducción de Marta Pesce de Bargellini, Nueva York, Bibliogay.



- KENNEDY, Hubert C. (1981), «La teoría del tercer sexo de Heinrich Ulrichs», *Journal of Homosexuality*, Vol. 6 (1/2), págs. 103-111. En línea: https://www.researchgate.net/publication/16155861_The_Third_Sex_Theory_of_Karl_Heinrich_Ulrichs. Último acceso el 30-08-23.
- LÁZARO, Ángel (1930), «Biografía de Jacinto Benavente» en *El libro del pueblo*, n° 11, serie IX-2, Madrid, CIAP.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1986), «Introducción» a Jacinto Benavente, *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Gabriel (2015), «El Grand Tour: revisión de un viaje antropológico» en *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, n° 12, p.106-120. En línea: https://www.researchgate.net/publication/340983415_EL_GRAND_TOUR_REVISION_DE_UN_VIAJE_ANTROPOLOGICO. Último acceso el 29-08-23.
- MACHADO, Manuel (1913), *La guerra literaria (1808-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.
- MARTÍNEZ, Marcos (1999), «Un modernista parnasiano en la poesía canaria: Manuel Verdugo» en Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez (eds.), *Varia lección sobre el 98 y el modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, Excmo. Ayuntamiento de Arucas y Servicio de Publicaciones de la ULPGC, págs. 25-55.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1996), «Cultura grecolatina y literatura canaria: El mundo clásico en Manuel Verdugo (II)», en *Philologica Canariensis*, n° 2-3, Facultad de Filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, págs. 195-215. En línea: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/3919>. Último acceso el 29-08-23.
- MIRA, Alberto (2003), «Entre Sodoma y la Hélade: tradiciones homosexuales en la poesía de principios de siglo», en *Orientaciones (revista de homosexualidades)*, Madrid, Fundación Triángulo, págs. 43-63.
- _____ (2007), *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid, Egales.
- PALENQUE, Marta (2009), «Ensayo preliminar» en *La corte de los poetas: Florilegio de Rimas Modernas*, Sevilla, Renacimiento.



- PERAL VEGA, Emilio (2021), «*La verdad ignorada*»: *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, Madrid, Cátedra.
- PEYREFITTE, Roger (2006), *El exiliado de Capri*, traducción de Zoraida de Torres Burgos, Barcelona-Madrid, Egales.
- PLATÓN (1996), *El banquete*, edición de Alberto Martín Baró, Madrid, Santillana.
- REYERO, Carlos (1996), *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- SANTANA, Lázaro (1989), «Introducción» a Manuel Verdugo, *Estelas y otros poemas*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán y LÁZARO GARCÍA, Sara (2018), «Elementos míticos grecolatinos en *Estelas y Otros poemas* de Manuel Verdugo», en *Fortunatae*, N° 28, págs. 375-403. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6506333>. Último acceso el 31-08-23.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998), *Epistemología del armario*, traducción de Teresa Bladé Costa, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- SERGENT, Bernard (1986), *La homosexualidad en la mitología griega*, traducción de Alberto Clavería Ibáñez, Barcelona, Alta Fulla.
- SERRANO GÓMEZ, Vicente (2023): «El nacimiento del marinero *queer* o los marineros ambiguos del marqués de Campo» en Esther Pérez-Nieto, Moisés Fernández-Cano, Aarón Pérez Bernabeu y Migueles Sánchez-Ibáñez (eds.), *Maricorners II: Hacia la construcción de un espacio académico queer en español*, Barcelona-Madrid, Egales.
- SUÁREZ ROBAINA, Juana Rosa (1992): «El mito en *Estelas*, de Manuel Verdugo Bartlett (1877-1951)», *Aguayro*, 200, págs. 13-18. En línea: <https://acceda-cris.ulpgc.es/handle/10553/4365>. Último acceso el 31-08-23.
- UGARTE PÉREZ, Javier y MOLINA ARTALOYTIA, Francisco (2022), «El homoerotismo masculino en la Edad Moderna» en Francisco Vázquez García, *Historia de la homosexualidad masculina en Occidente*, Madrid, Catarata, págs. 107-165.



VALBUENA PRAT, Ángel (1926), *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Librería Hespérides.

VERDUGO, Manuel (1905), *Hojas*, Madrid, Imprenta de A. Marzo.

_____ (1922), *Estelas*, Madrid, Renacimiento.

VILLENA, Luis Antonio de (2003), «Homosexualidad, crisol de modernidades» en *Orientaciones (revista de homosexualidades)*, Poéticas, segundo semestre del 2003, Madrid, Fundación Triángulo, págs. 9-21.

_____ Prólogo a *Alma Glauca*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 2006, págs. I-XXVII.

WOODS, Gregory (2001), *Historia de la Literatura Gay*, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal.

_____ (2019), *Homintern: Cómo la cultura LGTB liberó al mundo moderno*, traducción de Federico Zaragoza, Madrid, Dos Bigotes.

OTRAS REFERENCIAS

España, Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, *Diversos-General*, 352, n° 37.

Juventud y vejez como elementos condicionantes de la argumentación: el caso de don Enrique y doña Blanca en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras*

SERGIO MONTALVO MARECA
Universidad Complutense de Madrid
Instituto Universitario "Seminario Menéndez Pidal"

Resumen: Este artículo analiza la importancia de la edad en la caracterización de las dos figuras que intervienen en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* de José Rojo, obra dialógica de finales del siglo XVII. Durante las diferentes conversaciones que la integran, los interlocutores se enfrentarán a varios desacuerdos; así deberán servirse de la argumentación, propia de este género, para defender sus puntos de vista. Doña Blanca, además del descrédito preestablecido hacia su sexo, sufrirá la desventaja de su temprana edad frente a la experiencia de su padre, don Enrique. A pesar de que la protagonista se desenvolverá en la diatriba con brillantez, él deshará sus razones sirviéndose del componente experiencial. De esta forma, desarmará su argumentación y logrará imponer su voluntad en los debates sobre la descendencia y las segundas bodas, realidades a las que la joven se opone firmemente al comienzo.

Palabras clave: diálogo, argumentación, juventud, vejez

Youth and old age as conditioning factors in argumentation: the case of don Enrique and doña Blanca in the *Espejo de ilustres y perfectas señoras*

Abstract: This article analyses the significance of age in characterizing the individuals in the dialogue 'Espejo de ilustres y perfectas señoras' by José Rojo, written at the end of the seventeenth century. Within the various conversations comprising this dialogue, the interlocutors confront several disagreements, necessitating the use of argumentation – typical of this literary genre – to defend their respective viewpoints. Doña Blanca, besides facing prejudiced criticism due to her gender, encounters the disadvantage of her youth compared to her father, don Enrique's, experience. While the protagonist adeptly manages the debate, her father excels in countering her reasoning through his wealth of experience. Consequently, he undermines her arguments and asserts his authority on significant matters, such as issues concerning children and second marriages – issues to which the young woman vehemently opposes at the outset.

Keywords: dialogue, argumentation, youth, old age



1. A modo de introducción: sobre las características formales del género dialógico

No es este el lugar para elaborar una disertación sobre la naturaleza del género dialógico ni tampoco una suerte de ensayo donde quedasen analizadas por extenso todas sus peculiaridades, que resultarían incontables a la luz de la heterogeneidad de los modelos y de la libertad que la propia forma brinda a quienes se sirven de ella¹. No obstante, sí es menester partir de algunas ideas básicas que permitan llegar, más tarde, al análisis de la obra que aquí se plantea. Para el caso que nos ocupa, fijaremos la atención en uno de los aspectos fundamentales que construyen el diálogo, la argumentación:

El estudio de la forma de la argumentación de un diálogo ha de tener presente por tanto que toda argumentación es selectiva: elige los elementos, la manera de hacerlos presentes, de jerarquizarlos y justificarlos, etc. Es imprescindible que el análisis ponga de relieve las adaptaciones de cada interlocutor, sus concesiones, distancias, vacilaciones, emboscadas y desafíos; también sus coincidencias, allí donde se unifica su punto de vista como voz del autor en momentos estratégicos. Diversiones argumentativas, rodeos, temas secundarios o incluso frívolos contribuyen asimismo al buen funcionamiento de un mecanismo social indispensable. A menudo el diálogo se detiene en manifestaciones de cortesía cuyo fin es instalar la relación dialógica; después podrán o no aparecer los asaltos verbales, convenidos o no, o las rivalidades.

