

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI

Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas

Mariela Sánchez

(editora)

Al cuidado de Raquel Macciuci



Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI
Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura
y la cultura españolas contemporáneas

Mariela Sánchez
(editora)

Al cuidado de Raquel Macciuci

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Imagen de tapa principal y tapas interiores: Paula Castillo

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1845-1

Colección Trabajos, comunicaciones y conferencias, 41

Cita sugerida: Sánchez, M. (Ed.). (2019). Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 41). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Prof. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

Prólogo..... 13

Susanne Schlünder y Rolando Carrasco

Al oeste del hispanismo: Intersecciones de la literatura
y la cultura españolas contemporáneas. Vínculos desde
Argentina, voces transhemisféricas..... 17

Mariela Sánchez

CLASE MAGISTRAL

La generación de la Transición y las confrontaciones
de la memoria histórica en España 39

Joan Oleza

VOLUMEN I

Lectores, representaciones del libro, edición e historia(s)
de la literatura española

Nuestra habitación invisible y nuestra máquina del tiempo:
Alegorías y experiencias de la lectura en la obra
de Antonio Muñoz Molina..... 89

Matei Chihai

Representaciones del libro y la cultura escrita en las novelas
de Manuel Rivas115

Mónica Musci

Condiciones de publicación, diseminación y recepción
del hispanismo en el contexto del Atlántico hispano
de los años veinte.....133

Sonia Zarco-Real

A través del espejo. La construcción de España desde
Estados Unidos durante la Transición.....151

Álvaro Fernández

“Marianela cumple cien años”: Bernardo Verbitsky,
lector de Galdós171

Margarita Pierini

Lectura y escritura de tebeos en *Paracuellos*: el lugar
de la resistencia.....185

Néstor Bórquez

Editores en la literatura207

José Luis de Diego

Una historia comparada de las literaturas en la Península
Ibérica: Una mirada desde el hispanismo argentino225

Marcelo Topuzian

VOLUMEN II

Temas, cruces y miradas emergentes en la narrativa española

Mundo artístico / mundo literario: *Farándula* de Marta Sanz....241

Gladys Granata

Espacios para la relectura y reescritura de la Historia en *Paris-
Austerlitz*, de Rafael Chirbes:
una aproximación.....255

Daniela C. Serber

La narrativa de Manuel Vicent en diálogo con la Generación del 27. El caso García Lorca.....271
Margarita María Ferrer

De Martín Gaité a Martín Gaité. Mujeres dentro y fuera de las letras.....285
Ailén Saavedra

La figura de la madre en la novela *La virgen roja* de Fernando Arrabal.....303
Viveca Tallgren

Marginalidad conjunta del sujeto femenino y de la nacionalidad catalana: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute.....319
Eva Jersonsky

VOLUMEN III

Escrituras del yo y memoria: De la intimidad a la representación literaria de la desaparición y otras formas de violencia de Estado

“Yo estoy muerto de risa con esta decisión”. El niño García Lorca en Nueva York, 1929.....331
Germán Guillermo Prósperi

La crítica clariniana como traducción de la intimidad: Leopoldo Alas y lo erudito frente a la otredad foránea.....343
Mariano Saba

Francisco Ayala y su visión del campo intelectual argentino en *Recuerdos y olvidos*.....357
Sofía Bonino

Patricio Pron: lo propio en lo ajeno. Una poética literaria
fundada en la proyección.....371

María Belén Bernardi

Javier Cercas o el poliedro que *no soy*.....387

Minerva Peinador

Hablemos de dinosaurios. La desaparición desde lo fantástico409

Frauke Bode

Figura del *desaparecido*, continuidad de la violencia
y fantasmas en la novela contemporánea: diálogo entre *Quinteto
de Buenos Aires* y “La muchacha que pudo ser Emmanuelle”,
de Manuel Vázquez Montalbán, y *Los que volvieron*,
de Margara Averbach423

Luciano Miglierina

Traducciones en el espacio transnacional: la figura
del *desaparecido* en la novela de memoria vasca (*Twist*
de Harkaitz Cano).....443

Patrick Eser

La desaparición forzada como reto de la memoria colectiva:
el caso de la “guerra de esuelas” española de 2006.....459

Albrecht Buschmann

La figura del *desaparecido*, desplazamientos
y representaciones culturales487

Luz C. Souto

VOLUMEN IV

Poesía, teatro y otros lenguajes, soportes y campos de la ficción

Ritmo y sonoridad en algunos poemas espanolos
e hispanoamericanos: de Garcilaso de la Vega al arte

<u>de Mirta Rosenberg.....</u>	<u>517</u>
<u>Christian Wentzlaff-Eggebert</u>	
<u>Ella imagina y La Lengua Madre: algunas reflexiones sobre Juan José Millás dramaturgo.....</u>	<u>539</u>
<u>Maria Alessandra Giovannini</u>	
<u>De la tertulia a la prensa: las propuestas de modernización de Manuel Belgrano (1794-1810).....</u>	<u>555</u>
<u>Pablo Martínez Gramuglia</u>	
<u>Las puestas en escena contemporáneas del teatro clásico español como espacio creativo</u>	<u>575</u>
<u>Natalia Corbellini</u>	
<u>Hacia una reflexión sobre las didascalias en la dramaturgia y la escena contemporánea</u>	<u>591</u>
<u>Laura Conde</u>	
<u>Los poemas sustentables de Nanas para dormir desperdicios, de Francisca Aguirre</u>	<u>609</u>
<u>Cecilia Lucía Asurmendi</u>	
<u>Baladas y canciones del Paraná, de Rafael Alberti. Reflejos especulares de un espacio plurivalente</u>	<u>619</u>
<u>Mercedes Giuffré</u>	
<u>Estética del deseo, poética del exceso en Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar</u>	<u>641</u>
<u>Beatriz Hernández</u>	
<u>Lo lírico y lo onírico en La novia (2015) de Paula Ortiz: una transposición de Bodas de sangre al cine</u>	<u>657</u>
<u>Agustina Miguens</u>	

Poesía española de dos orillas (El desafío transatlántico)673
Laura Scarano

VOLUMEN V

Vínculos transnacionales y puentes artísticos e históricos
entre España y Brasil

Rosa Chacel: escrituras de la intimidad y “exilio menor”
en América693
Silvia Cárcamo

Reconstruyendo las relaciones históricas entre Brasil y España
a través de una colección bibliográfica709
Carlos Alberto Della Paschoa

El mito interrogado: diálogo entre la poesía de Emilio Prados
y Murilo Mendes.....719
Ivan Martucci Forneron

Joan Ponç y la literatura brasileña: relaciones transatlánticas731
Margareth dos Santos

“Miró entre poetas”, Mário entre pintores: el paseo de Mário
Pedrosa por paisajes de Joan Miró.....741
Elisa Maria Amorim Vieira

“Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo”:
Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari755
Mayra Moreyra Carvalho

La poesía de Sevylla de Juana entre Palencia y Espírito Santo 775
Maria Mirtis Caser, Silvana Athayde Pinheiro

Lo contemporáneo de la creación poética de Santiago Montobbio .795
Ester Abreu Vieira de Oliveira

COLOFÓN

A 90 años de la Generación del 27

<u>Cuatro antologías de la Generación del 27: Gerardo Diego, 1932 y 1934; Vicente Gaos; Andrés Soria Olmedo</u>	<u>821</u>
<u><i>Raquel Macciuci</i></u>	
<u>De España a América: vanguardia y joven literatura hasta 1936</u>	<u>845</u>
<u><i>Andrés Soria Olmedo</i></u>	
<u>Datos de los autores y las autoras</u>	<u>877</u>

Prólogo

Susanne Schlünder y Rolando Carrasco
(*Universidad de Osnabrück*)

La presente obra, *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*, reúne artículos de un amplio espectro de académicos provenientes de ambos lados del Atlántico, proporcionando un panorama polifacético de temas relevantes y enfoques originales en torno a la producción artística peninsular. Tal como lo indica el título de la introducción, “Al oeste del hispanismo: intersecciones de la literatura y la cultura españolas contemporáneas. Vínculos desde Argentina, voces transhemisféricas”, esta contribución marca una posición de relevancia en el campo del hispanismo globalizado, en la medida en que supera la simple dicotomía centro-periferia, gracias al fructífero intercambio intelectual de investigadores e investigadoras que se dieron cita en el *IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, celebrado en La Plata en el año 2017. Cabe destacar de manera especial tal hecho, pues la presente publicación no solo refleja el productivo debate alcanzado en esta reunión científica, sino también la continuidad de los “diálogos transatlánticos” que, desde el año 2008, se han ido consolidando en Argentina. Ello gracias al notable impulso de la cátedra de Literatura Española II, bajo la dirección de la Dra. Raquel Macciuci, y el respaldo institucional

del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, como también del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Los respectivos organismos sean aquí explicitados para destacar que la presente publicación, editada por Mariela Sánchez y bajo el cuidado y la supervisión de Raquel Macciuci, responde a un compromiso y enorme desafío en esta Casa de Estudios. Dicho proyecto se ha concretado no solo mediante congresos, encuentros e intercambios académicos, sino también en una amplia red de cooperación científica internacional. Tal y como lo pone de relieve Mariela Sánchez en su exhaustivo y clarificador prólogo, la presente publicación va más allá de un mero registro documental de ponencias ampliadas. Testimonia el intercambio vivo y directo de investigadores procedentes de diferentes culturas, jerarquías académicas y perspectivas teórico-críticas, que integran la actual red de un hispanismo transhemisférico en que cabe destacar algunos puntos de interés.

La clase magistral de Joan Oleza, que abre la presente publicación, nos propone una significativa reflexión para el debate, ya que el académico y escritor valenciano apela a concebir la memoria de la guerra civil española como una tarea eminentemente actual. Buena parte de los más de cuarenta artículos que desembocan en un colofón, con motivo del nonagésimo aniversario de la Generación del '27, se centran, y esto no es por mera casualidad, en cuestiones de memoria histórica. Por otro lado, el panorama proporcionado por esta publicación en cinco volúmenes cubre un arco temporal y geográfico amplio, que se extiende desde el siglo XIX al XXI, desde América del Sur hasta España. Su diversidad de metodologías y enfoques teóricos aborda tanto las condiciones del mercado del libro como las escrituras del yo. De igual modo, las variadas formas del 'mundo de la vida' en el sentido de Husserl, como también cuestiones meta- e intertextuales, transgeneracionales e intermediales.

Con referencia a un posicionamiento del “hispanismo argentino”, como lo ha señalado Raquel Macciuci en el año 2018,¹ puede resultar de interés un buen número de artículos aquí contenidos que se benefician de la perspectiva distante frente a la península. Se trata de estudios que desarrollan enfoques particulares cuando examinan y ponen en relación las distintas estrategias literarias que denuncian la violencia de Estado en un contexto transnacional. Otros ejemplos destacados son los que se dedican a las literaturas regionales peninsulares –desde la perspectiva del otro lado del Atlántico–, lo que proporciona, tal vez, una visión teórica más amplia de los regionalismos actuales. Finalmente hay que nombrar aquí las contribuciones de todo un volumen que se centran en las relaciones de España con la producción literaria y cultural latinoamericana brasileña, y viceversa.

Además de los artículos mencionados, sin lugar a dudas, es la totalidad de esta obra lo que reanima los diálogos transatlánticos que buscan, a la vez, lo paradigmático y lo particular, tanto en lo que se refiere a sus temas como al espectro de enfoques metodológicos, que van desde la sociología de la literatura al examen poetológico, pasando por el análisis del discurso y las cuestiones de una estética de los medios. En este sentido, la obra documenta con éxito el alcance de los Estudios hispánicos y los discursos transatlánticos realizados en La Plata que, ya por sobre una década, representan una contribución significativa en la creación de un marco de reflexión para la investigación literaria y cultural en tiempos del hispanismo globalizado del siglo XXI.

¹ V. el eminente artículo de Raquel Macciuci, “El hispanismo y la literatura española en el ámbito académico latinoamericano. Una visión desde Argentina”, en Bolte, Rike / Haase, Jenny / Schlünder, Susanne (eds.), *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, Madrid/ Frankfurt/M.: Iberoamericana - Vervuert 2018, 113-130.

Al oeste del hispanismo: Intersecciones de la literatura y la cultura españolas contemporáneas. Vínculos desde Argentina, voces transhemisféricas

Mariela Sánchez

El objetivo de este libro es difundir y hacer visible una masa crítica seleccionada, reunida y sistematizada en función de ejes temáticos y de áreas específicas atinentes a la literatura y la cultura españolas contemporáneas, sobre la base de diferentes diálogos, tanto en materia de géneros y soportes como en términos de autoría e internacionalización de problemáticas y propuestas teóricas y analíticas.

Con algo de especulación curricular y mucho de comprensible estrategia, numerosas reuniones científicas han visto migrar los trabajos en ellas presentados hacia publicaciones diferentes de las tradicionales actas. En los últimos tiempos, el criterio cuantitativo de algunas instancias de evaluación académica y la falaz declinación del reconocimiento a la puesta en texto de conferencias, comunicaciones y ponencias de congresos han provocado que se devaluara, de forma cada vez más acentuada, la producción nacida de elaboraciones que son propias e individuales pero también, muchas veces, fruto de intercambios y discusiones que alimentan su contrastación y las enriquecen, sin entrar en los detalles del complejo entramado que siempre sustenta el evento convocante.

Acaso resulte en principio algo obvio y hasta tautológico, pero no está de más recordar que probablemente la instancia de mayor socialización de la producción en el área de las ciencias humanas y sociales está dada por la variedad de encuentros presenciales que, en una democratizadora convergencia, albergan tanto al investigador más experto como a quien está dando los primeros pasos de su formación académica. La oportunidad de compartir saberes sólidamente articulados, como así también la de poner a prueba hipótesis iniciales y foguarse en el necesario cruce de perspectivas con colegas de otras instituciones y de otros países coinciden en un acontecimiento irremplazable que, sin embargo, para determinados fines, a veces se disimula con etiquetas que diluyen el origen, como si se tratara de algo que es mejor callar.

Ya en la Introducción a la *Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Raquel Macciuci analizaba lo que dio en llamar la *deriva del género actas* y, al mismo tiempo, sinceraba un estado de la cuestión frente al cual, en aquel momento, muy especialmente quienes éramos investigadores en formación nos encontrábamos haciendo fintas que permitieran esquivar esos temidos rótulos capaces de confinar la dedicación al patio de atrás de lo que no suma o no cuenta. En aquellas palabras, Macciuci diagnosticaba la complejidad del panorama, pero también distinguía y valoraba las alternativas que sobrevenían.

Estas otras líneas inaugurales podrían leerse como una justificación en la que, como es de rigor, es preciso aclarar la ocasión de mayor detenimiento que ofrece la publicación de algunos de los textos que, en una primera formulación, han sido presentados en Argentina con motivo del IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, realizado en noviembre de 2017 en la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de los profesores Raquel Macciuci y Federico Gerhardt. También es de rigor patentizar que no se trata de actas de la reunión científica, ya desde el punto de partida de que cada trabajo ha devenido un capítulo de una estructuración que

no replica la organización primera; pero además, porque hay casos que, si bien han mantenido el eje, no pueden considerarse apenas una profundización, una transposición y menos aún una mera extensión. Tampoco adscriben a la definición de “la relación escrita de lo sucedido, tratado o acordado en una junta”, como reza la primera acepción del diccionario de la RAE para la entrada “acta”. No obstante, esconder ese disparador que implicó el Congreso o mencionarlo solo al pasar sería injusto, y un gesto de pusilanimidad intelectual negar esa instancia como condición insoslayable. El hecho de que las sucesivas fases de edición de este libro hayan estado también bajo el cuidado de Raquel Macchiuci habla de una práctica de perseverancia en el método y en el accionar cotidiano de nuestras áreas de desempeño.

La aclaración que antecede, por cierto, suele ser una verdad parcialmente compartida con toda publicación que se materializa cuando se lleva a cabo la pormenorizada empresa que supone volver a aquello articulado inicialmente en otro soporte y con otros tiempos, y cuando se registra una continuidad disciplinar que se pone de manifiesto en aportaciones que dejan en claro un gran nivel de especificidad, a la vez que un variado espectro de encuadres temáticos y metodológicos. Para reflejar esto, la oportunidad de encarar, a través de la Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, y gracias a la orientación que brindó desde el principio Guillermo Banzato, esta tarea de edición, permite dar cuenta de un estado actualizado y amplio en torno a la literatura y la cultura españolas, y concretarse con el formato de un libro, con el objetivo de reunir de manera orgánica la producción distribuida en los volúmenes que lo componen. Es esencial también —el más esencial, porque sin ello no habría libro— el señalamiento de la predisposición de autores y autoras que se sumaron a la propuesta de publicación y atendieron todo lo que se consideraba necesario para aspirar a un proyecto mancomunado que no dejara de lado la entidad individual de cada texto.

Si bien gran parte de los trabajos reunidos coinciden en su título y, en lo fundamental, en su contenido, con las formulaciones presentadas a lo largo de la reunión científica, tal como se anticipaba, la presente disposición y las nuevas articulaciones, así como una renovada mirada de autores y autoras apoyada en unas pautas tendientes a la cohesión, hacen que el resultado devenga un texto otro. A pesar de que es casi un lugar común, en la comunicación oral de un congreso, prometer la ampliación en la publicación futura, considero importante en este caso insistir en que el espacio ofrecido y el hecho de pensar en una entidad de libro disponible en línea, en un repositorio académico y organizado en diferentes volúmenes, propició una libertad que llevó a rediseñar la estructura del evento. Esto no quita que ocasionalmente –en muy escasas referencias– se haya mantenido alguna huella de la interacción oral o alguna alusión al simposio en el que haya tenido lugar una primera articulación, lo cual otorga al texto escrito una dimensión extra que no reniega sino que se vale de ese contexto de circulación primigenia; pero en la medida en que ha habido adecuación a parámetros de contrastación propios de los artículos científicos, es menester subrayar que cada participación en el libro ha sido sopesada y examinada de acuerdo a criterios y exigencias que –sin pretensión de lucirse como mejores que la laboriosa y poco ponderada edición de publicaciones emparentadas con reuniones académicas– imponían un formato y unas condiciones divergentes.

Si el congreso se desarrolló sobre la base de ocho simposios, la organización de un tomo compuesto por una clase magistral, cinco volúmenes y un colofón se distancia de forma notoria de una agrupación que resultó efectiva al plasmarse en la efectuación presencial, limitada a una cantidad de minutos que siempre dejan sensación de insuficiencia. En el libro prevaleció la sistematización que agrupara los trabajos sin perjuicio de la convivencia de aquellas formulaciones que pudieron haber formado parte de mesas o bien de paneles, en una horizontalidad que, de todos modos, no ignora posicionamientos estratégicos en

el ordenamiento de los capítulos de los respectivos volúmenes. Se dan cita análisis, avances de investigaciones y debates actuales sobre la literatura española contemporánea y en torno a diferentes dimensiones de la cultura española que incluyen el cine, el hecho teatral, la pintura, la historia del libro y la edición, la memoria, en concomitancia con una presencia transversal de lo literario y con una universalización de problemáticas que no interpelan solo al ámbito español.

Como antesala de los volúmenes específicos, el libro cuenta con una participación especial, la del destacado académico Joan Oleza, que vuelve a prestigiar páginas platenses de nuestra universidad, en esta ocasión con una **Clase Magistral** que lleva a repensar el mapa de la novela de la memoria al ocuparse de la generación de la Transición y las confrontaciones de la memoria histórica en España. El catedrático de la Universitat de València expone un contundente estudio que demuestra la importancia y la pervivencia de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en la narrativa reciente y en la actual. El texto atañe a cuestiones no solo literarias sino, asimismo, al peso social de la inacción en otras esferas, como la de la mayor parte de la justicia española. Además de ser la manifestación de una perspectiva experta y clara, funciona de algún modo como una suerte de antídoto frente a quienes, en renovadas y generalizadoras oleadas, cada tanto insisten en desplegar un manto de sospecha sobre el ejercicio de la memoria.

El **volumen I**, *Lectores, representaciones del libro, edición e historia(s) de la literatura española*, se compone de ocho capítulos fundamentales para la actualidad de una línea de investigación que presenta diferentes aristas, si bien no privativas de la literatura española, centradas en el volumen en ella, aunque con afinidades que pueden resultar interesantes para estudiosos de estas líneas más allá de un recorte geográfico concreto. Entre los ocho capítulos que lo conforman, varios de los autores, como se advertirá, son consagrados especialistas del hispanismo; pero también se enriquece el volumen con la notable contribución que proviene del campo de la historia del libro y la edición.

Abre el volumen I Matei Chihaia, que explora la forma en que la representación del lector y de la lectura en una obra literaria se puede fundar en metáforas y alegorías, como parte de una red semántica que da sentido a la actividad del receptor, y sugiere una actitud pragmática que este puede realizar en su papel como lector. Chihaia se enfoca en la obra de Antonio Muñoz Molina, donde observa cómo la mencionada representación se construye con particular coherencia. El segundo capítulo, a cargo de Mónica Musci, se concentra en las representaciones del libro y la cultura escrita en otro escritor español contemporáneo de gran difusión: Manuel Rivas. Esta mirada retransita un enfoque en el que la investigadora ha trabajado también en relación con otros autores y propone un itinerario que registra, en una serie de novelas, la valoración del libro como objeto material y simbólico, con todo lo que ello conlleva en materia de marcas de prestigio, rivalidades e identificación con una comunidad lectora. En el tercer capítulo de este primer volumen, Sonia Zarco Real indaga en las condiciones de publicación, diseminación y recepción del hispanismo en el contexto del Atlántico hispano de los años veinte y busca aproximarse al proceso de institucionalización y a los encuentros culturales que se auspiciaron a través de instituciones americanistas –puestas en funcionamiento aun en medio de un régimen dictatorial, el de Primo de Rivera–, bajo lo que subyace, asimismo, un control de la recepción y de la lectura a ambos lados del Atlántico. Como se nota ya en el ordenamiento de este primer volumen, sin ánimo de apego a un criterio de unidireccionalidad cronológica, se ha priorizado una disposición permeable, que invite a repensar aspectos no necesariamente atados a un período acotado. Así es como, en el capítulo 4, Álvaro Fernández se ocupa de otra relación transatlántica: la construcción de España desde Estados Unidos durante la Transición. Fernández se detiene en los procesos de *remodelación* de una imagen anquilosada de España en el viraje hacia la posmodernidad y en el peso que el viaje a América tiene como recurso, mediante un recorrido por obras literarias que convoca, entre

otros, a Antonio Muñoz Molina y a Javier Marías. A continuación, en otro tipo de vínculo transatlántico entre España y América, entre Este y Oeste, aunque en este caso, con América del Sur, y más concretamente, Argentina, Margarita Pierini se dedica a analizar el homenaje que Bernardo Verbitsky –padre de un militante político marcado por su cercanía con el ya por entonces desaparecido Rodolfo Walsh– rinde a *Marianela*, la novela de Benito Pérez Galdós, en 1978, en el suplemento literario del periódico *La Nación*. A partir de su hallazgo material, Pierini se aboca a un discurso que da cuenta del ejercicio de lucha susceptible de ser empleado y actualizado con la literatura. Por su parte, Néstor Bórquez, en la línea de otra materialidad y otro género, pero también en los cruces entre literatura y resistencia –y también en un tipo de medio gráfico–, se dedica a la historieta *Paracuellos*, de Carlos Giménez, considerada una de las obras cumbre de la historieta internacional. Bórquez estudia las escenas de lectura y escritura como manifestaciones de resistencia en contextos represivos, en un trabajo que incluye la reproducción de viñetas ilustrativas de la convergencia de situaciones de extrema violencia con escasos momentos de felicidad –de la mano de la literatura– de niños sometidos a un régimen de castigos y nulidad de oportunidades. En el penúltimo capítulo del volumen, José Luis de Diego profundiza en un novedoso terreno: el de las representaciones ficcionalizadas de editores, con el puntual interés de advertir cómo este tipo de incorporación a la trama literaria nos habla de los modos en que los escritores piensan su relación con los agentes del campo literario y sus diferentes figuraciones. En un elaborado tránsito que parte de una afirmación de Vila-Matas que se procurará rebatir, de Diego pasa por “Entierro de un gran editor”, de Max Aub, pero trasciende, a su vez, el campo literario español para fijarse en obras de Ítalo Calvino, Daniel Pennac, Haroldo Conti y César Aira, y finalmente culminar, en un cuidado retorno espacio-autoral, en *Dublínesea*, del propio Vila-Matas. El volumen I se cierra con la perspectiva de Marcelo Topuzian, desde el hispanismo argentino, respecto

del proyecto colectivo de historia comparada de las literaturas de la península ibérica comisionado a César Domínguez, Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza y Ellen Sapega por la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Topuzian reflexiona acerca de la viabilidad de unos estudios comparados intrapeninsulares y revisa presupuestos desde los que partió el proyecto, transformaciones entre el primero y el segundo volumen y, con especial énfasis, se pregunta por el interés y la pertinencia en lo que compete a los hispanismos argentino y latinoamericano.

El **volumen II**, *Temas, cruces y miradas emergentes en la narrativa española*, presenta una serie de análisis que, lejos de ser abordajes abismados en el objeto de estudio que seleccionan, brindan posibilidades de apertura hacia diversas formas contemporáneas de la narración en la literatura española, tanto en materia de decisiones y estrategias, como de contextos signados por realidades, interrogantes y preocupaciones muchas veces coincidentes, y despliegan un abanico de intereses argumentales y de fusiones entre lo cotidiano y lo extraordinario como materia prima.

El inicio está dado por un capítulo a cargo de Gladys Granata, quien, sobre la base del trasfondo de la crisis española como factor común de varias novelas de los últimos tiempos, se propone mostrar en *Farándula*, de Marta Sanz, la profundidad del mundo de la bohemia teatral en su agonía y en su intento de supervivencia más allá del brillo de la prensa y de los premios, en un cruce entre mundo artístico y mundo literario. Pasando a un autor del que también se ha ocupado la propia Marta Sanz, Daniela Serber se aproxima nada menos que al tratamiento de la relectura y la reescritura de la Historia en *Paris-Austerlitz*, de Rafael Chirbes, con atención a la relevancia que los espacios, en un sentido amplio, adquieren en la constitución de subjetividades históricas que encarnan los protagonistas. Margarita Ferrer, en el tercer capítulo que integra el volumen II, aborda el caso de García Lorca a partir de Manuel Vicent en diálogo con la Generación del 27, con

una lectura analítica de la obra de Vicent en su acercamiento al poeta granadino. Ferrer encara la biografía a cargo del escritor valenciano en su espesor narrativo, sin soslayar la trama de personajes, instituciones y acontecimientos, así como tampoco la convergencia de voces. Ailén Saavedra se propone leer la primera novela larga de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*, publicada en 1957, en relación con, por un lado, lo que la misma autora vivió como mujer de la generación formada en la posguerra española y, por otro lado, lo que ella misma analizó y escribió en los años 80, en un ejercicio que aspira a demostrar cómo la ensayística ilumina la escritura literaria. Viveca Tallgren, por su parte, toma la figura de la madre en la novela *La virgen roja*, de Fernando Arrabal, y se plantea el análisis de los motivos de esa figura para explorar los propósitos del autor y la realización de su proyecto. Tallgren incluye otras referencias para dar una idea más global del uso de la figura materna. Este trabajo orbita, asimismo, en torno a la complejidad del pasaje de una singular y extrema historia surgida de un acontecimiento real a los dominios de la literatura de creación. Cierra el volumen II Eva Jersonsky, quien en otra indagación en ciertos márgenes de la figura femenina, aunque diferentes de los del capítulo anterior, contempla la conjunción de dos posicionamientos que singulariza como marginalidades: el sujeto femenino y la nacionalidad catalana, focalizándose en las dos últimas novelas de Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*, a partir, especialmente, de la consideración de lo doméstico.

El **volumen III** nuclea el ámbito de las escrituras del yo con la problemática de la memoria en una trayectoria que va desde la plasmación textual de aspectos de la intimidad del sujeto hasta la representación literaria de la desaparición y otras formas de violencia estatal. Del ensimismamiento privado a lo público, de la explicitación más marcada del yo a la disolución de cuerpos e identidades, el volumen ofrece un renovado estudio a cargo de investigadores y especialistas de diferentes latitudes, e invita a una perspectiva comparada, en ciertos capítulos explícita, en otros sugerida o latente.

Inaugura el volumen el trabajo de Germán Prósperi, que se concentra en algunas cartas de Federico García Lorca. A partir de la tesis de la experimentación, por parte del yo, de un crecimiento en horizontal como marca distintiva de una infancia *queer*, Prósperi descubre nuevas modulaciones de la persistencia de la infancia en la obra de García Lorca, isotopía en la que el poeta subsiste y que admite una inmersión que va más allá de la obra poética. A continuación, también en la línea de lo epistolar y de las escrituras del yo, Mariano Saba busca comprobar si las aseveraciones de Leopoldo Alas, en la intimidad de sus cartas y del sustento biográfico de algunas de sus ficciones, diseñan un territorio crítico personal. Saba lo formula en el marco de la afirmación de que ciertas configuraciones del yo quizá puedan inscribirse como tales solamente en el espacio textual de la crítica. En el tercer capítulo del volumen, Sofía Bonino se propone dar cuenta de la reconstrucción del campo intelectual argentino de la década del 40 tal y como aparece descrito por Francisco Ayala en la segunda parte de sus memorias, titulada *Recuerdos y Olvidos. El exilio*. Bonino hace hincapié en el modo en que Ayala retrata a algunas figuras destacadas, en el itinerario de su participación en *Sur* y *La Nación*, y en los vínculos establecidos con las editoriales, entre otros ejes relevantes para sondear el mencionado campo intelectual. María Belén Bernardi, con la subyacencia de una idea de Vicente Luis Mora, pone en diálogo lecturas de Patricio Pron con las marcas que en su propia obra impulsan un intento de conformación de una autopoética pasible de ser advertida como sombra proyectada en otros autores –Copi, Gombrowicz, Bolaño y Vila-Matas, entre otros–, con los que, de algún modo, se establece un enlace autorreferencial y fraternal, a la vez que se aventura la conformación de una particular tradición o una suerte de singular linaje. Minerva Peinador retoma la autoficción como fenómeno literario a partir de distintos lineamientos teóricos y tipifica las que considera como las obras más relevantes de Javier Cercas en función de la autoficcionalidad para, seguidamente, analizar dos de sus obras

tempranas, *El móvil* y *La verdad de Agamenón*, y así, oportunamente, arribar a una reflexión final acerca de la funcionalidad de la autoficción y las posibilidades de tratamiento literario que ofrece. Frauke Bode expone y discute las funciones del modo fantástico para relatar los traumas históricos de la Guerra Civil y el franquismo en España, y de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Con los ejemplos de la película *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice y el relato “Cuando hablábamos con los muertos” de Mariana Enríquez, enfoca el modo de lo fantástico en dos medios, dos países y dos momentos temporales diferentes. A pesar de las distancias, Bode observa cómo ambas culturas negocian un pasado problemático a nivel colectivo y saca a la luz, además, un elemento en común en lo que hace a la ambigüedad formal del modo fantástico y los diversos tipos de ambigüedad que identifica en el trauma colectivo. Luciano Miglierina, en otro capítulo del volumen que explicita un diálogo transhemisférico, se centra en la figura del desaparecido en torno a textos de Manuel Vázquez Montalbán (*Quinteto de Buenos Aires* y “La muchacha que pudo ser Emmanuelle”) y Mária Averbach (*Los que volvieron*). Miglierina señala la puesta en escena de una continuidad de la violencia en el período posterior a la dictadura tanto en Argentina como en España y, a su turno, indaga en un aparentemente inocuo signo de identidad –el nombre de pila– y en otra línea posible de análisis: la que resuelve el trauma de la desaparición por medio de lo sobrenatural, en una especie de simbólica restitución vehiculizada por la trama literaria. Patrick Eser retoma la figura del desaparecido como un símbolo central de la cultura memorialística argentina que se ha convertido en un ícono transnacional de la lucha contra la impunidad de dictaduras y crímenes de lesa humanidad, y se traslada a otro contexto nacional de memoria: el del conflicto vasco. Eser se aboca a notar, con el ejemplo de la novela *Twist*, de Harkaitz Cano, cómo la figura del desaparecido es adaptada y utilizada para resignificar el pasado en el País Vasco. Ya hacia la culminación del volumen, Albrecht Buschmann analiza,

en una pormenorizada presentación de un *corpus* que pertenece a un género bien diferente de los abordados hasta el momento –el de la así llamada “guerra de esquelas” que se desarrolló en la sección de avisos fúnebres y obituarios de los periódicos españoles del año 2006– los anuncios conmemorativos en los que descendientes de víctimas de la Guerra Civil española publicaron, con una fórmula micronarrativa, su visión privada de las circunstancias del fallecimiento de sus allegados asesinados, cuyos cuerpos permanecían en su mayoría desaparecidos. La contribución de Buschmann se erige en la conceptualización de un espacio discursivo recuperado a la negación de la desaparición, un espacio en el cual sería posible nombrar la ausencia. En el último capítulo del volumen III, Luz Souto suma una informada y completa aproximación al uso del término *desaparecido* desde diferentes territorios, épocas y circunstancias, y se ocupa de los límites, los extremos y los rebases que actualmente hay en una categoría inicialmente destinada a designar algo del plano de lo incomprensible. Consciente de las dificultades y de la imposibilidad de respuestas cerradas, Souto logra tender nuevas vías de reflexión sobre las representaciones que diferentes comunidades hacen de sus ausencias persistentes.

El **volumen IV**, *Poesía, teatro y otros lenguajes, soportes y campos de la ficción*, encarna una lógica que hace que se conjuguen, con predominancia de un acervo proveniente de la filología y el auxilio de matrices teórico-críticas adyacentes, miradas sobre textos que, en términos tradicionales, participan de géneros divergentes entre sí, pero que, como se verá ya a partir de la síntesis de cada capítulo, guardan cohesión y en modo alguno friccionan las diferentes perspectivas. Poesía, teatro, cine, prensa, pero también poesía reunida, teatro devenido en cine, textualidades aparentemente desplazadas u *orilladas* en unos y otros soportes, texto escrito pero también imagen y acústica son convocados en el presente volumen sin que esto vaya en detrimento de una especificidad en los respectivos estudios. Al contrario, se evidencia un despliegue en el que rastrear puntos de conexión y

retroalimentación que patentiza que la literatura contemporánea repele lo unívoco y lo monocorde.

Abre el volumen un abarcador y a la vez minucioso trabajo de Christian Wentzlaff-Eggebert, quien en esta ocasión se acerca a la poesía como práctica oral a partir de un análisis del rol que desempeñan el ritmo y la sonoridad en textos de Garcilaso de la Vega, Paul Verlaine, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, para luego ilustrar cómo algunas de las técnicas desarrolladas por esos precursores, que en muchos casos sirvieron de brújula a poetas del siglo XX, son empleadas en Argentina por Leopoldo Lugones, Javier Adúriz y Conrado Nalé Roxlo. Por último, en este trabajo Wentzlaff-Eggebert subraya un uso particular que hace la argentina Mirta Rosenberg de esos y otros recursos. Seguidamente, Maria Alessandra Giovannini, sin dejar de lado su conocimiento de la ingente obra narrativa, se sumerge en la producción del Juan José Millás dramaturgo, a través de *Ella imagina* y *La lengua madre*. Opera como objetivo la naturaleza profunda del lenguaje en lo que hace a su capacidad creadora –pero también a su poder destructor o desestabilizador– como uno de los ejes fundantes de la escritura millasiana. Además, Giovannini aporta, para el caso de la segunda obra mencionada, la novedad de contar con un texto inédito ya que, como explicita y agradece, le fue proporcionado por el mismo Millás en función del trabajo que se originó para ser expuesto en el IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas de la Universidad Nacional de La Plata. Pablo Martínez Gramuglia, en otro gesto que saca a un sujeto de su desempeño más conocido, aborda la propuesta de modernización de la sociedad rioplatense enunciada por la figura de letrado de Manuel Belgrano, con base en la importación y la adaptación de conocimientos ilustrados europeos. Martínez Gramuglia se centra en textos de Belgrano anteriores a la Revolución de Mayo en los que se tratan las ciencias naturales y la economía y filosofía políticas como bases para lo que se define como una auténtica ingeniería social. Natalia Corbellini tra-

baja sobre el acontecimiento teatral y la puesta en escena de textos clásicos, para lo cual reflexiona acerca del lugar del arte dramático en la cultura contemporánea y las vías de circulación que atañen tanto al texto verbal como a la complejidad de dimensiones que involucra la representación. Corbellini reconoce, a su vez, en el estudio filológico riguroso un factor fundamental para pensar el hecho teatral y marca la importancia de la participación de destacados dramaturgos del teatro contemporáneo en la revalorización del patrimonio hispánico. Laura Conde encara algunas de las problemáticas más significativas en lo tocante a las didascalias en el marco de la dramaturgia y la escena contemporánea. Contempla especialmente aspectos como la intermedialidad, la hibridez de los materiales y los dispositivos tecnológicos, así como también ciertos alcances y limitaciones de las líneas teóricas y críticas canónicas que abordan el tema. En este sentido, Conde propone una nueva lectura de estas inscripciones, donde se constituye una poética singular a la vez que se señala el *entre* en el que se conjugan el texto teatral y la puesta en escena. En una taxonomía de la que realiza un necesario recorte de su campo léxico, Cecilia Asurmendi selecciona la categoría del *desperdicio* y, al amparo intertextual de Quevedo y de Miguel Hernández, se concentra en *Nanas para dormir desperdicios*, de Francisca Aguirre. Asurmendi presenta una lectura que, con declarados y siempre pertinentes ecos benjaminianos, se asoma a la poesía como forma de interpelación de las grandes transformaciones, en este caso, con el trasfondo de la conflictiva relación de hombres y mujeres con su entorno y los desechos y restos que lo habitan. Mercedes Giuffré elige *Baladas y canciones del Paraná*, uno de los poemarios que Rafael Alberti escribió durante su extenso exilio en Argentina, y lo analiza en relación con los espacios perfilados en las tres partes que componen el libro: el mítico evocado –el lugar de la infancia unido al de los ideales de la República–, el real de las islas del Paraná, con su capacidad de extender la simbolización de toda América, y el de la fusión de los dos anteriores, que remite a una dualidad

únicamente factible de resolución en la composición poética. En el trabajo se recorren los símbolos explícitos o encubiertos que expresan un carácter especular en el acto de mirar la naturaleza. Beatriz Hernández se enmarca en las teorías postestructuralistas, en lo que estas han conllevado respecto de la búsqueda de nuevas representaciones y nuevas formas de confección del pensamiento, para posicionarse, en particular, en la perspectiva del *nomadismo*. Incorpora, a su vez, la noción de performatividad discursiva, que le sirve de herramienta para ocuparse de *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, en derredor de una poética del exceso cuya materialización localiza en el discurso del deseo, apuntando a dar cuenta de un proceso desestabilizador y disruptivo respecto de categorías tradicionales. En otro trabajo que nos recuerda que el texto dramático es solo una parte del fenómeno teatral en su totalidad, Agustina Míguens se ocupa de la convergencia que se da en la película *La novia*, dirigida por Paula Ortiz, que utiliza el argumento y los personajes de *Bodas de sangre* y toma los versos de García Lorca, seleccionados, reordenados y algo adaptados, para constituir el guion. Míguens observa la particular relectura que supone la transposición –hacedora, por supuesto, de un resultado divergente al valerse de un lenguaje *otro*– y puntualiza la introducción de una serie de cambios y la inclusión de escenas ausentes en el texto, con especial atención a lo que esto acarrea en el tratamiento de la temporalidad y de la ambientación, siendo precisamente la ambientación, las formas de representar las imágenes poéticas de Lorca, la temporalidad cíclica y la focalización los puntales del análisis. Se cierra el volumen IV con Laura Scarano, quien afronta una cuestión que identifica como desafío propio de la mirada transatlántica a la poesía española actual: la construcción de un diálogo interoceánico entre las dos orillas del español, sin desconocimiento de sus acentos locales y sus historias particulares. Teniendo como norte la idea de una crítica que indague en poéticas sucesivas y coetáneas, Scarano localiza en el mestizaje de estilos y tradiciones la seña característica del panorama de la pluralidad lírica

actual, y propone una alternativa que escape de la lógica opositiva que aún encuentra en muchos antólogos.

El **volumen V**, *Vínculos transnacionales y puentes artísticos e históricos entre España y Brasil*, constituye un gran aporte a la elaboración de un análisis de lo transatlántico en una publicación argentina, ya que se detiene en los diálogos de una producción que, encabezada y alentada fuertemente por Silvia Cárcamo, se zambulle en variados y complementarios enfoques de la intersección cultural entre España y Brasil, con la especificidad que eso conlleva pero sin que dejen de aparecer destellos e interrogantes que pueden resultar interpelantes en otras latitudes. Frente a un mapa intelectual del hispanismo bastante acostumbrado a recalar en estudios anglosajones y a focalizarse en ciertos –a veces tranquilizadores– centralismos académicos lejanos más que en hispanismos propios o de costas vecinas, resulta enriquecedora la conjunción de este último volumen, que abarca la poesía pero también la narrativa, la pintura y las relaciones históricas entre dos países y dos lenguas, pero que convoca problemáticas más universales. Para comenzar, Silvia Cárcamo incursiona en las escrituras de la intimidad de españoles exiliados en América por causa de la derrota republicana en la Guerra Civil como parte de un amplio, disperso y heterogéneo archivo desprendido del territorio nacional, y se aboca al caso de Rosa Chacel, por el interés que le despierta una experiencia, devenida escritura, realizada entre el tránsito constante entre Brasil y Argentina. En esta línea, Cárcamo estudia el denominado *exilio menor*, antiheroico, de Rosa Chacel en América tomando como *corpus* principal los *Diarios*. Carlos Alberto Della Paschoa, a partir de la afirmación de que las bibliotecas del Instituto Cervantes constituyen la mayor red de bibliotecas españolas en el mundo, aborda la importancia de una política de desarrollo de colecciones bibliográficas. El trabajo se refiere a la Biblioteca José García Nieto del Instituto Cervantes de Río de Janeiro y retransita la historia de las relaciones entre Brasil y España desde la perspectiva de las producciones literarias y científicas

de ambos países, a través de la descripción de una “colección local”. Ivan Martucci Forneron expone, en relación con los poemarios *Mínima muerte*, de Emilio Prados, y *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes, la hipótesis de una refundación del espacio donde guardar, juntas, la Historia y la imaginación, indagando en principios y conceptos del pensamiento humano que hacen que estas dos producciones poéticas, elaboradas ambas durante la Segunda Guerra mundial, puedan converger al plantear inquietudes ante la destrucción, la muerte, el vacío, con las armas de la resignificación de los sentidos, la supervivencia en determinados símbolos e imágenes, en fin, con las armas de la expresión poética. Margareth dos Santos se propone responder a las hipótesis que se tejieron y a las preguntas que se formularon en torno a la decisión del pintor catalán Joan Ponç de dejar la efervescencia de las primeras vanguardias catalanas y su grupo Dau Al Set para recalar en Brasil. Dos Santos posiciona la búsqueda de respuestas en la investigación de las relaciones del pintor con los poetas Murilo Mendes, Raul Bopp y João Cabral de Melo Neto, que colocan a Brasil en la cartografía del horizonte ponçiano y acompañan de cerca su aventura hacia el paisaje, la cultura, la literatura y el arte brasileños. Elisa Amorim Vieira, por su parte, se detiene en los análisis que realiza Mário Pedrosa, reconocido como el más prominente crítico de arte de Brasil en el siglo XX, respecto de la obra de Joan Miró –en la que el crítico subraya una estrecha vinculación entre obra pictórica y poesía– y busca evidenciar las posibles conexiones que el crítico estableció con las artes y las culturas peninsulares. Para eso, Amorim Vieira presta atención al período de su exilio en Chile, cuando Pedrosa congregó obras de artistas de diversas nacionalidades, entre ellos, Joan Miró. Mayra Moreyra Carvalho propone una reflexión que busca concentrarse en los vínculos estéticos entre el poeta español Rafael Alberti y el pintor brasileño Candido Portinari. Sin menospreciar el universo de la conocida y estudiada amistad entre ambos, las preguntas en este caso parten del lugar desde el cual Alberti mira la pintura de Portinari, es

decir, parten de sus textos. Por este motivo, Moreyra Carvalho aborda tanto un texto poético como la introducción a un catálogo, en una dedicación a materialidades diversas que aspira a comprender cómo el poeta, cuyo primer oficio había sido el de pintor, percibe la creación de Portinari, y también de qué manera esa percepción encarna en la composición albertiana. Ya hacia el final del volumen, Maria Mirtis Caser y Silvana Athayde Pinheiro observan cómo en *Brasil, sístoles y diástoles*, el poeta español Sevylla de Juana toma los movimientos de concentración y de expansión del universo como materia de poesía, en una apertura capaz de asomarse a otros tiempos y espacios, uniendo lenguas y lugares, y analizan su obra con atención a pormenores fonéticos y temáticos. En la amalgama del español y el portugués, despunta el homenaje a una tierra y a su gente, y en la fusión de poesía, música y mito, las autoras se fijan en las correspondencias culturales entre España y Brasil. En el último capítulo del volumen V, Ester Abreu Vieira de Oliveira rastrea en la poética de Santiago Montobbio la evocación de poetas renacentistas y barrocos, así como también de escritores españoles del siglo XX, principalmente los considerados como pertenecientes a la Generación del 27, y sondea las inquietudes fundantes que guían la elaboración estética de Montobbio. En la comprensión de una idea del arte desafiante de fronteras, y con el método de un puntilloso recorrido textual, Abreu pone de relieve diferentes capas de una contemporaneidad creativa de la que demuestra ser gran conocedora y atiende a una nueva conexión entre Brasil y España, pero también a intersecciones de ecos artísticos y cuestionamientos humanos que no se reducen a una *geopoética* en particular.