Un diálogo no es sólo una sucesión de turnos de palabra, sino una jerarquía de unidades de diferente rango, encajadas las unas en las otras. El orden y el método son esenciales en el proyecto persuasivo de un interlocutor, desde las etapas previas a la discusión, durante la misma —con la ductilidad imprescindible ante los cambios de actitud y compromisos engendrados por el discurso—, y en la conclusión (Vian Herrero, 2001a: 180).

¹ Para ello, bastará con remitir a los trabajos de cabecera que se han ocupado del diálogo hispánico. Por citar solo algunos de los más relevantes —bien por ser estos más tempranos, más completos u originales—, Jacques (1979), Marsh (1980), Ferreras (1985), Vian Herrero (1988, 2001a, 2010), Gómez (1988, 2000, 2015), Snyder (1989) o Bustos Tovar (2007 y 2009), así como el proyecto Dialogyca BDDH, pionero en la investigación del género, cuya base de datos sobre el diálogo hispánico a lo largo de los siglos supone una herramienta fundamental para quienes se acercan a él. Asimismo, no olvidamos aquellos estudios que pusieron el foco en el ejercicio analítico de la argumentación, pieza indispensable género dialógico: Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958), Toulmin (1958), Austin (1962), Grize (1982), Woods y Walton (1982), Anscombe y Ducrot (1983), Plantin (1990) y Robrieux (1993) entre otros.



A partir de la cita tomada de Vian Herrero, es posible identificar varios rasgos. En primer lugar, que, como hemos dicho ya, la argumentación supone la piedra angular sobre la que se erige cualquier obra que se adscriba a este género. Por el mismo motivo, para los estudios en torno a las obras dialógicas no bastará con atender solamente a los puntos de interés habituales de la prosa, como los personajes, el desarrollo de la acción, la caracterización del espacio y del tiempo, etcétera; es indispensable analizar minuciosamente la construcción argumentativa, así como sus estrategias, fases y todo cuanto rodee a esta.

De la misma manera, Vian Herrero se detiene en aclarar que diálogo y argumentación no son sinónimos de disputa, pues la forma no implica necesariamente el desacuerdo – total o parcial – de sus interlocutores. En cambio, sí es necesario que en el ejercicio dialógico se alternen diferentes aportaciones por parte de sus personajes – con frecuencia, cuidadosamente medidas y bien distribuidas a lo largo del texto por parte de su autor –, pues son las que verdaderamente consolidan el intercambio. En esta conversación han de hallarse, al menos, dos interlocutores, que tomarán y cederán los roles de emisor y receptor de acuerdo con la estrategia seleccionada². Lo harán bajo el amparo del denominado pacto interlocutivo, que supone una suerte de acuerdo entre las partes para llevar a cabo esta tarea con eficiencia y verosimilitud. Perseguir un interés común, encontrarse en un contexto espacial compartido, manifestar su deseo de llevar a buen puerto la conversación o respetar los turnos de palabra son solo algunos de los deberes que ha de aceptar quien participa en la plática.

Por otro lado, como género literario, el resultado ha de procurar también cierta armonía y belleza. El autor tratará de salvaguardar la estética a través de las estructuras empleadas y de las actitudes y comportamientos que imprima en las figuras que participen. Los rasgos que intervengan en la caracterización de los personajes condicionarán en mayor o menor medida el resultado argumentativo. Nociones como la edad, el parentesco, la posición jerárquica – en la sociedad, pero también en la familia, en el clero, etcétera – u otros aspectos influirán a favor o en contra de su entendimiento, aligeran-

² La caracterización de las figuras del diálogo es un terreno igualmente extenso. Remito a la síntesis que expone Gómez (1988: 25-29). En cambio, para la confusión histórica entre «diá-lógos/diá-légeszai» ('examinar un tema a través del discurso') y «duo-lógos» ('habla de dos'), remito a Vian Herrero (2009: 404 y ss.).



do o volviendo más arduo el pacto, requiriendo de este un tipo de renovación u otro.

2. El texto y sus interlocutores

El texto que aquí presentamos es el *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, un diálogo escrito por el actor y dramaturgo conquense José Rojo en torno a las últimas décadas del siglo XVII³. Como presenta el título, el texto posee una marcada voluntad didáctica. Consta de un total de ocho conversaciones breves de las que participan siempre los mismos dos interlocutores: un padre, don Enrique, y su hija, doña Blanca. Entre ambos se establece la relación más habitual en esta clase de prosa, que responde al modelo didáctico. Para ello, es necesario que uno de los interlocutores asuma el papel del maestro; suele ser el más sabio, el que cuenta más años o el que posee un rango más alto en la disciplina sobre la que versarán las pláticas.

Como género flexible, las posibilidades de interacción de las figuras de un diálogo didáctico también son variadas. En consonancia, los alumnos pueden reaccionar de diversas formas ante la lección de sus maestros. Lo habitual es que caiga en ellos la responsabilidad de iniciar el discurso reclamando al *magister* que les explique una cuestión de interés; sucede así, por ejemplo, en el *Diálogo de la lengua* de Valdés. El personaje del discípulo tiende al agradecimiento y a la modestia que exige el decoro. Por ello, suelen limitarse a admirar la sapiencia de su interlocutor y, con frecuencia, a proponerle nuevos temas para que continúe su disertación organizadamente. Esta clase de diálogos suele terminar con la demostración de que el aprendiz ha adquirido con corrección los conocimientos aportados por quien le enseña. Solo en ocasiones el magisterio del otro quedará cuestionado o el tutor deberá enfrentarse a réplicas o desacuerdos que procedan del auditorio (Rallo Gruss, 1990: 31-32).

En el caso del *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, las pláticas tienen lugar en diferentes momentos de la vida de la protagonista de manera que propicien

³ La fechación es todavía aproximada y se ha elaborado a partir de las características materiales del manuscrito validado por su autor (mss. 8802, custodiado en la Biblioteca Nacional de España) y a través de la recuperación de la biografía de Rojo. En esta dirección, consúltense los trabajos de Montalvo Mareca (2019, 2021 y 2023a).



orientaciones de una clase u otra según en el punto vital en el que esta se encuentre. En otras palabras, Rojo reitera la ya conocida tripartición de la vida femenina regida por su estado civil; los momentos por los que pasan las conversaciones responden al estado de doña Blanca: si es soltera, casada o viuda⁴. No obstante, el avance del tiempo no deshace la diferencia fundamental que yergue el pacto interlocutivo: don Enrique siempre será el veterano y, por eso, podrá aconsejar a la joven basándose en sus lecturas y en su experiencia vital, más dilatada y desengañada. Su hija, en cambio, se mostrará presa de las impericias de la juventud, al menos de aquellas que la literatura moral dibuja para las mujeres de pocos años: inocencia, torpeza, incapacidad para decidir lo conveniente, etcétera (Flecha García, 1993: 174-176).