A continuación de los cinco volúmenes cuyo contenido se ha detallado, el **Colofón** clausura el libro con dos especializadas aportaciones enlazadas por la Generación del 27, sin que falte una revisión del célebre apelativo, de su cuestionamiento y operatividad. En primer término, Raquel Macchiuci se traza el cometido de releer la ínclita antología de Gerardo Diego de 1932 en diálogo con las antologías

posteriores que identifica como aquellos hitos que reconfiguraron el emblemático legado: la del mismo Gerardo Diego de 1934, la de Vicente Gaos y la de Andrés Soria Olmedo, con el propósito de analizar los cambios de conceptos y perspectivas sobre el grupo y la obra de la Generación del 27 en tres franjas temporales bien diferenciadas por el contexto histórico y cultural, con vías a advertir cómo se produjo una ampliación sustantiva. Finalmente, el propio Andrés Soria Olmedo, en “De España a América: vanguardia y joven literatura hasta 1936”, se plantea evocar y glosar algunas presencias de los escritores de la joven literatura –o del 27– en la Argentina. El arco que traza Soria Olmedo en esta oportunidad se delinea de un país a otro pero también se debe a una variable temporal determinante, desde el ya indiscutible año clave de 1927 hasta el período inmediatamente anterior a la Guerra Civil española. Las preguntas disparadoras (¿quiénes?, ¿cuándo?, ¿dónde?) conducen el desenvolvimiento de un campo que, sin pretensiones de una imposible exhaustividad pero con criterioso método, abarca singulares situaciones de aparición, participación y desempeño que implicaron el desplazamiento de algunos de los más destacados exponentes del grupo respecto de un terreno habitual. Con esta trayectoria de Europa a América, de España a Argentina, se cierra un libro que, entre el descentramiento y las búsquedas de coincidencia y encuentro que rigen las obvias distancias, reúne voces diseminadas geográficamente en lo cotidiano de sus prácticas docentes, investigativas y analíticas, que sin embargo conviven en la necesaria vigencia y puesta en circulación de lecturas multifocales.



CLASE MAGISTRAL

La generación de la Transición
y las confrontaciones de la memoria
histórica en España

Joan Oleza

La generación de la Transición y las confrontaciones de la memoria histórica en España¹

Joan Oleza²

Memoria histórica y convicción personal

En unas páginas insólitas de *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes, Doña Amelia, una dama septuagenaria, permanece en la cama a media mañana, retenida allí por sus cuidadores, y ella,

con los ojos cerrados, oía voces. Sí, voces. Su madre la estaba llamando desde lejos. Era un pasillo largo y oscuro, y al fondo sonaba la voz de su madre, que le decía ven, y también, qué haces, Amelia, qué estás haciendo ahí, sola (...) y ella se esforzaba para incorporarse en la cama, y no podía, no podía levantarse; levantaba la cabeza un poco, y ya está, ya no podía hacer más, la dejaba

¹ Esta investigación ha contado con el patrocinio del Programa Prometeo para grupos de investigación de excelencia, del Plan I+D de la Generalitat Valenciana (Prometeo 2016/133).

² N. de la ed.: El catedrático de la Universitat de València fue galardonado con el título de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional de La Plata en el marco del *IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* el 22 de noviembre de 2017. En aquella oportunidad, pronunció una primera versión de la Clase Magistral que aquí se publica.

caer otra vez sobre la almohada, y entonces sentía rabia, mucha rabia, y, luego, ganas de llorar, madre, no puedo ir, madre, tengo que quedarme aquí... (2000, p. 75)

Es un monólogo indirecto y, a medias, directo, extraordinario, se requiere mucha osadía para introducirse dentro de la conciencia en disolución de una enferma de Alzheimer, y probablemente ninguna otra enfermedad es tan amenazadoramente emblemática de nuestra época como esta en la que la propia identidad se destruye a la par que su memoria.

Las palabras que siguen serán formuladas desde la convicción de que la amnesia de los pueblos es tan amenazadora para el presente como la de las conciencias individuales, de que, como reza un antiguo adagio que nadie sabe demasiado bien de dónde procede, “los pueblos que olvidan su historia están obligados a repetirla”, o de que el rescate para la memoria histórica de una guerra que empezó hace ahora más de ochenta años, no es un ejercicio de melancólica huida al pasado, en busca de una épica que ya no se encuentra en el presente, sino la respuesta activa a la necesidad de luchar por conjurar en el presente las tentaciones antidemocráticas del pasado, tan perentoria ahora mismo, en este noviembre español y catalán atravesado de conflictos. Como escribieron los redactores argentinos del *Informe Nunca Más*, en sus *Recomendaciones* finales, se trata de “prevenir, reparar y finalmente evitar la repetición de conculcaciones a los derechos humanos” como las que se produjeron en la guerra del Vietnam, en el apartheid sudafricano, en Camboya, en la Rusia estalinista, en la China de la Revolución Cultural, en las brutales dictaduras de Argentina, Uruguay, Paraguay, Guatemala o Chile, en Bosnia, en Ruanda, en Darfur, en la Palestina ocupada, en las cárceles y en los muros de los cementerios españoles de los años 40, en toda la funesta cohorte de calamidades que secundaron a la mayor de todas, la que dio al siglo XX su rostro más siniestro, la del Holocausto.

Haber sido borrado de la memoria colectiva

Cuando Max Aub, en 1969, volvió por primera vez a España después de treinta años de exilio, encontró un país en el que se había borrado la memoria de la tragedia que lo dividió en dos, que frustró los años más prometedores de una modernización acelerada, que destruyó el proyecto de vida de toda una generación y que lo lanzó a él, como a otras decenas de miles de supervivientes a un exilio inacabable, en el que ir tejiendo año a año lo que María Teresa León llamó la memoria de la melancolía. Ahora, al pasear por las calles de Valencia, de Madrid, o de Barcelona, comprobaba:

[E]sta España nueva, híbrida, que les ha salido a los tecnócratas, banqueros y obispos conciliadores y con la que, a primera vista, parecen no saber qué hacer, desbordados por el afán de diversión, de buen vivir, el destinte del turismo, de los bikinis, del francés, del inglés, del alemán, de las minifaldas, de los bares (...) y que sin embargo sigue, como siempre, en el puño del ejército. [Max Aub exclama, entonces:] No llevo una semana aquí, es verdad, pero no reconozco nada. (1971, pp. 141-142)

Es una España cuyo bienestar parece inextricablemente asociado a su ignorancia del pasado, y a lo que es peor, a su indiferencia hacia ese pasado. “Ninguno me preguntó nunca nada acerca de la guerra civil” (p. 106). “Me dejaron pasar (cuando tantas ocasiones hubo para hablar) sin enterarse –en lo, poco, que yo hubiera podido ayudarles a salir de su inopia (...) Lo pasado, pasado” (p. 107). Un sobrino suyo, que se enfrenta a sus quejas, y le ofrece a cambio su visión de cómo son las cosas en la España de 1969, lo confronta con un diagnóstico cruel: “Ya no eres parte”, le dice, “ya no eres parte de este país” (p. 161). Y cuando en su visita a la Universidad de Valencia para reconocer y reclamar los libros que fueron expoliados de su biblioteca en el ‘39 y que acabaron en la de la Universidad, le pregunta un bedel a quién debe anunciar, Max Aub se dice a sí mismo: “No sé qué decir.

No sé cómo presentarme. No sé quién soy ni quién fui.” (p. 156). Y el despecho aflorará en su despedida de un país que ya no puede sentir como suyo: “Allá ellos –escribe–, suyos el olvido y el reino de la mentira” (pp. 105-106). Y ese despecho será el que le haga declarar en una entrevista aquella célebre frase: “he venido pero no he vuelto.”

Las cuentas pendientes de España con su pasado

Desde 1969 han pasado muchas cosas, pero la España democrática sigue teniendo cuentas pendientes, no saldadas, con su pasado más traumático. De hecho, como escribía Julio Aróstegui en 2006, la guerra civil

(...) nunca dio lugar a un debate generalizado en la sociedad española semejante y paralelo al que se produjo en los países europeos que alimentaron el fascismo y fueron derrotados en 1945. [De manera] que aún hoy está pendiente en la sociedad española, en medio de sus confrontaciones ideológicas, un decisivo y gran debate sobre la guerra civil. (Aróstegui, 2006, p. 72)

Se podría decir, incluso, que se ha puenteado, como dándolo por superado, sin haberlo apenas expuesto. En junio de 1987 se celebraba en Valencia el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, organizado por una Generalitat en manos del Partido Socialista que quería ser un homenaje al *II Congreso de Intelectuales en defensa de la cultura*, celebrado en julio de 1937 en Valencia, por aquellos días capital de la República, en plena guerra civil. Allí, cincuenta años más tarde de una sublevación militar que acabó por causar más de medio millón de muertos a lo largo de tres años de guerra, y una legión de víctimas en las cárceles y en las tapias de los cementerios en los quince años largos que siguieron, yo escuché al gran escritor mejicano, Octavio Paz, presidente de honor de aquel Congreso de 1987, proclamar solemnemente en su discurso inaugural que ese Congreso venía a demostrar que quienes habían vencido finalmente la guerra

civil habían sido la democracia y la monarquía constitucional, heridas de muerte en el '37 y triunfalmente resurrectas en el '87. El brillante escritor mejicano borraba así de un plumazo los años transcurridos entre la sublevación militar y el triunfo socialista en una España democrática, con todo su irredimible sufrimiento. La guerra, y los cuarenta años de dictadura que le siguieron, venían a contemplarse así como un incidente en la evolución secular de la sociedad española hacia la modernización y la democracia. Octavio Paz no hacía sino expresar, una vez más, esa convicción según la cual el futuro es la verdadera dimensión de la Modernidad, período este en el que el proyecto de futuro gobierna y debe gobernar la gestión del presente y la percepción del pasado, idea que el propio Paz repitió en más de una ocasión en sus ensayos.³

Y sin embargo, todavía en 2017, ochenta y pico años después del comienzo de la guerra civil, la sociedad española no ha podido convertir en memoria histórica asimilada los efectos de ese trauma, porque aunque la investigación histórica y las narrativas literarias, teatrales o fílmicas han dado cuenta de mucho de lo sucedido, las políticas de la memoria aplicadas han dejado de cumplir, entera o parcialmente, las medidas de justicia transicional exigibles en una situación democrática posttraumática:

El sistema judicial y los poderes públicos locales han recogido de forma muy insuficiente las denuncias de familiares y asociaciones, con su demanda de exhumaciones y de reparación, cuando menos simbólica, de los represaliados en la guerra civil y el franquismo.

La Ley de Amnistía de 1977 puso a salvo a los responsables de los crímenes de guerra y del franquismo (Art. 2e y 2f), y no ha sido posible reabrir para ellos la vía penal en los últimos 40 años, de ma-

³ “La modernidad invierte los términos (...). El futuro se convierte en el centro de la triada temporal: es el imán del presente y la piedra de toque del pasado (...). El hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o el infierno” (Paz, 1974, p. 53).

nera que los perpetradores no fueron llevados ante los tribunales y los pocos supervivientes continúan impunes e incluso laureados.

Nunca se constituyó una Comisión de la Verdad, y a falta de ella tampoco se promovió una política de Estado que, por medio de una investigación rigurosa evaluara y clasificara la suma final de las ejecuciones y sus circunstancias, que examinara la documentación de los juicios militares, que sistematizara los procedimientos seguidos en la represión del maquis, que analizara el comportamiento en su conjunto del sistema carcelario-concentracionario, pero también del judicial, de los años 40 y 50, que revisara la documentación de instituciones clave de la represión como el Tribunal de Orden Público o la Brigada Político Social. Las investigaciones realizadas hasta el momento han sido mayoritariamente iniciativa de los propios historiadores (Espinosa Maestre, 2015, pp. 202, 215-217) y es queja constante, por parte de muchos de ellos, la de que no se impidiera tras la muerte de Franco la destrucción de archivos importantes, o que hayan sido de muy difícil o imposible consulta archivos clave, como los de las fuerzas armadas o los policiales (Reig Tapia, 1984). A título meramente indicativo, ha sido la iniciativa particular de historiadores, periodistas y documentalistas, apoyada en los testimonios orales de las víctimas, la que ha sacado a la luz fenómenos tan dramáticamente relevantes como la desaparición y expropiación de menores, ejecutada de forma legal por el régimen franquista (Armengou, Belis, Vinyes, 2002). También la investigación de las cárceles de mujeres y de la represión ejercida sobre las familias republicanas, o la que ha acompañado el impactante movimiento de exhumación de las fosas comunes, ha corrido a cargo, en gran medida, de la iniciativa civil (Espinosa Maestre, 2015, pp. 209-212), no de la política estatal o del sistema judicial.

Los distintos gobiernos han rehuído, durante treinta años de sistema democrático, el compromiso de acometer un programa didáctico de explicación a toda la población de lo ocurrido durante la guerra civil y el franquismo, y de las responsabilidades tanto políticas como

penales, un compromiso que hubiera podido utilizar las herramientas de una sociedad responsable con su pasado: el sistema educativo, los monumentos civiles, la disponibilidad de los archivos, el recurso a los museos, el establecimiento de conmemoraciones públicas, la toponimia de las ciudades, la señalización explicativa de los lugares históricos, y muy especialmente de los lugares del trauma: fosas comunes, paredones de fusilamiento, cárceles propias o improvisadas, campos de concentración, cementerios... Hace tan solo unos años me encontraba yo en el solar que ocupó la Cancillería del III Reich, en la Wilhelmstrasse de Berlín, y me encontraba estremecido por el aura maligna del lugar. Nada queda ya de aquel soberbio edificio diseñado por Albert Speer, ni de su búnker. Permanece su memoria, recordada por un panel explicativo, uno más de los muchos que en Berlín acompañan a los lugares de la memoria. Tuve entonces la certeza de que solo un elaborado programa de explicación didáctica a toda la población de la tragedia provocada, incluso cuando esa tragedia tiene la desmesura del Holocausto, incluso cuando su responsabilidad se proyecta sobre toda una nación, solo entonces puede quedar culminada la investigación de la verdad, el juicio y la condena de los genocidas, la reparación de las víctimas, a que está obligada toda política de la memoria.

La recuperación de la memoria histórica de la guerra civil. Primera fase: la suma

La situación comenzó a invertirse en España a partir del cambio de milenio, con un intenso debate público iniciado a mitad de los ochenta, que alcanzó su mayor intensidad a partir del cambio de milenio, en torno a la memoria histórica del acontecimiento más traumático de nuestra historia reciente, la guerra civil, un debate que ha pasado, al menos, por dos fases sucesivas.

En la primera, el debate se centró en la condena del alzamiento militar y de la dictadura, en la exigencia de recuperar la memoria histórica silenciada, mediante la investigación de los efectos de la represión

generalizada de los vencidos, la exhumación de las fosas comunes, el reconocimiento y la reparación de las víctimas, el discernimiento de las responsabilidades tanto políticas como penales, y la realización de una política de la memoria que incorporase a la conciencia de los ciudadanos los hechos traumáticos del pasado. Es la fase en que la investigación y la historia cultural se afanaron, sobre todo, en una dirección acumulativa. Lo fundamental era reunir la información, hacer la suma.

Curiosamente, y como uno más de los efectos de la era de la comunicación global, un factor desencadenante de ese debate no tuvo que ver tanto con la guerra civil española como con las dictaduras del Cono Sur. En 1998, el arresto en Londres del dictador chileno Pinochet a instancia del juez español Baltasar Garzón, seguido de las diversas denuncias y demandas de extradición internacionales, en una secuencia de acontecimientos que culminó finalmente con su puesta en libertad en el año 2000 por el gobierno laborista británico, tuvo un impacto enorme sobre la opinión pública, y sacudió los cimientos del derecho internacional.

Otro factor desencadenante, este sí directamente relacionado con la guerra civil, fue la primera exhumación de una fosa común, ese mismo año 2000, en Priaranza del Bierzo, que provocó una serie imparable de réplicas en todo el estado, y con ellas la fundación de Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica en los distintos territorios autonómicos, que articularon e impulsaron las demandas de exhumación hasta conducir las a la Audiencia Nacional y confiarlas en manos del propio Juez Garzón, en 2006. Dos años después, Garzón se declaraba competente para juzgar una causa contra los crímenes del franquismo. La repercusión en el imaginario colectivo de la apertura de las fosas comunes se ha considerado, casi unánimemente, como el reactivo de la nueva demanda social de memoria histórica,⁴ y por ello

⁴ No fue la de Priaranza del Bierzo la primera exhumación. Antes, en los años

mismo, de la contestación al Pacto de Silencio y a la política de Reconciliación de la Transición. Especialmente desde la campaña electoral de 1993, pero sobre todo tras la victoria electoral del PP, por mayoría absoluta, en las elecciones generales de 2000, el espacio político se transforma en un campo de batalla en el que se dirime la recuperación por el presente de la memoria de la guerra civil, el exilio, la dictadura, frente al relato legado por el franquismo.

Una serie de deliberaciones parlamentarias se escalonan entre el 2000 y el 2004, haciéndose eco de los distintos frentes que conforman este campo de batalla: el del debate intelectual de las universidades, el de la movilización social por la exhumación de las fosas, el de las demandas airadas de una nueva generación que exige conocer y posicionarse frente al pasado, y, finalmente, pero ni mucho menos el menos decisivo, el de la reverberación tardía de la revisión histórica llevada a cabo contra las dictaduras militares iberoamericanas, la argentina y la chilena, sobre todo, y más allá, la del Holocausto, con su vasta resonancia. El nuevo Gobierno Socialista, surgido de la victoria electoral del 2004, trató de asumir y encauzar esta demanda social declarando el año 2006 (setenta aniversario de la guerra civil, y setenta y cinco de la República), año de la Memoria Histórica, estatuyendo en Salamanca el Centro Documental de la Memoria Histórica y el Archivo General de la Guerra Civil, y aprobando en el parlamento la llamada Ley de la Memoria Histórica (2007), entre otra serie de medidas que, independientemente de su alcance y de sus cuestionadas limitaciones, suponían el final del llamado pacto de silencio inaugurado por la Transición, y la voluntad de, mediante una política de la memoria consecuente con ella, instaurar una nueva memoria pública.

80, se habían realizado otras, como recuerda Francisco Espinosa Maestre (2015, pp. 208-210), aunque realizadas en condiciones precarias, sin los apoyos técnicos ni legales exigibles, y que pasaron en gran medida desapercibidas para la opinión pública.

La génesis de un discurso crítico y la irrupción de una nueva generación

A partir de 2008, irrumpe la crisis económica provocada por el neoliberalismo, y, con ella, y en 2011, el movimiento de indignación contra los recortes sociales y la sumisión del *establishment* político a los intereses del sistema financiero global, que llena de protestas las calles de las ciudades españolas siguiendo la consigna lanzada por Stéphane Hessel a los jóvenes, *Indignez-vous!* (2010). Se inicia entonces una etapa en la que la exigencia de recuperación de la memoria histórica es incorporada a la denuncia de la degradación del régimen democrático español, de su docilidad con el sistema neoliberal, y de una casta política conformista, ajena a las necesidades de la ciudadanía y enclaustrada en el círculo de su corrupción y sus privilegios.

El primer antecedente de una acusación que vincula una y otra causa se viene localizando en un artículo titulado “Claves para un contubernio”, que se publicó en *El País* en fecha tan temprana como la del 15 de noviembre de 1980, por José Vidal-Beneyto, uno de los intelectuales que protagonizaron la Transición. En el artículo podían leerse frases tan contundentes como esta: “Todos sabemos que la democracia que nos gobierna ha sido edificada sobre la losa que sepulta nuestra memoria colectiva”. Y acusaba a la izquierda de haber firmado con los reformistas de UCD, vencedores de las elecciones de julio de 1977, un “Pacto de silencio”, que se convertiría con el tiempo en uno de los motivos más frecuentados en las acusaciones contra la Transición: un

(...) pacto de silencio histórico suscrito por las fuerzas de la izquierda (...) como precio de su entrada en el club de la Reforma, de su legalización política y de su legitimación social en la nueva democracia. Sin él, era, obviamente, imposible pasar de la calle de Alcalá al palacio de la Moncloa. (Vidal-Beneyto, 15 de noviembre de 1980)

Vidal-Beneyto, intelectual independiente, pero cercano al Partido Comunista, y que había formado parte de la cúpula de la Junta Democrática, impulsada por los comunistas, fue un decidido partidario de la llamada Ruptura Democrática, por lo que se mantuvo muy crítico con la reconversión de la oposición democrática desde la defensa de la Ruptura a la aceptación de la Reforma, impuesta por el reformismo franquista, sobre la que finalmente se fundamentó la Transición, y fue uno de los primeros en asociar la crítica de un relato autocomplaciente de la Transición con fenómenos como la amnesia colectiva, y en acoger ambas posiciones bajo la tesis de la Transición como perpetuación del franquismo bajo otras formas. En un artículo publicado un año más tarde, el mismo Vidal-Beneyto escribía: “Para evitar la ruptura democrática y sustituirla por la autorreforma del franquismo se les practicó a los españoles la ablación de la memoria histórica” (14 de diciembre de 1980).

Contribuyó no poco a la articulación del discurso crítico la reacción del sistema judicial, apoyada en buena medida por el sistema político, contra el Juez Garzón, y que tuvo como inmediata consecuencia una paralización de la causa general contra el franquismo. Primero fue su renuncia a instruir la causa a favor de los jueces territoriales, después la declaración por parte de la sala de lo penal de la Audiencia Nacional de la incompetencia de Garzón, y finalmente el enjuiciamiento de Garzón ocasionado por querellas de muy diversa naturaleza,⁵ pero sin duda atizadas por la causa contra los crímenes del franquismo. Curiosamente, Garzón fue absuelto por el Tribunal Supremo por esta causa, pero condenado e inhabilitado como juez por el mismo Supremo por otra causa, la de haber procedido a escuchas ilegales en su

⁵ En las que la acusación corría a cargo de entidades como Manos Limpias (condenada en 2017 por la Audiencia Nacional bajo los cargos de extorsión, amenazas, estafa, organización criminal, fraude de subvenciones, etc. contra sus dirigentes, que fueron encarcelados) o tan ideológicamente marcadas como Falange Española y de las JONS, entre otras.

instrucción del caso Gurtel,⁶ y expulsado acto seguido de la carrera judicial por el Consejo General del Poder Judicial en 2012. Es así como el propio Tribunal Supremo contribuyó a asociar en la indignada opinión popular la disconformidad por la falta de enjuiciamiento de los crímenes del pasado (los de la guerra civil y el franquismo) y la disconformidad con un sistema político-judicial que condenaba a Garzón y que preservaba la defensa de la red Gurtel, indisolublemente relacionada con la burbuja inmobiliaria, con la corrupción de la alta administración pública y con la propia del partido en el gobierno nacional y en algunos autonómicos. En el centro mismo de la encrucijada, el juez Baltasar Garzón era el nudo que ataba las reclamaciones de una memoria histórica irredenta y la indignación social contra el neoliberalismo y la corrupción.

A partir de precedentes como estos, se irá conformando un discurso crítico apoyado sobre tres grandes claves de sentido. De un lado, la crítica del relato de la Transición como la epopeya de la democracia triunfante por medio del consenso de todos los jugadores implicados, fueran franquistas, antifranquistas o trans, en cualquiera de las dos direcciones. Por otro lado, la crítica del Pacto del Silencio sobre el pasado como precio necesario para conseguir la reconciliación social, el consenso político y la neutralización de las reiteradas amenazas de intervención armada contra la incipiente democracia. Por último, la crítica de una sociedad a la que el triunfo del neoliberalismo, la dominación del capitalismo financiero global y la corrupción tanto pública como privada habían llevado a una crisis económica de consecuencias sociales calamitosas. La asociación de estas tres claves críticas se resuelve en una acusación generalizada contra la Transición, como

⁶ La sentencia final del Tribunal Supremo por el caso Gurtel, fallada en mayo de 2018, ha venido a confirmar con sus conclusiones y condenas la instrucción realizada por el Juez Garzón, que seis años antes había provocado su expulsión de la carrera judicial. “La justicia es lenta como un elefante, pero al final suele cumplir su misión”, comentó el juez Garzón.

origen fundacional del Régimen del '78,⁷ bajo el que se desenvuelve la España actual.

En esta segunda fase, la demanda de recuperación de la memoria histórica silenciada se defiende desde las mismas trincheras desde las que se resiste la destrucción del estado de bienestar por el neoliberalismo, en un doble movimiento de inconformismo dirigido a la vez contra el pasado y contra el presente, en el que los déficits del pasado revierten como causa de los déficits del presente, y en el que la refundación del presente exige como condición el cumplimiento de las promesas incumplidas del pasado. El triunfo electoral del PP en las elecciones de noviembre de 2011 supuso, por un lado, la desactivación de la política gubernamental de memoria histórica iniciada en 2005, y muy especialmente del movimiento de exhumación de las fosas comunes; por el otro, supuso también la aplicación sin concesiones de las medidas económicas neoliberales que ya había iniciado el anterior gobierno socialista pero que ahora se desploman sobre la población con una reforma laboral, unas privatizaciones o unos recortes sociales exigidos en nombre de la crisis global de 2008-2012 por las instituciones internacionales del gobierno económico mundial (el FMI) y del europeo (la UE y el Banco Central Europeo),⁸ lo que provoca el estallido

⁷ Así llamado por la fecha en que se aprobó la Constitución española, de octubre a diciembre de 1978. Sobre la Transición como origen fundacional de la degradación del presente y la tipología de los discursos literarios que dieron cuenta de ella, trató la tesis de doctorado de Violeta Ros (2017). Sintomático de esta nueva conformación del discurso crítico es el sentencioso comentario de Josep Ma. Colomer: “las virtudes de la transición se han convertido en vicios de la democracia” (1998, p. 181).

⁸ Las instituciones de lo que Hardt y Negri (2000) han caracterizado como la nueva forma del *imperio*. Tampoco los Socialistas fueron capaces de ofrecer una alternativa a la política de desmantelamiento del estado de bienestar que emanaba de estas instituciones, y de los gobiernos que las respaldaban, aun cuando la crisis financiera internacional y la inmobiliaria autóctona hicieron eclosión cuando ellos disponían del gobierno, que habían conseguido en 2008 y en el que siguieron hasta 2011. No hubo una manera socialista de enfrentarse a la crisis provocada por el neoliberalismo que no fuera la neoliberal.

de la indignación social que salta a los espacios públicos y ocupa, en 2011, calles y plazas; y por último, supone el inicio de una secuencia inacabable de escándalos de corrupción que involucraban a políticos de diferentes niveles de la administración, a empresarios y presidentes de asociaciones empresariales, a banqueros de bancos privados y cajas de ahorros, incluso a dirigentes sindicales y a altos funcionarios, que extendían sus conexiones sobre muy distintos ámbitos de la vida económica y política del país, y que afectaban al conjunto del estado y de sus instituciones. La lucha contra la corrupción se incorporó a la lucha por la memoria histórica y la lucha contra las políticas neoliberales, y acabó reordenando el frente político.

Tanto el discurso crítico como la movilización social son obra, en gran medida, de una nueva generación, la tercera generación tras la guerra civil, la llamada generación de los nietos. En su búsqueda de referentes identitarios políticos y culturales esta generación se encuentra con “el evidente agravio comparativo que supone el hecho [de] que (según se estima por parte de las asociaciones de familiares) más de 30.000 personas asesinadas durante la Guerra Civil por los sublevados continúen enterradas en fosas comunes por toda la geografía estatal” (Rodrigo, 2006), con el olvido en que la sociedad democrática ha sumido a “quienes lucharon contra los sublevados de 1936 o contra los represores durante la dictadura” (Rodrigo, 2006) y con la falta de resolución de las situaciones de injusticia que una guerra civil y cuarenta años de dictadura dejaron irresueltas o impunes. Esta nueva generación responsabiliza a la Transición por su política de consenso y de reconciliación nacional, una política basada en pactos y en concesiones al franquismo por parte de las fuerzas democráticas, que permitieron la perpetuación del franquismo en una democracia de baja calidad, y entre las cuales no fueron las menores la aceptación del silencio sobre el pasado traumático y una amnistía general que se aplicó tanto a las víctimas de la represión franquista como a los responsables de la misma.

La Transición, que cobra de súbito un protagonismo indiscutible en el debate intelectual, se constituye en el momento fundacional de los males del presente, en su horizonte de referencia, y su crítica pasa a formar parte de la estrategia ideológica de la nueva generación. El debate cobra entonces un cierto aspecto de ajuste de cuentas entre generaciones, y evoca inevitablemente otros debates históricos en los que se planteó esta misma lucha generacional por el dominio de la práctica cultural: el debate de la gente *nueva* frente a la *gente vieja* (o de la generación del '98 frente a la del '68) en el final del siglo XIX, o el de los novecentistas y vanguardistas frente a los noventayochistas, veinte años más tarde.

Segunda fase: las confrontaciones de la memoria

La emergencia de este discurso crítico conduce a una fase nueva de la investigación, la fase de las confrontaciones. Ya no se trata de acumular los datos de la memoria, como en la primera fase, sino de confrontarlos en esta segunda en función de sus diferencias, y si es cierto que la pertenencia a una generación condiciona su memoria histórica, en competencia con la de otras generaciones, es preciso tener en cuenta además que dentro de una misma generación, las diferentes promociones o “unidades”⁹ que la constituyen pueden establecer diferencias muy significativas. Y lo mismo ocurre con el género, y muy especialmente en las representaciones literarias, en las que la memoria

⁹ El concepto de unidad generacional se debe a Karl Mannheim (1928), quien distingue entre Posición Generacional, Conexión Generacional y Unidad Generacional, en una escala creciente de relaciones entre los distintos individuos de una misma generación, que pasa de la potencial asociación que posibilita la Posición a las relaciones más efectivas de la Unidad: “La propia juventud que se orienta por la misma problemática histórica-actual, vive en una ‘conexión generacional’; dentro de cada conexión generacional, aquellos grupos que siempre emplean esas vivencias de modos diversos constituyen, en cada caso, distintas ‘unidades generacionales’ en el ámbito de una misma conexión generacional”. En el caso español, la llamada “generación del 27” es mucho más un grupo caracterizado por una determinada unidad generacional que una posición generacional o de generación histórica.

se refracta de manera distinta en las narrativas de hombres y mujeres, o con la clase social, o con la identidad nacional o con la identidad civilizatoria (religiosa, de primer o tercer mundo, de occidente o de oriente...), y muy especialmente con los propios acontecimientos históricos, que pueden hacer que una misma generación pase por diversas fases en su trayectoria de formación y de intervención histórica, o que generaciones distintas puedan converger en su reacción ante hechos históricos de una gran relevancia. Son todos ellos factores de confrontación de memorias, de lucha entre distintas memorias sectoriales por conformar una memoria histórica hegemónica, que también se ha llamado una memoria cultural,¹⁰ o una memoria pública.¹¹

Consignada esta concepción relativista del papel de la generación en la conformación de la memoria pública, me centraré aquí, no obstante, en este contexto de lucha generacional, en el que la llamada generación de los nietos de la guerra ha deconstruido el relato heredado de la Transición en función de su lucha por la transformación de la sociedad española actual. Esquemmatizando sus conclusiones, la Tran-

¹⁰ El concepto de *Memoria Cultural* es teorizado por Jan Assmann en 1988 y contrapuesto al de *Memoria Comunicativa*, como los dos modos en que se manifiesta la *Memoria Colectiva* de Halbwachs. Véase: Jan Assmann (2010, pp. 109-118). El concepto de base, del cual arrancan buena parte de las teorizaciones de la memoria en su dimensión social, es el de *Memoria Colectiva* de Maurice Halbwachs, que lo elabora en dos obras fundamentales, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) y, la póstuma, *La mémoire collective* (1950). Otro concepto fundamental es el de *Memoria Histórica*, de origen más difuso, aunque se suele considerar la obra colectiva *Les lieux de la mémoire* (1984-1992), dirigida por Pierre Nora, como uno de los núcleos más relevantes para su teorización y puesta en práctica. La discusión sobre la primacía entre estos dos conceptos, sus límites y solapamientos, sus diferencias y sus relaciones con la historia, han dado lugar a una abundantísima bibliografía. Un resumen ponderado de estos y otros conceptos afines, en Aguilar (2008, pp. 43-68). Una discusión más extensa y plural en el *Dossier Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria* de la revista *Hispania Nova* (2007, N° 7), especialmente: Pedro Ruiz (2007), “Historia y memoria de la represión franquista en España”.

¹¹ Concepto utilizado por Paloma Aguilar a lo largo de su libro (2008).

sición sería el origen y la causa de la degradación del presente, y la principal responsable de la Transición sería la generación que la protagonizó, la generación que aquí llamaremos Generación de la Transición, que en literatura ha sido llamada también Generación del '68, de los 70 o de los Novísimos, y que los historiadores han denominado Generación Segunda o de los Hijos de la Guerra. Mi generación.¹²

¹² Dejo para otro momento, con un mayor espacio, la delimitación de esta generación entre las otras que participan en la historia del país desde la guerra civil hasta hoy, así como sus características como generación histórica (que no literaria). Tanto los historiadores sociales como los literarios han venido estableciendo distintas memorias generacionales para periodizar el proceso histórico. Por su combinación del factor generacional con las circunstancias históricas es especialmente atractiva la periodización establecida por Julio Aróstegui (2006, pp. 79-80), quien establece una primera memoria fundamentada en *la confrontación* entre los bandos en lucha, cuyos portadores principales serían los protagonistas o testigos de la guerra, del exilio, y del triunfo o de la represión franquista, por lo que más que de una memoria tendría que hablarse de dos memorias enfrentadas; una segunda memoria generacional sería la de *la reconciliación*, protagonizada por los hijos de la guerra, con un proyecto de superación del trauma colectivo, que tiene su punto de partida en los cambios sustanciales de la sociedad española en los años 60 y su culminación en la Transición; la tercera sería la memoria de *la restitución* o reparación, que comienza a hacer su aparición a mediados de los años 90, suscitada por los nietos de la guerra, que serán quienes finalmente asuman el legado del trauma colectivo. Entre los historiadores literarios, destacaría la periodización de Raquel Macchiuci (2010), más atenta al momento histórico que a la marca generacional, que sitúa la frontera mayor en la literatura de la memoria entre el período de la guerra y de la dictadura, por un lado, y por el otro el período comprendido entre los años finales del franquismo (desde 1969) hasta la actualidad. En este segundo gran período de cuarenta años largos, en el momento en que ella escribe, se pueden diferenciar hasta tres etapas de producción literaria de memoria histórica, la de finales de los 60 y la década de los 70 (M. Delibes, C. J. Cela, C. Martín Gaité, J. Marsé, M. Vázquez Montalbán...), la de los 80-90 (J. Llamazares, A. Muñoz Molina, A. García Morales, Monserrat Roig, J. Aldecoa...), y finalmente la que se abre a partir del nuevo siglo (J. Cercas, A. Grandes, B. Prado, D. Chacón, A. Méndez, A. Cervera, I. Rosa...). Cada una de estas etapas dotó de características distintas a su trabajo de memoria histórica, incluso en el caso de escritores que publicaron obras en etapas diferentes, que quedaron marcadas precisamente por esta diferencia, como en los casos de Vázquez Montalbán, Manuel Rivas, o Antonio Muñoz Molina. Desde mi propio punto de vista, y consultadas diversas periodizaciones, diferenciaría cuatro

La Generación de la Transición y el reencuentro con el exilio

Si en lugar de abordar la práctica política de esa Generación, cosa que nos situaría en un escenario diferente, nos situamos en el terreno cultural, dos son las cuestiones que creo poder abordar con cierto conocimiento de causa: la actuación social de la generación respecto de la memoria histórica republicana, y las representaciones literarias de esa memoria histórica.

Respecto a su actuación social, la Generación de la Transición, la que había crecido en el interior del país, fue la que protagonizó el reencuentro con la *España peregrina* y silenciada, mediante el establecimiento de relaciones muchas veces directamente personales y casi siempre con una actitud de homenaje. Aunque los primeros esfuerzos de escritores por restablecer lazos con los del exilio (casos de C. J. Cela, D. Alonso, J. L. Cano y otros) comenzaron en la misma posguerra, es “la muerte del dictador [la que] ofreció la coyuntura para el reencuentro físico y moral de las dos generaciones”, como ha escrito

grandes etapas históricas de una veintena de años cada una de ellas: la de la República, la guerra civil, y el exilio; la de la posguerra de las décadas de los 40 y los 50; la del desarrollismo, los movimientos insurreccionales del ‘68, el final del franquismo, la Transición, la adhesión de España a la Unión Europea; y la del entresiglos XX-XXI, con la caída del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética y la guerra de Irak como momentos especialmente significativos. Cada una de estas cuatro grandes etapas ha sido protagonizada por una generación distinta, aunque experimentada también por las otras, bien en su adolescencia y juventud, bien en su vejez. Si hemos de basar nuestra periodización a partir de la memoria colectiva y/o histórica que elaboran, y por la relación con el suceso traumático por excelencia de todo este período, la guerra civil, entonces las cohortes generacionales que asumen ese protagonismo son básicamente cuatro: la de los protagonistas de la guerra civil, o sus testigos literarios; la de los niños de la guerra, que sufren todo el peso de la posguerra española (o el de su crecimiento en el exilio); la de los hijos de los supervivientes, triunfadores o derrotados, nacidos después de la guerra; finalmente, la de los nietos de la guerra. El juego de fuerzas entre estos cuatro períodos históricos de base y esas cuatro generaciones incide en buena medida en la conformación de poéticas y representaciones literarias de la memoria de la guerra civil.

la historiadora Josefina Cuesta. Previamente, “la segunda generación había tenido ocasión de elegir, en la clandestinidad, sus *autoridades enunciativas*” (Cuesta, 2007) en un *acto afiliativo*¹³ de adhesión al exilio republicano y a la memoria de los derrotados en la guerra civil. A partir de 1975,

la República se hace visible sobre todo en los exiliados retornados, de los que la prensa se hace amplio eco [y que] incorporaban, no sin dificultades, la España peregrina a la sociedad del interior. El 14 de abril de 1976 son Claudio Sánchez Albornoz y Salvador de Madariaga los que ocupan la escena. Les seguirán nombres tan reconocidos como Santiago Carrillo o Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, Wenceslao Roces (...) entre otros muchos. Recordemos la mesa de edad del Congreso de los Diputados de 13 de julio de 1977, con Dolores Ibárruri y Rafael Alberti como vicepresidentes (...). El regreso del *Guernica* de Picasso condensó la memoria del retorno. El retorno de personalidades o la recuperación de biografías, escritos y obra de los autores del exilio republicano ha sido una de las más impactantes en la historia de la transición española. (Cuesta, 2007)

Muchos no llegaron a tiempo, habían quedado en el camino, pero la reivindicación de la memoria republicana comenzó por los poetas muertos, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, sobre cuyas figuras y obras se sucedieron los homenajes. No intervino solo la Generación de la Transición, en este reencuentro, los propios compañeros de generación de los exiliados, en el interior, tuvieron un papel relevante, pero sí fue fundamentalmente la Generación de la Transición la que, además de acoger y reivindicar por medio de afinidades personales a los escritores del exilio, regresaran o no a España, hubieran muerto o siguieran vivos, la que procedió a la

¹³ Tomo el concepto de *acto afiliativo* de Marianne Hirsch (2012), pero también, en su elaboración independiente, de Sebastian Faber (2014, pp. 137-155).

investigación y el reconocimiento de la literatura creada en el exilio, y normalizó su presencia en la historia contemporánea de la literatura, hasta entonces desaparecida salvo en el caso de los poetas del '27 que disponían de una obra ya reconocida antes de su exilio. Fue, por ejemplo, el caso de Rafael Alberti, de quien un muy joven Luis García Montero se convirtió en escudero, y de su vuelta, por fin, a Granada,¹⁴ una Granada que se afanaba ya en la plena incorporación institucional de Federico García Lorca, o que acogía cálidamente a Francisco Ayala.¹⁵ Y por no pormenorizar los casos, me remitiré a los estudios de conjunto sobre el exilio, sus revistas y publicaciones, sus biografías, el análisis de sus obras, de estudiosos como José Ramón Marra López (1963), Francisco Caudet (1992 y 1997), o Manuel Aznar (2006), fundador en 1993 del GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), inagotable dinamizador de las investigaciones, y cuya labor de años ha culminado en 2017 con la publicación de los 4 tomos del *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*.

¹⁴ El Alberti que había compuesto la “Balada del que nunca fue a Granada” (*Baladas y canciones del Paraná*, 1954), porque “Hay sangre caída del mejor hermano./ Sangre por los mirtos y aguas de los patios. / Nunca fui a Granada. // Del mejor amigo, por los arrayanes. / Sangre por el Darro, por el Genil sangre. / Nunca vi Granada”, cumplió finalmente su promesa, “entraré en Granada”, en febrero de 1980.

¹⁵ Sin pretensión de exhaustividad y con la certeza de olvidar a muchos, recordaría otros casos relevantes de intensa afinidad entre los exiliados y los jóvenes de la Generación de la Transición: el de Luis Buñuel y Agustín Sánchez Vidal; el de Francisco Ayala y Andrés Amorós, también reivindicado en su natal Granada; el de García Lorca o Pedro Salinas y Andrés Soria; el de Jorge Guillén y Francisco Díaz de Castro; el de Max Aub y Manuel Aznar; el de Miguel Hernández y Carmen Alemany (de generación más joven); el de Juan Gil Albert y José Carlos Rovira; el de Paulino Masip y María Teresa González; el de Luis Cernuda y James Valender o Jenaro Talens; el de Herrera Petere y Jesús Gálvez Yagüe; el de Juan Chabás y Javier Pérez Bazo; el de Luisa Carnés y Antonio Plaza Plaza; el de los poetas de la defensa de Madrid, y Jesús García Sánchez; el del Congreso de Escritores y Artistas en defensa de la cultura, y Manuel Aznar, etc.

En este aspecto, pocos escritores del exilio han alcanzado el grado de reconocimiento logrado por la figura y la obra de Max Aub, quien tan amargamente se quejaba de la ignorancia de los españoles sobre su obra en 1971. Fue justamente un político de la Generación de la Transición, miembro del PP, Manuel Tarancón, quien adquirió el archivo del escritor y lo puso a disposición de los investigadores. Ya en diciembre de 1993, y organizado por quien suscribe estas líneas, se le otorgaba póstumamente a Max Aub la medalla de la Universidad de Valencia y se celebraba el *I Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, que congregó por primera vez un extenso elenco de estudiosos procedentes de muy diversas geografías y acotó para nuestro escritor una parcela del hispanismo internacional. Al año siguiente, Antonio Muñoz Molina convirtió su discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española en un homenaje a Max Aub, *Destierro y destiempo de Max Aub*. En 1997 se constituía la Fundación Max Aub, en la ciudad de Segorbe, con un Archivo-Biblioteca de gran riqueza documental y bibliográfica, lo que supuso un decidido impulso a la investigación y la difusión maxaubianas, secundado por la revista científica de la casa, *El correo de Euclides*. En el año 2000 se iniciaba la publicación de las *Obras Completas*, financiadas por la Generalitat y por la Diputación de Valencia, y dirigidas por quien suscribe estas líneas, con doce volúmenes publicados hasta la fecha, y otros dos ya a punto de imprenta. En fin, desde los años 90 han sido incesantes los congresos, jornadas, cursos especializados, publicaciones monográficas, ediciones de divulgación o científicas dedicados a su obra.¹⁶ Max Aub no lo pudo ver, pero quien hacia 1970 apenas tenía un especialista de su obra, eso sí, del prestigio de Ignacio Soldevila

¹⁶ Además de objeto de numerosos homenajes implícitos en la obra de otros escritores, como Rafael Chirbes, que evoca su figura por medio de la ficticia del profesor Chacón en *La caída de Madrid*, y que le dedica algún excelente artículo de crítica, o Almudena Grandes que realiza todo un dilatado homenaje a *Campo del moro* y a la figura de Aub en las páginas de *El corazón helado* (2007).

(1973) y algunas referencias de conjunto en ensayos generales de Eugenio García de Nora (1958-1962) o José Ramón Marra López (1963), se ha convertido en la actualidad en uno de los escritores más editados y estudiados del siglo XX español.

En cualquier caso, las obras de los republicanos exiliados han normalizado en buena medida su presencia en la historia literaria española del siglo XX, que ya no puede organizar un relato de la posguerra centrado exclusivamente en el interior del país, como fue norma hasta bien entrados los años 90.

Y lo que se produjo como reencuentro intelectual y literario, también tuvo su traducción en la esfera política. Como ha insistido Josefina Cuesta (2007) a propósito del pacto anti-franquista y de la amnistía general aprobados en el IV Congreso del PCE, “eran dos generaciones que se integraban en la misma trayectoria: la de los testigos oculares, La Pasionaria y Carrillo, con la de los jóvenes militantes del PCE”. Nada más ilustrativo, a este respecto, que la cooperación de ambas generaciones en la trayectoria del PCE desde la clandestinidad hasta la legalidad. Si en la clandestinidad las riendas de *el Partido*, por antonomasia, o del movimiento sindical, en el interior, estaban en manos de líderes jóvenes en Cataluña, en Madrid, en el País Vasco, en Andalucía, en el País Valenciano, en las Islas, que no habían vivido la guerra civil o la habían vivido de niños, en el exilio y desde París gobernaba *el Partido* la vieja guardia, los supervivientes de la guerra civil, comandados por la Pasionaria y Santiago Carrillo, y apoyados en España desde las cárceles y por los militantes históricos, en bastantes casos excarcelados en los últimos años. A pesar de conflictos como el que expulsó del Partido a Jorge Semprún y a Fernando Claudín (1964), la actitud que se impuso en los nuevos dirigentes fue la de cooperación con la generación del exilio, que fue recibida triunfalmente tras la muerte de Franco, y a la que se entregó el control del Partido en el interior. Lo contrario de lo que ocurrió en el Partido Socialista Obrero Español, en el que el Congreso de Suresnes (1974) supuso el

desplazamiento de la vieja guardia por los jóvenes dirigentes del interior. Todavía no sé muy bien quién hizo lo adecuado,¹⁷ lo cierto es que la historia del PCE en el tardofranquismo ilustra la colaboración de las dos generaciones, sobre la base del reconocimiento de la memoria de la guerra civil y del exilio, en la lucha por la democracia.

La novela y la memoria histórica de la guerra civil

Si el reencuentro entre la generación de los hijos, asentada en el interior del país, y la de los padres literarios que volvían desde el exilio, fue efectivo en el nivel de las biografías y de la historia política, ¿lo fue de la misma manera en el de las representaciones literarias? ¿Se podría aplicar en España, y a la narrativa española, el concepto de *posmemoria*, creado por Marianne Hirsch (2012) para el Holocausto y aplicado –aunque también discutido– en Argentina?¹⁸

Fue muy escaso el número de novelas sobre la guerra civil publicadas por los miembros de la Generación de la Transición antes de la muerte de Franco o durante los años estrictos de la Transición (1975-1982), a pesar de que como escritores habían comenzado a publicar hacia finales de los años 60 y principios de los 70, por lo que en la Transición se encontraban en una fase de producción creciente. De un total de 108 novelas tomadas en consideración para el período 1965-1982, solo he podido identificar seis relacionadas con la guerra civil,¹⁹

¹⁷ En un mensaje personal del 17 de julio de 2017, y mientras preparaba estas páginas, me escribía Luis García Montero: “A nosotros nos tocó el error de dejar por respeto que se presentasen a las primeras elecciones nuestros viejos, abriéndole así el camino a Felipe González. Presentamos candidatos llegados de una guerra civil para una democracia nueva. Ahora los jóvenes cometen el error contrario, despreciando todo lo que hicieron sus mayores en la Transición.”.

¹⁸ Especialmente por Beatriz Sarlo (2005, pp. 129 y sgtes.).

¹⁹ Son las siguientes: *Recordando a Dardé* (1969), de M. Vázquez Montalbán; *El día que murió Marilyn* (1969, en catalán, 1970 en castellano), de T. Moix; *Antifaz* (1969), de J. M. Guelbenzu; *En el día de hoy* (1976), de J. Torbado; *Los jueces implacables* (1970) de R. Ruiz; y *Retrato del fascista adolescente* (1975), de A. Prometeo Moya.

y solo dos de ellas tuvieron un impacto notable en la época. Una, *El día que murió Marilyn*, de Terenci Moix, fue publicada inicialmente en catalán (1969) y traducida al castellano en 1970, pero no alcanzó su versión definitiva, muy retocada ya, hasta 1998. El núcleo de su universo narrativo no era, de todas maneras, la guerra civil. La otra, publicada significativamente en 1976, es *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, que obtuvo el Premio Planeta de ese año, pero es una ucronía que permite volver a la guerra civil cambiándole el desenlace: triunfó la República y Franco hubo de exiliarse en Cuba. Su relación con la memoria venía a ser más bien oblicua.

En esta época en que la generación comienza a publicar sus primeros libros, las tendencias dominantes nos llevan lejos de la memoria histórica de la guerra. *Yo maté a Kennedy* (1972), de Vázquez Montalbán, inicia, en clave experimentalista, la serie de novelas negras del autor. *Experimento en Génesis* (1967) o *Laberinto levítico* (1972), de Germán Sánchez Espeso, se escriben bajo el influjo del *nouveau roman*; Carlos Barral lanza, en Barral editores, una línea de novelas programáticamente de vanguardia como *Alimento de salto* (1972) de Javier Fernández de Castro, y *El juego del lagarto* (1972), de Carlos Trías; o novelas de un culturalismo muy próximo al de los poetas novísimos, como la de Félix de Azúa *Las lecciones de Jena* (1972). En este clima, en el que predominan el experimentalismo neovanguardista de finales de los 60 y el culturalismo cosmopolita heredero del *Modernism*, disuenan libros como *Las corrupciones* (1965) o *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, o *Cerberos son las sombras* (1975), de Juan José Millás, que con diferentes estilos dejan traslucir todo el peso de una época de guerras perdidas.

La Generación de la Transición se incorporó pues a la práctica literaria desde posiciones muy lejanas a las de la memoria histórica, en una época en que, como ha observado Enzo Traverso (2007), todavía no se utilizaba, en los estudios sociales e históricos, el concepto de memoria histórica. Tuvo también su parte, no obstante, la censura

franquista, que a pesar de la nueva ley de Prensa e Imprenta, la *Ley Fraga*, aprobada en 1966, que extinguía la censura previa pero que establecía un régimen indirecto de vigilancia de las publicaciones y de control de los editores, seguía impidiendo abordar de forma abierta las voces de la guerra civil y el repudio del franquismo.

Y esta primera promoción o unidad generacional, la que hace su aparición antes de la muerte de Franco, continuará en buena medida, en las décadas siguientes, orientada hacia la exploración de la literatura en su autonomía estética, inmersa en la urdimbre de tramas y citas intertextuales, de la escritura como reescritura, del texto como pieza de una textualidad universal, que abarca el conjunto de la literatura y que opera en un orden sincrónico, según el modelo eliotiano, y fascinada por el *giro lingüístico* que por entonces dominaba el paradigma de la teoría literaria –bajo la hegemonía de un pensamiento francés que recorre, en sucesivas fases, desde el estructuralismo al deconstruccionismo, pasando por la semiología, y en el que Roland Barthes ejerce la máxima autoridad en la crítica literaria. Se trata de una norma literaria dominante, configurada en España a partir de la triple alianza del gran estilo internacional de Benet, de la revolución del lenguaje de Goytisolo, y de la poética de los Novísimos, enunciada por Castellet (1970).²⁰ En paralelo, la obra de Enrique Vila Matas, que aunque de irrupción temprana alcanzará una influencia bastante más tardía, pone en juego los postulados de una lectura vanguardista del posmodernismo. El balance, pues, es el de una narrativa desinteresada del análisis de la realidad contemporánea, cuanto más de la recuperación del pasado traumático de la guerra civil. La historia, cuando se presenta, y lo hace de forma frecuente en muchas de estas novelas, busca el pasado remoto, la recreación culturalista, a veces incluso su parodia, y la re-

²⁰ Para el análisis de la norma dominante en la literatura española en la década del 70, y la conformación de la triple alianza aludida, ver Joan Oleza (2012), caps. I.1, “Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad” y IV.7, “*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela”.

flexión metaliteraria, en la línea de novelas como, *El insomnio de una noche de invierno* (1983), de Eduardo Alonso, *El Santo Grial* (1983), de Paloma Díaz Mas, o *Mansura* (1984), de Félix de Azúa. Plenamente representativa de esta primera promoción generacional es la obra narrativa de Javier Marías, un novelista que por edad pertenecería a la segunda unidad generacional (nacidos después de 1950) pero que inicia su carrera muy temprano, en 1971, con *Los dominios del lobo*, y cuya poética se acercará mucho a la descrita hasta aquí. Marías, a finales de los años 80, publica una novela como *Todas las almas* (1988), culminación de su trayectoria anterior y base de lanzamiento de bastantes de sus obras posteriores, que todavía no se han recuperado de su estancia juvenil en Oxford, como *Negra espalda del tiempo* (1998) o *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007). Si hubiera que elegir una única narrativa de autor como fundamento de esta primera promoción de la generación de la Transición, yo elegiría la de Javier Marías, con su calidad exquisita dentro de las características propias de una novela sumamente intelectualizada y culturalista, en ocasiones *snob*, en la que la disquisición sobre conductas, ambientes y situaciones subsume casi por completo su representación.

Cuando esta primera oleada de la Generación de la Transición se sienta atraída hacia la evocación de la guerra civil, ya muchos años más tarde, y arrastrada sin duda por el debate social sobre la memoria histórica y las acusaciones contra el pacto del silencio, a partir del final de siglo, lo hará en novelas como *Tu rostro mañana* (2002-2007), de Javier Marías, o *Cambio de bandera* (1991), de Félix de Azúa, que se acercan a la guerra civil desde una elaboración tan minimizada y sofisticada como en la novela de Marías, o tan caricaturesca y expresionista como en la de Azúa, en ambos casos desde una considerable distancia, nada afiliativa, entre el mundo del autor y el del conflicto, distancia que opera en estas y otras novelas (*La casa del padre*, *La caza salvaje*, *Jo confesso*, *El triple agente*, *La hija del caníbal...*) al situar la guerra civil en el escenario de un juego de enigmas, de turbios manejos de

intrigas policiales y de servicios secretos, que permiten apoyar la narración más sobre las reglas de la novela de género (la de espías, la policial) que sobre la evocación de un conflicto traumático, y ello incluso cuando la guerra civil forma parte del núcleo del argumento, como en *Cambio de bandera*, novela que se aproxima a la contienda, en Euskadi, para dejar en el lector una impresión dominante de absurdo, de falta de sentido para el autor de cualquiera de las posiciones, de escenario privilegiado para los oportunistas, impresión esta última muy generalizada en el conjunto de estas novelas de la memoria tangente. Probablemente las más características de estas novelas hacen uso de un humorismo paródico muy posmoderno, tal como lo teorizó Linda Hutcheon (1985 y 1988), y con su misma ambigüedad de sentido.

En esta primera promoción de la generación, que empieza a publicar a finales de los 60, aparece temprano una figura discordante, la de Manuel Vázquez Montalbán. Si bien sus orígenes conectan con el experimentalismo de los 60, en novelas como *Recordando a Dardé* (1969) o *Yo maté a Kennedy* (1972), y se le ha relacionado por su trayectoria biográfica con el grupo de la *gauche divine* en la Barcelona de Carlos Barral y Josep María Castellet (Villamandos, 2011), personajes ambos que jugaron un papel determinante tanto en la poesía novísima como en el intento de lanzamiento programado de una nueva narrativa de vanguardia. No obstante, su sensibilidad de clase, tan distante de la de la *gauche divine*, y su militancia comunista lo distancian, desde esos mismos orígenes, y lo sitúan en posiciones de contemplación irónica del presente (*Manifiesto subnormal*, de 1970), que se harán progresivamente más agudamente críticas (*Crónica sentimental de la Transición* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1990)). Pero lo que interesa aquí es que entre 1985 y 1990 Vázquez Montalbán publicará dos novelas que sientan, en España, los fundamentos de una novela de la memoria. En la primera, *El pianista* (1985), la guerra civil es ese gran agujero negro alrededor del cual giran tres secuencias narrativas, succionadas por su vorágine, y en orden inverso: la

Barcelona divina y desencantada de los 80, tras el triunfo socialista, la Barcelona de privaciones y vida vigilada de la posguerra de los 40, y el París de las semanas previas a la sublevación militar. Una misma historia en tres fases netamente separadas, que sin embargo tienen como centro de sentido, como causa última de los destinos implicados, la guerra civil no representada. En la segunda, Galíndez (1990), una de las obras maestras de la segunda mitad del siglo, la visión se hace internacionalista, se desplaza entre Euskadi, Santo Domingo, Nueva York y el Madrid de la gente guapa socialista, reparte su interés entre el recuerdo de la guerra civil española, la dictadura de Trujillo en Santo Domingo, el exilio vasco, o la actuación de la CIA como policía del Imperio durante la Guerra Fría, y por encima de todo articula la novela sobre una intriga potente, una polifonía de voces, y el decidido abordaje narrativo del pasado traumático, asumido por una protagonista apátrida y sin partido o causa previa, que investiga, en su tesis doctoral, el asesinato del nacionalista vasco Jesús de Galíndez, y que hace de esa investigación un proyecto de recuperación de la memoria histórica como arma de lucha contra el terrorismo de estado, contra el olvido propiciado por los intereses del imperio, y en nombre de una ética de la resistencia, de la exigencia llevada hasta el último límite de enfrentarse a un silencio culpable.

La segunda promoción de la Generación de la Transición aflora a partir de la muerte de Franco, pero sobre todo ya entrados los ochenta, e irrumpe con una poética de nuevo signo, que recupera gozosamente el argumento narrativo y la pasión de narrar, que busca y encuentra un mercado muy amplio de lectores, que se subleva contra la primacía del “discurso” sobre la “historia”, y que en la mayoría de los casos acepta el reto de explorar la realidad contemporánea, en un movimiento que en otro lugar denominé *realismo posmoderno* (Oleza, 1994 y 1996). Abre la marcha Eduardo Mendoza en 1975, con *La verdad sobre el caso Savolta*, que produjo un vuelco en el panorama narrativo. Sus primeras novelas (*La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio*

de la cripta embrujada (1978), *El laberinto de las aceitunas* (1982), y *La ciudad de los prodigios* (1978)) abrieron vías nuevas sobre los ejes de un argumento estimulado por una imaginación muy libre, que rompía con la autosuficiencia del “discurso” y con las estructuras experimentalistas, del gusto por la diversificación de personajes, incluidos los más excéntricos, de un humor que se desliza desde la ironía al sarcasmo o a la caricatura, y que se recrea en la parodia de las novelas de género, y de esa condición de metaficción historiográfica que algunos años después teorizaría Linda Hutcheon al tratar del posmodernismo USA (1985 y 1988), pero las de Mendoza son novelas que cuando abordan la historia mantienen su interés lejos de la guerra civil, aunque busquen siempre el espacio de una Barcelona muy reconocible y aunque el universo conflictivo registrado resuene poderosamente en el presente.

Esta segunda promoción tiene un núcleo muy significativo en los narradores leoneses, Luis Mateo Díez, José María Merino o Juan Pedro Aparicio, nacidos en los primeros años 40, como Azúa o Guelbenzu, pero que no llegaron a darse a conocer sino tras la muerte de Franco. Son novelistas que van a marcar con su impronta la narrativa de las dos décadas siguientes. Desde distintas propuestas personales, predomina en ellos la tensa elaboración de un idioma castellano muy rico, la inmersión ensimismada en el pasado, en el rastreo de los orígenes identitarios, una inmersión que se desliza sutilmente entre la percepción consciente y la onírica, que abunda en resonancias de una cultura oral, antropológica, en un ambiente regional, incluso local, pero con un alto valor simbólico, que conduce su narrativa hacia un encuentro cada vez más acendrado entre realismo y simbolismo, con irrupciones de lo fantástico. Aunque en sus novelas el peso de la posguerra sobrevuela los distintos ámbitos, confiriéndoles su atmósfera más peculiar, los tres tardan en abordar literariamente el trauma de la guerra civil, aunque esta comparezca en algún episodio de alguna novela o como alusión de fondo. Juan Pedro Aparicio la abordará de

frente en *La forma de la noche* (1994), José María Merino en *La sima* (2009), mientras que Luis Mateo Díez, quizá quien más ha transparentado esa atmósfera de sórdida y aplastante posguerra a lo largo de toda su narrativa, no aborda el trauma más que oblicuamente en novelas como *Fantasmas de invierno* (2004), y en el terreno de los símbolos o de los recuerdos enredados entre los sueños: la visita del Diablo a la ficticia ciudad de Ordial, los cadáveres que flotan sobre el río helado, las voces de los muertos por fusilamiento, la jauría de lobos que ronda la ciudad, que se infiltra en ella, que llega incluso a domesticarse, el desamparo de un hospicio en el que se asesinan niños depauperados y enfermos, una ciudad toda ella sumergida en la noche, en la nieve del invierno, en los huecos más oscuros de la historia.

Ese mismo peso de la posguerra, reflejado en las situaciones narrativas y en el simbolismo implícito, puede constatarse en las narraciones de Adelaida García Morales, *El sur* (1985) y *El silencio de las sirenas* (1985), localizada esta última en las Alpujarras, en las que no se aborda el recuerdo mismo de la guerra, pero en las que sus huellas están siempre a flor de piel. Lo mismo puede constatarse en uno de los novelistas más fecundos y de mayor calidad de este grupo, el extremeño Luis Landero (1948), si bien sus universos narrativos son más realistas que simbólicos: *Juegos de la edad tardía* (1989), *El guitarrista* (2002), *Hoy, Júpiter* (2007), *Retrato de un hombre inmaduro* (2009), probablemente sus mejores novelas, parecen exigir, en la atmósfera de todo un país en derrota, la condición previa de una guerra civil, que sin embargo no asciende al primer plano. Y es que algunos de los novelistas de la generación más reconocidos por la crítica, como Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, Luis Landero, Arturo Pérez Reverte, o Rafael Chirbes no han asumido el reto de hacer de la novela un instrumento de recuperación de la memoria histórica de la guerra civil, aunque esta es la condición necesaria del ambiente de muchas de sus novelas.

Sí en cambio, asumieron ese reto, en los noventa, Joaquín Leguina, con *Tu nombre envenena mis sueños* (1992), o Rosa Montero, con

La hija del caníbal (1997), ambos desde el juego con las estructuras de la novela policial posmoderna. Diferente es el caso de Justo Navarro con *La casa del padre* (1994), novela densamente literaria, en la línea de la primera promoción, pero que narra el retorno de un aparentemente inane voluntario de la División Azul a una Andalucía sórdida, de vencedores, de delaciones y de represalias, una Andalucía de luto y de turbias intrigas por el enriquecimiento, que hace aflorar en el lector, una vez más, la falta de sentido de un tiempo devastado por la guerra. Tal vez el núcleo más consistente de esta memoria de la guerra y de la inmediata posguerra se encuentre en la obra de Alfons Cervera, un novelista que había iniciado su trayectoria en los años 80 en clave neovanguardista, y cuyo compromiso ético lo lleva en los 90 a escribir su pentalogía *Las voces fugitivas* (1995-2005): la segunda de estas novelas, *Maquis*, se convertirá en referencia internacional obligada de los estudios sobre la novela de la memoria, con su intensidad lírica, un fragmentarismo compositivo que es compatible con la sencillez estructural, la audiencia de las voces de los múltiples personajes, o su apelación a las emociones.

La irrupción de nuevos narradores

Pero esa misma década de los 90 contempla la irrupción de un grupo de escritores nacidos después del '55, cuya posición generacional está por dilucidar, pues podrían ser considerados o como la tercera promoción de la Generación de la Transición, pues la Transición fue un momento determinante de sus biografías, o como la cabecera de la generación siguiente, pues fueron en su mayoría nietos de los supervivientes, nietos de la guerra. Fue este grupo el que abrió de par en par las puertas de la novela de la memoria. Me refiero a Julio Llamazares con *Luna de lobos* (1985), a Antonio Muñoz Molina, con *Beatus ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), a Almudena Grandes con *Malena es un nombre de tango* (1994), o a Manuel Rivas con *La lengua de las mariposas* (1996 en gallego, 1997 en castellano), y tal vez sea *El jinete*

polaco la que formula de manera más ambiciosa y completa el nuevo modelo de novela, con su eje en la indagación del personaje protagonista, a menudo identificado también como narrador, en las sombras de un pasado silenciado, su recurso a las voces y a las imágenes de este pasado, su búsqueda problemática de arraigo y delimitación de la propia identidad, individual a la vez que familiar y colectiva, su aprendizaje de los valores éticos que han de hacerse propios, su dimensión metaliteraria, su voluntad de análisis de la realidad social, su pasión por la narrativa de argumento, o su desprejuiciada orientación hacia consensos lectores amplios, aprovechando los recursos de los géneros y medios de comunicación más populares.

Ya entrados en los noventa, serán muchísimas las novelas que se embarcan en el movimiento de una narrativa de la memoria histórica. Es tal la fuerza de atracción de este movimiento que ha dado pie a tratar de explicarlo como una moda literaria (Becerra, 2015), generalización que es tan abusiva como esquemática, pero que puede contribuir a explicar como acercamientos oportunistas los de algunos escritores.

Son succionados hacia este movimiento novelistas de la primera promoción, como Javier Marías o Félix de Azúa, y la segunda promoción aporta una multitud de novelas, de las que me limitaré a comentar las que, a mi juicio, han resultado decisivas para caracterizar este fenómeno. Entre ellas, la única novela, o conjunto de relatos, publicado en vida por su autor, Alberto Méndez, con el título de *Los girasoles ciegos* (2004), que aporta importantes novedades al conjunto y que ha sido reconocida por la crítica como una obra magistral. Lo mismo puede decirse de *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes, novela que es un espléndido análisis del final de toda una época, la del franquismo, para dar paso a otra, llena de incertidumbres, que es la Transición, pero en la que los últimos coletazos sanguinarios del franquismo se entremezclan con el recuerdo muy vivo, por parte de los personajes más veteranos de la novela, de su pasado en la guerra civil, y en la División azul, al tiempo que se asoman a la realidad española, reacias

a incorporarse, las sombras del exilio. Habría que destacar, también, la novela de Dulce Chacón (1954), *La voz dormida* (2002), que sacó a la escena las voces torturadas de las mujeres en las cárceles del franquismo, en los años más duros de la inmediata posguerra, entre las sacas siniestras y las precarias condiciones de los familiares, o la clandestina rebeldía de las que colaboran en el exterior con el maquis y la resistencia. Desde Euskadi, el novelista vasco Bernardo Atxaga (1951), de notable influencia en el panorama de la literatura en castellano, aporta *El hijo del acordeonista* (2003 en vasco, 2004 en castellano), que no se centrará en los conflictos de ETA, como sus novelas anteriores, sino en la evocación y en la persistencia de los efectos de la guerra sobre una Euskadi rural e idílica, ahora rota, en la que su protagonista no encuentra otro modo de supervivencia que el de la renuncia al país y el voluntario exilio en los USA.

Los años que siguen al 2000 son los años en que los novelistas nacidos con posterioridad al '55, y que pueden considerarse en una u otra generación, y los nacidos con posterioridad a los 60, que forman indiscutiblemente la generación de los nietos, lanzarán sobre el mercado español de lectores una auténtica legión de novelas, que provocarán que en 2007, cuando Isaac Rosa se disponga a publicar la segunda versión de su primera novela, *La malamemoria* (1999), decida cambiarle el título y aplicarle el paródico de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Esto ocurría, sin embargo, no solo después de la acumulación de un gran número de novelas, sino después de que aparecieran algunas de un interés crítico innovador o de una gran madurez estética. Seleccionaré únicamente las que han causado un mayor impacto en los lectores: *Soldados de Salamina* (2001), cuyo éxito de mercado, tan abrumador, convirtió al autor en punto de referencia de críticas quizá justificables desde el punto de vista ideológico, pero no, en absoluto, desde el de su poder narrativo, capaz de crear todo un modelo de novela de la memoria, que anuda en torno a sí muchos de los elementos clave de la narrativa posmoderna: la metaficción, la

autoficción, la docuficción, la escritura como reescritura, la escritura en progreso, la polifonía de voces, el desafío entre novela e historia, la construcción sobre un eje de investigación de lo no sabido, de lo borrado por la memoria de los vencedores, etc. *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón, una novela que libra su búsqueda del sentido sobre un acontecimiento traumático entre la historia, el periodismo, y la metanovela; *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, con su aguda, precisa, estimulante incursión en la denuncia, desde la ficción, de los niños desaparecidos del franquismo, con su ingenioso artificio metaliterario, con sus juegos intertextuales que nos devuelven a la posguerra de Carmen Laforet y de Carmen de Icaza, del Auxilio Social o de la Sección Femenina. Por último, probablemente sea *El corazón helado* (2007) la novela con mayor ambición de totalidad de cuantas se agrupan bajo este capítulo de la narrativa de memoria. Como las grandes novelas del XIX, y bajo la inspiración lejana de Galdós, Almudena Grandes construye toda una doble saga familiar, con su multitud de historias y de personajes, que cubren una geografía a la vez española y francesa, sin dejar de pasar por el frente ruso o por el refugio báltico, en un tiempo dilatado, a menudo épico, entre los años de la República, los de la guerra civil, los de la División azul, los del exilio, y los de la España inmediatamente precedente a la crisis del 2008-2012, con un tratamiento narrativo que hace del análisis de las emociones su más productiva estrategia.

El balance narrativo de la Generación de la Transición

El momento de irrupción en la práctica literaria de una nueva novela de la memoria, escrita por miembros de la Generación de la Transición, tuvo que esperar, después de algunos precedentes como *El día que murió Marilyn* (1970), o la muy curiosa *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, hasta después del triunfo socialista de 1982, con *El pianista* (1985) de Vázquez Montalbán, un escritor en su momento de madurez y ya bien conocido por entonces en el mercado literario. An-

tes de esa fecha, el concepto de memoria histórica no había entrado en el universo académico, y cuando la novela quería ser memorial seguía predominando el esquema evocativo que indaga en el pasado como fuente de la identidad personal, a la manera proustiana.

Habría que observar, no obstante, que sobre las mismas fechas en que Vázquez Montalbán publica su novela, se publican otras dos llamadas a tener una gran influencia sobre el panorama literario español, *Luna de lobos* (1985), de Llamazares y *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina, ambos autores pertenecientes a esa promoción intermedia entre la Generación de la Transición y la de los nietos de la guerra. En suma, en los años '85-'86, se produce la comparecencia simultánea de dos grupos generacionales en el despertar de la novela de la memoria en España. Y esta co-aparición se mantiene en la década del 90, en la que Vázquez Montalbán publica *Galíndez* (1990) y Muñoz Molina *El jinete polaco* (1991), las dos novelas llamadas a fijar el modelo de la nueva novela de la memoria, ya insinuado en *Beatus ille*, pero no en *El pianista*. Un modelo en el que el conocimiento de lo que ocurrió no deriva de la crónica de los acontecimientos, sino de su reconstrucción, y de su reconstrucción por un mediador que no busca tanto evocar o identificarse de entrada con los acontecimientos y los personajes como descubrirlos por medio de la indagación. Una indagación que, como postula Marianne Hirsch, procede por dos vías. Por un lado, la familiar, en *Beatus ille* y en *El jinete polaco*, que rescata las voces de los ancestros, los objetos y lugares testimoniales y, sobre todo, las imágenes del pasado (el baúl de fotografías de Ramiro retratista, en *El jinete*). Pero por el otro, la *afiliativa*, que en muchas novelas requiere una investigación documental como factor determinante de la afiliación entre el investigador y el pasado traumático, nada menos que una tesis doctoral, en *Galíndez*. Y este modelo se mantendrá desde estas fechas tempranas hasta otras mucho más tardías, como *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas, *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de

Isaac Rosa (2007), convirtiéndose en el esquema hegemónico (no el único, pues persiste el modelo evocativo, e incluso el cronístico) de estos relatos. Ciertamente que este impulso a conocer lo que se desconoce produce en su mismo desenvolvimiento, a través de las etapas de la investigación, una progresiva identificación del narrador, y a menudo, protagonista, con los sucesos y, sobre todo, con las víctimas, y una denuncia de los responsables, con lo que la novela se transforma en instrumento de justicia reparadora y de acusación contra los crímenes de la guerra civil y del franquismo. Cobra así una dimensión política. El acto afiliativo, que en muchos casos está impregnado de emoción solidaria, supone también, sobre todo cuando se acerca a su pleno cumplimiento, y más en el grupo de escritores de la promoción más joven, una toma de partido entre las distintas formas de enfrentarse al recuerdo de la guerra, una toma de partido que puede ser antagónica en los distintos personajes, como en *Mala gente que camina*, o contradictoria en un mismo personaje, como en *Soldados de Salamina*, donde se pasa de una posición de no implicación ante un conflicto remoto, a otra de compromiso con un conflicto cuyo legado se asume. En todo caso, elegir la propia opción de pasado entre las opciones diferentes o enfrentadas, supone un acto de habla, por parte del narrador, inevitablemente político. Y esta indagación se proyecta además en una dirección identitaria, pues conduce, en buena parte de los casos, a la afirmación, reconstrucción o decantación de la propia identidad, como en el caso temprano de la Muriel de Galíndez, o del Mudarra de *Beatus ille*, y es en esta dirección donde alcanza su mayor sentido el acto afiliativo, el de búsqueda de la propia identidad contrastada con la de otro u otros, contra la de otro u otros, a partir de la de otro u otros, después de la de otro u otros, que nos han precedido.

La indagación, por otra parte, se proyecta como una metáfora de la creación literaria, en novelas que como estas han crecido dentro de la exigencia de autoconciencia y de deconstrucción de lo moderno, propia del final de siglo XX: Muriel indaga en el objetivo de su tesis

de doctorado, el personaje de Galíndez y su época, como el novelista indaga en sus personajes y en su mundo. Y lo mismo harán los protagonistas de *El jinete polaco*, *Soldados de Salamina*, *El monarca de las sombras*, o *Mala gente que camina*.

Por último, y quizá sea ese su mayor potencial significativo,

(...) la convergencia de tantas novelas en la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, tiene el potencial de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad: si la postmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas. (Oleza, 1996)

Hoy apenas tendría que añadir a estas palabras mías de 1996 otra cosa que la exigencia de la indagación ha continuado más allá de los límites de la posmodernidad, y sigue siendo una estrategia constitutiva del nuevo siglo, de la era de la comunicación.

Sea cual fuere el modelo, las novelas de la memoria de la guerra civil de la generación de la Transición van apareciendo simultáneamente con las de la promoción nacida después de 1955, a lo largo de los años 90: *La casa del padre* (1994) o *Maquis* (1996) por un lado, *Malena es un nombre de tango* (1994) o *La lengua de las mariposas* (1997), por el otro. Y continúan en la primera década del nuevo siglo, donde la multiplicación de novelas de la memoria será patente, y ahora se acompasa al impacto de las exhumaciones de las fosas, las batallas de Garzón en las causas contra Pinochet o contra los crímenes del

franquismo, o el debate intelectual y político en torno a la memoria. Es el momento de *La sima*, de *Fantasma de invierno*, de *Los girasoles ciegos* o de *La voz dormida*, en la Generación de la Transición, y de *Soldados de Salamina*, *Enterrar a los muertos*, *Mala gente que camina*, *La noche de los tiempos* o *El corazón helado*, en la promoción siguiente.

Y esa aparición tardía, unos veinte años después de las primeras novelas de la generación, a mitad de los 60, que retrasa el compromiso con la memoria a la llegada a la madurez de sus escritores, puede intentar comprenderse por diversas razones. La primera es la disolución de la conexión viva entre los escritores y la experiencia traumática, después de cuarenta y cinco años (1940-1985) de dictadura y de silencio represivo: el reencuentro con esa experiencia ha de ser, sobre todo, el fruto de una indagación. No se suele dar, en los escritores, una autoidentificación como hijos de las víctimas, o de los supervivientes, y como autores son mucho más el fruto de una herencia literaria que de una herencia traumática: son raros los casos de escritores que confiesan haber crecido envueltos en las narrativas de sus mayores, dominados por sus recuerdos de acontecimientos traumáticos. Posiblemente la sombra alargada y opresora de la dictadura lo impidió. Por eso no es de extrañar que el esquema narrativo dominante sea el de la indagación, más afiliativo que filiativo, siguiendo la distinción de Marianne Hirsch. La patética relación que asocia el relato al trauma, y a sus víctimas, se disipó pues en la narrativa española de esta generación, y es apenas rastreable en novelas como *Maquis*, *Los girasoles ciegos*, o *Fantasma de invierno*, y hubo de ser reconstruida desde el esfuerzo del conocimiento, del debate intelectual y de la exigencia ética de dar voz a las voces silenciadas, y de reparar simbólicamente a las víctimas.

Por otra parte, en lo que Manheim llamó el contexto generacional, decisivo para la identidad de una generación, hay que descontar una parte de la generación que en otras circunstancias habría sido fundamental, la de los hijos de los exiliados.

Son muy pocos los escritores nacidos entre los 40 y el '55 en el exilio, que se incorporaron a la práctica literaria española. Ello resta a la generación una parte no solo muy importante de su potencial, sino también la parte que más sensible podría haber sido a una relación de posmemoria, a una conexión viva con el trauma.

Y en ese contexto generacional habrá que sumar el peso de la censura, con su constante mutilación de la libertad de expresión, que coartó las posibilidades de tratamiento de un conflicto como el de la guerra civil, incluso tras la Ley de prensa de Fraga, aprobada en 1966, que cambió las reglas de la censura pero no la suprimió, y no solo en las publicaciones, sino también en la calle. Recuérdese la triunfal consigna de Fraga, por entonces ministro de gobernación: “¡La calle es mía!”.

Como habrá que sumar también el elevado grado de complicidad de la población española con la dictadura, en la que el franquismo inyectó altas dosis de conformidad, cuando no de adhesión, al Régimen, lo que redujo a círculos minoritarios la población lectora que trataba de saltar por encima de esa censura y de esa conformidad hacia horizontes más libres.

Pero habrá que reconocer, además, que los narradores de la Transición tuvieron, literariamente, otras prioridades en el momento crucial de la experiencia generacional.

Y es que, como generación, se formó más en la época del segundo franquismo que en la de la posguerra, en un ambiente en el que la llegada masiva del turismo, la inversión de capital extranjero y las remesas de moneda de los trabajadores emigrados a Europa, constituyeron tres motores básicos del desarrollo económico de los años 60, y tres vías de salida de la España autoclausurada de los 40-50 hacia la cosmopolita de los 60. En los sectores intelectuales, la recuperación de las universidades de la terrible amputación de sus científicos más valiosos provocada por la guerra y la posguerra, el recambio generacional en el profesorado, la frecuencia de los intercambios con universidades

europas y americanas, la cercanía de centros de cultura internacional cosmopolita como París, Roma, o Londres, o las oportunidades de trabajo que brindaban las universidades norteamericanas, permitieron a esta generación una formación tan rica, abierta y cosmopolita como la que vivió los años de la República, en un clima intelectual de apertura, de innovación, y de creciente bienestar económico. Las élites culturales de esta generación ya habían hecho la Transición a finales de los años 60, como escribió Ramón Buckley en *La doble transición* (1996), habían superado el franquismo sin socavar sus fundamentos, se habían formado en la literatura del modernismo internacional, con sus figuras centrales en Baudelaire, Proust, Eliot, Kafka, Joyce, Mallarmé, Roland Barthes, Faulkner, Borges o Mann, bastante olvidadas las de Unamuno, Azorín, Baroja, u Ortega. De los españoles se salvaban Valle Inclán, entre los prosistas, y Cernuda entre los poetas. Incluso poetas tan grandes como Machado, Lorca o Miguel Hernández, que tenían sus adeptos, fueron mirados con desdén, contaminados por la sarna carpetovetónica, casposa, del realismo español (en la descalificación de Juan Benet) y de la España de Franco. Para la Generación de la Transición, en su conjunto, y sobre todo en su primera promoción, España era un país atrasado, aburridamente ocupado por camisas azules, sotanas, tricornos, corridas de toros y procesiones de semana santa, donde era obligatorio hacer un servicio militar en condiciones africanas, y donde mandaba un dictadorzuelo panzudo, de voz afeminada y bigotito fascista, una España con una historia de pena, que no había cesado de degradarse en los tres últimos siglos, y en la que la política interior carecía de interés estético o moral. Nada grande quedaba por dirimir aquí. Lo grande, para los más comprometidos políticamente, se jugaba fuera, en Vietnam, en Cuba, en el París del mayo del '68, en Praga, en Berkeley, en los movimientos contraculturales norteamericanos o en el Chile de Allende.

Pero hacia finales de los 60 los más comprometidos políticamente comienzan a incorporarse a la lucha sindical, a las movilizaciones de

protesta en las universidades, a formarse como cuadros en los partidos políticos clandestinos, sobre todo en el Partido Comunista, *el Partido*, que ya ha hecho su crítica del estalinismo, de la invasión de Praga, y que en su IX Congreso, el primero dentro de la legalidad, renuncia al leninismo y, próximo a los planteamientos innovadores del Partido Comunista italiano, de Berlinguer, se proclama eurocomunista. La salida de las catacumbas del PCE, con sus cuadros y militantes, entre los que había una gran cantidad de figuras públicas, artistas, sindicalistas e intelectuales, sobre todo, así como la aparición en el escenario político de las diferentes formaciones legales de los socialistas, cambiaron la percepción que se tenía del país. De repente se había vuelto interesante. Podía pasar algo verdaderamente histórico. Al sobrevenir la muerte del dictador, no sin que se dictaran las últimas sentencias de muerte, este sector de la élite cultural se sintió impulsado a arrimar el hombro en la salida de la dictadura y en la construcción de una democracia europeísta y moderna. Pero las fuerzas que fue capaz de movilizar la izquierda, partidaria de una ruptura democrática con la dictadura, no tuvieron ni la posición política, ni el apoyo popular, ni la fuerza fáctica, para imponer esa ruptura. Tanto más cuanto su estrategia se vio incesantemente sacudida por las desestabilizaciones de la derecha fascista y del terrorismo vasco, y amenazada por el rumor de sables en los cuarteles. La tesis de la Reforma del Régimen franquista, propiciada desde el propio franquismo, apoyada por la Monarquía y por una parte del ejército, y respaldada por la mayoría de la población civil, se impuso a la tesis de la Ruptura. No podrá olvidarse nunca que Franco murió rodeado de obispos, damas y parientes de la camarilla, diputados a cortes, generales y jefes del Movimiento Nacional, como siempre había vivido, y que el desfile de condolencias ante su féretro, durante días, convocó a más gente que las reservas de champán de todo el país.

Y ese sector de la generación —no el otro, que siguió habitando su intemporal República universal de las Letras—, un sector embarcado

desde los últimos 60, y sobre todo durante los 70, en la transformación del país, buscó sus prioridades en la representación literaria del presente vivido (la ya lejana posguerra, el segundo franquismo, o la actual transición), un presente acuciante, que reclamaba para sí toda la atención del novelista y toda su capacidad de compromiso ético o político, más que en la reivindicación de la memoria histórica, al menos durante los años que van desde el '68 al '85. La memoria histórica podía esperar a que se acuñara como concepto, a que la comenzaran a discutir los historiadores, a que produjera sus efectos prácticos con las primeras exhumaciones y los primeros grandes documentales, a que se fuera disolviendo, con el tiempo, el pacto de reconciliación nacional. Fue así que una buena parte de la mejor literatura de la generación de la Transición son los grandes frescos sobre la vida contemporánea de Vázquez Montalbán (en sus novelas de Carvalho, pero también en novelas como *Los alegres muchachos de Atzavara*, *Galíndez* o la *Autobiografía del General Franco*), de Luis Mateo Díez (*Las horas completas*, *El expediente del naufrago...*), de Juan José Millás (*Letra muerta*, *El desorden de tu nombre...*), de Luis Landero (*Los juegos de la edad tardía*, *Hoy, Júpiter...*), de Bernardo Atxaga (*El hombre solo*, *Esos cielos*), o de Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*, *Los aires difíciles*), las novelas paródicas de Eduardo Mendoza sobre el presente (*El laberinto de las aceitunas*, *El misterio de la cripta embrujada*), o de Rosa Montero (*La hija del caníbal*), además de otras novelas concebidas desde perspectivas distintas pero con un universo actual o de pasado inmediato, como las novelas de Manuel Longares (*Romanticismo*), o de Adelaida García Morales (*El silencio de las sirenas*).

Pero si hubiera que elegir la obra de un único escritor como representativa de un compromiso ético que le lleva, más que a la memoria histórica, al análisis del pasado inmediato, de la Posguerra a la Transición, que se extiende hacia la actualidad de una democracia examinada con lucidez y sin complacencias, una realidad rica en traiciones, deserciones, corrupciones, desigualdades, injusticias, y testi-

monios críticos, inconformes, a menudo desolados, esa obra tendría que ser la del recientemente fallecido Rafael Chirbes (1949-2015), la que transita desde *Mimoun* (1988), y pasa por *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), para llegar a *Crematorio* (2007), o *En la orilla* (2013). No me cabe duda de que se trata del gran mural narrativo de la experiencia histórica de la Generación de la Transición, una generación en la que mi propia biografía cobró una parte decisiva de su sentido.

Muchas gracias.

L'Elia, noviembre del 2017.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, P. (1996). *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- Aguilar, P. (2006). Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del 'pacto de silencio'. En J. Aróstegui y F. Godicheau (Eds.), *Guerra civil. Mito y memoria* (pp. 245-294). Madrid: Marcial Pons-Casa de Velázquez.
- Aguilar, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- Armengou, M, Belis, R. y Vinyes, R. (2002). *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa.
- Aróstegui, J. (2006). Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil. En J. Aróstegui y F. Godicheau (Eds.), *Guerra civil. Mito y memoria* (pp. 57-94). Madrid: Marcial Pons.
- Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. En E. Astrid, N. Ansgar (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 109-118). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Aub, M. (1971). *La gallina ciega*. Barcelona: Alba.

- Aznar, M. (Ed.) (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- Becerra, D. (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave Editorial.
- Buckley, R. (1996). *La doble transición*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Caudet, F. (1992). *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Caudet, F. (1997). *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Castellet, J. M. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Chirbes, R. (2000). *La caída de Madrid*. Madrid: Anagrama.
- Colomer, J. M. (1998). *La transición española. El modelo español*. Barcelona: Anagrama.
- Cuesta, J. (2007). 'Las capas de la memoria'. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006). *Hispania Nova*, 7. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es>
- Espinosa Maestre, F. (2015). *Lucha de historias, lucha de memorias. España, 2002-2015*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y postmemoria. Asuntos pendientes. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 2(1), 137-155.
- García de Nora, E. (1958-1962, y 1963-1971 corregida y ampliada). *La novela española contemporánea (1898- 1967)*. Madrid: Gredos. 3 tomos.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: P.U.F.
- Hansen, H. L. y Cruz Suárez, J. C. (2012). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Harvard University Press. Trad. al español: *Imperio* (2005). Barcelona: Paidós.
- Hessel, S. (2010). *Indignez-vous!* Montpellier: Indigène éditions.

- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012. Trad. al español: *La generación de la posmemoria* (2015), Editorial Carpe Noctem.
- Hispania Nova: Dossier Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*. En *Hispania Nova* (2007), 7. Ed. a cargo de Sergio Gálvez. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es/7/index.htm>
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York - London: Methuen.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York - London: Routledge.
- López García, J. R. y Aznar, M. (Eds.) (2017). *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento. 4 tomos.
- Macciuci, R. (2010). La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario. En R. Macciuci y M. T. Pochat (Eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual* (pp. 17-49). La Plata: Ediciones de lado de acá.
- Manheim, K. (1928). Das Problem der Generationen. Cito por: El problema de las generaciones. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 1993 (Ejemplar dedicado a: Karl Mannheim), 193-244.
- Marra López, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Martí, J. y Huertas, J. M. (11 de septiembre de 1969). Max Aub: retorno a la tierra. 'He venido pero no he vuelto'. *El Correo Catalán*, 18.
- Nora, P. (Ed.) (1984-1992). *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard. 4 volúmenes.
- Nunca más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984)*. Buenos Aires: Eudeba.

- Oleza, J. (1994). Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo. *Diablotexto* (Valencia), 1, 79-106.
- Oleza, J. (1996). Un realismo posmoderno. Número monográfico *El espejo fragmentado*. *Insula*, 589-590, 39-42. Recuperado de <http://entresiglos.uv.es/wpcontent/uploads/realpost.pdf>
- Oleza, J. (2012). *Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Reig Tapia, A. (1984). *Ideología e historia. Sobre la represión franquista y la Guerra Civil*. Prólogo de Manuel Tuñón de Lara. Madrid: Akal.
- Rodrigo, J. (2006). La guerra civil: ‘memoria’, ‘olvido’, ‘recuperación’ e instrumentación. *Hispania Nova*, 6. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es>
- Ros Ferrer, V. (2017). *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)* (Tesis doctoral). Universitat de València, Valencia.
- Ruiz, P. (2007). Los discursos de la memoria histórica en España. *Hispania Nova*, 7, 335-366. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es>
- Sanz Villanueva, S. (1988). Generación del 68. *El urogallo*, 26 (junio de 1988), 28-57.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- Soldevila, I. (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso*. Madrid: Marcial Pons.
- Vidal-Beneyto, J. (15 de noviembre de 1980). Claves para un contubernio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/11/15/espana/343090804_850215.html
- Vidal-Beneyto, José (14 de diciembre de 1980). La victoria que no

cesa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/12/14/opinion/345596411_850215.html

Villamandos, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la 'Gauche divine'*. Pamplona: Laetoli.



VOLUMEN I

Lectores, representaciones del libro,
edición e historia(s) de la literatura
española

*Matei Chihai, Mónica Musci, Sonia Zarco Real,
Álvaro Fernández, Margarita Pierini, Néstor
Bórquez, José Luis de Diego, Marcelo Topuzian*

Nuestra habitación invisible y nuestra máquina del tiempo: Alegorías y experiencias de la lectura en la obra de Antonio Muñoz Molina

Matei Chihai

Realidad y estilización

El propósito de mi disertación no es original desde un punto de vista metodológico, sino que enhebra con una tradición filológica cuyo hito marca la mitad del siglo XX. La dialéctica de la “escena de lectura” (Musci, 2014) –entre estilización alegórica de la lectura y *puesta en abismo* más o menos realista del acto de leer– toca el modelo de ficción y últimamente el fundamento estético de la literatura, estudiados por M. H. Abrams y otros en las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Luego, el tema de las “alegorías de la lectura” es abordado de forma sistemática en el marco de la semiótica y la llamada deconstrucción; Paul de Man (1990) le dedica un libro discutido en el que sugiere que toda literatura es una alegoría de la lectura, un signo fundamentalmente autorreflexivo, cuyo último referente no es el mundo sino el mismo texto. Con aplicación a un corpus español, Ulrich Winter (1998) propone un análisis semiótico de las referencias a la producción literaria, al objeto literario o a la recepción de la literatura; a Winter (2000) le debemos también un análisis de la obra

de Muñoz Molina. Finalmente es imprescindible, cuando de lectura se trata, solicitar el armazón conceptual de la teoría de la recepción, aplicada al “lector ficticio” en la obra del escritor ubetense por José Manuel Begines Hormigo (2006). Gracias a estos críticos sabemos cómo se articulan las referencias a la literatura con las referencias al cine, por ejemplo, o cómo el texto suscita determinadas reacciones en el lector o le exige la adaptación a un papel específico. Por mi parte, y volviendo a la pregunta sobre los modelos estéticos implícitos de la literatura, me gustaría mirar con detenimiento las imágenes movilizadas para tal fin: o sea, cómo la representación y estilización de la lectura influye en el papel del *lector implícito*, en una idea de lectura ejemplar transmitida y reivindicada por cada texto literario. Más allá de su posición estructural con respecto a otros elementos de la metaficción, por ejemplo la escultura, el cine o el jazz, el consumo de la literatura se articula como un paradigma que se puede estudiar independientemente. Ni quiero ir tan lejos como los que afirman que la lectura absorbe todos los demás significados, ni puedo negar que esta representación desempeña un papel privilegiado en la orientación del lector, es decir, en la articulación pragmática de la ficción como ilusión o angustia, por ejemplo.