En cada uno de sus encuentros, don Enrique buscará instruir a su descendiente para que se convierta en una mujer virtuosa, algo especialmente relevante considerada su escala social. En este sentido, son varios los momentos de la obra en los que puede entreverse que don Enrique y doña Blanca pertenecen a la nobleza o, al menos, poseen cierta riqueza y poder. La reputación de su linaje no se expresa de manera evidente, mas las enseñanzas que el padre trata de inculcar a su hija ya anticipan cierto grado de relevancia. A esto ha de añadirse la posición cercana a la reina de la difunta madre de doña Blanca, así como las experiencias de don Enrique en la corte. Por último, la nobleza puede intuirse a partir del matrimonio que se acuerda para la protagonista con el duque don Carlos, de quien el progenitor dice «El que os [he] elegido entre tantos es, si no más rico que todos, tan noble como el primero de Castilla y del descanso y lustre que sabéis» (*Espejo*, f. 26v).

No obstante, es la desigualdad —de sexo, de edad y de jerarquía— la que permea el reparto de roles y posibilita el mencionado esquema *magister-discipulus*. El personaje masculino goza, al menos, de tres ventajas que impulsan su opinión por encima de la voz de su hija. En primer lugar, es hombre y, por tanto, cuenta con un crédito mayor del que disfrutaría una mujer en sus mismas circunstancias⁵. En segundo lugar, como padre, don Enrique supone

⁴ Gran parte de la estructura y de la doctrina reflejada en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* presenta una influencia probable de Juan Luis Vives y su *De institutione feminae christianae* (Montalvo Mareca, 2023b: 338-347).

⁵ Con todo, este diálogo resulta ciertamente excepcional en cuanto que presenta a una mujer como interlocutora activa, capaz de argüir sus propias tesis, cimentarlas en autoridades probadas e igualar, cuando no superar, a quien posee el rol de *magister*. Esta nueva realidad evidencia un avance respecto del

un modelo a seguir y una figura de autoridad para su hija. Por último, es, por fuerza, mayor que la joven doña Blanca, así que atesora la superioridad de la experiencia. Esta ventaja en la construcción del interlocutor masculino lo convierte necesariamente en el agente dinamizador de la acción en los ocho diálogos. Don Enrique es la figura encargada de elegir las materias que se tratarán, así como de disponer los argumentos o de escoger cuándo ha de concluir un tema y pasar al siguiente. Él no ignora la ventaja que supone ser el conductor de las conversaciones y, conforme a esto, las dispondrá de manera que aborden por extenso aquellos aspectos en los que posee mayor interés, como la importancia principal del matrimonio, la necesidad de obtener descendencia y, por último, y provocado por circunstancias sobrevenidas, la licitud de que una mujer joven tome segundas nupcias si ha enviudado, como le sucede a su hija, sin hijos.

Por su parte, la construcción de la figura de doña Blanca se organiza en torno a dos ideas fundamentales. Por un lado, se trata de un personaje femenino cuyo comportamiento se ajusta a la tradición literaria y del género, es decir, una fémina —hija en este caso— obediente que cumple con el papel que la sociedad ha guardado para ella; por otro, en la joven se identifican ciertos conatos de espíritu crítico, así como la necesidad de protesta, que hace visible a través de contraargumentos revestidos con materia erudita. Así se aprecia, por ejemplo, en el primer diálogo. En él, la doncella de diecisiete años defiende la excelencia de la virginidad permanente frente a la postura de su padre, quien ha dado por concluida la estancia de esta en un convento de la capital para, ahora, encontrarle un marido y comenzar las gestiones para el desposorio.

Esta descripción se aleja de lo que Gómez señalaba para la mujer en el diálogo hispánico, pero se acerca a la segunda posibilidad que plantea el investigador: «hay una serie de mujeres cuyos papeles son tan importantes como los del varón. Me refiero a las mujeres que aparecen en los coloquios erasmistas de Maldonado y, sobre todo, en los Coloquios matrimoniales de Pedro de Luján» (1988: 26). Si bien la protagonista del *Espejo de ilustres y perfectas señoras* no alcanza la luz de Dorotea, en los *Coloquios matrimoniales*

modelo renacentista: «Todavía en el siglo XVI, es raro que una mujer aparezca en un diálogo didáctico [...]. Cuando aparecen mujeres en un diálogo, su función es secundaria e incidental» (Gómez, 1988: 25; *apud* Ferreras, 1982: 1038). Para la presencia femenina en el diálogo, consúltese Vian Herrero (2001b).



de Pedro de Luján, ni tampoco cuenta con el desparpajo y el ímpetu de la Eulalia erasmiana, su figura también merece contemplarse como una de las mujeres dialógicas que escapa del modelo silente para alzar la voz propia.

3. Construyendo la argumentación

Como ya se ha evidenciado, abundan las diferencias que separan a don Enrique de doña Blanca. Estas mismas, por fuerza, dividen también sus discursos y su forma de argumentar. Quizás la desemejanza más aparente sea la extensión desigual que se aprecia en las intervenciones de un interlocutor y de la otra. Los parlamentos del padre gozan de una amplitud mayor que los de doña Blanca, pues así lo demanda la lógica para poder llevar a cabo eficazmente el modelo didáctico. Antes habíamos visto que en esta suerte de obras dialógicas era frecuente que el alumno propiciase las pláticas; en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* no sucede de este modo. El interlocutor experimentado empieza todas las conversaciones a excepción de la primera. Esto puede justificarse a través de los diversos intereses que poseen padre e hija. Sería idealizar demasiado confiar en que doña Blanca, con su vocación monjil a cuestas, demandaría a su padre buenos consejos para encontrar marido y engendrar buenos hijos. Rojo necesariamente hace responsable a don Enrique de los inicios para que use su autoridad a fin de legitimar el tema de la plática.

De acuerdo con esta idea, cabe preguntarse por qué el autor concedió a la hija la responsabilidad de inaugurar la obra cuando, en el resto de las conversaciones, el inicio y la conclusión acostumbran a quedar en manos de su padre. Esta intervención primera posee un valor meramente presentativo. En apenas unas líneas, la joven aporta la información necesaria para contextualizar el diálogo, pues aparece desprovisto de cualquier texto preliminar:

[DOÑA BLANCA] Ya, padre y señor, que vuestra señoría, logrando su deseo, ha conducido su moderada familia de el golfo de la corte al sosegado arroyo de esta aldea donde, por ser breve la distancia, se puede ver lo inquieto de sus olas sin que el sosiego peligre en ellas, quisiera saber de vuestra señoría lo que en tantas ocasiones me tiene ofrecido, supuesto que nos la da este retiro tan gustoso para mí. ¡Cuánto lo será el repetir su amada vista con la quietud que deseo y atender a sus sabios y amorosos



preceptos con la estimación que su cuidado mereçe y mi cariño procura!
(*Espejo*: f. 2).

De aquí se extrae no solo el número de participantes y su parentesco; también se muestra que la relación paternofilial goza de una situación de cariño y cordialidad, algo que no siempre resulta habitual en esta clase de textos para la virtud femenina. Asimismo, este trato afable influirá en la elaboración y aplicación de los argumentos, pues los buenos sentimientos que se profesan padre e hija harán que se escuchen pacientemente o que, en los momentos más tensos, vuelvan a encontrar la calma. Sin embargo, más allá de esta suerte de introito a cargo de doña Blanca, su padre será quien arranque las pláticas. Lo hará, además, siguiendo siempre un mismo esquema retórico, por medio de una máxima o cita de autoridad que sirva de presentación al tema que quiere tratar después. Entre las *auctoritates* más frecuentes se encuentran las figuras de Séneca y Plutarco y, de la vertiente sagrada, padres de la Iglesia, como san Jerónimo o san Ambrosio, o los evangelistas⁶: «[DON ENRIQUE] Vence las más vezes a la naturaleza la Fortuna, si es fortuna lo que solo es disposición divina» (*Espejo*: f. 96v); «[DON ENRIQUE] Llorar sin medida la pérdida de los bienes y consuelos de esta vida es, dize Séneca, como sentir muy de propósito que algún árbol frondoso que adornaba la casa pierda el verdor y las hojas por el rigor del invierno» (*Espejo*: f. 110); «[DON ENRIQUE] No hay cosa más infelize, refiere Séneca, que aquel a quien nunca le sucedió alguna adversa» (*Espejo*: f. 123v).