Maticemos otra vez: es cierto que al abrir un libro uno se ve atrapado en una realidad material que determina, de forma más tajante que cualquier fenómeno semántico o estilístico, nuestro abordaje del texto; el propio estado de ánimo del lector, su estado fisiológico, influye también en el acto de lectura. Esto lo ha mostrado de forma convincente Karin Littau, recordando no solamente la tradición de lecturas apasionadas y físicamente cautivadoras, sino también la perspectiva feminista, que va más allá de la lectura como *pretexto de interpretación* (Littau, 2006, pp. 9-12). A veces, el propio autor contribuye a este efecto material al elegir la portada o el papel en que se imprime su obra; recuerdo un volumen de Julien Gracq, fiel compañero de mi juventud, cuyas páginas de color marfil estaban todavía ligadas entre

ellas, y se tenían que separar con un cuchillo. Conste que estas condiciones técnico-materiales de la literatura merecen toda la atención de la crítica y son el fundamento de cualquier lectura. El libro abierto con la ayuda de un cuchillo, que deja un arma potencial al alcance del lector, aquellas tapas de cuero rojo que impregnan el cuarto de un olor inconfundible, esta letra electrónica que se puede adaptar a las exigencias de nuestra visión, nos proporcionan experiencias tan poderosas que tiñen todo lo leído de su color, su perfume, su sabor inconfundible. Estas sensaciones acarrearán un conjunto tecno-cultural cuyas raíces están más allá de la obra individual y del momento placentero o cruel del encuentro del libro con su lector. Por esta misma razón, indagar esta realidad nos acerca más a la forma de ser de una colección de textos, de un género literario o de una época. Para ir más allá, para saber más sobre una obra específica, necesitamos aquellos elementos de autorreflexión entre los que la representación de la lectura tiene un lugar privilegiado. Coincido con Littau en la importancia que damos a la realidad material de la lectura; sin embargo, no creo que esta realidad material pueda ser capturada a través de un análisis *materialista* (y tampoco creo que la práctica crítica de Littau se corresponda a sus explicaciones metodológicas): su construcción, su comunicación, e incluso su consumo, se producen en la esfera de lo simbólico, y no se puede separar de una parte imaginaria y por ende inmaterial.¹

Cada privilegio supone una institución. En el caso de la lectura, la práctica cultural que adquirimos viene acompañada por un imaginario cultural que le otorga su color. Leer un libro significa infinitamente más que pasar las hojas y procesar las palabras (aunque la lectura *mecánica*, que evoco para denunciar este malentendido, forma parte de este imaginario, y revela la vigencia de la metáfora del texto como máquina). Algunas alegorías de la lectura radican en la tradición y

¹ En esto difiero de los fundamentos ideológicos de Littau; cuando me refiero a la imaginación y a lo simbólico, me apoyo en la teoría política de Cornelius Castoriadis, sobre todo en su libro sobre *L'Institution imaginaire de la société* (1975).

representan verdaderos tópicos, como por ejemplo la *inmersión* (sumergirse en un universo ficticio...), el *viaje* (perdersé en las páginas de un libro...) o la *ingestión* (comerse un libro, digerir lo leído...). Por supuesto, hay mucho más de estos tres ejemplos. Las metáforas de la lectura se alimentan de las metáforas cambiantes del espíritu, analizadas ya en los años 1950 por Meyer Abrams en su famoso libro *The Mirror and the Lamp*: “The change from (...) the mirror to the fountain, the lamp, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology –that is, in the concept of the role played by the mind in perception which was current among poets and critics” (Abrams, 1971, p. 57). Obviamente, el argumento de Meyer Abrams, pensado para el conjunto de la estética literaria, se aplica también a la parte de los lectores. Estos tópicos quedan vinculados con la experiencia específica de los lectores de una época y se multiplican con el paso del tiempo: los adelantos técnicos no pasan desapercibidos en esta historia de la puesta en escena de la lectura. La teoría de los medios aspira a mostrar cómo las imágenes de escritura, de lectura y del texto literario se vinculan con las instituciones, las prácticas, las técnicas o los soportes materiales vigentes en una época determinada (cfr. Macciuci, 2015); estos factores no solamente se combinan para determinar la experiencia concreta de la lectura, sino que también brindan los elementos de una representación alegórica de la lectura por medio de la escritura. Al revés, este *espejo* que los textos tienden al lector (lo pongo en *itálicas* porque el espejo también es una alegoría, como lo ha mostrado el propio Abrams, 1971, pp. 31-35; para el uso que hace Muñoz Molina de este tópico, cfr. Franco Bagnouls, 2001, pp. 93-153) va enmarcado por los medios relevantes, es decir, los que facilitan el consumo del texto: no solamente el papel en que está impreso, sino también el sillón de terciopelo que nos permite descansar con el libro sobre nuestras rodillas, las máquinas que lo han acercado a nosotros, y quizás también los dispositivos que producen el ocio que nos permite

dedicar toda nuestra atención a una novela; la alegoría misma forma parte de una experiencia de la lectura cuyos ingredientes son el tema del conocido cuento breve de Julio Cortázar.

En fin, la semántica de la lectura, que asoma a través de estas metáforas combinadas, no se puede separar de una pragmática que se manifiesta en una postura determinada, una interpretación axiológica y emocional de estas imágenes por el narrador: a través de las alegorías se comunica no solamente la diferencia entre buenas y malas lecturas, sino también los sentimientos y los estados de ánimo que acompañan estas representaciones literarias de la realidad. Dicha interpretación de lo leído no se reduce al color de las imágenes, sino que le agrega otra dimensión. Ningún elemento semántico, en la literatura, queda desvinculado de la intención con la que se nos comunica. Como todo el mundo de la ficción, la lectura ficticia dista mucho de ser objetiva. Al contrario, transmite un *ethos* que interfiere con la propia actitud del lector real y nos exige empatía; podemos rechazar esta postura axiológica y emocional, claro, pero si no lo hacemos el tema de la lectura nos interpela como lectores de forma más intensa que cualquier otro. Es una puerta abierta en el texto, no una puerta condenada, como piensa de Man, sino el hueco necesario para comunicar la experiencia real con su representación estilizada.

Deseo y conspiración

He elegido como objeto de mi análisis la obra de Antonio Muñoz Molina, un autor que se destaca por la importancia de la metaficción en sus novelas, como por su interés en los medios técnicos modernos, estudiado por Natalia Corbellini (2010, pp. 108-118). En *El viento de la luna* (2006), por ejemplo, la reflexión sobre los límites entre ficción y memoria supone también una reflexión acerca de la lectura. El protagonista evoca la experiencia de leer un libro, el encanto múltiple que tenía esta práctica para él cuando era joven y vivía con sus padres, unos agricultores, en un pueblo de Andalucía:

Cada libro es la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida. (Muñoz Molina, 2008, pp. 196-197)

En el ámbito rural sacudido por los cambios sociales y los avances tecnológicos, el joven se refugia en sus lecturas. Estas lo protegen frente al asalto de una realidad dura o frustrante –de ahí el imaginario de la cámara o de la madriguera– y abren una vía de escape, materializada en la imagen del libro-vehículo. A través de la serie de metáforas se perfila una alegoría en la que la búsqueda de amparo se asemeja mucho al exilio; el destino de la huida es una isla, no el lugar ameno de una utopía apartado del mundo, sino el sitio de un naufragio. A lo largo de la composición de la alegoría, la madriguera en la que uno se esconde se convierte en un lugar de encierro, un lugar angustiante. Entre el “refugio” y la “huida” se abre una disyuntiva, una ambivalencia de los libros que dista mucho de la evocación nostálgica de las lecturas juveniles que puede haber en una autobiografía. También se manifiestan en esta representación de la lectura los dos temas principales que articulan la representación de la lectura de Muñoz Molina: el libro-viaje y el libro-cobijo. La cita sintetiza una evolución de este conjunto de imágenes. La fascinación por el libro que permite viajar o puede ser habitado gustosamente da paso a la angustia y al sentimiento de culpa producido por el desfase entre el lector –escondido o desterrado– y su entorno. Veremos a continuación cómo este pasaje constituye una especie de autoanálisis de su obra; una obra en la que la actitud serena frente a la lectura da paso a un modelo más perturbador, centrado en la imagen del trampantojo.

El viento de la luna recuerda, por su título, los viajes literarios a la luna, especialmente *De la Terre à la Lune* (1865). El libro por el que se viaja y el libro que se habita son temas que remiten a la obra de Jules Verne, escritor modelo para Muñoz Molina (cfr. Vázquez Naveira, 2014, pp. 35 y 354). En las novelas de aventura se cruzan muchas

veces estos dos ejes, dado que los protagonistas pasan largo rato en medios de transporte convertidos en habitaciones móviles. O sea, novelas como *La isla misteriosa* o *Cinco semanas en globo* le permiten incluso conciliar las dos imágenes aparentemente tan contradictorias de una lectura extremadamente dinámica y de una lectura sosegada. Esta conciliación puede explicar el aire generalmente alegre que respiran estas imágenes de la lectura. En muchas ocasiones, como lo sugiere la “madriguera”, las lecturas coinciden con una ilusión erótica, parecen conducir hacia el misterio del otro género. Siempre suponen la idea de un lector cómplice, de un espía benévolo, de un fantasma que parece un amigo imaginario del autor más que una amenaza. De forma abierta, la obra completa de Jules Verne protagoniza las páginas de la primera novela de Muñoz Molina, *Beatus Ille*:

Tachones o arañazos de su mala letra aparecidos de pronto en los márgenes de una novela que Minaya hojeaba por el solo placer de tocar las páginas y mirar los grabados románticos que a veces las interrumpían. Estaba catalogando los hermosos volúmenes de la primera edición francesa de los *Viajes extraordinarios* —el padre de Manuel, muy devoto de Verne, debió comprarlos en París hacia principios de siglo— cuando advirtió que faltaba *La isla misteriosa*. Inútilmente buscó el libro en todos los anaqueles y preguntó a Manuel, que no recordaba haberlo visto. Una mañana, cuando entró en la biblioteca, Inés ya estaba allí, limpiando el polvo de las estanterías y los muebles y renovando las botellas de la licorera. *La isla misteriosa* estaba sobre la mesa de Minaya. (Muñoz Molina, 1986a, p. 51)

Llama la atención la presencia material del libro en este párrafo, que enfatiza tanto su aura inimitable como todo su atractivo sensorial. Los “tachones”, los “arañazos”, el “placer de tocar (...) y mirar”, los ojos dirigidos hacia “grabados románticos” anticipan la relación romántica entre Minaya y la mujer que limpia el polvo. El héroe se que-

da admirado por el hecho de que Inés lea la obra en francés. El libro se convierte en el vínculo que pone en comunicación a los dos personajes, un eslabón que propicia una complicidad. El hecho de que se trate de *La isla misteriosa* no puede sino aumentar el atractivo de este personaje misterioso que hace desaparecer y aparecer el objeto del deseo a su antojo.² No quiero adentrarme más adelante por el camino de esta lectura psicoanalítica. Basta señalar que el color “extraordinari[o]”, “misterios[o]”, que acompaña esta escena de lectura, produce ilusión, euforia, y va asociado con los dos temas principales que hemos ya puesto de relieve, y que se perfilan en los títulos evocados: viaje e isla.

En la misma época, en los años en que se fragua *Beatus Ille*, *Diario del Nautilus* (1986) hace de la biblioteca un buque submarino, imagen que aparece también en la novela (Muñoz Molina, 1986a, pp. 15 y 52); ya no es un archivo inmóvil, sino un medio de transporte que imita el descenso del buque hacia el reino de los sueños: “esa hora plácida de la noche en que el navegante sin nombre suele retirarse a la delicia de entreabrir un libro al abrigo del lecho y descender a sus páginas como se desciende luego al sueño que la lectura preludia.” (Muñoz Molina, 1986c: p. 45). El viaje en una casa bajo el agua sigue siendo placentero, y la comparación con el sueño va en la misma dirección que sugiere el tópico del *Beatus Ille*: es una lectura sosegada, feliz, en la que se pueden cumplir los deseos del yo mejor que en su existencia diurna: “Todo hombre plácido y solo en su biblioteca es el capitán Nemo” (Muñoz Molina, 1986b, p. 30). En la “Dedicatoria” que cierra la colección de textos breves, Muñoz Molina hace un retrato detallado del lector imaginado: lo ve como un fantasma, una presencia extrañamente ausente; no lo inquieta puesto que lo sabe “cómplice” (esta palabra se repite dos veces, Muñoz Molina, 1986d, pp. 154-155). Incluso se perfila la posibilidad de un encuentro erótico con una lectora potencial: así,

² En el marco de esta fascinación colocaría también la transformación del espacio en *Beatus Ille*, que ha sido señalada por Maryse Bertrand de Muñoz: “del espacio-refugio que era al principio, la casa pasa a ser un laberinto” (2000, p. 29).

en el cristal del espejo, en el no menos delgado muro del papel escrito, sucede la cita de dos voces que se desean y se ignoran, y las manos extendidas buscan la lisa equivalencia de las otras manos, cobardes en la oscuridad, como si tantearan en ella indagando aristas y hostiles zanjas del aire mientras quieren hallar el contorno reconocido de un rostro. (Muñoz Molina, 1986d, p. 154)

Natalia Corbellini ha subrayado la importancia de este pasaje, que manifiesta “la necesidad del autor de publicar, de buscar su receptor” (2010, p. 51), para los primeros textos de Muñoz Molina. La imagen de este encuentro recuerda, desde luego, varios pasajes clave de *Beatus Ille*, libro compuesto en la misma época. Me refiero, por ejemplo, a la situación del personaje “frente al escritorio donde una lámpara encendida abría en el espejo una hendidura de claridad en el que mi rostro era un retrato de tiniebla futura y una inerte adivinación del modo en que yo habría de recordarlo todo (...)” (Muñoz Molina, 1986a, p. 211). De la misma manera, la novela desarrolla el tema de la complicidad, y de una lectura cinematográfica, lo que añade una motivación suplementaria a la comparación de los libros con los medios técnicos modernos:

[E]sa misma mañana, cuando estuvieron hablando de *La Cartuja de Parma* y ella, en el compartido entusiasmo por las aventuras y el coraje de Fabrizio del Dongo, por un instante le sonrió como al cómplice de una pasión secreta. Hablaba de Fabrizio como de Errol Flynn, porque su imaginación literaria se había educado visualmente en las películas en color de los domingos por la tarde, y al leer un libro adelantaba el perfil con la misma atenta avaricia que si contemplara la pantalla iluminada. (Muñoz Molina, 1986a, p. 84)

En la descripción del cuerpo “destino de otro cuerpo”, como dice el autor con las palabras de Pedro Salinas, aparece el lector como el “deseado testigo y cómplice” (Muñoz Molina, 1986d, p. 154). Este

“lector conjetural, necesario, exacto, desconocido, que está del otro lado de las palabras como detrás de uno de esos espejos desleales que permiten espiar a quien se encuentra solo y no sabe que su mirada ciega está fija en las pupilas de otro hombre” (Muñoz Molina, 1986d, p. 153), forma parte de una conspiración en la que la lectura es la prueba suprema de complicidad. Aunque la “Dedicatoria” representa al lector como un ser ominoso –presente y ausente a la vez–, prevalece una visión positiva de este ser fantasmal, capaz de descifrar el mensaje del texto y receptor potencial de la botella “arrojad[a] al mar” (Muñoz Molina, 1986d, p. 155) por el escritor.

Tan subversivos como los viajes del capitán Nemo, los libros que reciben una gran divulgación favorecen una complicidad como la descrita en la “Dedicatoria”; este motivo va más allá de la poesía y del arte que están en el centro de *Beatus Ille*. O sea, la literatura de masas no es lo que parece. En *Beltenebros* (1989) la obra de una protagonista que se dedica a la escritura de novelas rosa esconde un significado inesperadamente alegórico: “Ella escribía novelas sentimentales y era difícil creer que en cada una se escondiera la fragmentaria alegoría de una conspiración” (Muñoz Molina, 1989, p. 113, cfr. López Valero, 2000, p. 172). Efectivamente,

en cualquier ciudad, en los puestos de los periódicos, en los quioscos de las estaciones, unos pocos conjurados compraban las novelas de Rebeca Osorio y encontraban ocultas en sus peripecias las consignas que de otro modo no habrían podido recibir: un nombre en clave, la dirección de un lugar seguro, la fecha y la hora de la cita con un mensajero. (Muñoz Molina, 1989, p. 85)

Como señala Olga López Valero, en estas representaciones de la lectura, “Muñoz Molina insiste en el poder de resistencia de la cultura popular” (López Valero, 2000, p. 173). Me parece fundamental que la idea de *lectura alegórica* es evocada, en este contexto positivo, por el propio autor. Mientras que las novelas rosas de Rebeca

Osorio son alegorías de la resistencia, las obras populares de Jules Verne aparecen regularmente como alegorías de la lectura: el mensaje secreto de estas novelas de aventuras remite a la realidad de una lectura conspirativa, cómplice.

Luego, a mediados de los años noventa se produce una transformación estructural en estas alegorías de la lectura, en la que la visión generalmente ilusionada de las primeras obras da paso a un sentimiento de culpa y una ambigüedad que acompaña el acto de lectura; por lo tanto prevalecerá la dimensión ominosa del lector-fantasma: estos espectros deseados y benévolos se convierten entonces en imágenes de un desengaño y hasta de una traición.

Desencuentro y traición

A mediados de los años noventa se produce un cambio de acento en estas alegorías de la lectura, un cambio que atañe sobre todo a la dimensión pragmática. Por cierto, el viaje, la habitación, la soledad, los fantasmas y los medios visuales siguen siendo temas recurrentes. Lo que sí cambia es el estado de ánimo que acompaña a estos motivos. Mientras que en las primeras obras se conciliaban los opuestos de acuerdo con el modelo de Verne –para quien viajar y habitar daba lo mismo– ahora las imágenes de la lectura van acompañadas por un sentimiento de culpa y una ambivalencia por las que el misterio del libro ya no provoca ilusión sino perturbación.

Se han comentado las afinidades intertextuales entre *El jinete polaco* (1991a), la tercera novela de Muñoz Molina, y el *Michael Strogoff* de Jules Verne (Ibáñez Ehrlich, 2000, pp. 128-129). Encontramos también una referencia explícita a *Cinco semanas en globo*, que retoma el imaginario de la lectura que vimos antes. Sin embargo, el doble tema viene con otra interpretación pragmática. La biblioteca deja de ser un espacio de ilusión y de deseo. Al contrario, los libros no leídos se comparan a unos pesos inútiles que impiden el viaje del aeronauta, y del que el protagonista se debe deshacer junto a otros objetos que le dan pesadumbre:

Me da rabia poseer cosas, libros, fotografías, discos, carpetas de recortes, colonias de insectos que se reproducen sin propósito en las habitaciones sedentarias y hasta en los bolsillos, armarios llenos de ropa sin usar, cartas inútiles que no serán contestadas pero que nunca llegan a tirarse, libros que no serán leídos, cintas de música que han perdido la etiqueta y la caja, cosas inertes, asediándolo a uno, equipajes monstruosos, llaves de casas abandonadas hace tiempo, billetes de Metro con un número de teléfono escrito en el reverso, tarjetas de visita, pasaportes caducados, es como una selva en la que hubiera que estar manejando sin descanso el machete para que no vuelva a cerrarse la espesura, como una casa comida por las termitas de la que hay que irse cuanto antes, dejándolo todo atrás, igual que hacían los aeronautas de Julio Verne para que el globo se remontara en el aire, abandonando el peso muerto, las costumbres, las cosas, la ropa usada, los libros inútiles, incluso los recuerdos (...) (Muñoz Molina, 1991a, pp. 394-395)

Desde ya, la representación del lector presenta la ambivalencia que notamos en *El viento de la luna*: el globo se desprende de una habitación, y los libros están a medio camino entre el “peso muerto” y un peso útil que le permitiría subir al cielo o sumergirse en los océanos según quiera el viajero.

Como se podía divisar desde el *Diario del Nautilus*, esta representación de la lectura no se limita a la experiencia de los narradores, a sus valoraciones y a sus estados de ánimo. Converge con la actitud frente a la lectura que manifiesta el propio escritor, como si la construcción del mundo ficticio precisara este punto de fuga real. El doble motivo del viaje y de la habitación se imprime también a la conferencia “La sombra del lector” dictada en la fundación Juan March en 1991, el mismo año que se publica *El jinete polaco*: Muñoz Molina aprovecha la ocasión, como dice él mismo, para poner por escrito sus ideas poetológicas. “Durante las tres cuartas partes de mi vida, leer, contar, escuchar y escribir han sido en mí pasiones tan poderosas que

casi nunca me detuve a pensar en ellas” (Muñoz Molina, 1991b). Por cierto, parece olvidar que en el *Diario del Nautilus* trata todo esto. En realidad, es que aquellas “pasiones tan poderosas” se presentan ahora bajo una luz diferente. El momento de teorización es puesto en escena como un alto en el viaje que eran los libros hasta entonces. Efectivamente, las imágenes movilizadas en esta conferencia intentan conciliar las dos vertientes del libro como “nuestra habitación invisible y nuestra máquina del tiempo” (Muñoz Molina, 1991b). O sea, a la imagen de ciencia-ficción, prolongación de la representación de la lectura en clave de viaje de Verne o de Wells, se le contrapone otra vez la imagen del libro-cobijo, arraigada en dos clásicos del canon de la alta literatura: Michel de Montaigne y Virginia Woolf. A Montaigne se refiere la imagen de la torre-biblioteca en la que uno se puede retirar, a Woolf la expresión de que “hace falta una habitación propia para leer y escribir”. Por cierto, la habitación protegida es una imagen del lector reivindicada en otras ficciones escritas con respecto a la dictadura franquista, como *El lápiz del carpintero* (Musci, 2014, p. 4).

Pero con el abandono del modelo de Jules Verne a favor de estos maestros de la alta cultura surge un nuevo estado de ánimo, menos conciliador. Ahí está la visión elitista de la lectura, máscara que aparta al príncipe de sus súbditos, que lo aísla de forma más o menos placentera. Según la charla de 1991, “la ficción también va con nosotros cuando estamos solos en medio de una multitud y observamos las cosas, diría Baudelaire, como un príncipe que disfrutara siempre de su incógnito” (Muñoz Molina, 1991b). La imagen procedente de las *Mil y una noches* se encuentra también en *El tiempo recobrado* de Proust, autor no menos *dandy* que Baudelaire, como expresión de la soledad del narrador en las calles de una ciudad oscura. El pasaje citado sugiere que el aislamiento no le desagrada, e incluso permite un acercamiento entre el escritor y el lector: “El escritor y el lector habitan dos soledades simétricas” (Muñoz Molina, 1991b). Eso sí, lo que prevalece ahora es el tema del desencuentro. A pesar de la simetría invoca-

da por Muñoz Molina, la lectura-soledad no alcanza la ilusión de las escenas de lectura cómplice que hay en *Beatus Ille* y en *Beltenebros*.

No tarda en manifestarse la vertiente perturbadora de esta soledad. El autor es el primero en advertir que la simetría se puede romper. En 1993, la ilusión da paso a una indeterminación fantástica. La autoficción del relato epónimo “Nada del otro mundo” nos presenta al escritor como lector de su propia conferencia. Esta lectura lo aleja de la realidad de su público, ominoso como un público de fantasmas:

(...) cuando levantaba los ojos del papel y buscaba las caras del público las veía pálidas y aisladas, como esas caras de los retratos antiguos que surgen del tenebrismo y de la oxidación del óleo y parecen no tener cuerpo ni relación ninguna con el mundo exterior. (Muñoz Molina, 1993, p. 59)

De forma paradójica, el encuentro con los lectores de carne y hueso –más allá de los lectores imaginarios–, le produce una impresión irreal, ominosa. En esta ocasión podemos comparar directamente esta equiparación del lector con un cuadro antiguo con la que hay en la “Dedicatoria”, escrita en los años ochenta: allí el lector es “dotado de la misma cualidad de presencia ausente que tienen los personajes de ciertos cuadros antiguos, de algunas fotografías que no es preciso mirar para saberlas pálidamente adivinatoras y espías (...)” (Muñoz Molina, 1986d, p. 153). Justamente porque algunos ejes de la imagen quedan iguales –la palidez, lo antiguo, el espía, el recurso a las artes visuales–, se dibuja de forma contundente la diferencia entre los dos pasajes: el cuadro o la fotografía cómplices y milagrosamente animados han sido reemplazados por unos óleos incommunicados y que solamente aparentan su presencia física. O sea, el escritor comienza a plantearse la dimensión monumental del libro como un museo en el que los papeles del lector y del autor resultan anquilosados para siempre. No solamente la imagen del lienzo tenebrista contrasta con la de los medios modernos (medios de transporte como el buque sub-

marino y medios de representación como la fotografía mencionada en la “Dedicatoria”), sino que también la angustia del autor frente a esta situación de lectura reemplaza la actitud eufórica de antes: evoca el cuadro de Rembrandt que da el título al *Jinete polaco* y, en el contexto español, una pintura naturalista con efectos de engaño y desengaño. El espejo cómplice se ha convertido en un trampantojo. Es cierto que la escena ha cambiado: la intimidad de la biblioteca privada o de la cama se ha convertido en el tablado de la lectura pública, de la comunicación con un colectivo de lectores.

Como es el caso en los años ochenta, cuando el imaginario de la lectura de *Beatus Ille* es desarrollado en *Diario del Nautilus*, el imaginario de los años noventa vincula la obra novelística y los discursos, la poetología de Muñoz Molina. La representación del lector en las ficciones que acabamos de comentar se prolonga, pues, en su reflexión sobre el papel del autor como intelectual: este se inscribe en un patrimonio de las letras a la vez que en un diálogo social, o sea, se define como lector y en relación a sus lectores. Esta reflexión de los años noventa no retoma las imágenes del deseo, sino las del desencuentro. En 1996, con ocasión a su recepción en la Real Academia, su pensamiento gira en torno a un “destierro y destiempo” (Muñoz Molina, 1996) que acechan la comunicación literaria. Su propio discurso al ingreso –real– en la academia hace juego con el texto compuesto por Max Aub en torno a un ingreso imaginario. Desde su situación de exiliado, Aub había reivindicado la posibilidad de un universo paralelo, de una ucronía en la que Don Ramón del Valle Inclán, igual que él mismo y otros escritores republicanos, hubieran sido recibidos en la Academia Española de la República. En su propio discurso para la Real Academia Española, en 1996, Antonio Muñoz Molina tiene la idea genial de rescatar este texto. Después de todo, en la lista de académicos imaginada por Aub aparece Francisco Ayala, quien –aunque parecía inimaginable en la fecha de impresión del discurso aubiano– había sido recibido académico en 1983 y a quien ahora le incumbía

contestar a Muñoz Molina. Sobre esta dimensión profética de la imaginación literaria, este desfase entre la ficción y la institución, versa el discurso del autor de *Beltenebros*. A pesar de que la idea general es la celebración de la libertad de la ficción frente a la historia oficial del franquismo, prueba que “en la literatura, a diferencia de en la vida, no hay pasados obligatorios” (Muñoz Molina, 2004, p. 69), de la imagen de la lectura se desprende el mismo aire de angustia que vemos en el relato fantástico. El diálogo con un autor muerto, este “escritor sin lectores” (Aznar Soler, 2003, pp. 10-14) que fue Aub, el diálogo con los desterrados del exilio forma parte del complejo del llamado “anxiety of influence” que Muñoz Molina evoca explícitamente para comentar su propia experiencia como lector:

Dice Harold Bloom que el escritor progresa leyendo infielmente a sus maestros.³ Uno lee por gusto, pero también buscando, de manera intuitiva, muchas veces, instrumentos que le permitan contar su versión del mundo. Alguna vez yo he llamado a ese doble movimiento una dialéctica entre la tradición y la traición. (Muñoz Molina, 2004, p. 69)

El encuentro potencial con el libro de Aub, que imita con su encuadernación el aspecto de los discursos académicos, le produce al autor no solamente la satisfacción de una burla subversiva, sino un escalofrío de desengaño, que viene con la angustia provocada por la experiencia de lo ominoso y otra imagen tenebrista:

El ejemplar que yo poseo lo encontró un amigo mío en un puesto de libros de segunda mano, en una calle de la Ciudad de México: quien no conociera la impostura, quien comprara por simple cu-

³ El original dice: “strong poets make their history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves.” (Bloom, 1973, p. 5) La diferencia está en que Bloom se refiere solamente a los grandes escritores, calificación que Muñoz Molina no quiere reivindicar para sí mismo en esta ocasión –a pesar de que una recepción a la Academia sería la ocasión idónea para afirmar su entrada en el canon.

riosidad ese folleto, sin saber mucho de la historia contemporánea de España, podría leerlo sin caer en la cuenta de su falsedad. Y durante unas horas o tan sólo unos minutos la suplantación sería completa, y un paréntesis de pasado imaginario se abriría en el tiempo de la realidad, idéntico al que se abre durante unos segundos cuando queremos empujar una puerta que fue pintada en un muro, o cuando en las iglesias antiguas veíamos en la penumbra a un monaguillo pálido y sólo al acercarnos comprobábamos con cierto escalofrío que estaba hecho de escayola. (Muñoz Molina, 2004, pp. 72-73)

Esta imagen de la lectura como reacción no siempre adecuada frente a un trampantojo nos remite a lo que Freud llamaba “das Unheimliche”, lo ominoso, y que asomaba de manera más placentera en la “Dedicatoria” al *Diario del Nautilus*. El “monaguillo pálido” aparece también en un pasaje del fin de *El jinete polaco*, confirmando otra vez la estrecha vinculación entre los ensayos y las novelas de Muñoz Molina. En la novela, el narrador encuentra la copia de cera de una momia en la tienda de un anticuario:

[L]a momia sigue mirándome con sus ojos claros, encogida, muy digna, tan ominosa como las figuras de monaguillos desdichados que había antes en las iglesias y que nos daban más pena y más miedo todavía al descubrir que eran de escayola (...). (Muñoz Molina, 1991a, p. 555)

Ya en la novela, se establece un nexo entre la representación ominosa y una biblioteca de libros viejos, en contraposición con el periodismo del narrador. Podemos resumir que el desfase entre la ficción y la realidad no es simplemente una liberación del pasado obligatorio, sino que el desfase frente a este pasado viene con sentimientos de culpa, vergüenza, angustia, relacionados a una potencial traición de las letras. No es sorprendente que la mayor parte de este párrafo haya

sido cortada para la reproducción del discurso en *El País* (cfr. Muñoz Molina, 1996); no encaja con el mensaje triunfal que se espera del joven académico y autor de *bestsellers*.

Terminamos el recorrido con una novela que retoma el problema de desfase planteado en el discurso sobre Max Aub, y vuelve a evocar al personaje de Francisco Ayala como exiliado. En *Sefarad* (2001), el propio narrador reflexiona acerca de la afinidad entre la lectura y el viaje; es el tema conocido, que en los años ochenta se desarrolla a partir de la relación intertextual con la obra de Jules Verne. Esta vez se aleja del corpus de la literatura popular y elige algunos ejemplos del canon de la gran literatura mundial por los que va conjugando, otra vez, la idea del libro-viaje. Eso sí, el medio de transporte, la máquina del tiempo ahora es un sinónimo para el desfase inquietante del lector con respecto a la realidad.

Viajando parece que gusta más leer libros de viajes. En un tren que me alejaba de Granada, recién terminado el curso en la facultad, a principios del verano de 1976, yo iba leyendo el relato del viaje a Venecia que hace Proust en *El tiempo recobrado*. Dos veranos después llegué por primera vez a Venecia, en un atardecer de septiembre, y me acordé de Proust y de su dolorosa propensión al desengaño cuando llegaba a los lugares a los que había deseado mucho ir. Conversando con Francisco Ayala sobre la felicidad de leer a Proust descubrí que él también la asociaba con la felicidad simultánea de un viaje. En mil novecientos cuarenta y tantos, cuando vivía exiliado en Buenos Aires, le ofrecieron unas clases en la universidad de la provincia de Rosario [sic]. Viajaba una vez a la semana, primero en tren hasta Santa Fe, después en un autobús que circulaba por la orilla del río Paraná. Llevaba siempre consigo un volumen de Proust, le parecía que la relectura era aún más sabrosa porque al apartar los ojos del libro veía unos paisajes como del otro extremo del mundo, transitaba en un instante de las calles de París en 1900 y de las playas nubladas de Normandía a

las inmensidades deshabitadas de América por las que cruzaba el tren y luego el autobús. De pronto aquel libro que iba leyendo era su único lazo con su vida anterior, con la España perdida a la que tal vez no podría volver y la Europa que aún no había emergido de los cataclismos de la guerra. Leía a Proust en el autobús junto a la anchura marítima del Paraná y ese volumen que tenía en las manos era el mismo que había leído tantas veces en los tranvías de Madrid. Una vez, en una de las paradas, alzó mecánicamente los ojos del libro y se fijó en un viejo de pelo muy blanco y aire de melancolía y pobreza que acababa de subir, con un abrigo muy usado, con una cartera igual de usada bajo el brazo, con cara de enfermedad y cansancio, la cara de un viejo al que los años no han absuelto de las necesidades más amargas de la vida. En un instante de sorpresa, de incredulidad, de avergonzada compasión, reconoció en ese viejo que tomaba un autobús en un remoto pueblo de Argentina al que había sido presidente de la República Española, don Niceto Alcalá Zamora. Temió que también el otro hombre lo reconociera: volvió la cara hacia la ventanilla, hundió los ojos en el libro, y cuando después de la siguiente parada levantó de nuevo la cabeza el hombre viejo ya no estaba en el autobús. (Muñoz Molina, 2001, pp. 54-56)

Otra vez, el libro es un medio de comunicación: la lectura compartida permite la comunicación sobre un estado de ánimo, una emoción indecible. Sin embargo, el viaje que se hace con la ayuda de la novela no se parece siempre al viaje de verdad; al contrario, trae una desilusión y un desfase con respecto a la realidad. En el exilio, la lectura, por un lado, es un referente en el que el escritor se puede apoyar –como el sol de los desterrados del que habla Claudio Guillén (1995)–, por otro lado, es un lugar de escape, en el que uno se esconde frente a una realidad humillante. La lectura es un lugar de escape en pleno destierro, exilio que se suma al exilio.

A través de las voces diferentes de *Sefarad* se perfila el mismo imaginario negativo: desfase entre el acto de lectura y la vida del autor que se está muriendo (Bruce Chatwin, pero obviamente también Marcel Proust; Muñoz Molina, 2001, p. 57), lectura en noches de insomnio (por contraposición a la metáfora del sueño movilizadas en *Diario del Nautilus*), lectura y frustración (“Cernuda, a quien yo leía mucho entonces, discípulo y aprendiz suyo en la amargura de la distancia inviolable entre la realidad y el deseo” Muñoz Molina, 2001, p. 247). Luego las lecturas “a escondidas” de su padre (Muñoz Molina, 2001, p. 116), disimuladas, que aíslan al lector de su entorno como lo hace la inmersión fílmica: “Emergía tan trastornado de los libros como de las películas, como cuando se sale de la oscuridad del cine y aún hace sol en la calle.” (Muñoz Molina, 2001, p. 503).

En la parte dedicada a Adriana Seligmann vuelven, junto con su imaginario típico, *La isla misteriosa* y *El conde de Montecristo*, libros de referencia de *Beatus Ille* (Muñoz Molina, 1986, p. 50). Sin embargo, junto con el tema del exilio ya no acarrearán la ilusión de un encuentro cómplice, sino al contrario, realzan la enajenación del lector, cuya lectura se equipara a la labor de un gusano de seda que no puede escapar de la prisión hecha por él mismo:

Leía como fuma el opiómano y como bebe el alcohólico, con una voluntad metódica de enajenación. Escribir y leer era ir tejiendo a mi alrededor los hilos del capullo protector y sofocante en el que me envolvía, mi vestidura y mi pócima de hombre invisible, escaparme inmóvil por un túnel que nadie podría descubrir, arañando la pared de la celda con la misma paciencia que Edmundo Dantés en *El conde de Montecristo*. (Muñoz Molina, 2001, p. 503)

En cuanto al capitán Nemo, este es reinterpretado como imaginación de un “niño gordo y miope”, y el submarino se equipara directamente a las oficinas apremiantes de los cuentos de Franz Kafka (Muñoz Molina, 2001, p. 499). En esta situación, leerse a sí mismo le

resulta tedioso y desalentador, y enfrentarse a sus lectores, casi vergonzoso. Las “Notas de lecturas” (Muñoz Molina, 2001, pp. 597-599) que terminan la novela constituyen un retrato del autor como lector; esta realidad de la lectura de textos factuales, por la que uno se documenta, es lo único que se puede contraponer a un imaginario de la lectura de ficciones que se ha vuelto apremiante y desencantador.

*

Después de este recorrido por un imaginario múltiple de la lectura se entienden mejor los trasfondos de las dos alegorías de la “máquina del tiempo” y de la “habitación invisible”. El pasaje que citamos antes de esta obra retoma las alegorías acumuladas en los años ochenta y noventa, superando la contradicción fundamental de esta época: la ilusión de un encuentro con el lector cómplice, y los sentimientos más ambiguos frente a la potencial incomunicación entre literatura y realidad, el viaje y el aislamiento. Pero la novela escrita en la primera década del nuevo milenio vuelve sobre estas alegorías tras un cambio de luces radical: la interacción del autor con el lector sale del marco de la escritura, de la representación novelesca o ensayística. Este último cambio se produce alrededor de la fecha en que se publica *Sefarad*: en una entrevista de 1999 citada en Corbellini (2010, p. 185) comenta todavía que un autor no tendrá que tener demasiadas conversaciones con sus lectores, para evitar malentendidos biográficos. Pero esta postura no encaja con la vuelta hacia una escritura autobiográfica o autoficcional que prevalece a partir de *Días de diario* (2007), obra que relata la escritura de *El viento de la luna* (2006) (cfr. *ibid.*). Un último cambio decisivo parece producirse por el uso de su página web, que le permite comunicar e interactuar con sus lectores hasta de forma individual (Corbellini, 2010, p. 28). La representación alegórica de la lectura, la ilusión de una complicidad o el miedo a la traición, pierden su importancia frente a esta posibilidad de diálogo acerca de la experiencia de

la lectura. El lector de sus obras pasa, para Muñoz Molina, de la esfera de la imaginación a la de lo real.⁴

Referencias bibliográficas

- Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition* (1953). London et al.: Oxford University Press.
- Aznar Soler, M. (2003). Los nuevos diarios inéditos de Max Aub. En M. Aub, *Nuevos diarios inéditos [1939-1972]* (pp. 9-15). Sevilla: Renacimiento.
- Begines Hormigo, J. M. (2006). El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina. *Philologia Hispalensis*, 20, 67-93.
- Bertrand de Muñoz, M. (2000). Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina. En M. T. Ibáñez Ehrlich (Ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* (pp. 9-31). Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Castoriadis, C. (1975). *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.
- Corbellini, N. (2010). *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.

⁴ Este artículo es el resultado de un seminario de investigación sobre “Alegorías y experiencias de la lectura”, impartido en el marco de un programa DAAD-ISAP junto con las profesoras Raquel Macciuci y Mariela Sánchez, entre los años 2016 y 2017. Les debo muchas sugerencias imprescindibles sobre este tema, y recuerdo con placer los diálogos fructíferos con las y los participantes del seminario. También quisiera agradecer a Manuel España Arjona, cuya relectura cómplice me ha ayudado en la composición de la versión final del texto. Por último, celebro la presencia de Andrés Soria Olmedo en el congreso, quien fue precisamente el amigo que trajo a Muñoz Molina el libro de Max Aub, y cuyos comentarios vincularon mi aventura de lector con la realidad de la creación literaria.

Recuperada de <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf>

- De Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- Franco Bagnouls, M. L. (2001). *Los dones del espejo: la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: Plaza y Valdés.
- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ibáñez Ehrlich, M. T. (2000). Jinete en la tormenta: música y metáfora. En Autora (Ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* (pp. 117-134). Frankfurt am Main - Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Littau, K. (2006). *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge: Polity.
- López Valero, O. (2000). Historia y cultura popular en *Beltenebros*. En M. T. Ibáñez Ehrlich (Ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* (pp. 151-176). Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Macciuci, R. (2015). Técnica, soporte, ámbitos de sociabilidad y mecanismos de legitimación: sobre la construcción de espacios de literatura en la prensa periódica. En R. Macciuci y S. Schlünder (Eds.), *Literatura y técnica: derivas materiales y funcionales* (pp. 205-232). La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Muñoz Molina, A. (1986a). *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (1986b). Los libros y la noche. En *Diario del Nautilus* (pp. 29-31). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Muñoz Molina, A. (1986c). El teléfono del otro mundo. En *Diario del Nautilus* (pp. 45-47). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Muñoz Molina, A. (1986d). Dedicatoria. En *Diario del Nautilus* (pp. 153-155). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Muñoz Molina, A. (1989). *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (1991a). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- Muñoz Molina, A. (1991b). La sombra del lector. Conferencia

- presentada en el ciclo de conferencias *Sobre la realidad de la ficción*, dictada en la Fundación Joan March el 31/1/1991. Recuperado de <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2367&l=1>
- Muñoz Molina, A. (1993). Nada del otro mundo. En *Nada del otro mundo* (pp. 11-71). Madrid: Espasa Calpe.
- Muñoz Molina, A. (17 de junio de 1996). Destierro y destiempo de Max Aub. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1996/06/17/cultura/834962414_850215.html
- Muñoz Molina, A. (2001). *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara.
- Muñoz Molina, A. y Aub, M. (2004). *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la academia*. Valencia: Pre-textos.
- Muñoz Molina, A. (2008). *El viento de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- Musci, M. (2014). Escenas de lectura y escritura en relatos de la posguerra y el franquismo. En F. Gerhardt (Dir.), *Diálogos transatlánticos: Puntos de encuentro Memoria del III Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas, Volumen V*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/volumen-5/v05n06Musci.pdf>
- Vázquez Naveira, M. M. (2014). *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo-textual de El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio de Antonio Muñoz Molina* (Tesis doctoral). Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía Española e Latina, A Coruña, España. Recuperada de http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/14468/VazquezNaveira_MartaMaria_TD_2014.pdf?sequence=4
- Winter, U. (1998). *Der Roman im Zeichen seiner Selbst: Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstpräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Winter, U. (2000). El cine, la máquina de escribir y el Teatro de la memoria: sobre una lógica de la referencia a los medios en *Beltenebros*. En M. T. Ibáñez Ehrlich (Ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* (pp. 197-216). Frankfurt am Main - Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Representaciones del libro y la cultura escrita en las novelas de Manuel Rivas

Mónica Musci

La literatura, fuente de representaciones

Roger Chartier (2005a), que se propone historizar las prácticas de lectura, considera que la historia ya no tiene el monopolio del pasado. Lo comparte, al menos, con la literatura. Esta transforma en materia de ficción los objetos y prácticas de lo escrito que son representadas en los textos (en la doble dimensión del concepto: dimensión transitiva, transparente, como lo que está en el lugar de otra cosa y también opaca, que se presenta al representar esa otra cosa). Estas representaciones poseen una energía propia que convence de que el mundo o el pasado es lo que ellas dicen que es. Esto es particularmente cierto en las obras de Manuel Rivas. Estudiarlas es relacionar la potencia de los textos con las categorías que ellos mismos imponen y que son matrices de juicios y clasificaciones (Chartier, 2008, p. 48).¹

¹ Es necesario prevenimos contra el anacronismo que supondría considerar que estas representaciones que ofrece la literatura pueden asociarse a las coordenadas de espacio y tiempo del relato. Lo que brindan es un punto de vista sobre ese espacio-tiempo necesariamente anclado en las coordenadas enunciativas desde las cuales el autor-enunciador escribe. Así, las representaciones sobre el libro, las prácticas de lectura y escritura y sus relaciones con las épocas en que sitúa sus relatos, transmiten valoraciones actuales que se proyectan sobre esos objetos y prácticas. Esas prácticas

En este trabajo propongo un recorrido por algunas novelas de Manuel Rivas: *El lápiz del carpintero*, *Los libros arden mal*, *Las voces bajas* y *El último día de Terranova*,² para relevar las representaciones y valoraciones del libro como objeto material y simbólico: señal identitaria, factor de enfrentamiento y polémica e índice de pertenencia a una comunidad de lectura. Me interesa poner en diálogo estas representaciones con conceptos y categorías de la historia de la cultura escrita y la historia de la lectura para valorar la fuerza con que la literatura se apropia de estas imágenes y a la vez interviene sobre las representaciones con que interpretamos el pasado.

Los libros pertenecen al mundo natural

Vicente Curtis reparó en que nunca antes había pensado de dónde venía el material de que estaban hechos los libros. No, ahora no estaba pensando en las ideas, en las doctrinas, en los sueños. Sabía que los libros tenían que ver con los árboles (...). [L]os libros procedían de la naturaleza. Incluso no sería incorrecto decir (...) que los libros eran un injerto. (*LAM*, p. 53)

Rivas lleva al extremo una perspectiva que ha sido sostenida desde sus inicios por la Historia Cultural y la Sociología de los textos como la más adecuada para dar cuenta de los modos en que la lectura y la cultura escrita contribuyen a dar sentido al mundo (Chartier, 2005a, 2005b, 2006): la necesidad de considerar los libros y los materiales escritos tanto objetos simbólicos como objetos materiales. No se puede escindir la historia y la interpretación de los textos, de la historia de los materiales escritos y sus usos, ambos puntos de vista necesarios y complementarios para su comprensión. En oposición a la idea platóni-

así representadas se erigen en modelos (o antimodelos) de prácticas, formas de sociabilidad y relaciones con el poder.

² En adelante, *El lápiz del carpintero*: *ELC*, *Los libros arden mal*: *LAM*, *Las voces bajas*: *LVB*, *El último día de Terranova*: *UDT*.

ca de que una obra conserva una identidad perpetuada más allá de sus encarnaciones materiales, una mirada pragmática señala que ningún texto existe fuera de las obras materiales que lo dan a leer u oír. En contra de la ilusión de recuperar textos puros, ideales, los *primeros*, los originales de autor, Chartier convoca a superar lo que llama proceso de abstracción textual recuperando los detalles, los *desvíos* que hacen única cada edición, cada tirada y cada volumen. En *LAM* esa búsqueda está figurada en la pesquisa del juez Samos que persigue un Nuevo Testamento dedicado por Borrow “A Antonio de la Trava, el valiente de Finisterre”, edición de 1837, ejemplar único de un lote de cinco mil ejemplares impreso en Madrid que los cristianos evangélicos repartieron por España esquivando el fuego de la Inquisición. El libro se salva subrepticamente de la hoguera que le habían destinado los rebeldes porque un subordinado que sospecha de su valor lo sustrae a la requisitoria:

Qué lástima no tener una bibliotecaria a mano, alguien a quien preguntarle por el valor del libro este del Valiente de Finisterre. (...) Samos ha comentado que tiene mucho valor. (...) Ese libro, por el ansia de Samos, el culto, debe valer un Potosí. (*LAM*, p. 130)

En las novelas que analizamos, los libros son objetos materiales y aún más: son cuerpos orgánicos, parte de la naturaleza: “Distinguió un libro vivo que el fuego empezaba a lamer” (*LAM*, p. 89). Objetos centrales de la cultura escrita, cuando el fuego los devora, revelan que tienen branquias de abadejo, se agitan como liebres atrapadas y el viento esparce los pelos de su piel quemada, sus fragmentos ruedan como erizos de mar de neón, son pájaros cazados, restos de grillos, cigarras y saltamontes, huelen a carne chamuscada, son de materia vegetal, de sustancia animal, tienen huesos, son personas. El capítulo central de *LAM*, “Arden los libros”, pone en escena la quema de libros que perpetrar los fascistas el 19 de agosto en *A Coruña*, el ritual de

arrojarlos al fuego después de una breve deliberación, y la minuciosa descripción del proceso de destrucción. La exposición a las llamas revela la verdadera sustancia de los libros, su intimidad, sus nervios, sus músculos, que quedan al descubierto cuando se muestran crudamente como cuerpos desmembrados.