En el texto de Rojo también es más frecuente que don Enrique se haga cargo de ultimar la conversación; así sucede en los diálogos primero, segundo, tercero, sexto y también en el octavo y último. La decisión del autor conque se no es baladí, pues en este privilegio se aprecia un importante valor dialéctico: escoger cuándo y cómo cerrar la charla también supone una constatación de autoridad por parte del interlocutor. Ahora bien, en aquellos momentos en los que es la hija quien se encarga de concluir, lo hace de acuerdo con la norma del género; puesto que es la interlocutora en desventaja, doña Blanca tomará la palabra para agradecer la doctrina aportada por su maestro. Este comportamiento, no obstante, no resta interés a la figura femenina de la obra; tampoco deslustra su capacidad argumentativa ni la fuerza que

⁶ A propósito de la influencia senequiana, consúltese el artículo de Marino (2022), que contiene una lectura de este diálogo en clave neoestoica.



imprime en la defensa de sus intereses. Con el decoro como telón de fondo, no debe olvidarse que doña Blanca debe cumplir una cuádruple docilidad: la que una buena hija debe a su padre, la de la alumna hacia su maestro, la de la mujer frente el hombre y, en último lugar, la reverencia de la juventud ante la experiencia.

En el apartado relativo a la construcción oracional es posible apreciar nuevas desemejanzas en la forma de expresión de cada interlocutor. Lo que ya sucedía con los parlamentos de don Enrique se repite en la formación de sus oraciones. Cuando toma la palabra, el padre tiende a formular oraciones de gran extensión, pues gusta de encadenar numerosas unidades dependientes de la principal. Con esta estrategia sintáctica, el *magister* se garantiza no solo mayor espacio para plasmar su doctrina, sino la posibilidad de abundar en los detalles a través de oraciones explicativas o paréntesis. Además, esta forma de expresarse refuerza también la caracterización del personaje de don Enrique: su complicada sintaxis avala la idea de una figura sapiente que se comunica con solemnidad. No obstante, la estrategia de Rojo parece volverse en su contra y, lejos de esclarecer el sentido del texto, lo nubla y retuerce mediante unidades oracionales que discurren, en algunos casos, a lo largo de más de una decena de líneas:

[DON ENRIQUE] Puerto es este, aunque parece golfo de trabajos, pues en él, libre de los riesgos que tan floridos años y tan perseguida belleza padeçían, esperáis con sereno valor y cristiana confianza el desagravio del marqués y vuestro descanso en su libertad, sin que por faltar vuestra presencia a esta solicitud camine más de espacio, pues desde aquí asistís a las diligencias que convienen y que sufre el estado de tan confusos o tan misteriosos rigores, que la prudencia en los casos es tan poderosa que puede reducirse a la razón aun lo contrario a las leyes naturales, y la vuestra ha defendido la vida y el honor de vuestro dueño de tan conocido peligro sufriendole con invencible paciencia, y después, desarmando valerosa las acusaciones falsas de sus enemigos, de suerte que han llegado a temer en vos el castigo de su malicia viendo en vuestra constancia excedida la fortaleza celebrada de las ilustres mugeres que selebró la Antigüedad: aunque se açuerde de la reina de los halicarnaseos, Artemisa, que en el viril honor fue tan famosa, pues teniendo muchas vitorias de sus enemigos y triunfando en su patria con eterna fama de su nombre, muerto después su marido, depuestas las lágrimas y los dolores funerales debidos al grande



amor conyugal en que fue no menos excelente, venció en naval batalla a los de Rodas, y en ayuda de Xerxes, rey de Percia, mostró el grande valor suyo contra los griegos (*Espejo*: ff. 100-101v).

Por el contrario, la joven descendiente presenta una sintaxis más modesta. Doña Blanca hace gala de la brevedad que se espera de quien ha de asentir y agradecer y, cuando interviene, sus actos de habla suelen entrañar menor complejidad formal y conceptual. La sintaxis del personaje femenino queda lejos del barroquismo paterno, si bien en ocasiones es posible encontrar construcciones más extensas o enrevesadas, y se orienta hacia fórmulas simples, breves y concisas.

Como en el caso de las preferencias sintácticas, también se aprecian diferencias sustanciales en la manera en la que cada interlocutor selecciona y distribuye las razones que integran su argumentación. Para explicar esto conviene, por ejemplo, preguntarse por las tipologías más aparecidas. ¿Qué clases de argumentos prefiere don Enrique y por qué? ¿Son estos los mismos que escoge doña Blanca? ¿La eficacia de un mismo tipo de argumento varía según la figura que se sirva de él? ¿Los diversos rasgos que caracterizan a los interlocutores seleccionan o impiden el uso de determinadas razones? Aunque el texto ofrece cierta variedad en cuanto a la tipología de los argumentos, para dar respuestas a estas cuestiones se han seleccionado solo las dos variedades que más aparecen en este diálogo.

El elemento al que se acude con mayor asiduidad es el argumento *ad exemplum*. La utilidad de estos radica en su capacidad para, partiendo de un caso particular que se narra, conseguir una enseñanza —positiva o negativa— que pueda generalizarse y aplicarse al tema que se está tratando. Es, además, una estrategia argumentativa de la que se valen ambas figuras. Con este recurso, José Rojo no añade nada nuevo al panorama literario, pues el *exemplum*, ya desde la literatura medieval, era una herramienta útil para promover el buen comportamiento⁷. De acuerdo con la idea expuesta por Perelman, «Quand il s'agit de conduite, un comportement particulier peut, non seulement servir à fonder ou à illustrer une règle générale, mais inciter à une action qui s'inspire de lui» (1988: 488); el dialoguista no pretende elaborar un listado de claras

⁷ En torno a esta idea, véase el monográfico cuidado por Florenchie y Touton (2001), en especial la introducción (9-24), así como los artículos de Navas Ocaña (2007) y Muguruza Roca (2010) referidos al periodo que nos ocupa.



señoras a la manera de Boccaccio o Luna, sino que quiere que doña Blanca tome estas referencias como modelo de conducta. Este modelo no es solamente positivo; también se aportarán varios contraejemplos que refuercen la tesis principal (Gombaudo, 1930: t. II, 30-31; *apud* Perelman, 1988: 493).

Dado que es un tipo de argumento que comparten padre e hija, la diferencia aquí se encuentra no en la estrategia argumentativa, sino en la recolección de referentes: mientras que ella se afana, por ejemplo, en promocionar la virginidad a partir de la maldad de muchos varones y de las penurias a las que sometieron a las mujeres, su padre abogará por el matrimonio y la obtención de descendencia. Con este fin, don Enrique distribuirá con habilidad una batería de ejemplos de esposas ilustres que honraron mejor a sus familias aceptando el sacramento que permaneciendo solteras. Así, comienza su *enumeratio* de forma dulce: defendiendo y comprobando la inteligencia femenina, enunciando las vidas de señoras que brillaron por su entendimiento, para más tarde ocuparse por extenso de las virtudes domésticas y la defensa de una vida recatada *intramuros*.