Los libros habían bajado de los árboles para posarse en una trampa de hombres con brazos de visco. (...) [Eran] pájaros de los que sólo quedaban sus siluetas reducidas a cenizas y una brasa de picos amarillos y naranjas (*LAM*, p. 68)

Los libros, como reos, arrestados, contra la pared, (...) sin poder estirarse, en silencio mudo (...). Pasarán los días, los meses, los años, y los libros arrestados irán desapareciendo. (*LAM*, p. 63)

[E]so explica por qué [las palabras] quedan sueltas entre las cenizas, posadas en pequeñas membranas, parecidas a las alas de los grillos, las cigarras o los saltamontes. (...) El incendio del monte en verano huele a una mezcla de vegetación y alas de grillo y cigarra, a canto quemado. (*LAM*, p. 80)

Los libros olían más que nunca, esa mezcla de orines y humo, a restos animales. Él distinguía los lomos y las puntas de piel de la encuadernación a la holandesa, la piel arrugada de la pasta valenciana. Los nervios de caballo de los bramantes. (*LAM*, p. 148)

En *El último día de Terranova* los libros, como los seres humanos y los animales, se enferman, son heridos, necesitan ser curados:

Me gustaría curar libros, dijo ella. Sé un poco. Mi padre tenía amigos encuadernadores que también se dedicaban a sanar libros.

Pues entonces, dijo Amaro, quedas nombrada curandera y componedora de libros de Terranova. Arriba, en la segunda planta, puedes levantar la botica y un hospital de campaña. (*UDT*, p. 200)

A través de un camino de metáforas que va desde los árboles a los hombres, pasando por los insectos, los peces y los animales, en *Los libros arden mal*, Rivas llega a identificarlos con cuerpos humanos: “Aquel otro libro fue a caer junto al patíbulo. Lo agarra por el lomo. Un poco más arriba. Por la nuca.” (LAM, 64). Este camino metafórico alcanza su punto máximo en la escena del entierro de los libros. Los encargados de realizar la tarea, obligados, tienen conciencia de protagonizar un ritual funesto, ominoso, cargado de tristeza, y se muestran incrédulos y perplejos ante el crimen perpetrado:

El suelo echaba humo. (...) Y algunos de los que los habían quemado andaban todavía por ahí, golpeando con la puntera los huesos de los libros. (...) No era la primera vez que había visto un muerto (...). (LAM, p. 132)

(...) para no derramar la ceniza, los lomos y las puntas de piel tostada, las resistencias nerviosas de los bramantes, las astillas óseas de papel contraído. Los restos de los libros. (LAM, p. 135)

Sin embargo, durante la ceremonia, hay un indicio de vida, algo sobrevive, un resto figurado en la gota de sangre de pato que deja caer el Poema “Nueva York (Oficina y denuncia)” publicado en la Revista de Occidente.

[N]inguno de nosotros recordaba haber cargado restos de libros quemados. Las herramientas tampoco (...). Había láminas de ceniza que aún conservaban la sombra de las hojas. El fuego había trazado un cerco dejando pequeños trozos de papel intacto. (...) Mira Estremil, *una gota de sangre de pato...* (LAM, p. 134)

Antes del episodio de la quema de libros, hay otra escena en la que convergen todos estos sentidos, la de los jóvenes en la playa, cuando Holando se duerme con el libro sobre el pecho y al levantarse su cuerpo muestra la marca del sol. Los libros dejan marcas en los cuerpos, marcas físicas, perceptibles, dejan huellas perceptibles: “La huella de un libro

en la piel. La impresión natural de un libro. El tatuaje del libro. Es el instinto de la cultura que elige la mejor madera.” (*LAM*, p. 39).

Las prácticas lectoras tienen un aspecto material (los objetos, los lugares, los momentos, la frecuencia, duración y ocasión de la acción, el mobiliario diseñado para la actividad de leer) y un aspecto simbólico, conformado por las representaciones, creencias y valoraciones que acompañan a la práctica. Ambos son inescindibles y configuran en conjunto dispositivos con los cuales las sociedades dan sentido al mundo y lo transmiten a las generaciones siguientes. Estas representaciones que despliega Rivas en sus novelas tienen mucha fuerza para nosotros, lectores formados en el siglo XX que experimentamos nuevos modos de acceso a la cultura escrita en el siglo XXI: concretamente la vía digital. Los que trabajamos con textos, alternamos la práctica de leer en el libro con la de leer en una pantalla. Sin duda, no es la misma experiencia. Cuando estoy fuera de casa, como en esta ocasión, no llevo conmigo los libros, en este caso, las novelas de Rivas que marqué, señalé y manipulé al elaborar esta presentación. Para no viajar sin ellos, bajé los textos en un formato digital. Menos espacio, menos peso... Cuando quiero encontrar una cita sigo procedimientos diferentes a los que utilizo cuando tengo el libro concreto. No tengo que ahondar en esto, todos conocemos la experiencia. La búsqueda digital es más rápida y, aún así... si tengo que elegir, escojo el libro. Umberto Eco afirma que “El libro es como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras. Una vez que se ha inventado, no se puede hacer nada mejor” (Eco y Carrière, 2010: p. 20).

Los libros y el mar: la identidad gallega

El escudo de La Coruña durante el siglo XIX y al menos hasta el inicio de la democracia expresa el valor que otorgó en algún momento la población al documento impreso. Un faro con un libro que irradia rayos (fig. 1). El libro era la Constitución de 1812, símbolo de la anti-gua ciudad liberal, iluminaba la torre de Hércules y fue una presencia intermitente en el escudo de la capital gallega. Actualmente el escudo

conserva el faro y está rodeado de vieiras, símbolo del mar. En la escena de la hoguera de libros, el personaje de Curtis reflexiona sobre la suerte gemela de los libros y la ciudad:

También el faro con un libro abierto en lo alto que, al mismo tiempo, hace de lámpara de la que irradian los destellos de luz. Todo eso va a arder lentamente, también el libro del blasón, que ya no volverá a aparecer en el escudo de la ciudad. (*LAM*, p. 49)

Rivas asocia los libros con el faro y el mar, porque los libros vienen del mar: los traen los marineros y llegan de contrabando.

El jefe de la quema recordaba haber leído alguna entrevista en la que Casares contaba que había marineros que le traían en mano a su padre libros prohibidos o imposibles de encontrar en España. Y que uno de los momentos más felices de su infancia era abrir los paquetes ‘que traía el mar’. (*LAM*, p. 62)

En *El último día de Terranova* la librería tiene libros que no se consiguen en España:

¿Y de dónde sacan estos tesoros? Cosas que trae el mar, señor Hadal. La Fabril Editora, con el señor Muchnik en dos años hizo lo que otros en cien. Es lo que tiene de bueno la emigración, que somos un país con muchas maletas. (*UDT*, p. 58)

El mar es el camino de los libros: “[Arturo Cuadrado] luchó en la guerra de España, se fue al exilio, y en Buenos Aires dirigió la editorial Botella al Mar. ¡La de botellas que botó!” (*UDT*, p. 137).

La playa, el umbral entre el mar y la tierra, oculta libros. Allí los esconde Flora, la prostituta del Papagaio que luego será maestra en la Escuela Racionalista. Los libros están bajo las piedras y son de la colección *La Novela Ideal*.³

³ Entre 1913 y 1939 se publicaron en España alrededor de 30 colecciones de

Arrodillado en la piedra, de espaldas al mar, Curtis mueve una losa y mete la mano en el hueco. Sabe que Flora guarda allí una reserva de *La Novela Ideal*. Ella toma el sol en ese Rincón. De vez en cuando fuma lo que ella llama un aromático. Allí tiene, dice, sus dos metros cuadrados de paraíso. El cuerpo desnudo revive al aire libre. Allí lee sus novelas. Guarda una remesa bajo las piedras. (*LAM*, p. 61)

De esta manera el texto establece un vínculo entre la cultura escrita y la identidad marina de La Coruña. La representación del mar en la literatura de Rivas puede sintetizarse en las palabras de Ramón Ponte, el maniobrador de grúas, que tiene en la cabina de la máquina dos estantes con libros, admirador de Élisée Reclus y su ciencia anarquista y registra sus propias observaciones en un cartapacio con anotaciones y dibujos: “El mar es el vivero más grande del planeta y posiblemente del universo.” (*LAM*, p. 85).⁴

Comunidades discursivas y de interpretación: ateneos, academias, escuelas, libros

Una historia de los modos de leer debe identificar las disposiciones específicas que distinguen a las comunidades de lectores y las tradiciones de lectura. En este punto Chartier relativiza la escisión esencial pero rudimentaria entre alfabetizados y analfabetos, entre alta cultura y cultura popular, apuntando que las diferencias no se agotan en estos contrastes tradicionales, sino que es necesario considerar las normas y convenciones de lectura que definen, para cada comunidad de lectores, usos legítimos del libro, modos de leer, instrumentos y procedimientos de interpretación. Así se podrá sopesar las expectati-

novelas y relatos breves anarquistas. Gonzalo Santonja (1993) cita *La Novela Ideal*, *La Novela Roja* y *La Novela Proletaria*. Dato recogido en <http://www.portaloaca.com/historia/historia-libertaria/1998-literatura-anarquista-novela-y-relato-breve.html>

⁴ Recordemos que Manuel Rivas es un activo militante de *Greenpeace*.

vas e intereses diversos que las comunidades lectoras depositan en la práctica de la lectura (Chartier, 2005b, p. 25).

Mariana di Stefano, en el libro *El lector libertario* (2013) pone como ejemplo de “comunidad lectora” el anarquismo argentino. La autora lo describe como un grupo que al constituirse define un modo de relacionarse con la cultura escrita. Para di Stefano, los anarquistas portaban un rasgo identitario fundamental: el modo de vivir el vínculo con libros, bibliotecas, periódicos políticos e, incluso, con la palabra impresa del adversario. Las comunidades lectoras determinan preferencias y exclusiones de lecturas, géneros y autores, atribuyen valores y funciones a esas lecturas, forman a sus militantes en prácticas interpretativas, fijan apreciaciones sobre los rasgos que debe tener la lengua escrita y sobre todo practican la lectura y la escritura en determinados espacios, tiempos, modos y circunstancias. El concepto de comunidad lectora deriva del de comunidad discursiva (Beacco, 2004) y tiene similitudes con el de comunidad interpretativa (Cavallo y Chartier, 2001). Beacco define una comunidad discursiva como un espacio social de cierta regularidad o estabilidad donde se producen, se ponen en circulación y se interpretan discursos.

Los personajes de Rivas pertenecen a comunidades lectoras definidas. Esa pertenencia se revela en numerosos detalles, conductas, opciones, reflexiones y actividades que son representadas en los textos. Por ejemplo, en circunstancias de angustia o peligro, la lectura parece constituir una práctica privilegiada para elaborar o mantener un espacio íntimo, privado, de libertad, como el del doctor Da Barca en *El lápiz del carpintero*:

El doctor Da Barca abrió su maletín y sacó un opúsculo de tapas gastadas: *Las raíces biológicas del sentimiento estético*, por el doctor Novoa Santos. El teniente Goyanes se sentó frente a él. Miró de reojo la cubierta del librito. El doctor seguía leyendo, ignorándolo adrede. (ELC, p. 149)

Nadie sabía muy bien cuándo dormía el doctor Da Barca. Sus vigili-
as eran siempre libro en mano. A veces caía rendido en el pa-
bellón de los enfermos o tumbado fuera, el pecho abrigado por el
libro abierto. (*ELC*, p. 161)

En sus textos Rivas opone dos comunidades lectoras que se dife-
rencian por los autores que frecuentan, las revistas que leen y las ideo-
logías que propugnan. Este panorama se puede percibir claramente en
Los libros arden mal. Juan Ennis señala (2009, p. 218) que *LAM* es
una historia de libros y lectores, del orden de los libros y el orden del
mundo, articulada en múltiples relatos, que encuentran en un perso-
naje o en una escena su punto de partida o llegada, el hilo en el cual
se anudan todas las demás tramas de la historia. La consideración me
parece muy adecuada para pensar el modo en que el autor gallego dis-
pone el mapa de relaciones entre los grupos y espacios que expresan
la cultura escrita de una época determinada, los años de la República,
en un lugar determinado, La Coruña.

En ese espacio se tejen redes y relaciones entre grupos de artistas
populares que practican artes modernas como la fotografía, el circo, el
teatro, el cine; deportes populares como el boxeo que practican en la
Casa del Sol, donde además del ring funciona un dispensario. El hilo
que enhebra las relaciones es, sin dudas, la adhesión a la República
Española, período durante el que surgen Ateneos libertarios como El
Resplandor, al que pertenece el protagonista de *LAM*, Hércules (Vi-
cente Curtis) y florecen publicaciones: revistas culturales, folletines,
novelas. Los adultos acuden a clase en la Escuela Racionalista. Las
fiestas populares, como la de Caneiros, tienen un lugar importante
en la cohesión de este grupo social. Todos los que pertenecen a esta
comunidad son solidariamente responsables ante los ejecutores que
arrojan libros a la hoguera. Los libros quemados lo son por alguna de
estas razones:

- Sus autores: Federico García Lorca, Rosalía de Castro, Máximo
Gorki, Darwin, Manuel Curros Enríquez, Wells...

- Sus títulos: *¿Dios existe?*, *Los Miserables*, *Madame Bovary*, *Germinal*, *La conquista del pan*.

- Sus propietarios: revelados por los *exlibris*, los libros que pertenecen a la biblioteca de Santiago Casares Quiroga, líder republicano, que tenía la mejor biblioteca de la ciudad; o los de los ateneos libertarios: Antorcha galaica del libre pensamiento, Nueva Era, El Resplandor (al que pertenece Curtis), cuyo *exlibris* tiene un sol que se levanta por encima de las llamas.

- Sus sellos editoriales: se queman sin dudar los libros de la editorial Nós, cuyo editor, Ánxel Casal, había sido alcalde de Santiago de Compostela, y los de Tipografía Obrera Coruñesa.

Esta responsabilidad compartida por autores, libreros, editores y propietarios que responden ante el ejercicio del poder por parte de una autoridad que tiene el derecho de censurar, juzgar y castigar ha sido señalada por Ennis:

[S]i la propiedad del texto y la posibilidad de lucro habría sido un beneficio cuyo interés compromete en la historia tanto al autor como al librero, la ‘apropiación penal’ de los mismos, como posibilidad del castigo por lo escrito o publicado también alcanzará a ambos. (2009: p. 212)

Por otra parte, también hay referencias a autores, revistas, grupos culturales, de la *otra comunidad lectora*: la de los que ejercen el poder, la de los censores. Toda práctica de censura necesita de individuos que también pertenezcan a la cultura escrita. Darnton (2014) señala que la lectura es un aspecto esencial de la censura y que esta no puede descartarse simplemente como una burda represión ejercida por burócratas ignorantes. Una de las escenas de *LAM* muestra a Samos leyendo continuamente libros que incluso extrae de la hoguera. Samos lee a Schmidt y a Heidegger y duda ante la posibilidad de *salvar* un ejemplar de *Seis poemas gallegos* porque en el futuro podrían ser una rareza.

Los excluidos de la cultura escrita

Rivas también pone en escena la relación entre la cultura escrita y los que han quedado afuera de ella o en sus límites. En el diseño que configura el panorama de personajes e instituciones, los semialfabetizados o no alfabetizados, cifran esperanzas de futuro en la apropiación de esa cultura escrita, simbolizada en los libros. Son aquellos a los que se niega la lectura, algunos no saben leer y otros empezaron *tarde* a hacerlo y ya no podrán recuperar el tiempo perdido:

[L]a Zamorana está allí en el mirador del Parrote. Además de los incendiarios es la única presencia que se distingue (...). Hubo un tiempo, quizá el más feliz, en que fue vendedora de periódicos. Pregonaba noticias sin saber leerlas. Por eso piensa que la perjudican. Que van contra ella. Están quemando lo que una nunca ha tenido, lo que a una siempre le ha faltado. (LAM, p. 47)

Curtis no había leído muchos libros. Todos los libros que ardían tenían que ver con él. Eran libros que aún no había leído. (LAM, p. 123)

La reflexión de los personajes pone en escena una realidad histórica: la inaccesibilidad de la cultura escrita para miles de españoles en la primera mitad del siglo XX. España recién logró la alfabetización universal en una fecha tan tardía como 1960, bastante después que Francia e Italia, que cumplieron esa meta en la década de 1910 (Lyons, 2012, p. 335). Armando Petrucci señala que la escritura

(...) instaura una relación tajante de desigualdad entre aquel que escribe y aquel que no, entre aquel que lee y aquel que no, entre el que lo hace bien y mucho y el que lo hace mal y poco; y esta desigualdad está directamente determinada por las ideologías y las estrategias de distribución del poder político, económico y cultural. (2002, p. 27)

Modos de leer: apropiaciones de la cultura escrita

En estas novelas algunos personajes, como Santiago Casares, tienen una vasta cultura, poseen grandes bibliotecas. Su modo de acceso a la cultura escrita es el de la lectura extensiva: leer mucho y leer de todo: “Las paredes de su casa estaban hechas de libros.” (*LAM*, p. 55). Otros, que provienen de estratos campesinos y obreros, ponen en escena una lectura intensiva: pocos libros, quizá uno, pero siempre el mismo, leído repetidamente, en un ejercicio intensivo de lectura que recuerda al de los niños, que piden siempre el mismo cuento y se quejan si cambiamos las palabras. En *UDT* el personaje de Goa, una campesina, declara

Desde que la argentina me enseñó, dijo por Garúa, sólo leí un libro. Me gustó tanto que me dije: ¿y ahora para qué voy a leer otro? Voy a leer este toda la vida. Y ya debo de haberlo leído diez o quince veces. *Pedro Páramo*. Está escrito con levadura. Lo dejas una noche y fermenta. Se llena de cosas nuevas. (*UDT*, p. 239)

Antonio Vidal, que viaja a Cuba a principios de siglo, lleva los periódicos que la muchacha del puerto le había dado y los lee ‘de arriba abajo los catorce días del viaje’, ‘se lo sabía todo de memoria. Incluso el capítulo del folletín literario (...). Había leído tantas veces aquel folletín, con el capítulo de *Ana Karenina*, que le parecía lo más real de todo lo impreso’. (*LAM*, p. 24)

Vicente Curtis rescata de las llamas el *Manual de Electricidad* y lo lee escondido en una cabaña, clandestinamente, “a la luz humeante de una lámpara de carburo” (*LAM*, p. 146), con una lectura concentrada y esforzada. Curtis quiere ganarse la vida como electricista, es el camino que le señala su mentor, Arturo da Silva, el boxeador, que lo convence de que el futuro estaba en la electricidad. Y más en concreto, en la climatización (*LAM*, p. 67).

La escucha de la lectura en voz alta fue un modo en que los sectores populares se apropiaron de la cultura escrita. En *LAM* hay una

referencia a la institución del lector o la lectora en las fábricas de tabaco cubanas:

Qué lástima que no hayas nacido medio siglo antes, dijo. Podrías ser lectora en la fábrica de tabacos. Contó que las cigarreras le pagaban a una compañera para que les leyese novelas mientras las demás hacían labores. Lástima. ¡Aún habrías de salir doctorada en Dickens! (*LAM*, p. 164)

En *El lápiz del carpintero*, Benito Mallo, convertido en nuevo rico gracias al contrabando en la frontera gallego-portuguesa, pasa sus horas en la biblioteca, poblada de sólidos volúmenes que parecían “encuadernados en mármol y daban a la estancia una gravedad de mausoleo”. Apenas sabía leer pero tomaba un libro de Marcelino Menéndez Pelayo, *Las cien mejores poesías castellanas*, y le dedicaba un rato todos los días. “Instruyó a la servidumbre para que nadie lo interrumpiese y ellos incorporaron una nueva expresión: el señor está con el libro” (*ELC*, p. 122).

La lectura y las mujeres

La antropóloga Michèle Petit (2001, p. 25) que indaga en las prácticas de lectura en medios populares y en contextos desfavorecidos, considera que en esos ámbitos, donde impera una economía de subsistencia, el lector puede sentirse culpable de leer, de entregarse a una actividad que no tiene *utilidad* y aislarse del grupo. En estos entornos, donde se valoran más las actividades compartidas y no hay tiempo ni espacio para sí mismo, la lectura es una actividad sospechosa. Esto es particularmente cierto en el caso de las mujeres en la España rural de la posguerra. Según Martin Lyons (2012, pp. 312 y ss.) en el siglo XIX las mayores consumidoras de novelas eran las mujeres. Destinatarias principales de la ficción romántica popular, se las consideraba esclavas de la imaginación, de poca capacidad intelectual, frívolas y emocionales. La novela del siglo XIX se asociaba con los atributos

femeninos de irracionalidad y vulnerabilidad emocional. Una encuesta realizada durante el período anterior a la primera guerra mundial revela que la respuesta más habitual de las mujeres era que no tenían tiempo de leer debido a las tareas domésticas que eran la prioridad. Admitir que leían era equivalente a confesar que eran descuidadas. La imagen idealizada del ama de casa era incompatible con la lectura. Esas mujeres negaban su propia competencia cultural y describían peyorativamente sus lecturas (tonterías, pérdida de tiempo, basura). Esta tensión es representada por Manuel Rivas en *Las voces bajas*:

El otro instante de fuga era cuando podía leer. (...) Después de la comida, lavar, fregar, poner todo en orden, tenía esa vía de escape. Eran unos minutos de total abstracción. Igual que le ocurría con los libros, cualquier libro de los que iban cayendo por la casa. Era admirable esa relación, esa felicidad. Podías gritar que había un incendio, una inundación, lo que fuese. Ella, nuestra madre, permanecía hechizada. Atrapada. Raptada. No respondía. No levantaba la vista. Su única reacción era acercarse un poco más a aquel objeto del desvelo. (*LVB*, p. 11)

A modo de cierre

Varias novelas de Manuel Rivas tematizan y ponen en escena la relación de los seres humanos con el libro, objeto central de la cultura escrita. En el mundo del autor gallego, los libros son objetos concretos, físicos, que se usan, se ajan, se encuadernan, se rompen, se compran y venden, se pierden y se destruyen. Por otra parte, los libros y las prácticas de lectura y la escritura constituyen sólidos anclajes de memoria e indicios de pertenencia a una comunidad, y en esas cualidades residen su potencial efecto emancipador y su peligrosidad, al mismo tiempo. Por eso, los libros se prohíben, son leídos en secreto, circulan clandestinamente, se queman a la vez que constituyen objetos preciosos de acceso a la libertad, refugio en situaciones de enfermedad o prisión, promesas de un mejor futuro e incluso medios de supervivencia.

Estas figuraciones de la cultura escrita, las representaciones de las comunidades lectoras, los sujetos que leen, constituyen un horizonte modélico para la realidad actual de La Coruña. La descripción de un pasado idealizado se erige como modelo para las comunidades actuales.

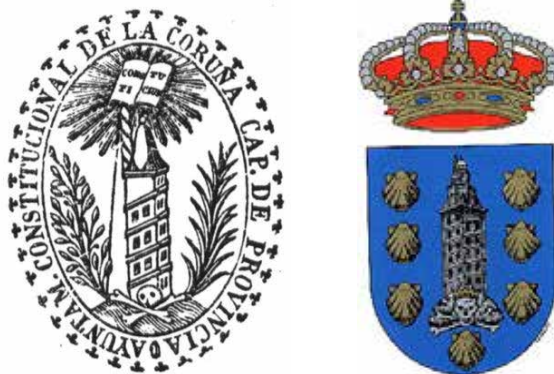


Figura 1. El escudo de A Coruña (1812) con el libro sobre la torre. A la derecha, el escudo actual.

Referencias bibliográficas

Corpus

- Rivas, M. (2002) [1998]. *El lápiz del carpintero*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Rivas, M. (2006). *Los libros arden mal*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2012). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (2015). *El último día de Terranova*. Madrid: Alfaguara.

Bibliografía

- Beacco, J. C. (2004). Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif. *Langages*, 38^e année(153), *Les genres de la parole*, 109-119.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (2001 [1997]). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

- Chartier, R. (2005a). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2005b). *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2006). Materialidad del texto, textualidad del libro. *Orbis Tertius*, 11(12). Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Darnton, R. (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- di Stefano, M. (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898-1915)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eco, U. y Carrière, J. C. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen.
- Ennis, J. (2009). “La frágil materialidad de la literatura. Acerca de *Los libros arden mal*”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV, Anexo 2, 207-229.
- Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Petrucci, A. (2002). *La ciencia de la escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Santonja, G. (1993). *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939). Las obras que sí escribieron algunos autores que no existen*. Madrid: Museo Universal.

Condiciones de publicación, diseminación y recepción del hispanismo en el contexto del Atlántico hispano de los años veinte

Sonia Zarco-Real

Contexto histórico: modernización y progreso en los *felices años veinte*

En septiembre de 1923 el levantamiento militar de Miguel Primo de Rivera, al amparo de Alfonso XIII, puso fin al sistema constitucional de la Restauración sin hallar oposición,¹ ni del resto de capitanes generales y jefes militares, ni del debilitado gobierno, ni de las organizaciones políticas y los sindicatos, movidos en cambio por la pasividad (Casanova y Gil Andrés, 2009). La ausencia de núcleos re-

¹ Tras el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera, se instauró en España un Directorio Militar desde 1923 hasta 1925, formado por ocho generales y un contralmirante. Las Cámaras del Congreso y el Senado fueron disueltas y se prohibieron los partidos políticos y los sindicatos. Para poner fin al caciquismo y al gobierno de una élite oligárquica, se sustituyeron gobernantes civiles por militares, se disolvieron los ayuntamientos, se nombraron gestoras en las diputaciones y el cuerpo militar actuó en cada partido judicial como delegado gubernativo. El régimen autoritario halló la autoidentidad a su golpe contra el sistema constitucional en la necesidad de *poner paz y orden dentro del país*. El primorriverismo reaccionó contra lo que su cirujano vio como “un cuerpo nacional infestado” a causa de “los asesinatos imparables, las intrigas políticas que sacaban provecho de las muertes en Marruecos, la indisciplina social, la impiedad y la propaganda comunista y separatista” (Casanova y Gil Andrés, 2009, p. 163).

sistentes, sumada al convencimiento del capitán de ser *intérprete de la voluntad popular* y a la concepción creciente y consolidada desde 1917 del derecho de las fuerzas armadas a intervenir en la política del país (idea que se recupera del pensamiento intervencionista militar del siglo XIX) hizo que el golpe de Estado se autolegitimara en la creencia de que España aceptaba ser sometida a la intervención de un *cirujano de hierro* que se disponía a regenerar su cuerpo nacional infestado y convulso (Gómez Navarro, 2003).

El régimen de Primo de Rivera ha de situarse en un doble marco nacional e internacional de crisis político-económica, social e institucional común al conjunto de la Europa de los años veinte (Fusi Aizpurúa, 1990, pp. 127-134). En el caso particular de España, a la crisis generalizada del modelo liberal en todo el continente y el miedo a la oleada comunista, se sumó una triada de crisis: la crisis del sistema de la Restauración (Cabrera, 1991), (de su cuerpo de políticos² liberales y conservadores y del sistema de representación política caciquil), la crisis de Marruecos y la crisis social y estructural del Estado.³ De to-

² Es precisamente en ellos en los que Primo de Rivera ve la raíz del problema que padecía España en 1923: “Los profesionales de la política, de los hombres que por una u otra razón nos ofrecen el cuadro de desdichas e inmoralidades que empezaron en el año 98 y amenazan a España con un próximo fin trágico y deshonoroso. La tupida red de la política de concupiscencias ha cogido en sus mallas, secuestrándola, hasta la voluntad real. Con frecuencia parecen pedir que gobiernen los que ellos dicen no dejan gobernar, aludiendo a los que han sido su único, aunque débil, freno, y llevaron a las leyes y costumbres la poca ética sana, este tenue tinte de moral y equidad que aún tienen; pero en la realidad se avienen fáciles y contentos al turno y al reparto y entre ellos mismos designan la sucesión” (Manifiesto de Primo de Rivera tras el golpe de Estado, 13 de septiembre de 1923).

³ La inestabilidad social de España durante el año 1923 alcanzó cotas sin precedentes, como puede juzgarse a partir de un dato tan revelador como el número de atentados sociales que se registraron ese año: 819 (Moreno-Luzón, 2003, p. 515). Ante esta situación dramática y convulsa y ante la ansiedad que causaba *el fantasma del comunismo que recorría toda Europa* impulsado por la URSS, la dictadura llevó a cabo políticas represivas, sin distinción, hacia la *marea roja* de activistas de la CNT y del PCE (fundado dos años antes), de asociaciones anarcosindicalistas, de

das ellas, fue en la superación de esta última crisis en la que residía la única posibilidad del éxito de la dictadura. La superación de la crisis estructural del Estado pasaba por conseguir establecer una “moderna estructura capitalista” (Bernecker, 2012, p. 49) que sustituyera a la

la Federación Anarquista Ibérica, de las sociedades y movimientos obreros, de los comités mixtos CNT-FAI y del sindicalismo revolucionario, etc. En tan solo un año, los atentados se redujeron de manera drástica a la cifra de 18, avivando el apoyo de los defensores del régimen. Asimismo, la combinación de procedimientos represivos y *arbitrajes estatales* redujo el número de huelgas en los siete años de régimen. Si en 1923 hubo 458, lo que supuso tres millones de *jornadas perdidas*, hacia 1929 se redujeron a 96, con el equivalente de poco más de 300.000 (Moreno-Luzón, 2003, p. 517). Al problema social se unía el del separatismo, que fue también intensamente perseguido por el régimen. El acoso a partidos nacionalistas como el PNV, Estat Català y Acció Catalana llevó a estos grupos políticos a la clandestinidad (Casanova y Gil Andrés, 2009, p. 163). Las políticas de represión violenta ante las revueltas sociales y el separatismo convivieron con políticas sociales que buscaban la mejora de las condiciones de los trabajadores, que el régimen dividía en dos categorías: *Los malos* (comunistas, anarcosindicalistas y masones que debían ser reprimidos) y *los buenos* (socialistas moderados como Pablo Iglesias). Se construyeron así casas económicas, se protegió a los españoles que emigraban y se extendió el cobro de las jubilaciones, que llegó a cuadruplicarse hasta alcanzar cuatro millones de trabajadores en el año 1930. Mejoraron también los servicios de salud estatal, que se unificaron en la nueva Sanidad Nacional en 1927. Finalmente, el gasto público en educación aumentó un 58%, lo que se tradujo en la construcción de 8000 escuelas. La subida del gasto sanitario fue del 200%, y de la protección a la infancia y otros servicios sociales, de un 800%. Estas medidas quedaron reflejadas en el descenso de la mortalidad infantil en un 14% (Moreno Luzón, 2003, p. 516). En el ámbito laboral, el régimen y sus apoyos patronales pensaron que las relaciones laborales debían ser reguladas por *un Estado fuerte que afrontara a los sindicatos revolucionarios y atrajese reformistas*. Con esta estrategia de acercamiento del sindicalismo socialista al Estado para *nacionalizarlo* y crear sindicatos estrictamente laborales y despolitizados, se pensaba que se avanzaría hacia soluciones armónicas en lo contencioso social, se conseguiría rebajar las horas de huelgas y se mejoraría en productividad. Eduardo Aunós, Ministro de Trabajo, reunió las teorías corporativistas de las derechas españolas, el tradicionalismo arcaizante y el catolicismo social, y les dio cuerpo doctrinal en torno al concepto de Estado corporativo, diferente tanto del liberal como del socialista y del totalitario. Así, en 1926 se creó la Organización Corporativa Nacional integrada por comisiones y consejos que se articulaban en comités paritarios de patrones y obreros (Quiroga, 2007).

oligarquía terrateniente en el poder y, al mismo tiempo, ofreciera a los empresarios⁴ soluciones económicas que permitieran la modernización total de las estructuras industriales y también agrarias. En este sentido, la dictadura “constituyó el último intento de la oligarquía conservadora decimonónica para preservar sus privilegios en el marco de un Estado y una sociedad que no habían conseguido llevar a cabo con éxito su ‘revolución burguesa’” (Bernecker, 2012, p. 48). No obstante, las dificultades en la estructura del Estado y en su política económica y fiscal no impidieron que España desarrollara un periodo de bonanza, ya desde comienzos de la década, como evidenciaron también otros países europeos con el avance de los *felices años veinte*.

Si bien durante los años veinte el sector estatal en España aún no era decisivo, su peso experimentó un crecimiento que repercutió positivamente en algunas empresas. Tras la guerra hispanoamericana en 1898, las industrias más desarrolladas, como la siderometalúrgica, eléctrica y química se recuperaron con rapidez gracias a la inversión de capital extranjero y al dinero reinvertido de los indianos.⁵ Asimismo, la alta demanda de construcción que requería el ensanche de las urbes y las obras públicas provocó un ritmo de producción elevado en

⁴ La dictadura recibió el apoyo de grupos burgueses de Cataluña, de la burguesía financiera y de los obreros organizados de la UGT, que con ello pretendían beneficiarse de los intentos del régimen de configurar *un capitalismo nacional modernizante*. Como apunta Bernecker, el apoyo contradictorio que la dictadura recibió de estas organizaciones se explica no solo “por la crisis estructural del Estado, sino también por la carencia de soluciones económicas y sociales en la fase anterior” (2012, p. 49).

⁵ Peor suerte corrió la industria textil, que sin embargo se quedó estancada. En el sector agrario tampoco hubo desarrollo, pese a los avances técnicos y a la *espectacular carrera* de exportación de productos agrícolas como la naranja, la almendra, el vino y el aceite, que adelantó en la balanza comercial a los minerales. El avance nulo del sector agrario hizo que la propiedad agraria resultara inalterada. Si bien hubo facilidades para que los arrendatarios compraran las tierras que cultivaban (aunque lo que en realidad se perseguía era crear una clase media que “frenase el izquierdismo rural”) estas fueron insuficientes para impulsar una auténtica reestructuración y modernización agraria (Moreno Luzón, 2003, p. 521).

las fábricas de cemento. En este contexto de crecimiento y expansión limitado, que favorecieron asimismo las fugaces consecuencias de la estabilidad económica causada por la propia neutralidad de España, el régimen de Primo de Rivera encontró el momento idóneo para empujar el proceso de modernización nacional mediante un esfuerzo de inversión pública sin precedentes.

La determinación de la dictadura a acelerar la modernización y el progreso técnico e infraestructural de España impulsó la creación de infraestructuras hidráulicas y el establecimiento en 1926 de las Confederaciones Sindicales Hidrográficas, a las que se encargó la labor de planificar el aprovechamiento del agua (Vilar, 2009, p. 37). Del mismo modo, se construyeron redes de transporte y se proyectaron y cumplieron planes titánicos de mejora y construcción de carreteras, así como de modernización ferroviaria. En este sentido, se repararon 2.800 kilómetros del trazado radial, con Madrid como el centro de una nación autoritaria y españolista. Significativamente, el parque automovilístico se cuadruplicó y se promulgó el primer código de circulación. En el ámbito de las comunicaciones, en junio de 1927 se creó la compañía Iberia, inaugurando la línea Madrid-Barcelona. En el terreno bancario, la banca privada dio un significativo paso hacia adelante, sobre todo la mixta y asentada en Madrid, que se extendió por el resto de España. Asimismo, aparecieron bancos de Estado (Crédito Local y Crédito Exterior) y la Confederación Nacional de las Cajas de Ahorro (Moreno Luzón, 2003, p. 521). La inflación no se desbordó y los salarios medios “sobre una base de 100 en 1913, aumentaron del 136,7 en 1924 al 145,4 en 1930” (Moreno Luzón, 2003, p. 522). Estos cambios confirmaban no solo que España había dejado atrás definitivamente aquel “largo siglo XIX”, sino que se integraba, aunque a ritmo desigual, en la era moderna.

En la década de 1920 España dio pasos agigantados en su proceso de modernización nacional y, de manera gradual, cambió internamente su estructura socioeconómica. Esta circunstancia de incipiente

prosperidad y la percepción fraternal de la neutralidad latinoamericana en la Gran Guerra hizo creer a los agentes primorriveristas que se hallaban delante de una oportunidad de oro para enardecere, frente a las potencias europeas competitivas, unas relaciones hispanoamericanas más estrechas en lo cultural y lo económico-político. Si bien la frustración imperialista post 1898 había encontrado en el *africanismo* refugio y sustituto de un *americanismo* que algunos estimaban enterrado tras las últimas expediciones militares de reconquista en el siglo XIX, la llegada al poder del régimen autoritario hizo revivir con una intensidad sin precedentes las ansias de salir de ese amparo transitorio y volver a dirigir las miras hacia el horizonte americano (Vélez Jiménez, 2007, p. 115). Solo liderando la unificación hispanoamericana, soñada desde el hispanismo y con el potencial expansivo de la prensa como aliado, pensaba el régimen que España podía recuperar el estatus de gran potencia global en el espacio internacional y, consecuentemente, *sanar* su cuerpo nacional. Si bien es cierto que en lo nacional la dictadura careció de una base ideológica firme y un programa sistemático, y además desarrolló una reforma administrativa errática, en cambio tuvo planteamientos claros y sólidos que definían su política dirigida fuera de las fronteras nacionales. En referencia a este asunto Ismael Saz sostiene:

The first, implicit in his confused regenerationist ideal, was that the domestic restructuring of Spain and the idea that Spain should once again play a central role among the Great Powers were two sides of same coin. The second was so to speak the reverse of the first. It was based on his firm conviction that his regenerationist program, indeed the regime itself, depended to a great degree on the achievement of continuous success abroad. For both reasons, his longing for grandeur in foreign policy and its link with internal affairs, the dictatorship of Primo de Rivera constitutes the first expression of conservative regenerationism in the sphere of international politics. (Saz, 2002, p. 54)

La metáfora de la moneda que emplea Saz muestra en la dinámica de sus dos caras esa tensión recurrente entre lo nacional y lo *internacional*, lo uno y lo otro. Esta dualidad inherente e inseparable en sí misma evidencia cómo la búsqueda de una salida para lo nacional/lo uno/España en lo extra nacional/lo otro/América es una respuesta ante la modernidad y, al mismo tiempo, es un signo de la modernidad. Esta respuesta pasa, como veremos a continuación, por una alianza entre el hispanismo, la revista y los agentes modernizadores.

Institucionalización del hispanismo durante la dictadura de Primo de Rivera

La institucionalización del hispanismo⁶ durante la dictadura de Primo de Rivera impulsó de forma determinante este discurso que, aunque no era nuevo, sí alcanzó una proyección sin precedentes dentro y fuera de España en la década de 1920. José Antonio Sangróniz, uno de los ideólogos americanistas más destacados de la dictadura, elaboró para el régimen un “Proyecto de Expansión Cultural”⁷ (1923) donde recogió las ideas, las directrices y el programa de propaganda cultural que las instituciones americanistas, particularmente la “Sección América”, debía promover.⁸ En subapartados del proyecto como “Política cultural española en las repúblicas hispano-americanas”, Sangróniz se refiere a la importancia pretérita de América y al garante de futuro que en el presente de la década de 1920 aquel continente seguía personificando para España:

⁶ En España, el hispanismo de los años 20 ha de entenderse como una construcción cultural, es decir, como “unassailable faith in the existence of a transatlantic Hispanic family, community” (Pike, 1971, p. 1)

⁷ AMAE [Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores], Leg. 726, exp. 40.

⁸ Para más información, ver “La JAE en la política cultural de España hacia América” de Isidoro Sepúlveda Muñoz (2007).

Hay un hecho histórico y social tan extraordinario en la vida de la raza España, que es el descubrimiento y colonización de América, que España no debe ni puede rehuir sus consecuencias; es más, *en ellas única y exclusivamente radican las esperanzas de una gran prosperidad internacional para nuestra patria*” (Sangróniz, 1923, cursiva mía).

La conquista y colonización de territorios americanos habían llevado a España a alcanzar las cotas más altas de poder mundial en su expansión por el *Nuevo Mundo* durante los siglos XV y XVI. Esta idea, anidada en el imaginario del régimen y de sus nostálgicos colonialistas, alimentó en la década de 1920 el deseo de arrancar nuevas campañas.⁹ Las carabelas que antaño cruzaron el Atlántico debían volver a lanzarse a la mar; no obstante, era necesario disponer de estrategias e instituciones acordes a los tiempos para llevar a cabo una segunda *aventura* moderna allende los mares. En este contexto de modernidad

⁹ La necesidad de recuperar para España la autoridad cultural sobre los antiguos territorios coloniales se vio determinada no solo por el papel predominante que durante décadas llevaban ejerciendo los nuevos modelos culturales francés, inglés o estadounidense, sino también por lo que el crítico Alejandro Mejías-López ha denominado “el reverso de la conquista”. En “Modernismo’s Inverted Conquest and the Ruins of Imperial Nostalgia: Rethinking Transatlantic Relations in Contemporary Critical Discourse” (2008) y un año más tarde en *The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism* (2010) Mejías-López muestra cómo el advenimiento del Modernismo en 1880 y los cambios que comportó (la radical transformación en el mundo de las letras hispanas, las modificaciones en el campo de producción artístico y la modernización de la expresión literaria) provocó que se invirtiera el lugar de autoridad literaria y cultural, situándose desde entonces en Hispanoamérica (pp. 85-125). A partir de los conceptos de Pierre Bourdieu “capital cultural” y “capital simbólico”, Mejías-López muestra cómo los escritores modernistas (Rubén Darío, José Asunción Silva, Amado Nervo, Ricardo Jaimés o José Enrique Rodó) arrebataron el lugar de autoridad a España. Este hecho hacía de las letras hispanoamericanas la primera literatura postcolonial en desproveer a una ex metrópoli europea de su hegemonía cultural, pero, al mismo tiempo, en resituirla dentro del ámbito de una modernidad redefinida (pp. 125-181) que permitía renegociar los modelos de representación de lo *hispano* y lo *latino* construidos desde los paradigmas positivistas anglosajones.

material, la prensa se concebiría como esa nueva herramienta de aproximación a las antiguas colonias, herramienta que ha de entenderse como espacio de *neocolonialidad moderna*.¹⁰

La necesidad de un aparato institucional informativo fue uno de los puntos clave del plan Sangróniz. Así consta en uno de los subpartados del plan Sangróniz, “Los servicios de prensa”, donde se manifiesta la importancia del establecimiento de una agencia telegráfica propia que favoreciera la propaganda de España en el extranjero, “singularmente en América”, mediante la difusión del hispanismo. El marqués de Quintana se convertiría en el encargado de dirigir esta agencia que, sin sorpresa alguna, pasó a llamarse *Plus Ultra*. Su principal delegación fue la *Hispano-Americana Plus Ultra de París*, desde donde el periodista Manuel Bueno distribuía noticias a los representantes en Londres, Roma y Berlín para que fueran posteriormente difundidas en los periódicos de cada una de estas capitales y en Hispanoamérica. Las noticias se distribuían primero a la capital francesa y, desde ahí, atravesaban el Atlántico hasta alcanzar las antiguas colonias. Además del casi absoluto control difusor de la información de España fuera de sus fronteras, el plan Sangróniz aludía también a la forzosa necesidad de disponer de una oficina de prensa dentro de la Oficina de Información y Patronato de Relaciones Culturales que se encargara de regular “los trabajos de propaganda periodística (...) que hasta entonces se habían llevado a cabo por medio de periódicos y sobre todo de revistas”. En concordancia con la censura de prensa que impuso el régimen,¹¹ el

¹⁰ Con “neocolonialidad moderna”, y siguiendo a Mabel Moraña, Enrique Dusel y Carlos A. Jaúregui, hago referencia a “the transhistoric expansion of colonial domination and the perpetuation of its effects in contemporary times” (2008, p. 2)

¹¹ La censura tuvo un peso destacado durante la dictadura, dado el valor que Primo de Rivera reconocía en los medios de comunicación de masas. Como sostiene Alejandro Quiroga: “Fully aware of the formative political role of the press, Primo declared that freedom of speech was a decadent right and that the media had to be controlled to avoid the people getting harmful ideas. In this view, the role of the media had to be the promotion of patriotic ideas, and any newspaper publishing oth-

plan hacía constar su capacidad de *sugerencia* ante los asuntos que pudieran afectar los intereses de la política de España en América y su poder de control de las informaciones difundidas.

Ya desde mediados del siglo XIX, la labor de disseminación del hispanismo entonces en ciernes en España se realizó por medio de *revistas americanistas*. Consciente de la eficaz herramienta de difusión que habían resultado ser las revistas en el pasado, Sangróniz advierte en su plan de la necesidad de apropiarse también de esta tecnología que, al igual que el propio discurso del hispanismo, debía pasar a manos del régimen y de sus instituciones. El afán temprano por dirigir de una manera totalizadora las actuaciones y circuitos transatlánticos, así como las revistas americanistas, llevó al Estado por medio del Patronato de Relaciones Culturales a subvencionar a las asociaciones americanistas como medida de control y contraprestación; a cambio se les exigía “pruebas manifiestas de que [los fondos] se emplean en el buen servicio de la nación”. Las instituciones que se refugiaron económica e ideológicamente bajo la sombra del régimen fueron la *Unión Ibero-Americana*, el *Centro Internacional de Investigaciones Históricas Americanas*, el *Centro Oficial de Cultura Hispano-Americana*, el *Instituto Ibero-Americano de Derecho Comparado*, la *Casa de América*, el *Centro Ibero-Americano de Cultura Popular Femenina* y la *Junta de Fomento de Relaciones Artísticas y Literarias Pan-americanas*. Para Sangróniz era fundamental corporativizar y hacerse con el control de estas asociaciones encargadas de estimular los intercambios culturales mediante la publicación de revistas americanistas, y aproximarlas a una campaña de difusión del hispanismo que solo debía tener un foco de irradiación: el del Estado autoritario.

erwise should be banned. Since the 1876 constitution in suspension since 13 September 1923, the Marquis of Estella established a prior censorship for all publications and, from January 1924 on, the Military Dictatorship implemented a telephone and telegraphic censorship” (2007, p. 34).

De esta manera tendría la Oficina de Relaciones Culturales pleno conocimiento del valor de cada una de las mencionadas entidades, para que el Gobierno pudiera utilizarlas, cuando lo estimara oportuno, y en todo caso señalarles con la prudencia debida las líneas generales de su actuación, para que marchen de acuerdo con un programa definido, que responda a finalidades de patriotismo positivo. (AMAE, Leg. 726, exp. 40)

Junto a las ayudas a asociaciones americanistas, el plan Sangróniz promovió que el Patronato de Relaciones Culturales “favorec[iera] oficialmente la difusión de revistas y periódicos en el exterior, especialmente en los países Hispanoamericanos”. Esta labor se realizó en colaboración con la Oficina de Información y la “Sección América”, que en sus inicios se encontraba dentro de la “Sección de Política” (Sepúlveda Muñoz, 2005, p. 296). Los mecanismos de diseminación de prensa, particularmente de las “revistas americanistas”, fueron más directos y tuvieron mayor control por parte del régimen. El recorrido se acertaba haciendo llegar sus ejemplares directamente a las embajadas españolas en ciudades estratégicas como Buenos Aires, Montevideo, Caracas, Bogotá, Ciudad de México o La Habana, que se encargaban posteriormente de diseminarlas a lo largo de centros culturales, bibliotecas, institutos, asociaciones culturales, universidades, etc., de toda Hispanoamérica.