Por su parte, doña Blanca acumula ejemplos de mujeres que mantuvieron su virginidad hasta las últimas consecuencias, pues, con ello, pretende mostrar que el estado matrimonial resulta inferior en cuanto a virtud, pues la calidad que puede alcanzar aquella señora que se mantenga sin la mancha de la carne no presenta rivales. De esta forma pretende desestimar los incansables intentos de su padre por casarla, aunque no lo consigue finalmente, pues el progenitor contraataca con una nueva nómina de esposas que sobresalieron por su pureza pese a estar en matrimonio. Para los intereses de don Enrique resulta especialmente relevante el caso mentado de la reina Ethelfleda de Wessex, quien, una vez que obtuvo su descendencia, rechazó volver a hacer vida junto con su esposo dentro y fuera del dormitorio:

[DON ENRIQUE] Tres Corinas hubo excelentes en la poesía, Safo inventó los versos, Pola Argentaria emendó a Lucano, su marido, los tres primeros libros de su divina Farsalia. Aspasia fue de tanta doctrina que —confiesa Sócrates, doctísimo filósofo— aprendió de ella grandes secretos de la filosofía; Cleobulina, hija de uno de los siete sabios de Grecia, escribió enigmas ingeniosísimas en versos hexámetros; Hortensia, hija de Sortensio, orador famoso, le igualó, muerto él, en la elocuencia y en el uso de los negocios (*Espejo*: ff. 13v-14v).



[DOÑA BLANCA] Fara, donçella francesa y de la clarísima sangre del emperador Heraclio, como sus padres, Alagerrico y Leodegunda, la quisiese[n] casar por fuerça, fue tanto su sentimiento que vino a çegar llorando. Drías, hija de Fauno, huyó de manera de los hombres que jamás quisió ver ninguno ni salir en público; y así, mandaron que en sus sacrificios no se pudiesen hallar varones. Y Cíane, virgen siracusana violada de su padre ebrioso, cogiéndole por los cabellos, le llevó al ara y en ella le sacrificó para aplacar la peste de su patria (*Espejo*: ff. 19v-20).

[DON ENRIQUE] Y dexando las que fabulosamente veneró quien igualó la pura firmeza de Penélope en la ausencia de su marido Ulises en la porfiada guerra de Troya, Lucrecia Romana se mató por la fuerça que la hizo Tarquino en la no violada fe de Colatino, su esposo; Sofronia, como del príncipe Deçio no pudiese huir la tirana fuerça, se dio muerte con la daga de su marido. Baldraca, labradora muy pobre, despreció la grandeza del emperador Otón; Etefrida, reina de Inglaterra, después del primer parto, se abstuvo hasta la muerte aun del amor casto del rey su marido. Edeltrudis, casada con dos reyes de Inglaterra, guardó perpetua castidad con entrambos y hizo que la guardasen inviolable en su compañía (*Espejo*: ff. 21-21v).

La segunda clase más habitual que escoge José Rojo es el argumento *ad verecundiam* o de autoridad y, en contraste con el anterior, sirve mayoritariamente a don Enrique; sin embargo, este uso no siempre conduce al progenitor al éxito, pues aunque aporta una referencia para la idea que se está defendiendo, no añade mayor componente argumentativo. Esta debilidad ya la refirió Locke(1894: 581), quien señaló que se trata de una estrategia poco segura y que entraña cierto peligro, pues pretende presentar una idea como verdadera e irrefutable a través de la voz de una figura que genere respeto y seguridad. De ahí que Perelman considerase que en los argumentos de autoridad actúa el mismo principio regulador que en los ejemplos y en los modelos, es decir, la calidad del sujeto que lleva a cabo la acción. La defensa de las buenas obras no será tan eficaz si procede de un ladrón como si viene de manos de un santo: «L'argument de prestige le plus nettement caractérisé est l'argument d'autorité, lequel utilise des actes ou des jugements d'une personne ou d'un groupe de personnes comme moyen de preuve en faveur d'une thèse» (Perelman, 1988: 410-411).

Don Enrique, por medio de alusiones a las palabras de unos y otros autores de incontestable reputación, legitimará aquellas doctrinas que quiere impri-



mir en su descendiente. El trasfondo de tales enseñanzas puede dividirse en dos grandes vías: las bíblicas y las filosóficas. Para cada una de ellas el interlocutor masculino escogerá unas autoridades u otras que las avalen. En el primer caso, sostendrá su discurso sobre citas y sermones de los padres de la Iglesia, como san Jerónimo, san Ambrosio o san Agustín, y sobre los libros bíblicos. Estas fuentes de autoridad aparecen para apoyar las lecciones más importantes o que no admiten discusión, como la asunción de la voluntad divina o la virginidad prematrimonial.

Por su parte, las autoridades filosóficas respaldan conceptos menos graves y que están abiertos a debate. Parapetado tras la sapiencia de Séneca, Cicerón o Plutarco, el progenitor abordará temas como la falta de templanza en las mujeres, la importancia de reponerse rápidamente de los infortunios y, en definitiva, la licitud de adoptar una actitud estoica: «[DON ENRIQUE] No hay más Fortuna que la disposición de Dios con que obran la[s] segundas causas en nuestro daño o provecho, aunque sant Agustín habla de ella llamándola ciega» (*Espejo*: ff. 115v-116); «[DON ENRIQUE] Los que presumen, dize san Juan Crisóstomo, navegar por el mar bravo se vuelven a salir por donde entraron con los navíos quebrados» (*Espejo*: f. 135v); «[DON ENRIQUE] Llorar sin medida la pérdida de los bienes y consuelos de esta vida, dize Séneca, es como sentir muy de propósito que algún árbol frondoso que adornaba la casa pierda el verdor y las hojas por el rigor del invierno» (*Espejo*: f. 110).

Si bien ya se ha señalado que el argumento de autoridad es un recurso que emplea sobre todo don Enrique, su hija también lo tomará en determinados momentos, copiando la metodología de su padre. La joven recuperará otros escritos de estos autores citados y de otros de la misma naturaleza de modo que con ello no solo logre defender su postura, sino impedir que su padre pueda desautorizarla, pues estaría disintiendo de la doctrina católica:

[DOÑA BLANCA] La virginidad, en opinión de todos los escritores sagrados, es verdadero templo de Dios, virtud del ánimo y que tiene por compañera la fortaleza. Sant Juan Evangelista dize que vio en el cielo, y refiérelo con número determinado, ciento cuarenta y cuatro mil vírgenes en quien se daba la corona que la escritura llama laureolas. Disputan algunos sagrados escritores si es más perfecto este estado que el de la casada o la viuda porque dizen que, aunque es mejor que los dos, ellos

pueden ser más perfectos porque pueden ejercitar más bien la virtud de la caridad; pero finalmente concluyen que la virginidad sea como reina (*Espejo*: ff. 20-20v).

Por último, y de acuerdo con la importancia de la que la edad y la experiencia gozan dentro de la caracterización de los interlocutores de este diálogo, cabe destacar un determinado momento en el que don Enrique se presenta a sí mismo como autoridad. Según las apreciaciones de Perelman, para que una *auctoritas* resulte válida debe tratarse de una figura que cuente con cierto aprecio y respeto social o que tenga un elevado conocimiento o experiencia en la disciplina sobre la que se está conversando. La figura de don Enrique se presenta desde el inicio como un hombre notablemente cultivado, de actitud templada, procedente de una buena familia y cercano a personas poderosas de los círculos de la corte, por lo que cumple con los requisitos para alzarse como un referente de autoridad. Por las mismas razones también podría haberse expuesto como modelo ejemplar en la otra clase de argumentos; sin embargo, dada la materia del diálogo, es necesario encontrar un modelo femenino para ejemplificar las calidades de las esposas y madres⁸, por lo que, en este aspecto, el padre solamente se presenta como un buen consejero.

4. Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha incidido en la importancia de la argumentación como parte fundamental de cualquier diálogo literario. Con esta idea como punto de partida, se ha ejemplificado a partir del *Espejo de ilustres y perfectas señoras* y de los dos interlocutores que participan en las ocho composiciones que integran la obra, don Enrique y doña Blanca. La heterogeneidad del género dialógico permite un número no limitado de interlocutores, diversos marcos espaciotemporales —o ninguno en concreto, si así se desea—, la multiplicidad de temas, una construcción relativamente libre de los personajes, etcétera. No obstante, a pesar de la libertad formal, cada aspecto ha de

⁸ Como en muchas obras que pertenecen a esta clase de literatura —sean en forma de diálogo o no—, también en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* hay lugar para largas nóminas de mujeres célebres; se han citado ya fragmentos donde se menciona a Corina, Cleobulina, santa Fara, etcétera. A través de su conocimiento, doña Blanca podrá perfilar su buen comportamiento. En esta misma línea, el padre también trata de presentarle casos de mujeres que no vivieron conforme a la virtud, abundando así en los castigos que estas sufrieron o en el desprecio que granjearon en su sociedad.



encontrarse en conjunción con el desarrollo argumentativo que subyace en el texto y que supone el núcleo del diálogo.

En este trabajo hemos optado por atender al último de estos aspectos: la caracterización de las figuras. En las conversaciones, José Rojo presenta los mismos dos interlocutores: un padre, curtido en sabiduría por los años, que se contrapone a su hija, joven e inocente ante los obstáculos vitales. Su relación dialéctica obedece al sistema *magister-discipulus* habitual del género. Don Enrique persigue un fin didáctico: preparar a su hija para ser una mujer de calidad y, en especial, una buena esposa y madre. Los intereses de ella se antojan diferentes, pues desea permanecer virgen y encomendarse a Dios, lo que supone un motivo de desacuerdo y el inicio para sendas argumentaciones.

Tras haber analizado cómo cada interlocutor presenta sus tesis e intenta que triunfen frente a las de su contrario, es posible concluir que siguen estrategias argumentativas diferentes como diferentes son sus situaciones y posiciones en la jerarquía. La edad, entendida en conjunto con la experiencia y el aprendizaje continuo que esta provoca, se presenta como un elemento ventajoso para don Enrique frente a su hija, que queda relegada a la obediencia. Mientras que los actos de habla de la joven doña Blanca poseerán, en ocasiones, un valor meramente representativo o contextual, las intervenciones de don Enrique aglutinarán toda clase de doctrinas, valores e ideas, a menudo talentosamente sustentadas a través de la lógica y la retórica. Los parlamentos de él son, en general, notablemente más extensos, así como sus oraciones, que admiten toda clase de subordinadas explicativas y completivas. Para las palabras de la joven apenas queda espacio: construirá su discurso a partir de oraciones sencillas y breves. No obstante, es posible advertir ocasiones en los que doña Blanca parece imitar las estrategias retóricas de su padre. Por momentos, la inexperta interlocutora parece abandonar el papel de alumna discreta para desafiar a su maestro, manejando con éxito diferentes tipos de argumentos, como el de autoridad o el ejemplo, así como toda suerte de referencias clásicas y filosóficas. Con esto, el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* reafirma su valor para el estudio de las representaciones de la mujer en el diálogo hispánico de los Siglos de Oro donde, si bien son mayoría los casos de interlocutores pasivas o poco expresivas, también es posible encontrar figuras femeniles duchas en la disputa.



Referencias bibliográficas

- ANSCOMBRE, Jean-Claude y Oswald DUCROT (1983), *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- AUSTIN, John L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (2007), «La textualización del diálogo en textos españoles de principios del Renacimiento», en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 10, págs. 201-222.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (2009), «La construcción del discurso argumentativo a principios del Renacimiento», en M.^a Azucena Penas Ibáñez y Rosario González Pérez (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Madrid/Frankfurt, Peter Lang, págs. 361-386.
- DIALOGYCA BDDH: BIBLIOTECA DIGITAL DE DIÁLOGO HISPÁNICO. En línea: <http://www.dialogycabddh.es/>. Último acceso el 20 ago-2023.
- ERASMO DE ROTTERDAM (2020), *Coloquios*, edición de Julián Solana Pujalte y Rocío Carande y traducción de Rocío Carande, Jorge Grau, Jorge Ledo, Mariano Madrid, Miguel Rodríguez-Pantoja, Francisco Socas y Julián Solana, 2 vols., Zaragoza, Pórtico.
- FERRERAS, Jacqueline (1985), *Les dialogues espagnols du xvi^{ème} siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, 2 vols., Lille/Paris, Atelier National de Reproduction des Thèses/Didier.
- FLECHA GARCÍA, Consuelo (1993), «Espacios para las mujeres en el Renacimiento europeo: Luis Vives como referencia», en *Educación y Europeísmo. De Vives a Comenio. Actas del VII Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, Málaga, Sociedad Española de Historia de la Educación/Universidad de Málaga, págs. 173-183.
- FLORENCHIE, Amélie e Isabelle TOUTON (eds.) (2011), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- GÓMEZ, Jesús (1988), *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (2000), *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones El Laberinto.



- GÓMEZ, Jesús (2015), *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor.
- GRIZE, Jean-Blaise (1982), *De la logique à l'argumentation*, Genève/Paris, Droz.
- JACQUES, Francis (1979), *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LOCKE, John (1894), *An Essay Concerning Human Understanding*, London, Routledge.
- LUJÁN, Pedro de (1990), *Coloquios matrimoniales*, edición de Asunción Rallo Gruss, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- MARINO, Giuseppe (2021), «*La Perfecta señora (siglo XVII): un diálogo neoesotico y didáctico para las cortesanas*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22/4, págs. 445-460.
- MARSH, David (1980), *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2019), «Un diálogo inédito sobre educación femenina: *Espejo de ilustres y perfectas señoras*», en Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez (eds.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, León, Área de Publicaciones de la Universidad de León, págs. 213-227.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2021), «De Joseph Rojo a Pedro Royo: una aproximación biográfica a la figura de José Rojo, actor y dramaturgo áureo», en *Diablotexto Digital*, 10, págs. 223-247.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2023a), «Testimonios del *Espejo de ilustres y perfectas señoras*: una propuesta de filiación», en Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares (eds.), *La escritura en el tiempo. Investigaciones en torno a la literatura hispánica*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, págs. 71-92.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2023b), *Edición filológica y estudio literario del Espejo de ilustres y perfectas señoras de José Rojo*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.

- MUGURUZA ROCA, María Isabel (2010), «Juan Luis Vives, el “exemplum” y la pedagogía femenina», en Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, X, págs. 681-689.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (2007), «Los “exempla” medievales y la crítica feminista: el caso de Don Juan Manuel», en *Filología*, 29, págs. 195-221.
- PERELMAN, Chaïm y Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1988), *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université, [5.^a ed. rev. y aum.].
- PLANTIN, Christian (1990), *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé.
- RALLO GRUSS, Asunción (1990), «Introducción», a *Coloquios matrimoniales*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, págs. 1-52.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques (1993), *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod.
- ROJO, José, *Espejo de ilustres y perfectas señoras* [Manuscrito], Biblioteca Nacional de España, mss. 8802.
- SNYDER, Jon R. (1989), *Writing the Scene of Speaking: Theories of the Dialogue in the Late Renaissance*, Standford, Standford University Press.
- TOULMIN, Stephen E. (1958), *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VIAN HERRERO, Ana (1988), «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», en *Edad de Oro*, 7, págs. 173-188.
- VIAN HERRERO, Ana (2001a), «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», en *Criticón*, 81-82, págs. 157-190.
- VIAN HERRERO, Ana (2001b), «La rebelión literaria de las cotorras mudas: modelos de interlocutora femenina en la historia del diálogo», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, págs. 505-526.
- VIAN HERRERO, Ana (2009), «Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo en los siglos XV a XVII», en María Soledad Arredondo,

Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, págs. 395-446.

VIAN HERRERO, Ana (2010a), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara.

VIAN HERRERO, Ana (2010b), «Palabra y responsabilidad compartidas: cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico», en Klaus W. Hempfer y Anita Traninger (eds.), *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, págs. 241-289.

WOODS, John y Douglas N. WALTON (1982), *Arguments: The Logic of Fallacies*, Toronto, McGraw Hill.