La insistencia del régimen por controlar la actuación americanista española franqueó las fronteras nacionales. El Patronato de Relaciones Culturales fue encargado de crear un registro, que en adelante finalizaría la Junta Nacional de Comercio Español en Ultramar, donde se dejara constancia de asociaciones, “casinos, sociedades y entidades españolas que estuvieran constituidas legamente en Hispanoamérica y que tuvieran como fin en cualquiera de sus aspectos, el mantenimiento y estrechamiento de las relaciones con los países americanos” (Sepúlveda Muñoz, 2005, p. 403). Así consta esta necesidad en el apartado “Sociedades y círculos españoles en América” del plan San-

gróniz, donde además se informa sobre la importancia de estos centros culturales españoles en Hispanoamérica, en tanto que focos de irradiación del hispanismo y espacios de congregación de españoles y simpatizantes del sentimiento hispanófilo. Para el régimen, en esta *masa* radicaban potenciales agentes de colaboración y diseminación del discurso del hispanismo que, como tales, habían de ser “coordinados” y amparados por la dictadura. A este respecto, Sangróniz sostiene:

El coordinar todos estos importantísimos elementos de riqueza, de influencia, no debe descuidarse un momento más. Muchos de estos círculos como los de Cuba, Argentina o Méjico, suponen miles de asociados, no sólo españoles, sino también súbditos de los países respectivos, hijos de españoles que han perdido de derecho nuestra nacionalidad, pero que de hecho la conservan, dando ejemplo de vehemencia en su españolismo superior si se quiere al de muchos españoles, propiamente dichos. Estas sociedades, tienen en su mayor parte fines culturales, casi siempre en embrión, que el Estado español puede, debe robustecer y estimular. (AMAE, Leg. 726, exp. 40)

En Hispanoamérica había millones de emigrantes españoles y, por tanto, un campo favorable donde ejercer una influencia social y cultural. Para la dictadura, diseminar entre españoles e hispanoamericanos el discurso homogeneizante del hispanismo, es decir, la creencia en una gran trans-nación cultural hispana, permitía a España aspirar a un rango internacional superior al que le correspondía en Europa, como consecuencia del “liderazgo moral y cultural que creía tener sobre ese numeroso grupo de naciones [en la América hispanohablante]” (Niño Rodríguez, 2003, p. 274).

Con el “Proyecto de Expansión Cultural”, el poder asume por vez primera las riendas del discurso del hispanismo, que queda constituido sobre la base de su política cultural americanista de carácter “corporativa y autoritaria” (Vélez Jiménez, 2007, p. 179). No obstante, las

bases del discurso del hispanismo oficial fueron problemáticas desde su misma instauración para algunos agentes del primorriverismo, que mostraron su inconformidad con propuestas que privilegiaban más el peso de la religión católica (y la necesidad de promover el aumento de instituciones católicas en América) y una labor más intelectual y menos diplomática. El régimen no solo se había apropiado del hispanismo como herramienta de propaganda del poder autoritario, desplazando progresivamente la contribución americanista de muchos intelectuales reformistas y regeneracionistas, sino que “había interrumpido unos iniciales pero significativos planes de expansión cultural de España hacia el continente” (Sepúlveda Muñoz, 2005, p. 114).

La apropiación del hispanismo por parte del régimen determinó, asimismo, su contenido semántico (valor de la lengua y cultura española) y las estrategias de reescritura del propio discurso, como el mito (neo)colonial o *metáfora familiar*. En su plan, el propio plan Sangróniz reforzó la urgencia de expansión del “idioma y la cultura española” principalmente en Hispanoamérica, así como la necesidad de impulsar las relaciones transatlánticas hispanas sobre la base de elementos culturales, es decir, de “vínculos afiliativos” (Said, 2004) que permitían a la España autoritaria imaginar el gran metarrelato de una familia nacional y moderna¹² disgregada a lo ancho del Atlántico:

¹² La génesis de la creencia en el *ser* de una gran familia hispana dividida por el Atlántico podría situarse a mediados del siglo XIX. En *Españoles de América y americanos de España* (1968), Donald F. Fogelquist recoge una cita de la revista decimonónica española *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1955) que emplea ya este metarrelato familiar hispano: “Destinada a España y América, pondremos particular esmero en estrechar sus relaciones. La Providencia no une a los pueblos con los lazos de un mismo origen, religión, costumbres e idioma para que se miren con desvío y se vuelvan las espadas así en la próspera como en la adversa fortuna. Felizmente han desaparecido las causas que nos llevaron a la arena del combate, y hoy el pueblo americano y el ibero no son, ni deben ser, más que miembros de una misma familia; la gran familia española, que Dios arrojó del otro lado de los océanos para que, con la sangre de sus venas, con su valor e inteligencia, conquistase a la civilización un nuevo mundo. (Fogelquist, 1968, pp. 13-14).

[Nuestras instituciones deben] hacer cada vez más efectivo el contacto espiritual entre España y aquellos pueblos que nacieron al calor de nuestra civilización. El florecimiento de las naciones de la América española presta amplitud creciente al área de nuestra lengua –que es el núcleo del alma hispana– y nace cada vez más fecundo el campo sobre que se extienden las manifestaciones de nuestra vida de cultura. (AMAE, Leg. 726, exp. 40)

En 1923 el mito de la *madre patria* había alimentado dos siglos de retórica (neo)colonial (Gómez Navarro, 2003, pp. 339-371) y formaba parte constitutiva del discurso del hispanismo. La declaración de intenciones que leemos en el “Proyecto de Expansión Cultural” permite ver cómo el hispanismo que se aspira a diseminar retoma la gran narrativa y mitos fundacionales que lo habían estado imaginando hasta entonces. Uno de esos mitos es el del origen, *myth of the origin* (Balibar, 1991, pp. 86-96). Según Balibar, las narrativas nacionales modernas se articulan en torno a la idea de un origen compartido, lo cual legitima la existencia de un project/destiny común. Estas estrategias textuales constituyen lo que el filósofo y teórico marxista denomina “the illusion of identity”. En una época en la que se disputa la hegemonía sobre el sentido de identidad de Hispanoamérica (Latinoamericanismo, Americanismo, Indigenismo, etc.) se advierte la centralidad de una idea: el sentimiento de auto-legitimidad de la España oficial sobre las que consideraba sus *hijas* en América. La España autoritaria, pensada metafóricamente como madre, sentía el derecho de reclamo y reunificación de aquellos territorios que eran legítimamente parte consustancial suya al contener el *espíritu hispano*. El propio Sangróniz *imagina* esa trans-nación cultural hispana: “Existe dispersa por el mundo una gran masa de vitalidad hispánica, a modo de cabos sueltos de nuestro espíritu, que hasta ahora apenas intentó España traer a su mano”.

Para el régimen de Primo de Rivera, recuperar el poder hegemónico español en el mapa europeo y mundial dependía del éxito en su empresa nacionalizadora, es decir, de la capacidad de sus instituciones

de controlar la propaganda de España y de la prensa de inocular en sus lectores españoles e hispanoamericanos el discurso del hispanismo. Como subraya Williams (1977, p. 118):

The true condition of hegemony is effective self-identification with the hegemonic forms: a specific and internalized ‘socialization’ which is expected to be positive but which, if that is not possible, will rest on a (resigned) recognition of the inevitable and the necessary.

La auto-identificación con los valores identitarios del hispanismo permitía al régimen establecer redes transoceánicas que, fundamentadas en afinidades ideológicas y afectivas, posibilitaban impulsar las relaciones económico-comerciales con Hispanoamérica (frenando así las relaciones que existían ya entre países como Argentina e Inglaterra o México/El Caribe hispano y EE.UU.) y conseguir con ello reparar la imagen de una España anti-moderna dentro y fuera de sus límites geográficos. Con ello el ejército liderado por Primo de Rivera ideaba además uno de múltiples rescates para “liberar” el cuerpo nacional español, como expresó el dictador en su manifiesto del 13 de septiembre de 1923, de su condición de “secuestrado”. Se trataba de un secuestro en lo político, pero también en lo expansivo. España debía salir fuera de sus fronteras nacionales, responder a la modernidad como potencia de primer orden e impulsar así su proceso de modernización definitivo. Para ello, se impulsaron dinámicas neocoloniales que, por medio del aparato institucional del régimen, favorecieron la expansión del hispanismo de una forma sistemática y dirigida.

Referencias bibliográficas

- Balibar, E. y Wallerstein, I. M. (1991). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso.
- Bernecker, W. (2012). El debate sobre hispanocentrismo o europeización: la crisis de 1898 en España. En J. Mecke (Ed.),

- Discursos del 98: albores españoles de una modernidad europea* (pp. 35-53). Madrid: Iberoamericana.
- Cabrera, M., Juliá, S. y Aceña, P. M. (Compils.) (1991). *Europa en crisis, 1919-1939*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Casanova, J. y Gil Andrés, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Fogelquist, D. (1968). *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos.
- Fusi Aizpurúa, J. P. (1990). Revisionismo crítico e historia nacionalista. *Historia social Valencia*, 7, 127-134.
- Gómez Navarro, J. L. (2003). El rey en la Dictadura. En J. Moreno Luzón (Ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono* (pp. 339-371). Madrid: Marcial Pons.
- Mejías-López, A. (2008). *Modernismo's Inverted Conquest and the Ruins of Imperial Nostalgia: Rethinking Transatlantic Relations in Contemporary Critical Discourse*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, 7-29.
- Mejías-López, A. (2010). *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Moraña, M., Dussel, E y Jáuregui, C. (2008). *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. North Carolina: Duke University Press.
- Moreno Luzón, J. (2003). *Alfonso XIII: un político en el trono*. Madrid: Marcial Pons.
- Niño Rodríguez, A. (1992). Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931). En P. Pérez Herrero y N. Tabanera (Eds.), *España / América Latina: un siglo de políticas culturales* (pp. 15-48). Madrid: Síntesis.
- Niño Rodríguez, A. (2003). *El rey embajador: Alfonso XIII en la política internacional*. En J. Moreno Luzón (Ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono* (pp. 239-276). Madrid: Marcial Pons.

- Pike, F. (1971). *Hispanismo, 1898-1936: Spanish Conservatives and Liberals and their Relations with Spanish America*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- Quiroga, A. (2007). *Making Spaniards: Primo de Rivera and the Nationalization of the Masses, 1923-30*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Said, E. W. (2004) [1982]. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate. Trad. R. García Pérez.
- Sangróniz, J. A. (1923). Proyecto de Expansión Cultural. AMAE – Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores–, Leg. 726, exp. 40.
- Saz, I. (2002). Foreign Policy under the Dictatorship of Primo de Rivera. En S. Balfour y P. Preston (Eds.), *Spain and the Great Powers in the Twentieth Century* (pp. 53-73). Londres: Routledge.
- Sepúlveda Muñoz, I. (2005). *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina.
- Sepúlveda Muñoz, I. (2007). La JAE en la política cultural de España hacia América. *Revista de Indias*, 67, 59-80.
- Vélez Jiménez, P. (2007). *La historiografía americanista en España, 1755-1936*. Madrid: Iberoamericana.
- Vilar, P. (2009). *Historia de España*. Barcelona: Crítica.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

A través del espejo. La construcción de España desde Estados Unidos durante la Transición

Álvaro Fernández

A la hora de considerar el *corpus* de literatura española consagrada en los años 90, resulta especialmente útil adoptar una perspectiva sociológica que no suele ser tenida en cuenta por la crítica especializada. Hace unos años, Nathan Richardson publicó *Postmodern paletos*, un libro que subraya una figura muy familiar para la cultura española contemporánea pero que usualmente no se utiliza para pensar la producción cultural, especialmente la más jerarquizada por la industria. Como se puede ver en el análisis de Richardson, la figura del paleta, del provinciano que en la ciudad hace evidente su falta de adaptación al mundo moderno, es crucial para comprender la constitución de la identidad nacional frente al proceso de modernización que se hace especialmente visible en las ciudades modernas. En la España controlada por la dictadura nacional católica, la imagen del campesino desterrado se utiliza dramáticamente para prevenir la migración a las grandes ciudades en los años cincuenta. Diez años más tarde—cuando esta migración masiva ya se había producido y era irreversible— aparece como protagonista del cine de paletos, una abundante y repetitiva serie de comedias en las que el provinciano (ridiculizado

por su falta de adaptación a la modernidad que los espectadores ya disfrutaban o desearan) es el natural depositario de los valores tradicionales españoles asociados al campo (la familia unida por el patriarcado, la moral católica, el nacionalismo), en oposición a la disolución moral que representa la ciudad moderna, afectada por la cultura de masas y el consumismo.

Esta imagen del paleta tiene una contraparte de proyección internacional que es muy interesante y que resulta especialmente productiva para pensar la literatura que se escribirá a fines de siglo. En los años setenta, películas como *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) o *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) retratan a españoles que no son provincianos, que habitan en las ciudades españolas que ya se ven modernizadas por el desarrollismo, pero que al viajar al exterior enfrentan la modernidad de países como Francia o Alemania con la misma torpeza con que el campesino chocaba con el tránsito y las costumbres de Madrid en los filmes clásicos del género. Estas películas hacían foco en el complejo de inferioridad de la cultura española ante los avances tecnológicos y las libertades individuales de los países desarrollados del norte de Europa. Sin embargo, la lógica conservadora del género exigía una conveniente vuelta de tuerca, estas películas terminaban con una moraleja tranquilizadora: los viajeros españoles que habían dejado el país atraídos por las mieles del progreso no se dejaban corromper por los males del mundo moderno y volvían a España a abrazar aliviados las costumbres tradicionales (Simpson, 2008, pp. 117-120 y Hopewell, 1989, pp. 55-58).

Estas películas reconocibles dentro del género *cine de paletos* – que todavía son un éxito en las proyecciones de trasnoche de la televisión española– tienen un correlato evidente (si se lo quiere leer) con otras producciones culturales más prestigiosas, que criticaban la cultura franquista y exponían con amargura el complejo de inferioridad, el bendito atraso, y la visión de España como vagón de cola en el progreso europeo. La mirada negativa sobre la cultura española tradi-

cional nacionalista se puede ver en *Peppermint Frappé*, *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad* o *Nueve cartas a Berta*, obras que ponen en evidencia la falta de sincronía del país con los tiempos que corren en el mundo desarrollado. Sin embargo, raramente son leídas por la crítica en relación con el cine de paletos, seguramente por estar ubicadas en una zona más consagrada de la cultura que las películas de Escrivá y Lazaga.

La consideración de la figura del paleta en un sentido amplio – no solo como el provinciano inmerso en la ciudad sino como el español que mira azorado al extranjero, consciente del atraso en el que vive–, no es frecuente en los cortes que se realizan para analizar la cultura española. Sin embargo, es especialmente productiva para dar cuenta de problemáticas centrales en la producción cultural de la transición, cuando se consolida la imagen de la España moderna y contemporánea, en los años noventa. Vamos a analizar algunos de estos textos de paletos que habitualmente no son considerados como tales y que en el marco de la renovación de la imagen del país construyen una estratégica imagen de España considerada desde los Estados Unidos.

A partir de los años sesenta, la convivencia con el turismo, los viajes al exterior, el incipiente consumo y la presencia de la cultura de masas acentúan el contraste entre España y el resto del mundo desarrollado, y perpetúan una imagen que se mantiene viva en la conciencia española desde las épocas de la leyenda negra y la pérdida de las colonias americanas. Por otra parte, el crecimiento de Estados Unidos como potencia mundial y el éxito de su cultura de masas que difunde la poderosa cultura del consumismo son vistos en España con una mezcla de recelo, rechazo y atracción fatal, tanto por la derecha como por la izquierda.

Durante la Transición se va a dar un paso decisivo para superar el complejo de inferioridad respecto al mundo moderno: de forma vertiginosa, España entrará en el concierto de las naciones europeas en lo que se percibe como el segundo milagro español. 1992 es una fecha de celebraciones que simbólicamente reinstala a España en el mapa

de la modernidad o, mejor, de la promocionada posmodernidad. Comienza la reconquista de América a través de empresas de comunicaciones, editoriales, bancos, y de la subvención de la producción cinematográfica latinoamericana. La imagen del país cambia radicalmente y España parece haber superado el pasado cercano de la dictadura franquista, con la que se toma una estratégica distancia que para algunos críticos es amnésica y peligrosa. De hecho, las voces de la disidencia condenan la espectacularidad del milagro español, en la que pueden leer claramente la farsa, el simulacro y la impostura, antes que una verdadera modernización del país y un adecuado proceso del pasado incómodo y de las herencias de la dictadura sobre la cultura nacional.¹

La cultura de la transición establece una potente imagen del país que, a pesar de sus contradicciones, resulta convincente, apoyada por una poderosa maquinaria cultural que supera los límites nacionales y se proyecta eficazmente a Latinoamérica. Solo después de la crisis de 2009 este proyecto se pondrá en cuestión y se hará pública la desconfianza sobre sus presupuestos.²

En los años 90, la consolidación de la imagen modernizada y europea de España se produce desde múltiples perspectivas que actúan a la vez en distintos niveles. La industria cultural auspició una efectiva fluidez entre literatura y prensa escrita, que hacía intercambiable el rol de escritor, periodista y columnista en la sección de opinión. Este formato para presentar la producción escrita permitió otorgar alta visibilidad y presencia pública a escritores de literatura, y prestigio y reconocimiento a periodistas que se vieron transformados en autores. Esta fluidez se proyecta en ámbitos otrora exclusivos como la Real Academia Española, que consagra como académicos a escritores

¹ Eduardo Subirats tiene una frondosa producción alrededor de la dudosa y tardía modernidad española.

² Véase en este sentido el volumen *CT o la cultura de la Transición* (Martínez, 2011).

y periodistas dueños de un estilo liviano y de una sólida y continua presencia en la prensa escrita.³

Esta difusión pública de las letras sumada a la activa expansión global de organismos oficiales dedicados a la diseminación internacional de la imagen de la Nueva España (como los ICI –Instituto de Cultura Iberoamericana– o los Institutos Cervantes) permitió que muchos escritores y periodistas recorrieran el mundo dando cursos y conferencias, y volvieran al país para publicar crónicas y ficciones afectadas por estos paseos. En la producción cultural de esos años es posible leer, apenas debajo de la superficie textual, los procedimientos de remodelación de la identidad española, no exentos de las ansiedades y temores provocados por la necesidad de tapar y dejar atrás un pasado tan relevante como el de cuarenta años de dictadura nacional católica.

Entre los destinos de estos viajes de turismo nacional-intelectual, Estados Unidos funciona como un poderoso centro gravitatorio, como ese ícono de una modernidad anhelada, pero también como origen de una cultura de masas peligrosa e invasiva.

Durante la promoción de la Movida española como un suceso cultural inefable y poderoso, la ciudad de Nueva York había funcionado como modelo de modernidad y cosmopolitismo que Madrid no solo aspiraba a alcanzar, sino que en 1984 se decía que superaba holgadamente. Para intelectuales invitados a España para divulgar sus ideas sobre los cambios culturales durante la restauración conservadora, como Gianni Vattimo, la capital española resumía las bondades de la posmodernidad que se popularizaba en Occidente.

Cuántas veces, a la vuelta de seminarios y debates tenidos en Madrid y Barcelona, en Bilbao o Pontevedra..., se me venía a la cabeza, para reordenar tantas impresiones, hacer una paráfrasis del título del gran escrito de Benjamin: *Madrid capital del siglo veinte*

³ Tratamos con más detenimiento este cambio de paradigma en la Introducción de *Recuerdos de Mágina* (Fernández, 2015a).

(...). A lo mejor decir esto resulta un poco exagerado, pero probablemente, como latino, no sea yo un observador del todo imparcial. (Vattimo, 1990, p. 67)

La exageración de Vattimo –que, en su caluroso agradecimiento al país que lo recibía y le ofrecía cursos y conferencias, saltaba de París a Madrid sin tener en cuenta a Nueva York–, se repitió incansablemente con orgullo provinciano en el mundillo de la cultura subvencionada por el PSOE, que ya habían establecido una unilateral competencia con la ciudad estadounidense por ver quién era más moderno en esos años.⁴ Sin embargo, el prestigio de la ciudad americana, como una condensación de lo que Madrid quería llegar a ser en esta modernización tardía, se mantiene todavía hoy y puede verse como un destino consagratorio en el que en un reducido espacio de instituciones oficiales españolas con escaso público –muchas veces atraído por las recepciones de tinto y jamón serrano–, se hace la puesta en escena de presentaciones de libros y películas, conferencias, charlas y exposiciones que tendrá luego un efecto consagratorio en España cuando el artista invitado pueda decir con aparente naturalidad: *expuse en Nueva York*.

En 1992 se celebra el Quinto Centenario, se organizan las olimpiadas de Barcelona y la Expo de Sevilla, y Madrid es designada Capital Cultural de Europa. La reconfiguración del país es un hecho y Estados Unidos se vuelve un lugar al que visitar para obtener el prestigio que da el cosmopolitismo, y del que es necesario volver, para reconocer y abrazar desde ese regreso a la España moderna y contemporánea que públicamente se celebra en fastos, fiestas y promociones internacionales.

Este doble gesto, el viaje del español cosmopolita y su regreso a la Patria tantas veces menospreciada en el pasado y ahora al fin renacida, se repite a lo largo de la narrativa de la época, muchas veces en productos de dudosa calidad pero que en su momento fueron auspiciados como literatura por la industria editorial, que también se encargó de

⁴ Por supuesto, en Nueva York nadie se enteró de todo esto.

ubicar a sus autores dentro de un campo intelectual hecho a la medida de los cambios de imagen del país que estaban llevándose adelante en esos años.

De hecho, las dos novelas más importantes publicadas alrededor de las celebraciones de 1992 retratan esta imagen del español que vuelve desde Estados Unidos para instalarse en un Madrid más apto para la vida intelectual que las grandes ciudades americanas. Los protagonistas de estos dos textos emblemáticos de esos años, que en varios aspectos son dos versiones de un mismo argumento, trabajan como traductores en Nueva York, tienen la posibilidad de quedarse a vivir ahí, pero prefieren regresar a España para instalarse en el renovado Madrid que ya no conserva rastros de su pasado cercano.⁵ *Corazón tan blanco* de Javier Marías y *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina ponen en escena el regreso a una ciudad que no se describe, que parece más una idea que un lugar concreto. Estados Unidos se presenta como el territorio de una modernidad fallida en la que prima la inhumanidad y la frialdad de las relaciones personales. Para el mundano traductor de *Corazón tan blanco*, Nueva York es una ciudad en la que abundan drogadictos, alcohólicos y delincuentes, y de la que no se describe ningún atractivo que lo haga considerar la posibilidad de vivir ahí. Es, más bien, un lugar de trabajo especialmente caro e inconveniente:

Uno no se divierte en esas ciudades, ni siquiera en Nueva York, porque uno está allí trabajando de mala manera durante cinco días a la semana, y los dos restantes resultan tan falsos (como un inciso) y uno está tan exhausto que sólo puede dedicarse a recobrar fuerzas para la siguiente semana, pasear un poco, mirar de lejos a los toxicómanos y a los delincuentes futuros, ir de tiendas (por suerte está abierto casi todo en domingo), leer el *New York Times* gigantesco durante todo el día. (...). La mayoría de los llamados

⁵ Sobre los asombrosos paralelos de las dos novelas, véase Fernández, 2003b y 2015b (“Corazón polaco” y “La domesticación del pasado...”).

temporeros alquila un escuálido apartamento durante su estancia, siempre más barato que un hotel, un apartamento amueblado de cocina empotrada, y todos dudan si cocinar allí y soportar el olor de lo que van a comer o han comido o bien almorzar y cenar siempre fuera, lo cual resulta fatigoso y muy caro en una ciudad en la que nada cuesta lo que se dice que cuesta, sino un quince por ciento más en concepto de obligada propina en los restaurantes y luego un ocho por ciento suplementario para todas las cosas en concepto de impuesto local neoyorquino (un abuso, en Boston es sólo el cinco). Yo tengo la suerte de tener en esa ciudad una amiga española que con gran amabilidad me aloja durante mis ocho semanas asamblearias. (Marías, 2006, pp. 253-254)

El punto de vista desde el que se narra la novela supera la fascinación que desde España despiertan las ciudades extranjeras en artistas e intelectuales que las ven como símbolos de un progreso al que el país no termina de acceder plenamente. *Corazón tan blanco* se escribe desde una perspectiva poco transitada en las letras españolas, más afectadas por el complejo de inferioridad frente a Europa, y hace un despliegue de cosmopolitismo que se refrenda con las credenciales que el autor del libro repetidamente exhibe en sus intervenciones públicas.⁶ Así, Javier Marías propone un narrador tan hecho a los viajes internacionales y a hablar en varias lenguas, que una de las ciudades más valoradas para cargarse de prestigio le resulta indiferente, y la describe como un lugar desangelado y decadente. El protagonista de la novela trabaja como intérprete y traductor en las altas esferas políticas, a las que desprecia abiertamente por su mediocridad y por la monotonía de sus intervenciones públicas.

⁶ Javier Marías se presenta como un amante de la cultura inglesa, como traductor y profesor en la universidad de Oxford. Tanto *Corazón tan blanco* como *El jinete polaco* son leídas como textos autobiográficos que construyen personajes-narradores que resultan identificados con sus autores, no solo por los lectores sino también por la crítica especializada.

Por fortuna no nos limitamos a prestar nuestros servicios en las sesiones y despachos de los organismos internacionales. Aunque eso ofrece la comodidad incomparable de que en realidad se trabaja sólo la mitad del año (dos meses en Londres o Ginebra o Roma o Nueva York o Viena o incluso Bruselas y luego dos meses de asueto en casa, para volver otros dos o menos a los mismos sitios o incluso a Bruselas), la tarea de traductor o intérprete de discursos e informes resulta de lo más aburrida, tanto por la jerga idéntica y en el fondo incomprensible que sin excepción emplean todos los parlamentarios, delegados, ministros, gobernantes, diputados, embajadores, expertos y representantes en general de todas las naciones del mundo, cuanto por la índole invariablemente letárgica de todos sus discursos, llamamientos, protestas, soflamas e informes. Alguien que no haya practicado este oficio puede pensar que ha de ser divertido o al menos interesante y variado, y aún es más, puede llegar a pensar que en cierto sentido se está en medio de las decisiones del mundo y se recibe de primera mano una información completísima y privilegiada, información sobre todos los aspectos de la vida de los diferentes pueblos, información política y urbanística, agrícola y armamentística, ganadera y eclesiástica, física y lingüística, militar y olímpica, policial y turística, química y propagandística, sexual y televisiva y vírica, deportiva y bancaria y automovilística, hidráulica y polemológica y ecológica y costumbrista. (Marías, 2006, pp. 151-152)

El intérprete que protagoniza la novela se coloca visiblemente más allá de los sueños y deseos que durante décadas han desvelado a la intelectualidad española, deseosa de ponerse en sintonía con Europa y Estados Unidos. El mundo desarrollado, largamente deseado pero lejano y ajeno en los años 60 y 70, se vuelve en la novela un territorio familiar, domesticado, por el que los protagonistas transitan y a veces hasta habitan, sin sorpresa ni orgullo evidentes, como si el complejo de inferioridad ante el extranjero no hubiera existido nunca. Es posible

ser español y pasar de Nueva York a Bruselas hablando distintos idiomas y alternando con otros ciudadanos del mundo sin que haya en ello nada que destacar. El narrador de *Marías* naturaliza su situación de hombre de mundo y desde esa posición jerarquizada, autorizada, que la novela construye y naturaliza, emprende el regreso a un Madrid que no plantea ningún conflicto –ni por su sintonía con el mundo moderno ni con las cuentas pendientes con el pasado franquista– para comenzar una vida familiar.⁷

En *El jinete polaco*, en cambio, se subraya la distancia entre el pasado de atraso y de deseo por el desarrollo extranjero, y un presente en el que la distancia entre España y el mundo moderno se ha suturado. De hecho, gran parte de la novela pone en escena la lógica del segundo *milagro español*: el narrador pasa de ser un hijo de campesinos iletrados que en su infancia y adolescencia en los años 60 sueña con viajar alrededor del planeta, a convertirse mágicamente y sin ninguna explicación en un traductor internacional que se aburre en los escenarios más prestigiosos del mundo en 1992. A pesar de la extensión y del simulacro de exploración total de la memoria que se hace en la trama, el texto abunda en hiatos: uno de los más notorios es el inverosímil ascenso social del protagonista y su llegada a los mismos foros internacionales que el narrador de *Corazón tan blanco* ostentadamente desprecia. El narrador de *El jinete polaco* pertenece a una familia campesina iletrada y la larga exposición de su infancia condensa el miedo y la repulsión que esa inscripción de clase le causa. La llegada a las altas cumbres diplomáticas y la residencia en el extranjero refuerzan esta aversión por la imagen de la España atrasada a la que no hay razón alguna para volver:

⁷ La novela exhibe la falta de escrúpulos del protagonista, un miembro de la pequeña burguesía acomodada que sabe que la fortuna que heredará tiene orígenes turbios en el botín de guerra disponible para los vencedores en la sociedad de posguerra, cuando “se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino”, y en la “corrupción paulatina y ligera” de su padre a lo largo del franquismo. Analizamos las proyecciones políticas de esta crisis moral en “Contar para olvidar” (Fernández, 2003a).

Me habitué a hablar con muy poca gente y a ser un extranjero, y ya casi no tenía nostalgia de España, regresaba en las vacaciones y encontraba un país zafio y ruidoso donde todo el mundo fumaba en todas partes y hablaba siempre a gritos, y al cabo de una semana ya quería marcharme. (Muñoz Molina, 1993, pp. 387)

La crítica a los pésimos modales cívicos españoles –tan alejados de las recatadas normas de convivencia de los países desarrollados– se asocia vagamente con una tradición política decadente y ridícula, que provoca vergüenza, cuando se narra rápidamente el intento de golpe de estado de 1982:

ha salido una mañana hacia su trabajo en París y al abrir el periódico ha encontrado la foto de un guardia civil con tricornio, bigotazo y pistola que alza la mano en ademán taurino y ha querido morirse de rabia y de vergüenza (...), ha vuelto de vez en cuando a su país con el propósito de quedarse y se ha marchado con un sentimiento cada vez más intenso de extrañeza y de asco, aturcido por el tráfico, por las máquinas tragaperras de los bares, por el ruido intolerable de los martillos neumáticos en las aceras reventadas, por la codicia sin escrúpulos y la sonriente apostasía que han transfigurado las caras de muchos a los que conoció antes de irse. (Muñoz Molina, 1993, pp. 394-395)

A lo largo de la novela, el deseo de irse de España y, una vez afuera, la imposibilidad de volver, caracterizan a un narrador que ha abrazado el cosmopolitismo y la pérdida de la identidad nacional como recurso para rechazar sus orígenes campesinos y acceder a un mundo soñado bajo el influjo de la música y el cine estadounidenses. Sin embargo, el regreso es crucial en esta novela clave en la construcción de la imagen de la España moderna y europea. El desencanto con el mundo anglosajón y el abrazo a las tradiciones que hasta ese momento le revolvían el estómago se explica rápidamente como parte del proceso de maduración del personaje que abandona

sus sueños adolescentes, toma conciencia de los valores nacionales y decide sentar cabeza.

Con qué alivio me marchaba de Mágina y subía al avión en Madrid, pero ahora descubro, lo supe el otro día, en ese hotel de las afueras de Chicago que parecía una casa embrujada, que tenía mucho más miedo del que yo pensaba, era como estar acercándome a un límite, si daba unos pocos pasos más ya no habría remedio, sería un extranjero para siempre, no habría un solo lugar en el mundo donde yo tuviera un motivo firme para permanecer. He conocido a mucha gente así, son como una estirpe, una raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida, nunca saben del todo dónde están, no terminan de acostumbrarse jamás al país donde se instalaron hace años pero vuelven al suyo y advierten que han pasado fuera demasiado tiempo, que han perdido las claves cotidianas de su propio idioma (...), se marchan de nuevo y se resignan y saben que ya será inútil volver, que se les ha degradado la memoria y que de ahora en adelante vivirán como fantasmas parciales que no dejan huellas de sus pasos y carecen de sombra. (Muñoz Molina, 1993, pp. 387-388)

Ya pasada la mitad de la novela, el narrador da un giro de timón que permite recuperar toda su historia pasada para transformarla en un capital cultural valioso: sus orígenes campesinos subrayan la valía de su posición actual, el largo camino recorrido hasta las altas cimas del mundo desarrollado, y el posterior abrazo de las costumbres españolas por sobre las mieles del progreso y la modernidad de las que ya disfrutaba en el extranjero. Para desandar el largo camino del ascenso social, el texto expone la tópica imagen del mundo anglosajón caracterizado por relaciones personales gélidas frente al calor humano y la sensibilidad propia del mundo latino:

Ángulos y filos, pasos en línea recta y ademanes geométricos, piensa mientras se dirige a los ascensores, gente grande y rubia

que se cruza en ángulo recto como las calles y los automóviles, hombres y mujeres tan seguros de ser obedecidos que no tienen un instante de duda ni ante las puertas automáticas, que avanzan fieramente y sin mirar ante sí porque van por su derecha y no conciben que nadie incumpla las normas de la circulación y choque con ellos, y si eso ocurre, si un incauto camina a menos velocidad o se descuida mirando un escaparate y ocupa el lado izquierdo, lo embisten sin misericordia, sin maldad, murmurando *excuse me* mientras le hunden en las costillas el ángulo del codo o de la cartera y lo miran con los ojos helados, como los marcianos de esa película que le contó Félix, tienen figura humana y hablan como nosotros y sólo se distinguen por el fanatismo vacío de sus pupilas, (...) y poco a poco se apoderan del mundo (...). En todo Nueva York sólo queda un hombre que no haya sido contagiado, no puede confiar en nadie, nada más que en una mujer tan fugitiva y sola como él mismo. (Muñoz Molina, 1993, pp. 437-438)

El jinete polaco pone en escena un espectacular e inverosímil simulacro de cosmopolitismo y apertura a la cultura internacional para cerrar el relato con un apasionado regreso a la cultura de masas, que ingresa sin ningún tipo de matiz ni cambio de signo en el bagaje cultural del narrador para constituirse como parte vital de su identidad.⁸

Camina maldiciendo a Nueva York y a todas las ciudades donde sea invierno, riñe consigo mismo, con su sombra, piensa en inglés con un feroz acento americano, *I wanna fly away*, se acuerda de

⁸ En las novelas de Juan Marsé, por ejemplo, las coplas populares e incluso los himnos falangistas ingresan trastocados para construir un espectacular discurso contrahegemónico desde las voces de los vencidos. En *El jinete polaco* la cultura de masas auspiciada por el franquismo pasa de ser rechazada al comienzo del texto por ser parte del atraso del país, a revalorizarse sin más al final de la novela, cuando se reconoce que como en España no se vive en ningún lado. Analizamos la distancia entre ambos escritores en “Aventis y mitologías...” (Fernández, 2015c).

Lou Reed, que cuando canta parece que camina solo por estas mismas calles, y su sombra le responde en español, lo que tú quieres es salir pitando, lo provee de versos de canciones con una erudición desvergonzada que no hace ascos al bolero, ni a la canción española, ni a las rumbas más lumpen, tanto viajar y ver mundo y aprender idiomas para esto, para languidecer de abandono y melancolía en una habitación desde cuya ventana lo único que se ve de Nueva York son las armazones metálicas de un aparcamiento (...) más solo que un viajante: pues eso es lo que eres, se le burla la sombra, un viajante lunático de palabras, persiguiendo siempre como un galgo las palabras de otros, ebrio de sentimientos de películas y de canciones vulgares, asesinado suavemente por ellas, dame veneno que quiero morir, es como si llevara en la cabeza una radio donde las emisoras se confunden, Lou Reed, Juanito Valderrama, Antonio Molina, adiós mi España preciosa, la tierra donde nací, bonita alegre y graciosa, como una rosa de abril, canta la sombra para abochornarlo de nostalgia en la esquina de la Quinta Avenida y Central Park, y entonces el aguanieve se hace más densa y la sombra sin escrúpulos adquiere la voz de Armando Manzanero y susurra con una dulzura repugnante, ayer tarde vi llover, vi gente correr y no estabas tú. (Muñoz Molina, 1993, p. 428)

La empalagosa canción popular aparece como una burla a los sueños cosmopolitas del narrador, que debe dejarlos de lado para abrazar sinceramente una identidad española que aunque no lo supiera y quisiera dejarla de lado, siempre estuvo ahí.

El deseo por el regreso estalla en el final de la novela en una escena que podría estar incluida en las películas de paletos de los años sesenta. En el medio del Central Park de Nueva York, el narrador que tiene dinero para ir a cualquier restaurante de la ciudad, sufre un hambre patriótica, profundamente nacionalista, que contrasta fervientemente con el mundo que lo rodea:

Ya lo excita la seguridad de que va a marcharse, le dan antojos inaplazables que sólo sería capaz de confesarle a Félix, porque cualquier otro, incluso él mismo, lo reputaría de palurdo, una tostada con aceite, un bocadillo de jamón, media de churros espolvoreados de azúcar, un café con leche, pero café con leche de verdad, bien cargado y quemando, no el aguachirle que beben éstos incluso en las comidas, un plato de arroz con conejo preparado por su madre, una orgía de colesterol, casi se le saltan las lágrimas, de nostalgia, de frío, de un hambre tan furiosa como la que le entraba en la aceituna o en la huerta. (Muñoz Molina, 1993, pp. 431-432)

La solución es clara: hay que dejar ese mundo frío y descarnado, y regresar a España, aunque el lugar de regreso es sumamente impreciso: es volver a Madrid, que en esta novela significa volver a Europa, a una ciudad que la novela no describe pero que da por sentado que no es la capital de un país atrasado ni está envenenada por un pasado sombrío demasiado cercano:

[A]sí que más vale agradecer la buena suerte de una noche y no ceder ni un minuto a la desesperación, volver a Europa, instalarse en Madrid, ahorrar para un piso e irse acostumbrando a la cercanía de los cuarenta años. (Muñoz Molina, 1993, p. 430)

Lo más sorprendente es que el narrador no construye una imagen seductora de la España moderna que justifique el regreso desde el mundo desarrollado, sino que en un giro radical abraza todo aquello que lo hizo abandonar su país y no soportarlo cuando lo visitaba. Narrar el milagro es imposible, ya que no existe un relato del proceso de europeización del país: lo que hasta ayer era provinciano y atrasado, hoy milagrosamente supera con creces las virtudes de cualquier ciudad europea o estadounidense. No ha cambiado tanto el país, no se abrazan una nueva cultura floreciente ni una tradición cultural reprimida por la dictadura y plenamente recuperada en tiempos democráticos: se trata de la misma cultura promovida por el régimen nacionalista que ahora

vuelve con una pátina de nostalgia o matizada por una mirada irónica despojada de valoraciones políticas.

Esta recuperación de un punto de vista pueblerino para retratar a España y sus tradiciones, después de haber intentado vivir en el mundo desarrollado, se repite en *Carlota Fainberg*, un cuento que Muñoz Molina publica por encargo en un suplemento del diario *El País* y que luego, ante la falta de producción de nuevos textos literarios amplía para volverlo una novela que publica la editorial Alfaguara. Más allá de la calidad del cuento —que quiere hacer una sátira sobre un mundo que el autor desconoce profundamente—, el recorrido que se establece es similar al de las otras novelas: un personaje español viaja a Estados Unidos a buscar la modernidad y, decepcionado por lo que ahí encuentra, vuelve a España a abrazar sus tradiciones más pueblerinas y conservadoras, de las que había abiertamente renegado hasta ese momento.

En la misma época, una escritora-periodista, Paloma Díaz-Mas, y una periodista-escritora, Rosa Montero, realizan excursiones productivas para la regeneración del orgullo nacional a partir de una mirada a la potencia americana. En sus libros de crónicas de viaje construyen una cartografía de Estados Unidos que recuerda las de los conquistadores que exploran culturas lejanas. Las autoras son conscientes de la abundancia de imágenes de la sociedad americana difundida a través de los medios y aclaran que sus relatos van a traer experiencias poco transitadas por los productos comerciales de los *mass media*. La imagen de la sociedad norteamericana que retratan es interesante, pero más aún es el lugar desde el que el retrato se dibuja.

Díaz-Mas y Montero explícitamente declaran que miran a Estados Unidos como europeas y repetidamente ubican a España completa y naturalmente integrada a ese continente más tradicional, con costumbres más arraigadas y potentes, más sólidas y perdurables que las de la sociedad americana. Así, Estados Unidos sirve para constituir un punto de vista europeo, una identidad europea, desde donde se mira

con extrañeza a las ex colonias como el resultado de un experimento fallido de la modernidad. Las dos crónicas infantilizan a la sociedad americana desde la perspectiva de pertenencia a una cultura que por su tradición es comprensible y humana, aunque se reconozca también como más conservadora y tradicional.

En el relato de Rosa Montero, las relaciones interpersonales en Estados Unidos están marcadas por la soledad, la incomunicación y la falta de afecto, que están muy relacionadas con “la sinrazón, la locura” (Montero, 2002, p. 51). De ahí que “todos esos psicópatas, esos tiradores que se apostan en las terrazas estadounidenses para abatir peatones” pueden ser “producto último de la disociación más absoluta, del abismo entre ellos y los otros” (Montero, 2002, p. 52). Estas consideraciones la llevan a revalorar “la odiada familia patriarcal [...] contra la que hay que pelear, que te ofrece símbolos concretos [...], que a veces te pega un bofetón. Porque dar un bofetón, pese a todo, es también una manera de tocarse” (Montero, 2002, p. 52).

Díaz-Mas narra la visita de una amiga española que entra de contrabando por la aduana de New York “jamón deshuesado, siete chorizos de cantimpalos, un par de botellas de fino y una botella de vino de Málaga” (Díaz-Mas, 1992, p. 119) que sirven para armar una “fiesta española” aunque “hubo que arreglárselas con lo que había” porque “en esta tierra no hay cuchillos para cortar jamón” (Díaz-Mas, 1992, p. 120). La fiesta incluye profesoras bailando sevillanas y música de Concha Piquer. Como en el sueño del protagonista de *El jinete polaco*, abundan el jamón y el chorizo contrabandeados hábilmente para poder pasar por las celosas aduanas del poco comprensivo país del Norte, y se recomienda la música popularizada por la cultura franquista, despojada de atributos valorativos y revestida de una profunda nostalgia que recupera, sin valoraciones ideológicas, los íconos del nacionalismo difundidos durante décadas como la imagen estandarizada de la cultura española.

Esta serie de textos constituye un *corpus* disperso, unidos por este hilo poco perceptible dentro de los cortes de las lecturas críticas, pero

siempre presente en la cultura contemporánea, donde –a diferencia de otros países que también sufrieron procesos de inmigración interna a mediados del siglo XX– la palabra *paleto* sigue funcionando como un anatema que más de un intelectual popularizado durante los años noventa tiene miedo de merecer. Si bien son textos de viajeros que tienen un correlato concreto en las políticas culturales que modelaron la sociedad española contemporánea, no producen imágenes positivas de sus autores ni de las relaciones literarias transatlánticas que en el mundillo académico es menos conflictivo orientar hacia los festejos de la diversidad y la nostalgia del exilio. La lectura de la literatura española alrededor del segundo milagro está marcada por la impostura, por el cambio de tono y perspectiva ante un paisaje cultural que en muchos aspectos no ha cambiado demasiado. En realidad, es la mirada la que se resitúa y permite pensar a España y sus valores tradicionales desde un punto de vista cargado de orgullo nacional, sin que esto se asocie con la cercana cultura del franquismo. El gazpacho, los toros, las sevillanas, el jamón de jabugo y de bellota, el chorizo y la virgen de la Macarena se proyectan como íconos remozados, despojados de connotaciones políticas, vuelven a ser –o más bien continúan siendo– la imagen de una España que es la de siempre pero que puede mirar de tú a tú a las potencias europeas y desde encima del hombro a la modernidad estadounidense.

Referencias bibliográficas

- Díaz-Mas, P. (1992). *Una ciudad llamada Eugenio*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Á. (2003a). Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51(2), 527-579.
- Fernández, Á. (2003b). *Corazón polaco: literaturización de la memoria en Marías y Muñoz Molina* (En línea). Trabajo presentado en V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, Centro de Estudios de Teoría y

- Crítica Literaria, La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12/ev.12.pdf
- Fernández, Á. (2015a). *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la transición española*. Madrid: Libertarias.
- Fernández, Á. (2015b). La domesticación del pasado. *Corazón tan blanco / El jinete polaco: la gran novela de la Transición*. En F. Larraz (Ed.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea. En homenaje a Francisco Caudet* (pp. 505-529). Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Fernández, Á. (2015c). Aventis y mitologías. Oralidad y memoria histórica en la narrativa de Marsé y Muñoz Molina. En A. Walsh (Ed.), *Telling Tales: The Place of Storytelling in Contemporary Spain* (pp. 38-56). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El arquero.
- Marías, J. (2006). *Corazón tan blanco*. Barcelona: Crítica. Ed. Elide Pittarello.
- Martínez, G. (Ed.) (2011). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Montero, R. (2002). *Estampas bostonianas*. Barcelona: Península.
- Muñoz Molina, A. (1993). *El jinete polaco*. Barcelona: RBA.
- Richardson, N. (2002). *Postmodern paletos*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Simpson, C. (2008). “Tenemos un defecto”: Europe and the Repressed macho ibérico in Vicente Escrivá’s *Lo verde empieza en los Pirineos*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, 111-123.
- Subirats, E. (1993). *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy.
- Subirats, E. (2002). Transición y espectáculo. En Autor (Ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española* (pp. 71-85). Madrid: Biblioteca nueva.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

“*Marianela* cumple cien años”: Bernardo Verbitsky, lector de Galdós

Margarita Pierini

Intérprete de una realidad social de la que es parte, [Galdós] no solo la describe, quiere además perfeccionar, elevar, dignificar su entorno. Y para ello utiliza las solas armas del escritor. Su lucha es pacífica, pero al denunciar y aun al reflejar, combate.

Marianela cumple cien años
Bernardo Verbitsky

Hace ya seis años, en el II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporánea,¹ presenté un trabajo nacido de la sorpresa de encontrar reunidos, en una nota de prensa, a dos figuras representativas de historias, geografías y estéticas a primera vista muy disímiles: la entrevista que Francisco Urondo, en función de periodista de *Leoplan*, le realizara a Eduardo Zamacois en Buenos Aires, en sus jóvenes 90 años (Pierini, 2011). El trabajo que ahora voy a presentar nace también de un encuentro y una sorpresa: la nota que para el diario

¹ II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Diálogos Transatlánticos (Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias de la Educación, 3, 4 y 5 de octubre de 2011).