Philobiblion

RESEÑAS



JIMÉNEZ TORRES, David, *La palabra ambigua. Los intelectuales en España (1889-2019)*, Barcelona, Taurus, 2023, 284 pp.

DARÍO LUQUE MARTÍNEZ
Universidad Pompeu Fabra

Desde que la historia de los intelectuales se escindió, con cierta discreción, de la historia cultural al uso, no han sido pocos los intentos de definir el término «intelectual». François Dosse (2006: 19), por ejemplo, diferenció dos formas de interpretar el concepto: según él, podría hacer referencia a individuos que trabajan con la mente —en oposición, pues, a la labor manual— o, dando por hecho esa primera opción, también podría aludir a individuos que harían del debate público y de la lucha política sus principales espacios de acción. Más recientemente, Stefan Collini (2006: 45-52) ha observado el cruce de tres significaciones distintas en este mismo término: un *sentido sociológico*, relacionado con el nivel educativo; un *sentido subjetivo*, en referencia al interés personal por las ideas y por el pensamiento, y un *sentido cultural*, entendido como la autoridad ejercida por ciertos individuos en el campo cultural. La vaguedad de la palabra, sea por imprecisión o por polisemia, sigue a día de hoy dificultando el conocimiento de un fenómeno tan importante para la

historia contemporánea como es la figura del intelectual. Ante esta falta de consenso y de claridad en cuanto a la definición del término, David Jiménez Torres propone en *La palabra ambigua. Los intelectuales en España (1889-2019)* un recorrido cronológico por los usos documentados del sustantivo «intelectual», prestando atención tanto al cambio semántico como a los matices pragmáticos e ideológicos que se aprecian en la documentación analizada. El autor se distancia así de trabajos archiconocidos, como los de Gisèle Sapiro (2018), Pascal Ory y Jean-François Sirinelli (1992), sin esconder su afinidad por la historia de los conceptos, tal y como la concibió Reinhart Koselleck.

A riesgo de otorgar a la palabra «intelectual» un crédito que quizás no le corresponde, el autor omite a conciencia los valores negativos que desde sus inicios han rodeado al término. En el primer capítulo del ensayo, «En el principio fue la ambigüedad (1889-1914)», apenas hay cabida para los antecedentes foráneos, como la *intelligentsia* reformis-



ta rusa o la movilización masiva que se produjo en Francia a propósito del caso Dreyfus, y ni siquiera puede rastrearse una mención a los *eruditos a la violeta* contra los que tanto escribieron Cadalso y Feijoo. Estas ausencias quedan justificadas por la intención del ensayista, que no es tanto el análisis de un agente histórico como el de los discursos relacionados con el sustantivo «intelectual». De esta forma, la posibilidad de reconstruir una serie de discursos compartidos por una pluralidad de sujetos permitiría, según el autor, apreciar cómo estos relatos son asimilados, transformados o rechazados por sus emisores y destinatarios. Uno de estos discursos, acaso el más singular para el ámbito hispánico, se caracteriza por el desinterés ante la figura del intelectual e incluso por la incapacidad de ciertos pensadores para reconocerse a sí mismos como tales. Tanto es así que Baroja, Azorín y Unamuno, según las declaraciones y los documentos recogidos en el ensayo, se sintieron incómodos ante esta palabra de límites imprecisos y uso polivalente y, como mucho, la emplearon para definir a sujetos y grupos ajenos, a menudo con un valor peyorativo. Distinto es el caso de Ortega y Gasset (2004: 214-216), que, sin llegar a identificarse con la palabra, no dudó en recurrir a ella en re-

petidas ocasiones, siempre consciente de su ambigüedad. De hecho, el propio título del ensayo remite a un breve y anecdótico comentario que el filósofo madrileño incluyó en un artículo acerca del socialismo y su temprana difusión en Europa.

Lejos de conformarse con exponer las definiciones del concepto y los debates en los que cobró vital importancia, David Jiménez Torres propone otras líneas de análisis que actualiza progresivamente en cada capítulo, a medida que avanza en la historia contemporánea del país. Quizás la más interesante, por ser la que menos atención ha recibido dentro de la historiografía hispánica, es la corriente de «antiintelectualismo» que durante décadas ha cuestionado las presuntas cualidades personales de los intelectuales, así como su legitimidad para intervenir en la esfera pública, su relación con otros grupos como el proletariado y el clero, y su actitud ante la historia nacional. De hecho, muchos de los argumentos esgrimidos por estos críticos ya fueron empleados contra krausistas e institucionistas, una conexión que — por desgracia — el autor no ha querido desarrollar con mayor detalle. En cambio, sí ha profundizado en una variante de este discurso ideológico, la «tesis de la ausencia» (Collini, 2006; Jacoby, 1987: 3-27), sostenida



sobre la popular idea de que no habría en España intelectuales verdaderos, sino meros imitadores de sus homólogos franceses. La deuda de este ensayo con los trabajos de Collini (2006: 5 y 175) queda más patente, si cabe, ante esta «naturaleza menor, epigonal y hasta mediocre» de los intelectuales españoles, pues ello permite al ensayista sugerir una presunta «tesis de la inferioridad» que vendría justificada por razones sociológicas: por lo que el investigador británico describió como *Dreyfus-envy*, es decir, la envidia ante un acontecimiento que facilite la participación de los intelectuales en la vida política. Otro aspecto de interés que se observa en los discursos analizados es la caracterización del intelectual mediante un vocabulario medicalizante, a menudo asociado con la neurastenia, e indisociable de un perfil masculino.

El segundo capítulo del ensayo, «La edad de oro (1914-1936)», pone en duda la cohesión de los intelectuales españoles como grupo, pero no por ello deja de testimoniar sus diversas contribuciones en la evolución del país, tanto a nivel intelectual y formativo (la Junta de Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes o *Revista de Occidente*) como

en el ámbito político. A este respecto, resultan de especial interés los documentos y testimonios que recoge Jiménez Torres para esta época, pues ofrecen la posibilidad de caracterizar la actitud que mantuvieron distintos grupos políticos y sociales ante el colectivo de los intelectuales. En el caso del primorrverismo, por ejemplo, el uso de etiquetas irónicas como «pseudointelectuales» o «autointelectuales» y la distinción malintencionada entre «verdaderos» y «falsos» intelectuales evidencia la animadversión que el régimen dictatorial sintió por este grupo, al que acusó de elitista y antipatriótico. Poco después, el discurso fascista de Giménez Caballero y Ledesma Ramos no dudó en recoger estas mismas acusaciones contra la intelectualidad republicana. De hecho, el papel que cumplieron los intelectuales en la instauración del nuevo régimen republicano («La República la han hecho posible los intelectuales», escribió Azorín [1931]) ponía de relieve el alcance de su influencia y de su responsabilidad social. No obstante, Jiménez Torres siente la necesidad de matizar esta caracterización positiva del colectivo, de modo que trae a colación la opinión de Maeztu (1969)¹, para quien los intelectuales no eran

¹ Sobre este autor, véase la monografía de JIMÉNEZ TORRES, *David* (2020), *Nuestro hombre en Londres. Ramiro de Maeztu y las relaciones angloespañolas (1898-1936)*, Madrid, Marcial Pons.



intrínsecamente republicanos, revolucionarios y anticatólicos, sino que estos sectores se habían afanado más por producir pensadores o, cuando menos, por atraerlos.