La Nación redacta en 1978 Bernardo Verbitsky sobre una de las más populares novelas de Galdós.

Tal vez, me animo a aventurar, la investigación, la crítica, el trabajo intelectual, nacen de estas sorpresas que nos incitan a tratar de resolver las preguntas que un dato desconocido, una vinculación que, por ignorancia o por prejuicio, nos resultan lejanos –cuando no antitéticos–, se nos imponen con la fuerza de la realidad que constituye, en este caso, el texto impreso. Un escritor argentino, habitualmente asociado con los epígonos del grupo de Boedo, revela su conocimiento y su admiración por la narrativa del gran novelista del XIX español.

El hallazgo de la nota tiene también algo de sorprendente (para mí): el encargo de revisar los libros donados a la biblioteca de la Universidad Nacional de Quilmes por alguien que reunió una amplia colección de textos –en general de Historia argentina reciente y de estudios políticos–, para dar una apreciación sobre los que convenía guardar en el Fondo Reservado o pasar a Sala común. En uno de esos libros estaba guardado este recorte. No recuerdo el título del volumen. Pero ya el marco que le había dado su propietario marcaba una orientación de lectura en el contexto en el que me propongo analizarlo.

La fecha en que se publica esta nota es el domingo 29 de octubre de 1978. Los días, meses y años del *Proceso* jalonan un calendario que para la memoria de los lectores argentinos resulta inseparable del contexto de tiempos en que la elección de los temas y las palabras debían medirse, cuidarse, reprimirse, para no caer bajo los ojos atentos de la censura.

“*Marianela* cumple 100 años” es el título de la nota, a 4 columnas, en la página 1 del Suplemento Cultural de *La Nación*. Ilustra el texto una gran fotografía de Galdós, “subiendo a su coche a las puertas del Teatro Español”, según reza el pie de foto.

No es intención de este trabajo analizar la novela, que la crítica incluye entre las obras de la primera etapa del autor, “un intermedio

lírico y sentimental en el conjunto de las obras que constituyen la primera época” (Yndurain, 1994, p. XXV). Quiero sí señalar, desde la perspectiva de los lectores argentinos, que fue una de las obras más populares de Galdós, lectura obligatoria durante muchos años en la escuela secundaria y, ya fuera del mundo escolar, lectura que se consideraba apropiada para el público femenino, a partir de una interpretación consagrada por el consumo cultural que hacía foco solamente en el romance y el patetismo de la historia. (Como dato revelador del impacto de la novela y su trascendencia más allá del universo estrictamente literario: el nombre de la protagonista multiplicado en numerosas niñas a lo largo de décadas).

A primera vista, nada más lejano, entonces –para justificar y disculpar mi prejuicio inicial– que la angelical Marianela y los habitantes de la Villa Miseria del novelista argentino.

No es mi propósito comentar aquí la obra de Galdós, sobre la cual existe una valiosa bibliografía y apasionados estudiosos. Solamente quiero presentarme como una lectora *común*, y confesar que en mi *ranking* de preferencias de lecturas y relecturas ocupa el primer lugar *La desheredada*, esa amarga inversión del folletín decimonónico donde los sueños de fortuna y amores se desbarrancan ante la dura realidad de las clases desposeídas.

Mi perspectiva, entonces, es la *del lado de acá*, para encuadrar el homenaje de Verbitsky en el centenario de *Marianela*.

Para presentar a Bernardo Verbitsky voy a apelar en primer lugar al recuerdo de su hijo, el periodista y ensayista Horacio Verbitsky. En 1998, en la contratapa del periódico *Página 12* –que lo tendrá hasta noviembre de 2017 como uno de sus más agudos analistas políticos–, Horacio publica una nota cuyo título parafrasea un relato de Bernardo: “Cita con la vida”.²

² El cuento “Una cita con la vida” forma parte del libro *Calles de tango* (1953) y fue llevado al cine con el mismo título por Hugo del Carril.

La semana pasada mi padre hubiera cumplido 80 años,³ y hoy estará en las librerías una nueva edición de su novela *Villa Miseria también es América*, el más conocido de los veinte libros que publicó entre 1941 y su muerte, en 1979, cuyo título está inspirado en un verso de Langston Hughes, "yo también soy América". Es tiempo de permitirme hablar con él.

Como periodista conoció la villa Maldonado, y en sus artículos empleó por primera vez la locución *villa miseria* con la que ahora se denominan todos esos barrios obreros habitados por pobres de las provincias y de las fronteras. (...) Que un judío hijo de inmigrantes escribiera un libro sobre los cabecitas negras y lo titulara con ayuda de un poeta afronorteamericano me parece un símbolo admirable, con la fuerza de un mandato. (H. Verbitsky, 1998)

Nacido en Buenos Aires, de una familia de inmigrantes pobres, el escritor tuvo un recorrido por diversas carreras (Medicina, Derecho, Filosofía y Letras), hasta decidirse por lo que sería su oficio definitivo: el periodismo (20 años en *Noticias Gráficas*, colaborador de *Crítica*, *Clarín*, y distintas revistas culturales, como *Cuadernos Americanos*, *Davar*, *Mundo Nuevo*, *Razón y Fábula*, *Ficción*, entre otras). El mundo de las redacciones será el marco de su primera novela (*Es difícil empezar a vivir*, 1941) de tintes autobiográficos, una constante de su narrativa.

En el campo editorial, dirige la Colección Letras Argentinas, de Paidós, a fines de los años sesenta, y allí aparece, entre otros textos, la segunda edición de *Op Oloop*, de Juan Filloy (1967), recuperando así la obra del mítico escritor cordobés.

Entre 1941 (*Es difícil...*) y 1977 (*Hermana y sombra*), publica 17 obras de ficción (novelas y cuentos), además de ensayos y algunos libros de poesía. Una producción sostenida, valorada por los jurados

³ La nota retoma la presentación de una nueva edición de *Villa Miseria también es América*, publicada por Contrapunto en 1987.

que lo premian en diversas ocasiones. Así, el premio Ricardo Güiraldes, para *Es difícil...*, con un jurado integrado por Guillermo de Torre, Norah Lange y J. L. Borges; el Premio Municipal para *Villa Miseria...*; Premio Club de los XIII para *Hermana y sombra*, en 1978.

El nombre de Bernardo Verbitsky está asociado a la más célebre de sus novelas, cuyo afortunado título (*Villa Miseria también es América*) dio nombre a una realidad visible en los límites de las grandes ciudades, producto de la migración del interior y de los países vecinos, como un efecto no deseado de las crisis económicas y las expectativas no cumplidas. La novela obtuvo el segundo lugar en el concurso de la Editorial Kraft (el primero fue para *Un dios cotidiano*, de David Viñas), pero el jurado recomendó también su publicación. La obra tuvo varias reediciones, hasta la que Horacio evoca en su texto de 1987.

La crítica contemporánea ubica a Verbitsky entre los escritores de la Generación intermedia, junto con David Viñas, Andrés Rivera, Di Benedetto, Goyanarte, Alfredo Varela, Juan José Manauta. Otra clasificación lo señala como integrante de la novela social del 40 (Perilli, 2014).

Aunque su producción narrativa se desarrolla sin interrupciones entre 1940 y 1977 (dos años antes de su muerte), la consideración que se hace de su obra la va marginando del canon literario que valora otras estéticas, otras formas de representación de la realidad urbana. En este sentido, una temprana nota de David Viñas en *Contorno*, en el célebre número 5-6 de septiembre de 1955, donde se revisa el campo de la novela argentina,⁴ inaugura una perspectiva crítica sobre la obra de Verbitsky. Lo presenta junto a Juan Carlos Onetti –al que adopta así entre los novelistas argentinos– como dos casos extremos, contraponiendo al hombre urbano con el hombre universal. Sostiene Viñas: “Con Onetti (una de las pocas oportunidades en que eso ocurre en

⁴ El artículo (“Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal”) está firmado con seudónimo, Diego Sánchez Cortés, posiblemente para introducir una variante, ya que en ese número Viñas colabora con otros artículos.

nuestra literatura) nos sentimos entrar en lo universal, en el terreno donde el hombre se mueve en profundidad, todo entero” (D. Viñas, 1955, p. 35). En cambio,

Verbitsky es, en el fondo, un escritor regionalista, simple, con simpleza de sentimientos y de ideas. Ha visto la ciudad reducida al tamaño de un pueblo. (...) Toda posibilidad de ahondamiento –es decir, de universalización– queda vedada por ese sentimiento que nos impide ver a nuestros vecinos como hombres sujetos a drama. (D. Viñas, 1955, p. 35)

No deja de señalar, sin embargo, que “sus mejores aciertos están en la descripción de los detalles, de los mínimos conflictos debidos a las circunstancias, a accidentes” (D. Viñas, 1955, p. 35). Desde una mirada contrapuesta, años más tarde, en 1966, al prologar una nueva edición de *Un noviazgo*,⁵ Juan José Sebrelli va a valorar, justamente, esa *sociología de lo cotidiano*, esa recuperación de los detalles que conforman la trama de una época y de una sociedad urbana.

Encontramos observaciones sobre pequeños detalles de la vida cotidiana, costumbres y observaciones de un pueblo anónimo, peculiaridades lingüísticas de una época, personajes claves [sic], bogas, modas pasajeras, hábitos, glosarios, entusiasmos efímeros, noticias sensacionales del día pronto olvidadas, todos esos aspectos esquivos de la historia social que solo recoge la crónica periódica y que constituyen un documento único para la comprensión total de una época. (Cit. en Perilli, 2014, p. 552)

Desde otra perspectiva, ya no (solo) literaria, sino ideológico-partidaria, Bernardo Edelman, reseñista de *Cuadernos de Cultura* –la revista del PC– analiza bajo el título “Miseria y solidaridad” la recién publicada *Villa Miseria también es América*. En este caso, destaca su

⁵ La primera edición es de 1956, en Goyanarte.

fiel representación de una realidad que “transcurre en los años de Perón y alude a sus humillantes métodos de ayuda y a su sistema represivo” (etc.). Pero encuentra una (seria) limitación: “No es una novela de lucha”. Presenta personajes solidarios, sí, pero “es únicamente la lucha la que puede determinar la modificación de las condiciones en que viven”. En este aspecto, dictamina el autor de la nota, “la novela de Verbitsky es un poco débil” (1958, pp. 119-120).⁶

La elección de un modelo: Verbitsky, lector de Galdós

No leí de joven a Galdós –afirma el novelista argentino en la nota que es objeto de estas páginas–, pero hace veintitantos años que no salgo de vacaciones sin varias de sus novelas, retomando así el único encuentro con él, mientras cursaba el tercer año del bachillerato,⁷ al leer *La de Bringas*, que me impresionó mucho. El azar que gobierna las lecturas desordenadas demoró este reencuentro. (Verbitsky, 1978)

Más allá de su acercamiento a la narrativa del escritor español como *lector común*, lo que no parece recordar aquí es que 20 años antes había postulado la importancia de volver a Galdós como un modelo de literatura que convoca a los lectores, por su representación de las realidades auténticas de una sociedad y una época.

En un artículo que será objeto de polémica, publicado en la revista *Ficción*, que dirigía el editor Juan Goyanarte, Verbitsky desarrolla largamente una problemática que en esa época convoca la preocupación

⁶ En el mismo número, la reseña de Horacio de Marinis sobre una novela hoy olvidada (*El fundo del miedo*, de José Murillo, en Editorial Futuro) recibe en cambio un vibrante elogio por su mensaje de denuncia de las condiciones de trabajo en las haciendas de Jujuy.

⁷ No disponemos de información sobre el lugar de sus estudios secundarios; pero podemos apuntar que en *Hermana y sombra*, tal vez la más autobiográfica de sus novelas, el protagonista concurre al Nacional Mariano Moreno, en Almagro.

de escritores y críticos: la distancia que separa a los escritores argentinos de su público, que se muestra ajeno a la literatura nacional. A pesar de las numerosas editoriales que promueven la publicación de narradores argentinos (Losada, Kraft, Goyanarte, entre otras) el lector común no frecuenta su lectura. El tema había sido objeto, poco tiempo antes, de un libro de Adolfo Prieto (*Sociología del público argentino*, 1956), que inauguraba, como tantos otros trabajos suyos, una fecunda línea de análisis sobre el campo de lectura y recepción de nuestra narrativa. Prieto apuntaba a una serie de factores de índole sociológica para indagar en las causas y avanzar respuestas posibles para esa problemática.

Por su parte, Verbitsky va a centrarse en un cuestionamiento a los círculos que considera hegemónicos –como el grupo de la revista *Sur*–, que instalan un canon donde los modernos escritores promovidos por ellos se consagran como modelos de *buena literatura*. En cambio, cuestiona el autor, se dejan en un oscuro segundo plano a los autores nacionales que representan la realidad urbana, la vida de las provincias, las historias del campo y del mundo del trabajo. Después de pasar revista a una larga serie de autores y novelas recientes –entre los cuales menciona a Raúl Larra, Elvira Orphée, José Bianco, David Viñas, Arturo Cerretani, Juan José Manauta, Silvina Bullrich, Adolfo Bioy Casares y Juan Carlos Onetti (nuevamente apropiado para las letras argentinas)–, señala: “Esto [de] que casi todo ha sido escrito en los últimos quince años y merece ser leído, sería leído si el lector conociese la existencia de tales libros, en los que se habla de su país, su ciudad, sus propios problemas” (B. Verbitsky, 1958, p. 11).

Pero no se trata de una reivindicación chauvinista. Lo que cuestiona es la inquietante posibilidad de que los jóvenes lectores creen que “la literatura argentina se compone de Camus, Borges y Lanza del Vasto” (en obvia alusión a los autores promovidos por *Sur*). Para Verbitsky, se trata de recuperar los verdaderos modelos, los autores clásicos que proponen los grandes problemas del ser humano, sin apelar a innovaciones efímeras y al *sensacionalismo de los valores falsos*.

Este aspecto del problema nos habla de los graves problemas espirituales que debió soportar la juventud argentina que por un lado sufría todas las restricciones de origen oficial y por otro era deformada en su mentalidad por ciertos círculos que nunca tienen la menor duda sobre su propio refinamiento y que ejercen sobre la vida literaria su propia dictadura implacable.

Todo esto ha dejado desgraciadamente huellas inclusive en las mentes más libres y mejor dispuestas, como se advierte en el mismo campo de la crítica de izquierda, por así decir. En el terreno de la novela hay toda una promoción cuyos miembros son hijos espirituales de un extraño contubernio: el de la ya nombrada revista *Sur* y de Roberto Arlt, cuyo talento es tan grande como peligrosa su influencia sobre mentes en formación. Estos escritores jóvenes han leído a Hemingway, pero quizás no conozcan a Dostoievsky [sic] o a Tolstoi o a Dickens. Frente a esta situación se desearía sostener un extremo opuesto y lanzar una exhortación como ésta: **‘Volvamos a Galdós’**. Sería más saludable para nuestra literatura. Por el otro camino hemos llegado a contar con novelas de la ciudad que reflejan un Buenos Aires de película francesa, y novelas que pretenden ser de nuestro campo y que solo pintan el campo de Erskine Caldwell.

Es una situación en la que se debe reflexionar, analizándola, en primer lugar, y conociendo los valores reales de nuestra literatura. (...) Sería tema para otro trabajo examinar las muchas razones que crean un verdadero foso entre el escritor argentino y el público para el que lógicamente escribe, pero lo real es que el momento es favorable para salvarlo. La gente está ansiosa por comprender la realidad de su país y terminará por aprender que la literatura también sirve para profundizarla. (B. Verbitsky, 1958, pp. 10-11)⁸

⁸ El artículo de Verbitsky será objeto de una respuesta bastante enojada de Ismael Viñas, que se siente aludido como integrante de la “crítica de la izquierda”, a partir del número de *Contorno* sobre la literatura argentina que ya mencionamos. El artículo

La nota de *La Nación*: “*Marianela* cumple cien años”

La escena de *Marianela* con que se inicia el artículo elige abordar la obra desde lo emotivo –la faceta con que la novela se hizo popular para sus lectores de España y América– en el encuentro entre la protagonista –para su entorno, *un ser primitivo*– y el médico que representa el saber de la Ciudad y de la Ciencia. En la obra de Galdós, vale recordar, este episodio que Verbitsky glosa, ya que no cita textualmente, aparece recién en el capítulo III.

– ¿Qué edad tienes tú? –le pregunta el Dr. Golfín al conocerla.

Ella responde:

– Dicen que tengo dieciséis años.

Criada como planta silvestre, solo podía contestar ateniéndose a lo que otros creían saber.

– Atrasadilla estás, hija. Tu cuerpo es de doce a lo sumo –comenta uno de los pocos que comprende[n] que la verdadera caridad es dar cariño.

En el desarrollo de la nota, el novelista argentino revela su conocimiento de la obra de Galdós y plantea un nuevo punto de acercamiento: aun en esta obra menor, “a la que se le pueden formular no pocas objeciones” (B. Verbitsky, 1978), está todo Galdós, a quien reconoce como “uno de los grandes no ya de las letras de España sino de cualquier lugar y tiempo”. Frente a las críticas arbitrarias –entre las cuales cita las de Unamuno– adhiere en cambio a la postura de quienes, como Pérez de Ayala, lo colocan junto a Cervantes. Dickens y Cervantes son los modelos a los que Verbitsky cita en numerosos pasajes de su obra como teórico de la novela. Y, en un plano más familiar y cotidiano, su hijo recordará: “Todas las noches mi padre nos leía a mi hermana y a mí un capítulo del *Quijote* o del *Pickwick*.”

–“Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida”– se publica pocos meses más tarde, en el número 15 de *Ficción* (I. Viñas, 1958).

Era mal pedagogo y no logró inculcarnos el amor por esos libros” (H. Verbitsky, 1998).⁹

Conoce también los reparos que se le han hecho a Galdós: sus personajes son a veces encarnación de ideas antes que tipos reales; a veces se inclina hacia lo *sentimentaloidé*, con excesiva tendencia al folletín; su lenguaje ha quedado anclado en el siglo XIX...

Para todas estas críticas, Verbitsky tiene una respuesta que recupera y valora los aportes galdosianos a la representación de un universo social que comienza a insertarse en la Modernidad. Destaca aquí, entre otros aspectos, su creación de una lengua “como no se ha oído desde las *Novelas Ejemplares*, y no en pastiche cervantino sino en la riqueza y la alegría de un estilo que corre y salta como una corriente, en cristalina torzada de agua”. Motivos que lo llevan a afirmar, rotundo: “Es, en más de un supuesto, un Cervantes de nuestro tiempo”. Lejos de ser un escritor envejecido “su juventud y modernidad son las de los clásicos”. Y refuerza su juicio con un argumento de peso: Buñuel ha recurrido a las novelas de Galdós para varias de sus películas, revelando así “mayor ojo que el insigne rector de la Universidad de Salamanca”.

Atento a las novedades de la modernidad y del progreso “en el que creía”, su novela evidencia el interés por la tecnología y la industrialización: la descripción de la mina, de los hornos de fundición de metales, son una prueba de ello. Y su interés por la ciencia médica, en especial por los avances en el campo de la óptica –con sus aplicaciones sobre el ojo humano– queda plasmado en uno de los temas centrales de la novela: la operación que devolverá la vista a Pablo. El episodio, que ofrece nuevas oportunidades para la vida del joven protagonista, tendrá su contraparte en el sacrificio de Marianela. “Injusticia del des-

⁹ “Pero –agrega– cuando no se proponía enseñar nada, con su ejemplo, nos transmitió enseñanzas más provechosas. Uno puede descubrir más tarde a Cervantes o a Dickens y hasta se puede vivir muy bien sin ellos. En cambio todo hombre debe saber quién es y para qué está en el mundo” (H. Verbitsky, 1998).

tino” es la conclusión que ofrece este desenlace a los lectores conmovidos. Pero a la vez se introduce aquí una idea inquietante, que va a ser tema de análisis y de preocupación en el cambio de siglo –y más allá–: la ciencia también produce monstruos, y el hombre se convierte en un aprendiz de brujo que no controla sus creaciones, ni prevé sus consecuencias.

Galdós y sus lectores: sobre los vínculos que unían al novelista español con su público, Verbitsky desarrolla una serie de argumentos que, como puede verse en sus observaciones sobre la novela argentina, son sus propias convicciones, sus motivos de escritor:

Puede imaginarse con cuánto interés una sociedad, en sus diversas capas, lo leía para conocerse mejor, y la impaciencia con que aguardaría –como en el caso de Dickens– sus nuevas novelas. Intérprete de una dinámica social de la que es parte, no solo la describe, pues quiere además perfeccionar, elevar, dignificar su entorno. Y para ello utiliza las solas armas del escritor. Su lucha es pacífica, pero al denunciar y aun al reflejar, combate. (B. Verbitsky, 1978)

Para concluir, presenta en el plano de los modelos universales las figuras de Galdós y de Cervantes: los dos, hombres de pluma, que les sirve como lanza para salir “a desfacer el gran entuerto de la injusticia, el oscurantismo y el atraso de aquella España, siendo el autor de su historia más entrañable, la que explicó su tiempo, su siglo, y probablemente ayuda a comprender al que le siguió”.

Más allá del homenaje a una novela centenaria, las palabras de Verbitsky apuntan, entonces, a resaltar la obra y el pensamiento de Galdós, por su mirada atenta a los “humillados y ofendidos” y su fe en la condición humana. La nota se cierra con una reflexión política, que surge de una mirada puesta en la realidad contemporánea: “Tal vez es oportuno remarcar [esos valores] hoy que España parece retomar el camino que para ella soñara Galdós”.

La crítica, afirmó alguna vez Ricardo Piglia, puede ser una de las formas de la autobiografía. En esta breve nota sobre *Marianela*, una novela habitualmente calificada como menor, podemos ver de qué modo el escritor argentino destaca, como en espejo, los valores de una creación literaria que es capaz de convocar a un público amplio, ajeno a los recursos literarios en boga y atraído por una representación de una realidad que reconoce como propia. Una realidad que se construye sobre el flujo de las historias mínimas, pero que están insertas en la gran Historia que les toca vivir.

Estos escritores son los que perduran a lo largo del tiempo, nos dice Verbitsky, porque con las armas de las letras pelean en las épocas oscuras para abrir el camino hacia horizontes más claros.

Referencias bibliográficas

- Edelman, B. (1958). "Misericordia y solidaridad" (reseña de *Villa Miseria también es América*). *Cuadernos de Cultura*, 38, 119-120.
- Pérez Galdós, B. (1994). *Marianela*. En ed. D. Yndurain (Ed.), *Novelas Contemporáneas II. Doña Perfecta. Gloria. Marianela*. Madrid: Turner.
- Perilli, C. (2014). Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. V. IX., S. Saítta, *El oficio se afirma* (pp. 545-572). Buenos Aires: Emecé.
- Pierini, M. (2011). Confesiones de un viejo editor español a un joven escritor santafecino. Eduardo Zamacois entrevistado para la revista *Leoplan* (1962). En R. Macchiuci (Dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Volumen I* (N. Corbellini Ed.). La Plata, Argentina, Universidad Nacional de La Plata.
- Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31459/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Verbitsky, B. (1958). Proposiciones para un mejor planteo de nuestra

- literatura. *Ficción*, 12, 3-20.
- Verbitsky, B. (1975). *Literatura y conciencia nacional*. Buenos Aires: Paidós.
- Verbitsky, B. (29 de octubre de 1978). *Marianela* cumple cien años, *La Nación*, Suplemento cultural, p. 1.
- Verbitsky, H. (8 de agosto de 1998). Cita con la vida. *Página 12*, contratapa.
- Viñas, D. (bajo seud. Diego Sánchez Cortés) (1955). Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal. *Contorno*, 5-6, 35-36.
- Viñas, I. (1958). Algunas reflexiones en torno a las perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida. *Ficción*, 15, 6-21.
- Yndurain, D. (1994). Introducción. En B. Pérez Galdós, *Novelas Contemporáneas II. Doña Perfecta. Gloria. Marianela*. Madrid: Turner.

Lectura y escritura de tebeos en *Paracuellos*: el lugar de la resistencia

Néstor Bórquez

Como parte del análisis de la lectura que realiza Littau, la idea de que los textos ponen en contacto un contenido, una forma y una materialidad (2008, p. 18) presenta en este caso que analizamos una serie de distinciones relevantes: en primer lugar, resaltar que el del tebeo es un tipo de lectura especial, con un código y convenciones específicas para su consumo –y que además arrastra el rótulo de “lectura marginal”–; en segundo lugar, que los contenidos de los tebeos que analizaremos –los que leen los protagonistas de *Paracuellos*–, forman parte de un subgénero bien marcado dentro de la historia de este medio, nos referimos al tebeo de aventuras, pensado en este caso para el público infantil dentro del contexto de la España franquista; por último, la idea de materialidad cobra connotaciones especiales, ya que la posesión de los tebeos para los niños protagonistas de *Paracuellos* es un signo de felicidad, comparable dentro de la serie con el de la alimentación, dentro de un contexto de escasez y violencia que se respira en los Hogares de Auxilio Social en los que transcurre la historia.

La lectura y la escritura de tebeos en *Paracuellos*

La discusión en torno al rótulo de lectura “menor”, “marginal” (inclusive “ingenua” o “infantil”) que se le ha dado al tebeo es de

por sí una problemática que la historieta en general ha soportado en diferentes contextos y momentos históricos, siendo el ejemplo de la España franquista que analizamos un caso paradigmático. Como específica Manguel (2001, p. 389), además de la prohibición de la lectura que efectúan las dictaduras, el de limitar su amplitud es su segundo mejor recurso. En este caso, la censura del régimen no solo controlaba los temas que se abordaban en los tebeos, sino que los encasillaba a un mismo público infanto-juvenil, utilizando los recursos que generan las historias de aventuras: mundos fantásticos o exóticos plagados de héroes y villanos. Igualmente, como veremos más adelante, los estudios que se han encargado de analizar, años más tarde, los tebeos del franquismo, han marcado la diferencia entre ciertas aventuras más “escapistas” o ingenuas y otras con evidente intención transgresora.

Lo cierto es que es bastante común la utilización del mote de lectura “marginal” para referirse al medio o también la práctica habitual dentro del mundo “adulto” de no reconocer su consumo –pasado o presente– por no considerarse una lectura “seria” (aunque en los últimos tiempos esto se haya revertido, quizás por el creciente prestigio que ha adquirido el medio, considerado inclusive “de culto” en algunos casos). Rivalan Guégo, dentro de su análisis de las lecturas iniciáticas de escritores reconocidos, destaca especialmente que “son pocos los autores que reivindican lecturas marginales como las series de los Tarzán, los tebeos o los álbumes de *Tintín*”¹ (2005, p. 141).

Caso contrario plantean los propios historietistas, quienes no solo reivindican estas lecturas infantiles, sino que ya demuestran desde muy pequeños, la fascinación por aspectos del medio más allá de las

¹ Dentro de las excepciones más notorias, aparecen escritores como Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán o Luis Landero, que se encargan, en artículos o novelas, de contar a los tebeos dentro de sus lecturas infantiles. El primero, por dar un ejemplo, en *Verás el cielo abierto* (2005) cuenta su pasión por los tebeos de Roberto Alcázar y Negrín y la experiencia traumática que sufre a los doce años, cuando en un ataque de furia, su padre decide romperle todos los ejemplares.

aventuras narradas. Detalles como el dibujo, los colores, la técnica de esos tebeos van creando una serie de afinidades con guionistas y dibujantes. El propio Giménez da cuenta de su admiración por dibujantes como Iranzo, entre otros: analiza su técnica, su capacidad como narrador, la caracterización de los personajes e inclusive, detalles como la excelencia al momento de dibujar barcos o al otorgar movimiento a sus dibujos (Muñoz y Trashorras, 1998, p. 24).

Con respecto a estas lecturas, los tebeos que leen los niños de la serie forman parte de un mercado editorial que se vuelve masivo y exitoso en esta época y al igual que el resto de las publicaciones, objeto de censuras y limitaciones constantes. A lo largo de décadas, los productos para niños y jóvenes, en especial los tebeos, se van estandarizando en modelos repetitivos centrados en las historias de aventuras. En su análisis de la historia del tebeo en España durante el período 1950-1970, Porcel se encarga de analizar los cambios más relevantes que afectan a la producción de este medio, focalizado especialmente al consumo infanto-juvenil. De hecho, luego de la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, del que van a depender las publicaciones dirigidas a la infancia y juventud, en 1952 se crea la Junta Asesora de la Prensa Infantil, quien se encarga, entre otras funciones, de dividir por edades y sexo al público consumidor y establecer las prohibiciones generales y particulares de las diversas producciones destinadas a este público (2011, p. 130).²

Los cuadernos de aventuras sufren en este período, sobre todo entre 1951 y 1956, ligeros cambios que Porcel ejemplifica, entre ellos, que la “contextualización de los relatos es mayor en la medida que se

² Dentro de la lista de temas prohibidos, separados en torno a cuestiones concernientes a la moral y a la religión, se encuentran aspectos como el sexual, la exaltación del crimen, el suicidio, entre otros. Y dentro de los particulares, aparecen los más absurdos, como el de separar en las historias a ángeles de hadas para no generar confusión, evitar cuentos que critiquen la autoridad de los padres, engaños matrimoniales o situaciones en las que la mujer hace trabajar al marido mientras ella descansa (Porcel, 2011, p. 131).

apoya en referentes de ficción y se aleja del mundo real” (2011, p. 132). El autor reconoce que al momento de contar las historias, se pueden clasificar los tebeos en dos grandes escuelas. La primera es la que se centra más en el melodrama que en la acción, si bien aclara que nunca desaparecen las escenas continuas de aventuras, combates, peligros, sino que quedan insertos en un contexto más amplio. El ejemplo paradigmático que aporta Porcel es el de *El guerrero del antifaz*. Al referirse a este tebeo y otras decenas de colecciones similares, este destaca:

Su patrón es la novela por entregas decimonónica y su fijación por el honor, el enigma y lo sentimental; una forma de ficción que obliga a comulgar con el relato al requerir la completa implicación del lector, sin lugar para distanciamientos o ironías. (Porcel, 2011, p. 132)

El segundo grupo de tebeos es “más actual y más visual”, tiene como centro fundamental la acción y los héroes solo se dedican a resolver el conflicto que se plantea en cada capítulo, sin dimensiones temporales muy trabajadas e inclusive desplazamientos a países lejanos sin demasiada explicación: “lo esencial es la anécdota, lo espectacular, el momento, sólo existe el presente” (*Ib.*). El *Capitán Trueno* de Víctor Mora es el ejemplo que aporta Porcel para este tipo de tebeos.³

Con respecto a estas dos publicaciones que menciona el autor, resulta interesante el punto de vista que aporta Varillas. Según este, varios estudios han comparado estas dos aventuras como ejemplos ideológicos antagónicos:

³ Un caso particular que analiza el autor es el de *El Cachorro*, de Editorial Brujuela –y que aparecerá en las viñetas que analizaremos más adelante–. Esta historia publicada durante nueve años se presenta como innovadora, focalizando simplemente en “acción a raudales, triunfo del bien, iteración” (Porcel, 2011, p. 135). Porcel explica que Iranzo se desentiende de las tendencias dominantes del mercado, rehuyendo del realismo de otras escuelas y planteando un camino estético diferente.

El guerrero del antifaz compendia todos los valores patrióticos enarbolados por el régimen de Franco. Frente a aquel, *El Capitán Trueno* dibujaba un personaje que se enfrentaba una y otra vez a crueles emperadores orientales que sometían a sus súbditos o a temibles hordas bárbaras ávidas de conquistas, guiadas por caudillos sin escrúpulos. (Varillas, 2009, p. 36)

Finalmente, un capítulo aparte merece el pasaje que se da en la serie, del lector al autor de tebeos. Podríamos afirmar que esta instancia tiene un paso previo, que es el de los juegos de aventuras basados en las historias que leen, un entretenimiento que parte de los tebeos, sus héroes y los diferentes tipos de peligros que deben afrontar. Esta diversión aparece en un espacio intermedio entre la lectura y la escritura. Un dato interesante con respecto a la confección de tebeos es que se transforma en una actividad de absoluta libertad para los niños más allá de sus limitaciones técnicas. Es decir, no todos poseen la facilidad de dibujar o contar una historia imbricando palabras e imágenes y nadie queda ajeno a este entretenimiento. La escritura de los tebeos se presenta como el acto más democrático y liberador de estos niños que inventan historias similares a las que leen pero re-contextualizándolas. Y entre ellas, la figura del héroe triunfante frente a las adversidades más atroces es la imagen recurrente con la cual se identifican en sus producciones.

“Tebeos y queso” es la historia que mejor representa estos cruces que venimos analizando; en ella, un grupo de niños que juega a las aventuras de a uno se va acoplando a otro que reconcentrado dibuja tebeos, transformándose el patio en un auténtico taller de viñetas. Los personajes, los espacios, las aventuras que cada uno de los chicos va exponiendo en sus hojas repiten modelos ya conocidos en los que prevalece una heroicidad incorrupta ante la adversidad. “El Jinete de la muerte” de Pablito, quien dibuja a un sheriff del Lejano Oeste norteamericano famoso por resolver grandes enigmas, es una de estas series que aparecen en varias historias

de *Paracuellos*. Pero quizás la más compleja sea “El hijo de la pradera”, de Gálvez, cuyo héroe es un niño abandonado que de grande decide combatir por la justicia y perseguir a los bandidos que mataron a su padre, sin saber que el hombre que lo adopta de pequeño es el asesino. Historias como estas aparecen por entregas, al igual que los capítulos de *Paracuellos*, y la profundidad o superficialidad del argumento está marcada por la pericia al dibujar. Por eso también aparecen de manera cómica, las “Historias de Don Hilo” o “Don Patato de la Mancha”, porque son personajes sin demasiada dificultad para trazarlos.

El caso de Giménez y *Paracuellos*

La figura de Carlos Giménez es singular dentro de la historieta española, porque desde los primeros años de la Transición y de manera paralela al resto de su producción, comienza a publicar cómics basados en su experiencia vital, como *Paracuellos* y *Barrio* entre 1976 y 1977⁴ y retorna al tema de la Guerra Civil con su producción 36-39 *Malos tiempos*, en cuatro tomos publicados entre los años 2007 y 2009. Así como la relación del autor con la Guerra Civil en 36-39 *Malos tiempos* está basada en relatos de conocidos y aporte bibliográfico,⁵ *Paracuellos* y *Barrio* son netamente autobiográficos. Carlos Giménez nace en marzo de 1941 y a los cinco años es internado en el Auxilio Social de la Sección Femenina de FET y de las JONS, en el que permanece durante casi nueve años. Esa experiencia es la materia narrativa de *Paracuellos*, y su regreso al hogar, la de *Barrio*.

⁴ *Paracuellos* está compuesto por seis álbumes divididos en dos etapas: los dos primeros entre 1976 y 1982 y los otros cuatro entre 1997 y 2003.

⁵ “Estas historias yo no las habría podido escribir ni dibujar –no tengo suficiente talento ni conocimientos para ello– de no haber sido por toda la gente que me ha ayudado y por todas aquellas obras, escritas o gráficas, en las que me he apoyado” (Giménez, 2008, p. 62).

La lista de *anécdotas* que sufren los niños de *Paracuellos* tiene como denominador común la violencia y la arbitrariedad. Las palizas brutales entre niños fomentadas por adultos, estos mismos golpeándolos o los castigos extremadamente severos por faltas mínimas son algunos de los ejemplos del maltrato y la perversión a la que son sometidos. Dentro de esta serie de castigos habituales, sobresalen por su crueldad los que atacan aquellos pocos placeres que logran tener los niños, sobre todo el de la comida y el de la lectura de tebeos. La prohibición de alimentarse aparece en la serie como una forma habitual de castigo, así como también apropiarse de la comida que les llevan sus familiares. Y con respecto a la de leer tebeos, se muestra cómo en algunos casos se apropian de los mismos o, como ya analizaremos, se llega al extremo de quemarlos. Nos centraremos en este último punto y analizaremos una de estas historias que grafican de manera acabada la importancia del tebeo dentro del contexto carcelario en que viven los protagonistas de la serie.

Siguiendo esta idea, las escenas de lectura y escritura en *Paracuellos* son abundantes y se podría partir en primer lugar de una división bastante simple: por un lado, aquellas escenas que solo forman parte de un decorado sin participar de la acción central (en el fondo de una viñeta se observa un niño leyendo un tebeo, alguien cuenta que recibió el último número de otro, etc.) y por otro lado, aquellas que basan su acción central en torno a los tebeos, no solo en cuanto a su lectura o la escritura de los mismos, sino a todos los juegos y referencias asociados a él, como por ejemplo, el de jugar a las aventuras asignando roles de acuerdo a los héroes de los tebeos.

Antes de analizar un par de historias de la veintena que focalizan su argumento en la temática del tebeo, se podrían esbozar algunas hipótesis iniciales en torno a las representaciones de este tipo de lecturas dentro del mundo infantil de estos niños. Es decir, partiendo de la lectura de estas historias agrupadas en torno a esta temática, se pueden confirmar algunas apreciaciones generales de la importancia del tebeo en *Paracuellos*.

En primer lugar, la evidente asociación de felicidad que otorga el mundo del tebeo para los niños, en cualquiera de sus actividades: ante su lectura, en la confección de sus propias historias, cuando reciben visitas y forman parte de los regalos o ante la aparición de un nuevo número de sus historias favoritas. Este consumo es estrictamente infantil, no aparece en toda la serie un adulto interesado en este tipo de lectura, salvo que su intención sea la de romper ese momento de placer del niño, ya sea por castigo o simple arbitrariedad. Como tampoco aparecen chicos que logren sustraerse al influjo de estas historias de aventuras.

Un segundo punto, muy cercano al anterior, remite a la asociación del placer por la lectura de tebeos al placer alimenticio, ambos sentidos como carencia. La posesión de estas revistas no estaba prohibida pero no todos los niños tenían la posibilidad de acceder a ellas. Por eso, aquellos que tenían tebeos poseían además, un cierto poder por sobre los demás, aunque debían lidiar con el asedio del grupo que pedía prestado el ejemplar o, en otros casos más extremos, lo robaba. El mismo caso sucede con la comida, dentro del contexto general de estos Hogares que alimentan poco y mal a los chicos que albergan. El hambre es un tema constante de toda la serie, por eso, la tenencia de comida extra que algunos niños reciben adquiere una connotación similar a la de la posesión de tebeos. Aunque en este caso, la comida debe esconderse por el temor a que la roben.

Y un tercer punto, referido sobre todo a la escritura de los tebeos, es la evidente connotación de evasión que acompaña la confección de las historias que los chicos inventan, poblada de héroes enfrentados a interminables situaciones de peligro. Si bien toda la actividad ligada al tebeo es vivida por los chicos como un instante de “escape” dentro de ese contexto represivo, el caso de la escritura de las historias que arman es el que mejor refleja cómo canalizan la violencia que viven de un modo casi catártico. Inclusive, es una actividad que se observa en aquellos chicos que no poseen el “don” del dibujo.

Estas tres características son, sucintamente, las que aparecen de manera general en las historias que abordan el tema de los tebeos. En esas viñetas aparecen, entre otras, la acción de los chicos jugando a los tebeos y repartiendo roles de acuerdo a sus héroes favoritos (“Los nuevos”); el robo de revistas (“Porterito”, “Los tebeos del Jamao”); la escritura de guiones para tebeos (“Fruta picada”, “Cartas”, “Las vacaciones”), las visitas familiares y los tebeos como parte de los regalos (“Domingo de visitas”, “Paquete”); e inclusive, la decisión de Giménez niño de convertirse en dibujante de tebeos cuando sea grande (“Domingo de visitas”).

Párrafo aparte merecen las historias que unen varios de los puntos mencionados, como los de la alimentación y el robo, o la destrucción de los tebeos. En “El vengador en peligro”, “El fin del vengador” y “Tebeos y queso”, por ejemplo, aparecen ligados los robos de comida y revistas al mismo tiempo. Dentro de esta lista, un caso particular lo marca “Los tebeos del Jamao”, ya que se trata del robo de tebeos que culmina con la deglución de los mismos como forma extrema para no ser atrapado. Finalmente, la destrucción de las revistas como forma de castigo o simplemente de violencia arbitraria aparecen en “El desafío” y “*El Cachorro*, el catecismo y la señorita de Castellón”. Justamente, esta última historia es la que analizaremos más detenidamente, ya que aglutina varios puntos de los que venimos exponiendo.

“*El Cachorro*, el catecismo y la señorita de Castellón” es la novena historia de *Paracuellos II*, compuesta de noventa y siete viñetas. El argumento gira en torno a tres acciones centrales. La más importante es la carta que Giménez niño (“Pablito” dentro de la serie) envía a su ídolo el dibujante Iranzo, creador de la historia *El Cachorro*, para que le envíe los primeros veinticinco números de la serie. (Fig. 1).



Fig. 1

La segunda corresponde a la “señorita Sagrario”, una de las maestras presentada como violenta por los niños y que es la que les enseña de memoria clases de catecismo –además de llamarla “Tanque humano”, los chicos se quejan porque le gusta pegar con un castigo que inventó, “diezmando las filas”, que consiste en numerar a los niños e ir pegando bofetadas cada diez. (Fig. 2). La tercera historia corresponde a la señorita de Castellón, citada permanentemente por la señorita Sagrario.



Fig. 2

Al parecer, es otra maestra que va a ir a visitarlos y a comprobar sus conocimientos sobre catecismo. Las tres acciones se cruzan finalmente, cuando la señorita de Castellón llega al Hogar y discute con la señorita Sagrario y, en su enojo, esta última comienza a pegarles a los chicos y decide quemarles a todos sus tebeos, incluidas las revistas que había pedido y finalmente enviaron a Giménez. En la historia se condensan varias características que hemos venido analizando en torno al tebeo. Principalmente, pensando en la relación entre alimentación y consumo de estas historias, en un *flashback* se cuenta cómo durante meses, Giménez fue cambiando parte de su comida por dinero, para poder comprar los veinticinco números de *El Cachorro* (Fig. 3). El deseo desmedido por la adquisición de estos números supera al de la alimentación e inclusive, siguiendo la secuencia, absorbe por completo la vida de Giménez niño. Es el centro de las charlas con sus amigos, la fuente de inspiración de donde Giménez copia sus dibujos o el tema central cuando juegan a las aventuras. Además, como ya vimos al comienzo, son niños que prestan atención a detalles típicos del medio, como el dibujo o el guion. En este caso, la técnica de Iranzo es la que lleva a Giménez a calificarlo como “alguien maravilloso y mágico” (p. 170). En la entrevista ya citada a Giménez, este explica cuál era el grado de fascinación con él:

Iranzo para mí era ese dibujante que te gusta más que ninguno, por encima de todos y con el que te identificas. Sus tebeos no es que solamente me los leyera una y otra vez, es que me los sabía de memoria. Una de las cosas que hacíamos, yo quizás más con *El Cachorro*, era coger un tebeo cualquiera, tapar toda la página menos un trocito y, a la vista de ese trocito, saber qué página era y de qué tebeo (Muñoz y Trashorras, 1998, p. 23).



Fig. 3

Luego de este marco general, analizaremos dos momentos: cuando le entregan a Giménez el paquete con los tebeos y la escena final, cuando los queman. La primera secuencia comprende ocho viñetas, desde que recibe el paquete hasta que se acuesta con los tebeos bajo el brazo.⁶ Las primeras dos viñetas (Fig. 4) están subrayadas por las líneas cinéticas que utiliza a menudo Giménez para remarcar una situación que sale de lo común –y que en este caso les da un efecto lumínico particular–, muestra el plano detalle del paquete que recibe de Editorial Brughera con los tebeos que compró y el plano medio del niño desbordante de felicidad. Más allá del cartucho que certifica que es la colección de *El Cachorro* –en negrita para destacar su relevancia– la escena no tiene sonidos y la emoción se transmite por los

⁶ A los fines prácticos numeraremos las viñetas de la 1 a la 8, aunque obviamente no sea esa la numeración dentro de la historia completa.

movimientos del niño: las líneas cinéticas a los costados de la cabeza y de sus brazos, demostrando la intensidad del abrazo al paquete, las gotas de sudor, los ojos desorbitados y la boca sonriente.



Fig. 4

La tercera viñeta es la única más grande (Fig. 5), la que abarca todo el largo de la tira⁷ y reproduce de forma exacta el dibujo, la grafía, el estilo e inclusive el capítulo “Los buitres del Caribe” de la serie original de *El Cachorro*. Quizás sea dentro de la serie el ejemplo más paradigmático de la temática del tebeo dentro del tebeo, dentro de todos estos casos de metacómic que estamos analizando, por la reproducción exacta del número original. Rubén Varillas (2009, p. 57) retoma la definición de enmascaramiento –término aportado por McCloud– para referirse a casos como este, en el que se combinan personajes caricaturescos con escenarios realistas. El estilo de Giménez funciona como ejemplo de este tipo de casos, ya que combina a estos

⁷ Para esta secuencia que analizamos hemos optado por tomar de a una o dos viñetas a los fines prácticos, pero en su composición original, cada tira está compuesta por cuatro viñetas, tres de idéntico tamaño y una con el doble. Esta tercera viñeta es la única que abarca el espacio de las cuatro viñetas.

niños caricaturizados, con rostros deformados por la tristeza, la nostalgia –o en casos como este, por la alegría– con escenarios de una precisión realista notable (los planos generales de los Hogares, las aulas, el patio, etc.). Esta viñeta que analizamos es un ejemplo más de este efecto. El tamaño de la viñeta también ayuda a lograr una magnificación de la escena y a marcar la importancia de la serie para estos niños.



Fig. 5

La cuarta y quinta viñetas (Fig. 6) marcan una contraposición entre el primer plano del protagonista de la serie, el Cachorro, y el plano general de Giménez niño dentro de la metáfora visual que lo ubica “entre las nubes”, iluminado por las líneas cinéticas, junto a los pájaros, uniendo a la idea de felicidad el de “estar en otro mundo”.

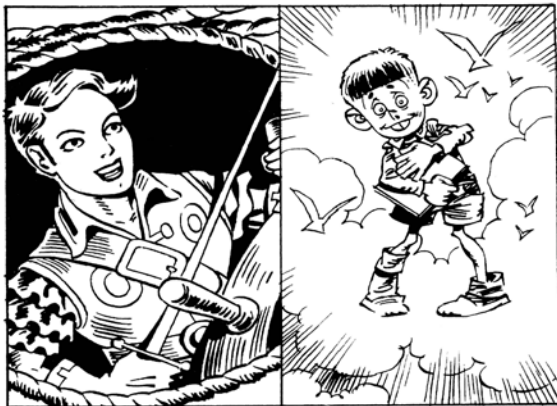


Fig. 6

Durante la sexta y séptima viñetas (Fig. 7) recién Giménez logra articular palabra y de manera muy enfática, –remarcado por el globo con puntas y las letras en negrita, graficando la estridencia del grito– exclama que tiene, por fin, la colección de *El Cachorro*. Completa la viñeta la actitud del resto de sus compañeros, que contentos por él, lo abrazan y felicitan. Culmina este momento la viñeta siete, con el doble de extensión que las demás, cuando se observa a Giménez todavía tiritando, los ojos cerrados, como en éxtasis y la onomatopeya que certifica cómo late más acelerado el corazón.