Esta indefectible asociación del intelectual con la movilización republicana y antifranquista desencadena un tendencioso y reprochable maniqueísmo a lo largo de todo el tercer capítulo, «Guerra, dictadura, exilio... diálogo y oposición (1936-1975)». Frente a la estigmatización de la palabra «intelectual» por parte del franquismo, considera Jiménez Torres que el bando republicano se identificó con ella «hasta el punto de monopolizarla», según observa en la reivindicación intelectual de los exiliados como auténticos legatarios de la cultura española. De hecho, el autor llega a hablar de una «patrimonialización» del sustantivo por parte del bando republicano, un fenómeno que el franquismo no se cansó de subrayar en publicaciones propagandísticas como *Los causantes de la tragedia hispana. Un gran crimen de los intelectuales españoles* (1938) de Constanancio Eguía Ruiz, *Los intelectuales y la tragedia española* (1938) de Enrique Suñer o el libro colectivo *Una poderosa fuerza secreta: la Institución Libre de Enseñanza* (1940). El análisis de este argumentario reaccionario ofrece, en cierta manera, el retrato deformado y grotesco

del intelectual antifranquista desde la opinión contraria, de tal modo que se le imputan rasgos de personalidad indeseables, ideas extranjerizantes e influencias sociopolíticas de dudosa licitud. Sin llegar a romper este maniqueísmo, el autor disemina a lo largo del capítulo algunos perfiles ideológicos que contribuyen a matizar estos dos bandos: por un lado, la afinidad de los intelectuales con el Partido Comunista, con la literatura comprometida (el *engagement* sartreano) y con las movilizaciones antifranquistas por parte de estudiantes y mineros; por otro lado, la paradójica relación entre pensadores y doctrina católica (con las Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastián como centro neurálgico) o los distintos posicionamientos que el conservadurismo adoptó ante la cultura, desde posturas «comprensivas», como las de Joaquín Ruiz-Giménez y Dionisio Ridruejo, hasta otras de signo «excluyente».

Alfonso Comín (1975), ensayista y militante antifranquista, aseguró en *Cuadernos para el Diálogo* que los intelectuales habían ejercido una labor crucial a la hora de preparar el tránsito de la dictadura a la democracia. A la luz de esta postura, en el cuarto capítulo del ensayo, «Dónde están los intelectuales (democráticos) (1975-1982)», Jiménez Torres trata



de descifrar la relación de los intelectuales con el cambio político de la Transición y, sobre todo, el papel que debían desempeñar en la nueva democracia. Sin embargo, la ausencia de documentos políticos —acaso un descuido malintencionado— redirige el análisis discursivo de la palabra «intelectual» hacia su presencia en espacios y debates inéditos hasta el momento. Así, el autor centra su atención en el enfrentamiento que mantuvieron los intelectuales con los nuevos formatos audiovisuales, a pesar de su presencia en programas como *A fondo*, *Entrevista con las letras*, *Trazos* o *La clave*. De igual manera, también ofrece un escueto análisis de los distintos posicionamientos que se defendieron desde el mundo de la cultura ante la violencia terrorista, bien como adversarios o bien como instigadores o cómplices de los crímenes. Nada dice el autor, en cambio, sobre la violencia de los regímenes dictatoriales a los que tantas páginas ha dedicado en capítulos anteriores. Su análisis de este período se cierra con un viraje hacia la pluralidad, hacia fenómenos que hicieron del intelectual una masa comunal, como *El País* —«el “intelectual colectivo” de la joven democracia española»— o como los numerosos manifiestos colectivos que proliferaron en esos años.

No ha de extrañar, dada la deriva democrática del país, que los episodios de movilización colectiva se convirtieran en una constante a lo largo de los años ochenta y noventa, tal y como observa el autor en el quinto capítulo del ensayo, «¿La muerte del intelectual? (1982-2008)». Siguiendo de cerca a Santos Juliá (2014), Jiménez Torres se acerca a los manifiestos de aquellos años con la intención de diagnosticar «la frivolidad, el elitismo y la falta de perspectiva de los intelectuales». Lejos de preguntarse por las derivas de la intelectualidad tras la victoria histórica de Felipe González —o por las relaciones de este colectivo con episodios tan importantes como la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, el referéndum sobre la entrada del país en la OTAN o la Primera guerra del Golfo—, el autor centra su análisis en una hipotética pérdida de credibilidad de los intelectuales, derivada según él de su asociación con los regímenes comunistas de las décadas precedentes, o bien debida a su cercanía con el poder político durante los gobiernos socialistas. De una forma u otra, el ensayo parece responsabilizar a la izquierda política de la pretendida «muerte» del intelectual, pero ignora en todo momento la posibilidad de que su crisis o desaparición —en



caso de ser cierta — pueda haber sido provocada por las transformaciones que vivió el mundo cultural en las últimas décadas del siglo xx.

El sexto y último capítulo del ensayo, «No estaban muertos, estaban traicionando (2008-2019)», vierte de nuevo todo un marasmo de opiniones y de ideas preconcebidas por encima de la figura del intelectual, de quien ahora se denuncia «su traición, su silencio, su desfachatez», así como su complicidad ante situaciones de injusticia y desamparo, como la crisis de la soberanía en Cataluña o la crisis financiera de 2008. Mayores aciertos pueden leerse en las páginas dedicadas a las manifestaciones del 15 de marzo de 2011, que enfrentaron a las nuevas generaciones, críticas con el régimen del 78, contra sus más vehementes defensores. Sin embargo, David Jiménez Torres tiene claras sus reticencias ante los in-

telectuales contemporáneos; de ahí que, en vez de cerrar su ensayo con un análisis de aquellos jóvenes que sí consiguieron orientar el debate público, lo haga con un afable acercamiento a los postulados antiintelectuales de Ignacio Sánchez-Cuenca (2016), que denunció la arrogancia y el «gregarismo irreflexivo» de los intelectuales españoles en los tiempos más recientes. De esta forma, el autor consigue alinearse con una tradición que él mismo ha caracterizado a lo largo del ensayo, y lo hace sin capitular ante la beligerancia y la deshonestidad que identifican a esta corriente de pensamiento. Esa capacidad de moderación, infrecuente en cierto sector político, frena al autor antes de convertir el ensayo en el panfleto ideológico que podría haber sido, pero al mismo tiempo le impide alcanzar el rigor académico que requiere un texto de estas características.



Referencias bibliográficas

- DOSSE, François (2006), *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- COLLINI, Stefan (2006), *Absent Minds. Intellectuals in Britain*, Oxford, Oxford University Press.
- SAPIRO, Gisèle (2018), *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*, Argentina, Eduvim.
- ORY, Pascal y Sirinelli, Jean-François (1992), *Les intellectuels en France: de l'affaire Dreyfus à nos jours*, París, A. Colin.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004) «El recato socialista», *El Imparcial*, 2 de septiembre de 1908, en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus, pp. 214-216.
- JACOBY, Russell (1987), *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of the Academe*, Nueva York, Basic Books.
- AZORÍN (4 de junio de 1931), «La República es de los intelectuales», *Crisol*.
- MAEZTU, Ramiro (1969), *Los intelectuales y un epílogo para estudiantes*, Madrid, Rialp.
- COMÍN, Alfonso (1975), «En el umbral de la esperanza», *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 147.
- JULIÁ, Santos (2014), *Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio (2016), *La desfachatez intelectual*, Madrid, Catarata.

ESTADÍSTICAS

A fecha 04 de enero de 2024, Philobiblion: revista de literaturas hispánicas ha recibido diez artículos y una reseña durante el último periodo. Los artículos han sido sometidos a evaluación a través de doble par ciego por evaluadores externos y revisados por el Consejo de Redacción. De estos artículos, tres han sido rechazados, dos están aceptados (y serán publicados en el siguiente volumen) y siete han sido publicados en este volumen, junto con una reseña.

Recibidos (30/06/2023-01/01/2024)	10
Rechazados	3
En revisión	0
Aceptados (sin publicar)	2
Publicados en 2023 (Total)	7
Publicados en 2023 (UAM)	5
Publicados en 2023 (Externos nacionales)	2
Publicados en 2023 (Extranjeros)	0
Reseñas recibidas	1
Reseñas publicadas	1