Fig. 7

La afirmación de que esa sensación que está experimentando debe ser la felicidad remarca sobre todo la carencia de este sentimiento, que casi no puede definirse por desconocido. Finalmente, la viñeta ocho (Fig. 8) culmina la secuencia: Giménez, durmiendo con el rostro plácido y los tebeos todavía entre sus brazos.

Toda esta secuencia parece un ejemplo certero de lo que grafica Littau cuando sostiene que la lectura es una experiencia que “afecta profundamente al lector” (2008, p. 19), con síntomas que comprometen el cuerpo.

La última secuencia que analizaremos consta de veinte viñetas, divididas en tiras de cinco de igual extensión. Todo comienza, como ya adelantamos, con el enojo de la señorita Sagrario después de discutir con la señorita de Castellón.⁸

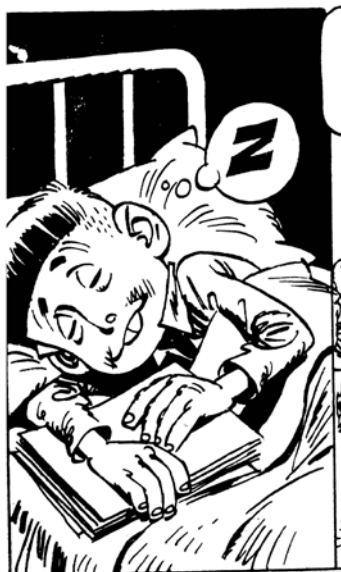


Fig. 8

Las cinco primeras viñetas (Fig. 9) tienen como tema central a la señorita Sagrario fuera de sí, golpeando a los niños y rompiendo sus tebeos. Utilizando diferentes planos, en todas las viñetas prevalece la misma expresión crispada focalizada en el movimiento de las manos –el golpe, el puño cerrado, la acción al momento de

⁸ No se explica en la historia la relación entre ambas, pero se intuye que la señorita de Castellón es hija –o pariente cercana– de la señorita Sagrario. Para sorpresa de los chicos, la señorita de Castellón es muy joven y muy bella y, si bien el encuentro comienza con un beso y abrazo muy efusivos y fraternales, toda la escena culmina con una bofetada que le propina la señorita Sagrario a la primera. Esto provoca que la señorita de Castellón se marche ofendida y que la otra se dirija, irascible, a donde están los chicos sentados, la mayoría leyendo tebeos.



Fig. 10

La primera viñeta de la tira siguiente (Fig. 11) completa la acción: otro golpe de la maestra lo aparta de los tebeos que Giménez no quiere dejar. La onomatopeya vuelve a acompañar el golpe y la diferencia entre los globos de diálogo refuerza el grito desgarrador –en negrita– de Giménez. La aparición del fuego va a marcar las viñetas siguientes y el cambio de expresión en el rostro de la señorita Sagrario. En la viñeta 2 de esta serie se puede apreciar el gesto de satisfacción de la maestra al encender la cerilla que se completa con su cara entre las llamas de la viñeta 5, ya con un aspecto infernal, disfrutando de la quema. Las palabras de la señorita Sagrario cobran en este momento una función ambigua, porque parecieran convertirse en una suerte de invocación al diablo, más que una demonización de los tebeos. Además de que su cara de placer entre las llamas, en el centro exacto de la viñeta, también podría etiquetarse como una representación diabólica. Por su parte, el primer plano del rostro lleno de lágrimas de Giménez de la viñeta 4 complementa el plano detalle de la viñeta 3, que muestra el objeto por el cual llora, el tebeo de *El Cachorro*, que es a su vez el que simbólicamente inicia el fuego.



Fig. 11

Todas las viñetas de la última tira transcurren en silencio (Fig. 12), sin cartuchos u onomatopeyas, y utilizando la categoría antes mencionada por Varillas, persiguen todas un efecto realista, donde prevalecen el fuego, el humo y finalmente el viento. La viñeta 2 de esta serie es idéntica a la analizada anteriormente (Fig. 6), pero esta vez en llamas. Las viñetas 3 y 4 marcan el paso del tiempo y el final de la pira, con el fuego que se consume y el viento que vuelve todo al principio. La última viñeta de toda la historia reproduce, en un plano general, la entrada al Hogar de Auxilio Social de Paracuellos del Jarama, uno de los sitios donde ocurren estas historias. Este tipo de final es un recurso que suele utilizar Giménez de manera constante al iniciar o terminar sus tiras, con el efecto de enmarcar el relato y recordar insistentemente el escenario donde transcurren. También es una forma de mostrar las pequeñas historias, cotidianas y anónimas detrás de los símbolos, edificios, banderas institucionales.⁹

⁹ A modo de ejemplo de esta utilización en otras historias, en “Adolfo el conquistador” Giménez dibuja en primer plano en la última viñeta la bandera nacionalista y su *slogan* “Una, grande, libre”, contraponiéndola con la imagen anterior de un niño lleno de moretones por una golpiza que le dio el encargado falangista del Hogar.



Fig. 12

Conclusiones

La situación extrema de lectores sin potestad y la acción de leer que en un contexto así se presenta como un espacio privilegiado de la libertad, tal como lo analiza Musci (2014), tienen en *Paracuellos* un ejemplo paradigmático. La lectura de tebeos, ya de hecho placentera para los niños, en el ámbito carcelario de los Hogares de Auxilio Social, se potencia y magnifica. Como grafica la autora, en estos contextos, “la lectura puede constituir un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, íntimo, privado” (Musci, 2014, p. 3).

Paracuellos, como vimos, contiene escenas de lectura, escritura y juegos de aventuras basados en los tebeos. Salvo excepciones muy puntuales, estas tres instancias se presentan como espacios íntimos pero que a su vez se transforman en auténticos episodios de comunión entre pares, un mundo que es solo infantil, sin presencia de los adultos. Las charlas en torno a un nuevo número de tebeo que ha pasado entre manos o el silencio reconcentrado del taller de tebeos que improvisan en el patio son momentos de felicidad plena. Por eso, en la historia que analizamos, “*El Cachorro*, el catecismo y la señorita de Castellón”, la crueldad se pone de manifiesto al romper ese momento idílico sin razón evidente.¹⁰

¹⁰ Inclusive el choque se presenta más brusco si tomamos en cuenta el tiempo de la historia: las últimas veinte viñetas que muestran desde el enojo de la señorita Sagrario hasta la quema de los tebeos son vertiginosas comparadas con el doble del

Cercano al efecto de la bibliomanía que define Littau (2008, pp. 23 y ss.), sobre todo a la sobrealimentación de ficciones como una de sus características centrales, estos niños viven la lectura de los tebeos como un momento de evasión y felicidad que nunca es completo. “El olvido de sí mismo y la transformación en otro” que plantea Littau como patologías de la lectura (2008, p. 24) son en *Paracuellos* casos efímeros, momentos de breve entretenimiento siempre complementados por las historias de violencia y humillación. Giménez nunca deja de recordarnos que cualquier acción, por feliz que sea, está unida a un golpe, un castigo, e inmersa en el contexto de la España franquista, con los himnos, las banderas y los rezos, omnipresentes en las viñetas.

Referencias bibliográficas

- Giménez, C. (2007). *Todo Paracuellos*. Barcelona: De Bolsillo.
- Giménez, C. (2008). 36-39 *Malos tiempos*, Libro 3: Barcelona: Glénat
- Littau, K. (2008). “Introducción: anatomía de la lectura”. En *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía* (pp. 17-33). Buenos Aires: Manantial.
- Manguel, A. (2001). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Muñoz, D. y Trashorras, A. (1998). Entrevista a Carlos Giménez. *U, el hijo de Urich*, 9, 20-63.
- Musci, M. (2014). Escenas de lectura y escritura en relatos de la posguerra y el franquismo. En F. Gerhardt (Dir.), *Diálogos transatlánticos: Puntos de encuentro. Memoria del III Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas, Volumen V*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/volumen-5/v05n06Musci.pdf>

tiempo que toda la historia dedica a explicar el sacrificio, la fascinación por los tebeos, los juegos alrededor de él, el momento de felicidad de Giménez cuando los recibe.

- Porcel, P. (2011). La historieta española de 1951 a 1970. En A. Altarriba (Coord.), *La historieta española, 1857 - 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, CLXXXVII(Extra II) (pp. 129-158). Madrid: CSIC.
- Rivalan Guégo, C. (2005). Confieso que he leído: autorretrato del escritor/lector”, En J.-M. Desvois (Coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel* (pp. 137-150). Bordeaux: Université Michel de Montagne Bordeaux 3: PILAR (Presse, Imprimés, Lectures dans la Aire Romane).
- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- Vicent, M. (2005). *Verás el cielo abierto*. Madrid: Punto de Lectura.

Editores en la literatura

José Luis de Diego

Hace algunos años, leí en una entrevista que el estupendo escritor catalán Enrique Vila-Matas ha dicho: “Si te fijas, hay muy pocos escritores que hayan *fictionado* a los editores...” (2010b, la cursiva en el original); desde que leí esa afirmación me interesó rastrear esa supuesta omisión –la ausencia de editores en la literatura– y a poco de iniciar ese rastreo me di cuenta de que no es tan cierta. No sé si la galería de editores presente en *Ilusiones perdidas* –la novela de Balzac publicada entre 1836 y 1843– es la primera, pero nadie dudaría, creo, en otorgarle ese privilegio. Sabemos que en el siglo XIX las novelas de aprendizaje se organizaban alrededor de un joven de provincias en formación que cifraba sus sueños de realización, sus *grandes esperanzas*, en el éxito en la capital. El viaje iniciático hacia la gran ciudad condensa el ansia de fama y dinero, y el resultado suele repetirse a la manera de una pedagogía: el fracaso, la quiebra moral, las *ilusiones perdidas*. El joven Lucien de Rubempré sueña con el reconocimiento social como escritor y poeta y recorre con su manuscrito librerías y editoriales, oficinas oscuras, galerías intimidantes, salones fatuos. Se podría afirmar que, en esta novela que acumula reflexiones de una llamativa actualidad, el fracaso y la capitulación tienen cara de editores. Ciertos retratos y algunos episodios aún nos sorprenden por su lucidez: o bien parecen adelantarse más de un siglo a los asertos del

sociólogo Pierre Bourdieu, o bien fueron una de las fuentes privilegiadas en las que asentó sus teorías –y las dos cosas creo que son ciertas. Afirma Finot, personaje de la novela: “En París la fortuna es de dos especies: la material, el dinero, que todo el mundo puede amontonar, y la moral, las relaciones, la posición, la posibilidad de acceso a un mundo inabordable para otras personas, cualquiera que sea su posición monetaria...” (Balzac, 1970, p. 585). Pero la tensión existente entre capital económico y capital simbólico no solo se pone de manifiesto en un nivel más o menos declamatorio. Por ejemplo, de la galería de retratos que mencionamos (Doguereau, Dauriat, Fendant y Cavalier, Samanon), vale la pena detenerse en el de *père* Doguereau: “...se parecía por la levita, los calzones y los zapatos a un profesor de literatura, y por el chaleco, el reloj y las medias, a un comerciante” (1970, p. 284). La prosopografía remite al precario equilibrio entre cultura y economía, que constituyen, según la conocida definición de Bourdieu, las “dos caras” del editor. O el de Samanon, el viejo avaro comerciante de libros usados, ropavejero y usurero, con quien Lucien y Étienne deben negociar unas letras. Para el viejo, el libro es un puro bien de cambio, un objeto expropiable de sus víctimas endeudadas; a un hombre “con aspecto de artista” el usurero le había devorado su biblioteca, libro por libro –lo mismo le ocurre a Julián, el protagonista de *El triunfo de los otros*, la obra de teatro de Roberto Payró, estrenada en 1907–; “Cuando se ve entrar a Samanon en casa de un librero, un fabricante de papel o un impresor”, comenta el joven, “puede decirse que ya están perdidos” (1970, p. 568). Pero sin duda el editor que ocupa un lugar central en la novela es Dauriat, el “temible sultán de la librería”, para quien el dinero es el único interés que moviliza su actividad y por tanto, nunca está dispuesto a publicar a jóvenes inéditos sino a figuras ya consagradas: “No estoy aquí para ser el peldaño de las glorias venideras, sino para ganar dinero, y a mi vez, darlo a los hombres ya célebres” 1970, p. 367). La visión anticipatoria que Dauriat tiene del mercado y de sus posibilidades lo lleva a pagar cientos

de artículos y reseñas elogiosas de los libros que publica, lo que hoy llamaríamos, con el lenguaje taimado de la mercadotecnia, colonizar los espacios de referencia. Según se ha afirmado, Balzac quiso representar en el inescrupuloso editor a Pierre-François Ladvocat, un influente comerciante de libros en el París de la primera mitad del XIX, quien fuera el encargado de publicar algunas obras del propio Balzac. Jean-Yves Mollier (1988) ha destacado la labor de Ladvocat y Nicole Felkay (1987) ha reseñado la tormentosa relación que lo unía al gran novelista. Al igual que el *real* Ladvocat, el ficcional Dauriat pretende ser el heredero del gran Charles-Joseph Panckoucke, quien reeditara la *Encyclopédie* de Diderot y la completara con la célebre *Encyclopédie methodique* de 1782.

Desde entonces, numerosas representaciones de editores se pueden advertir en textos literarios. Una curiosa figuración aparece en uno de los relatos de exilio de Max Aub: se titula “Entierro de un gran editor”, fue publicado en *Los Sesenta* (México) en 1964 y recopilado en el volumen *El zopilote y otros cuentos mexicanos*.¹ El relato se articula a través de tres voces narrativas. La primera (después sabremos que quien narra es Jaime Moltó) va recuperando, a partir de la noticia de su muerte, los entresijos de la vida de Gabriel Solá, el editor. La segunda es la transcripción de una carta de Solá, escrita a manera de testamento, dirigida a Jaime. La tercera es una voz externa que, en los dos renglones finales, nos informa sobre el fin de Moltó. El retrato del editor no puede estar más cargado de rencor: contra toda una mitología construida en el altar de los editores españoles exiliados en México durante la Guerra Civil y el franquismo, aquí las valoraciones se invierten drásticamente. Según el narrador, Solá fue un oportunista y un aventurero. Supo adecuarse a los requerimientos familiares sin demasiado esfuerzo; se granjeó las simpatías del gobierno republicano hasta llegar a ser subdirector del periódico de la CNT; se dedicó, casi

¹ Agradezco a Federico Gerhardt, quien me sugirió la lectura de este relato de Aub.

por azar (su segunda mujer tenía una imprenta) a la edición, y publicó libros en México y en España. “Consecuente con su fortuna”, añade el narrador, “se volvió franquista”. Explotó sin piedad en su empresa a los refugiados republicanos, nunca pagó a nadie derechos de autor, era “lacayo, vil, servil –ser vil–, humilde y rastrero con los que le podían servir para algo; altanero, despreciativo, desdenoso y avaro con los que le servían” (2006, p. 384). Pero además, el devastador retrato se completa con una oscura rivalidad entre el narrador cronista y el editor difunto. Jaime estuvo enamorado de la mujer de Gabriel, Fuenfanta, y más tarde cortejó a una secretaria de la empresa, Virginia, que era amante del editor. La carta de Solá reafirma el secreto odio entre ambos y, con cierta displicencia y superioridad, el editor atribuye todas las críticas al resentimiento de su empleado, a su fracaso con las mujeres, a su insuperable mediocridad; sabiendo que su apodo era “Mapamundi”, se despide de su rival como “Hemisferio”. Finalmente, el narrador externo nos informa que, a la manera de los teólogos de Borges, del carácter especular de su enemistad, Moltó sobrevivió a Solá solo tres semanas. Aquí no estamos frente a una clásica oposición editor-autor, sino a la mirada oblicua de un empleado, explotado por el editor y sometido a la humillación de sus desventuras amorosas. No sabemos, en verdad, si se trata de un relato à *clef*, si Aub dejó marcas interpretativas (su origen valenciano, su itinerario político, algunos de los títulos que publicó) que nos permitan identificar a algún editor en particular, a quien el autor, visiblemente, le estaría jugando una *vendetta* narrativa. En cualquier caso, no importa demasiado a los fines de este trabajo; importa, en cambio, el despiadado retrato y su ficcionalización, construida decididamente a contramano de la bibliografía al uso sobre editores del exilio, con frecuencia saturada de retratos apoloéticos y trayectorias ejemplares.

A esta altura, debo decir que con estos señalamientos no pretendo originalidad; ya en los noventa el ensayista mexicano Adolfo Castañón se ocupó del tema. En un artículo publicado en *Vuelta*, titulado “El

mito del editor”, Castañón (1992) pasa revista a una serie de novelas en las que aparecen ficcionalizaciones de personajes editores. Reseñaré brevemente algunos de sus hallazgos. En junio de 1979 se publicó *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino. La novela ha sido largamente reseñada y su novedosa estructura ha sido motivo de elogiosos comentarios y del reconocimiento crítico. Un lector (sin nombre) y una lectora (Ludmilla Vipiteno) se ven envueltos en sucesivos enredos argumentales en la búsqueda de la finalización y cierre de historias inconclusas; así, la trama intercala los episodios que protagonizan el lector y Ludmilla con diez historias, disímiles y heterogéneas, cuyo final se escamotea. Si las historias no terminan es porque algo falla siempre en el soporte material (cuadernillos mal compaginados, páginas en blanco) o en el texto (traducciones fraudulentas, o bien “los libros cimerios son todos inconclusos”), de manera que en el capítulo V los protagonistas se convencen de que “la editorial nos debe una reparación” (2003, p. 86) y van en busca del Sr. Cavedagna, un hombre “reseo y encorvado”, un editor pícaro y esquivo. Mediante el uso del indirecto libre, el narrador se despacha en una larga parrafada que concluye así:

¿usted ha venido para retirar el manuscrito? no, no lo hemos encontrado, tenga un poco de paciencia, ya aparecerá, no tenga miedo, aquí nunca se pierde nada, precisamente ahora hemos encontrado manuscritos que estábamos buscando desde hacía diez años, oh, no dentro de diez años, el suyo lo encontraremos incluso antes, al menos eso esperamos, tenemos tantos manuscritos, pilas así de altas, si quiere se las enseñamos, ya comprendo que usted quiere el suyo, no otro, faltaría más, quería decir que tenemos ahí tantos manuscritos que no nos importan nada, imagínese si íbamos a tirar el suyo que tanto nos interesa, no, no para publicarlo, nos interesa para devolvérselo (Calvino, 2003, p. 88).

El texto, lo sabemos, tiene algo de autoirónico, ya que Calvino fue un lector implacable que trabajó durante años para Einaudi; sus

informes, no obstante, se caracterizan por la lucidez y el rigor, y no por el palabrerío vacío del editor ficcionalizado (Calvino, 1994). Pero Cavedagna, previsiblemente, desaparece, y los lectores se enfrentan a una editorial en la que la figura de autor se ha diluido y vagan por sus pasillos colectivos excéntricos: grupos de teatro de enfermos psiquiátricos, pacientes de psicoanálisis de grupo, militantes feministas. Cuando regresa, Cavedagna sentencia: “Una editorial es un organismo frágil, mi querido señor, basta que en un punto cualquier algo se salga de su sitio y el desorden se extiende, el caos se abre bajo nuestros pies” (Calvino, 2003, p. 91). Y esa fragilidad se ha roto con la aparición de un traductor embustero, un tal Ermes Marana, que a partir de entonces se transformará en un héroe por sustracción: va dejando huellas de sus conspiraciones, como si fuera el cabecilla oculto que ha ocasionado el desmadre, pero nunca aparece. Primero envía a la editorial, desde una supuesta aldea en América del Sur, un manuscrito inédito del acaudalado *best-seller* irlandés, Silas Flannery; luego se declara fundador de la APO (Organización del Poder Apócrifo), una banda de jóvenes piratas que se dedica a robar manuscritos, y más adelante parece ser el representante de la OEPHLW de Nueva York (Organización para la Producción Electrónica de Obras Literarias Homogeneizadas), que se ofrece a terminar la última novela de Flannery, porque el irlandés está vacío y asediado por una parálisis creativa; eso sí, en el final de la novela deberá aparecer una isla del Océano Índico, ya que había cerrado “un acuerdo con una empresa milanesa de inversiones inmobiliarias, con vistas al lanzamiento de una parcelación de la isla, con aldeas de bungalows vendidos también a plazos y por correspondencia” (2003, p. 113). Más allá de los inextricables avatares de la intriga, lo que está en juego, claro, es el amor de una mujer, ya que Marana hace lo que hace para recuperar a Ludmilla. De modo que la relación se torna, podríamos decir, alegórica: el traductor/editor que quiere reconquistar a la lectora ingenua. Pero el problema es que para ella leer es “estar dispuesta a captar una voz que se deja oír cuando menos se la espera”,

que viene “de lo que el mundo aún no ha dicho de sí y no tiene aún palabras para decirlo”; mientras que para Marana, “ese Cagliostro de las falsificaciones”, “tras la página escrita está la nada; el mundo existe solo como artificio, ficción, mal entendido, mentira” (2003, p. 215). En este sentido, el triunfo de Ludmilla reafirma la dimensión utópica de la lectura contra el nihilismo posmoderno, contra la celebración malsana de las aporías del sentido.

Se conoce como la saga *malauseniana* a un conjunto de novelas del escritor marroquí/francés Daniel Pennac que tienen como personaje central a Benjamin Malaussène. En una de ellas, *La petite marchande de prose*, Malaussène trabaja en una editorial como *bouc émissaire*: es el encargado de rechazar manuscritos y consolar a sus autores. La editora, a menudo en las sombras, autoritaria y enigmática, que provoca rechazo y admiración, es Isabelle, a quien todos llaman, a sus espaldas, la reina Zabo. En el capítulo 29 el narrador cede la voz al discípulo y seguidor de la reina, el negro de Casamance, quien cuenta su historia. Hija de un polaco, ladrón de poca monta, apodado El Calvo, que se fue dedicando al mundo de los libros desde que una vez salió en auxilio de un bibliófilo, asaltado y golpeado, que solo se lamentaba por el ejemplar que le habían robado; era “un tipo que prefiere los libros a la literatura”. La muchacha se fue formando en las actividades clandestinas del padre, hasta que le sugirió un negocio impensado: hacer libros con los trapos de descarte de los grandes modistos: “pronto sacaron un Barrès en Balenciaga, un Paul Bourget con encuadernación Hermès, un Anhouil vestido por Chanel o *Le Fil de l'épée* del joven De Gaulle, en puro hilo de Worth” (2012, p. 206). Ya instalada como directora de Ediciones del Talión, la reina Zabo, la pequeña vendedora de prosa, es una editora exitosa a la que se le ocurre potenciar a uno de sus autores más vendidos. Solo conocido por sus iniciales, J.L.B. vende millones de ejemplares en el mundo entero; es, se afirma en la editorial, “nuestra gallina de los tinteros de oro”, “el salario de todos nosotros”. Pero ya ha llegado el momento de darle una identidad, un

rostro, una presencia espectacular en los medios, y la reina le propone un contrato salvador a Malaussène para que represente y dé cuerpo e imagen al escritor oculto. Poco después, se revela que el tal J.L.B es un exministro de apellido Chabotte que ha decidido mantenerse en el anonimato para dar rienda suelta a su verdadera pasión, la escritura; y que se autodefine como el creador del “realismo capitalista” –“lo exactamente simétrico del difunto realismo socialista”–, una suerte de género novelístico, del cual su última obra, *El señor de las monedas*, constituiría la cima y máxima realización.² A pesar de las advertencias y de sus escrúpulos morales, Malaussène acepta representar en público el papel de exitoso autor y –en una trama en que el policial se monta sobre una intriga de comedia negra– el mismo día de la presentación de la novela recibe un disparo en la cabeza. Finalmente nos enteramos de que Chabotte era un impostor y había robado sistemáticamente los manuscritos a un demente, preso por homicidio, que pasaba sus días en la cárcel escribiendo las novelas que luego encabezarían las listas de las más vendidas. Como se ve, dos constantes parecen relacionar la novela de Pennac con la de Calvino: por un lado, la disolución de la función autor en un espejismo de identidades diversas; por otro lado, la representación –ya señalada por Castañón– de editores y editoriales como parte de un mundo de conspiraciones, conjuras y fabulaciones.³

Hagamos ahora un par de escalas argentinas. Para mediados de los setenta, Haroldo Conti ya era un escritor de reconocido prestigio; con su primera novela, *Sudeste* (1962), había ganado el premio de la editorial Fabril; en 1971, con *En vida*, obtuvo el premio de la editorial

² Castañón sugiere que la caracterización del escritor puede ser una referencia irónica hacia Paul-Loup Sulitzer, un autor francés fabricante de *best-sellers*, creador del “*western financier*”, que se calcula que vendió entre 30 y 60 millones de ejemplares en el mundo.

³ Castañón analiza, además de las dos novelas aquí reseñadas, *Norte* (1960) de Louis-Ferdinand Céline, *Muy lejos de Kensington* (1988) de Muriel Spark, *El péndulo de Foucault* (1988) de Umberto Eco y *La higuera* (1988) de François Maspéro.

Barral, con un jurado integrado por los popes del *boom*. Ya en 1975, publicó su tercer libro de cuentos, *La balada del álamo carolina*, y con su cuarta novela, *Mascaró, el cazador americano*, fue galardonado en Casa de las Américas. Sin embargo, a juzgar por “Bibliográfica”, uno de los diez cuentos que integran *La balada...*,⁴ su relación con los editores no parece haber sido una suma de experiencias gratificantes. En el relato, Oreste Antonelli es un escritor marginal y sin un peso a quien el dueño de la pensión amenaza con quemar todos sus originales si no le paga los tres meses que le debe. Desesperado, busca alternativas en el diario y encuentra un aviso: “ORIGINALES se reciben”; toma uno de sus trabajos y lo lleva al “Club Amigos de las Letras”. Allí, él se hace pasar por un enviado de Antonelli y quien lo recibe es el editor camuflado de empleado: ni autor ni editor dicen ser quienes en verdad son, de donde ese primer encuentro deviene en simulacro. Poco después, Antonelli recibe una carta que le comunica que su novela había sido seleccionada, entre quinientos postulantes, para ser publicada. De modo que vuelve a la oficina del editor Requena, una pocilga calificada en tres oportunidades de “roñosa”, “la más triste y miserable de todas”, y allí se inicia la secuencia narrativa del presente del relato. La saña con la que se representa al editor parece superar las invectivas de la galería balzaciana. Requena, tahúr de los libros e hipócrita, recibe al escritor de brazos abiertos, elogia con desmesura su novela, lee una reseña falsa referida a cualquier otra novela, y concluye: “Usted no para hasta el Premio Nacional”. Pero para lograr ese objetivo va a haber que recortar y condensar el texto; “espero”, dice Requena, “que no sea usted uno de esos mierdas individualistas que no toleran que le corran una coma”. Orgulloso de su tarea, Requena reclama la comprensión del autor: “Confíe en mí, se lo ruego. Un editor es algo más que un simple hijo de puta. Es un amigo, un padre...” (1975, pp.

⁴ El cuento había sido publicado casi dos años antes en la revista *Crisis* N° 8, de diciembre de 1973.

163-164). Antonelli reflexiona en su condición de creador literario, en lo difícil que es construir un personaje cuando a veces la “podrida vida” te lo sirve en bandeja, “incluso en la figura de un maldito editor”. Finalmente, después de defender la “escritura automática”⁵ y de arrojar distraídamente el original a la basura, Requena le propone al pobre Antonelli una primera edición de tres mil ejemplares y, para financiarla, le exige “tres pagarés de 300 mil pesos cada uno, a 30, 60 y 90 días” (1975, p. 165). El cuento se cierra con el editor y el autor rodando por el suelo, a las trompadas, hasta que Requena lo vence y termina por arrancarle al escritor la billetera con lo poco que traía encima. Estamos en los setenta, en una nueva etapa en el largo proceso de profesionalización, caracterizada por una crisis global del capitalismo y por la proliferación de discursos emancipatorios. El estereotipo del editor millonario y explotador enfrentado al escritor pobre y humillado encontró por aquellos años un sustento ideológico para su vigencia y consolidación.⁶ Pero en este caso no se trata de un editor de atractiva secretaria y Mercedes Benz –como lo reclamaría el estereotipo–, sino de un editor que resulta más despótico cuanto más abajo está en la escala económica; un canalla que, desde su precaria posición de dominio, se considera a sí mismo el poderoso entre los más pobres. De este modo, el relato se tiñe de aguafuerte y encuentra su mejor efecto en la desmesura propia de ciertos retratos urbanos de Roberto Arlt.

Para la segunda escala argentina, debemos saltar unos veinticinco años. César Aira es un escritor radicalmente original y, quizás por eso

⁵ En un gesto autoirónico del autor, Requena menciona su “último éxito”, cuyo título es “*Enpe Vipi Dapa*”, una escritura en clave de *En vida*, la novela de Conti de 1971.

⁶ Una de sus formulaciones más conocidas pertenece a Gabriel García Márquez y ha sido citada de diversas maneras. En un artículo publicado en México en 1966, titulado “Desventuras de un escritor de libros”, el escritor colombiano refiere lo siguiente: “Por algo me decía un amigo escritor: ‘Todos los editores, distribuidores y libreros son ricos y todos los escritores somos pobres’”.

mismo, la evaluación de su obra abunda en controversias. Más allá de la valoración que pueda hacerse de su proyecto literario, buena parte de la crítica ha señalado que sus opciones estéticas resultan inescindibles de sus decisiones con relación al mercado de libros. Un autor que llega a publicar tres o cuatro novelas por año, que distribuye sus textos entre sellos de los grandes grupos (Emecé/Planeta, Random House, Alfaguara), editoriales independientes de prestigio (Anagrama), editoriales emergentes (Beatriz Viterbo, InterZona) y aun marginales y artesanales (Eloísa Cartonera, Belleza y Felicidad), y que en esa multiplicación vertiginosa de textos no distingue entre obras de mayor aliento y novelas, así las llama, de 30 o 40 páginas. Entre diciembre de 1999 y abril de 2000 Aira ha fechado dos novelas, *Varamo* y *El mago*, que tienen dos llamativas semejanzas: transcurren en Panamá y, en el final, ambos protagonistas dialogan en un café con un puñado de editores.⁷ Varamo es un escribiente que vive en Colón, Panamá, hacia 1923, y un día, al cobrar su sueldo, advierte que le entregaron un par de billetes falsos. El relato parte de ese hecho casi trivial y deriva en la escritura, por parte de un inexperto Varamo, de *El Canto del Niño Virgen*, obra cumbre de la vanguardia poética latinoamericana. Así, la novela, de la que se afirma que narra hechos reales –“A pesar de su formato de novela, éste es un libro de historia literaria; no es una ficción, porque el protagonista existió...” (Aira, 2002a, p. 62)–, se constituye en una reflexión, por momentos disparatada, sobre el valor artístico y su relación con lo verdadero y lo falso; en esa reflexión son continuas, acaso de un modo previsible, las referencias al valor y el dinero. En las últimas páginas de la novela, Varamo va al café del que es asiduo cliente y se encuentra con “tres caballeros” a quienes había visto a menudo por allí: “Eran cabales representantes de un negocio que había nacido con el país, y había crecido hasta ser su principal proveedor de divisas:

⁷ Algunas de las sugerencias sobre las novelas “panameñas” de Aira provienen del artículo de Sandra Contreras, 2007.

el de editor pirata. Ilegal, pero tolerada, la actividad se había hecho legendaria, y Colón era su centro histórico” (2002a, p.105). Trabajando al margen de cualquier derecho de propiedad intelectual, pagando apenas lo necesario a los traductores y nada a los autores, los editores piratas se habían apropiado de toda la literatura del mundo y tenían un mercado a su disposición casi infinito. Ante la curiosidad creciente de Varamo, uno de ellos lo invita a escribir y le ofrece doscientos pesos por un libro en el que el escribiente desarrollaría las técnicas de su hobby, la taxidermia, y lo titularía *Cómo embalsamar animales pequeños mutantes*. Los editores lo animan a escribir ya que no hay nada más fácil: con unas veinte páginas por hora, en “cuatro o cinco horas puede tener listo un decente librito”, 2002a, p. 114). Convencido de encarar el desafío, Varamo junta sus notas y se decide a escribir; así es como los “*animales pequeños mutantes*” mutan en el enigmático poema, cumbre de la literatura del continente, que constituye, para historiadores y críticos, “un milagro inexplicable”.

El mago, por su parte, transcurre en una Panamá actual (marzo de 2000) a la que llega el mago argentino Hans Chans para asistir a una convención de ilusionistas. La marca típicamente aireana sobre la trama es que Chans es un mago de verdad, ya que puede anular a voluntad las leyes del mundo físico. Perdido ante una organización del congreso que aparece como caótica y sin nadie que se haga cargo, Chans vaga por el salón y sostiene conversaciones insustanciales que no termina de entender. Le presentan, por ejemplo, al Ministro de Cultura, un burócrata imbécil al que solo le interesan las finanzas –“Una vez que tengo la plata en la mano, lo demás se hace solo” (Aira, 2002b, p. 103)– y al que lo que más le preocupa es cuando los mecenas y banqueros le exigen explicaciones sobre qué hace con el dinero; porque en ese caso debe hablar de cultura, lo que “puede ser muy difícil”. Otra vez, la estrecha relación entre arte, valor y dinero formulada en episodios que se acercan a una verdadera *reductio ad absurdum*. Según lo adelantamos, y al igual que en *Varamo*, hacia el

final de la novela el mago se encuentra con tres editores; así se los representa: “‘Son los Reyes Magos’, pensó. Gaspar, Melchor y Baltasar. El parecido se acentuaba porque uno de ellos era negro. Otro tenía barba, y el tercero era flaco y rubio como un inglés, aunque se decía catalán” (2002b, p. 126). En los tiempos que corren, la piratería adopta nuevas formas: multiplican las editoriales pequeñas y publican cientos de títulos en editoriales sin nombre o con demasiados nombres, lo que viene a ser lo mismo; de esta manera dan trabajo a mucha gente, en diferentes lugares, sin soportar el peso de una estructura administrativa. El éxito depende de la cantidad asociada a la velocidad:

... cuanto mayor es la aceleración, mayor es la cantidad. Sale un libro nuevo de García Márquez, o de Paulo Coelho, o de Stephen King, y lo que hay que hacer es ponerlo en las librerías, desde México a la Argentina, en una semana, antes de que las editoriales legales lo hayan mandado a las distribuidoras (2002b, p. 128).

Los piratas actuales se reconocen en una vieja tradición panameña, desde los tiempos de Vargas Vila, en la que cambian las formas pero la única constante es no pagar derechos de autor: “Buscamos temas para los libros –dijo el flaco–. Los autores son lo de menos” (2002b, p. 133). La novela termina, una vez más, con el mago interesado en la propuesta de los editores para transformarse en un escritor a sueldo, una tarea más pacífica que la de los magos.

Sandra Contreras (2007) ha querido ver en las “novelas panameñas” una clave para interpretar la estética aireana, ya que las razones que explicitan los editores piratas a Varamo y al mago son aquellas “con las que el mismo Aira elaboró su poética de ‘la literatura mala’”: superproducción y devaluación. Las novelas, parece obvio señalarlo, trabajan con estereotipos: desde los brutales saqueos de Francis Drake y Henry Morgan hasta los *Panamá papers*, el país caribeño se asocia regularmente a los piratas y a la piratería, y la ironía de Aira

coloca allí, en paródico abismo, los fundamentos de una controvertida decisión: la publicación de sus propios libros. Y en ese proyecto, los editores ya no son taimados estafadores ni sórdidos manipuladores de conspiraciones, sino vulgares comerciantes, hábiles operadores de un gigantesco mercado negro.

Comencé con una cita de Vila-Matas y ahora vuelvo a él. En mi última escala, me referiré a Samuel Riba, el editor protagonista de *Dublinesca*, la novela del escritor catalán de 2010. Riba está por cumplir sesenta años y se ha retirado de la labor editorial; ha sido un editor culto, literario, en un mundo en el que esa función se encuentra en proceso de extinción. No tiene ya nada que hacer y se apodera de él un sentimiento apocalíptico, de fin de una etapa. Por un lado, siente que ha procurado elaborar un catálogo de calidad pero que no ha dado con el escritor genial que lo justificase ante su propia vida; por otro, empieza a creer que el cierre de su carrera y su soledad son, podríamos decir, un signo de los tiempos: el del fin de la era de Gutenberg, del fin de la imprenta, y que ese eclipse arrastra con él el fin de la literatura. Ha luchado contra el alcoholismo y lo ha vencido, pero el costo ha sido alto; se ha transformado en un autista informático, un *hikikomori*. En ese presente de incertidumbre, un sueño opera como una epifanía: Riba sueña que ha vuelto a beber en un bar de Dublín –una ciudad en la que no ha estado nunca– y que su esposa lo rescata. De modo que casi por azar, por un sueño de desacostumbrada intensidad y por una imprevista pregunta de su madre, Riba decide que viajará a Dublín y que allí celebrará el funeral por el fin de la imprenta. Así, comienza a reclutar a un puñado de amigos –Javier, Ricardo, el joven Nietzsche– para acudir a Dublín el 16 de junio, el célebre *Bloomsday*, y recrear el entierro del borrachín Paddy Dignam narrado en el capítulo 6 del *Ulises*; solo que esta vez el entierro será una ceremonia simbólica, una parodia, y la difunta será la literatura. El viaje y la ceremonia lo liberarán, además, según Riba cree, de la omnipresencia francesa en su cultura, y de la

necesidad de elaborar teorías para todo; será, como le gusta llamar a la experiencia por vivir, “un salto inglés”. A partir de esa trama, se podría decir que en la novela en parte persisten las recurrentes obsesiones que caracterizan la obra de Vila-Matas. En primer lugar, el viaje; a diferencia del viaje que encuentra en el regreso la patria perdida –cuya emblemática fuente recrea magistralmente Joyce–, aquí se plantea un viaje rectilíneo, un recorrido que aleja cada vez más del origen, que plantea la imposibilidad del regreso –recorremos que, una década antes, don Federico Mayol había emprendido un *viaje vertical*. Luego, las ciudades fetichizadas por el narrador, ya que esconden una riqueza y un sentido que se leerá como resistencia ante la avalancha de la imbecilidad en formato digital; si en el final de *Montano* fue Praga, ahora es Dublín. Y además, por supuesto, el mosaico hiperliterario de alusiones y citas cruzadas y multiplicadas por un efecto caleidoscópico. Entre autores que Riba editó y otros, que quiso haber editado, entre escritores existentes (Handke, Auster, Magris y tantos más) y otros apócrifos (como el checo Vilém Vok), el narrador, en la mejor tradición borgeana, desarma cualquier intento de identificación o de certidumbre en la constelación de identidades. De ese mosaico emergen, previsiblemente, los irlandeses: Joyce como la epifanía, el momento más alto y complejo de la era Gutenberg, y de allí al abismo, a la afonía y el silencio de la literatura de Samuel Beckett, como si el autor de *Godot* hubiera tenido una genial intuición: después de la obra de su amigo, solo restaba el baluceo cruel de sus personajes, el borrado del mundo.

Pero en la novela hay también algo radicalmente nuevo y así narra Vila-Matas su descubrimiento:

En principio trabajé –como tantas otras veces he hecho– con un personaje que era escritor. Un día, cuando llevaba ya cincuenta páginas escritas, decidí transformarlo en un editor, y todo de pronto se me volvió diabólicamente diferente. Las situaciones que tenía

ya escritas pasaron a poder ser interpretadas de un modo no solo distinto sino a veces incluso perverso. (2010b)

Y es cierto, el punto de vista del editor logra una perspectiva oblicua, ligeramente estrábica de la literatura y del mercado literario, la mirada del ventrílocuo, aquel que exhibe en su catálogo las voces de otros. En las reseñas que anteceden, los editores son inescrupulosos comerciantes, sediciosos, conjurados, piratas seculares; ahora, en cambio, vemos el mundo desde su óptica: no son los pobres autores explotados los que tienen la palabra sino es el editor, Riba, quien sufre del *mal de autor*, “un zumbido que no cesa, una verdadera mosca cojonera”, un mal natural de los editores, quienes “preferirían publicar libros que no los hubiera escrito nadie” (2010a: 44), y así ellos podrían acaparar, alguna vez, la gloria. El *mal de autor* deriva, pues, en la *pena del editor*. En este campo, tampoco hay identificación posible: hay quienes han querido ver en Riba al editor francés Christian Bourgois; otros, a Jorge Herralde, pero Riba es todos y ninguno, es la encarnación ficcional de una estirpe, la de los editores de literatura independientes, que ven en la curva final de la vida que lo que han construido trabajosamente parece derrumbarse como un castillo de naipes, bajo el soplo de los nuevos vientos. Sin embargo, y no podría ser de otro modo, el sentimiento apocalíptico no desemboca en una tragedia, sino en una parodia, en un funeral que es una fiesta, un homenaje, un canto de cisne irónico, poético, *novelesco*.

Aquí termino el recorrido por representaciones de editores en la literatura. Es evidente que desde los editores balzacianos al personaje de Vila-Matas mucha agua ha corrido bajo el puente, como si Riba fuera la víctima final del triunfo decisivo de aquellos filibusteros. De manera que en el cambio de punto de vista que ensayó el autor de *Dublinésca* hay una vuelta de tuerca de maestría técnica, es cierto, pero también hay *otra vuelta de tuerca*: entre tantas representaciones de editores embusteros, oportunistas y explotadores, aquí se filtra un ho-

menaje y un justo reconocimiento que la literatura le estaba debiendo a alguno de los brillantes *ventrílocuos* que hicieron llegar a nuestras manos la mejor literatura del mundo.

Referencias bibliográficas

Obras comentadas

- Aira, C. (2002a). *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- Aira, C. (2002b). *El mago*. Buenos Aires: Mondadori.
- Aub, M. (2006) [1964]. Entierro de un gran editor. En *Obras completas. Relatos II. Los relatos de El laberinto mágico*, vol. IV-B (pp. 380-386). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Balzac, H. (1970) [1836-1843]. *Ilusiones perdidas*. Barcelona: Bruguera. Traducción de J. C. Acerete.
- Calvino, I. (2003) [1979]. *Si una noche de invierno un viajero*. México: Octaedro. Traducción de E. Benítez.
- Conti, H. (1975). Bibliográfica. En *La balada del álamo carolina* (pp. 151-166). Buenos Aires: Corregidor.
- Pennac, D. (2012) [1989]. *La pequeña vendedora de prosa*. Barcelona: Debolsillo. Traducción de M. Serrat Crespo.
- Vila-Matas, E. (2010a). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.

General

- Calvino, I. (1994) [1991]. *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*. Barcelona: Tusquets. Edición de G. Tesio; traducción de A. Bernárdez.
- Castañón, A. (1992). El mito del editor. *Vuelta*, 187, 18-23.
- Contreras, S. (2007). Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente. En L. Cárcamo-Huechante, Á. Fernández Bravo y A. Laera (Comps.), *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina* (pp. 67-86). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Felkay, N. (1987). *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*. París: Promodis.

- Mollier, J.-Y. (1988). *L'argent et les lettres: histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*. París: Fayard.
- Vila-Matas, E. (2010b, 13 de marzo). “Ahora soy más consciente de lo que huía: la realidad”, entrevista de Juan Cruz. *El País, Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442746_850215.html

Una historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica: Una mirada desde el hispanismo argentino

Marcelo Topuzian

Con la pretensión de difundir –y de que interese a los oyentes– el trabajo de reflexión sobre la crítica, la investigación y la enseñanza de la literatura española que hemos estado desarrollando en equipo los últimos cuatro años en Buenos Aires –y que se acaba de materializar en el volumen recién aparecido en EUDEBA *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*–, en el último congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas me referí de manera general a la cuestión de si y cómo aquellas podrían tomar distancia, en sus métodos, en su conceptualidad y en sus actitudes, del modelo de la historiografía de las literaturas nacionales bajo el cual se constituyó el hispanismo como marco disciplinar internacional para esas prácticas. Este mes, en el congreso CELEHIS, en Mar del Plata, revisé con más detalle –o con el que permite la natural brevedad de estas comunicaciones en eventos científicos– la propuesta, por parte de Joan Ramon Resina, de constitución de unos nuevos estudios ibéricos que sustituyan al hispanismo más clásico. Hoy pretendo volver más detenidamente sobre *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, obra en dos volúmenes comisionada por la Asocia-

ción Internacional de Literatura Comparada –en el marco de su serie *Historia comparada de literaturas en lenguas europeas*–, a cargo de investigadores con sede en la Universidad de Santiago de Compostela o vinculados con ella: Fernando Cabo Aseguinolaza, César Domínguez, Anxo Abuín González y Ellen Sapega. Liderados por ellos, casi cien investigadores colaboraron con este primer intento de desarrollar un estudio comparado de las literaturas portuguesa, catalana, gallega, castellana y vasca en la península.

Los volúmenes están organizados a partir de once núcleos problemáticos definidos por los coordinadores, alrededor de los cuales se ordenan las diferentes contribuciones individuales. Esos núcleos son:

1. el análisis crítico de las historias de las literaturas de la península existentes;
2. la definición y delimitación del espacio peninsular, a partir de las propuestas innovadoras de la geografía literaria;
3. las identidades colectivas en la península;
4. las ciudades;
5. el multilingüismo;
6. la oralidad;
7. la periodización;
8. las representaciones del otro;
9. los géneros;
10. las mediaciones interculturales; y
11. los cruces transmediales y la cultura popular.

Razonablemente, los trabajos del primer volumen tienden a adoptar un tono más programático o metodológico en relación con el campo de trabajo que, en muchos casos, comienzan a abrir, mientras que, de los del segundo, podría decirse que se atreven ya un poco más a la experimentación con nuevas perspectivas de análisis, a menudo próximas a las de los estudios culturales. Además, este segundo volumen incluye reseñas críticas del proyecto en su conjunto elaboradas por

especialistas en cada una de las literaturas involucradas, y en literatura y en historia comparadas; es decir que el proyecto intenta, además, hacer su propia autocrítica.

Los volúmenes son realmente pioneros. La lista de núcleos temáticos evidencia la necesidad de plantear tentativas iniciales para abrir líneas de trabajo en campos hasta hace poco prácticamente inexistentes. Por esto, al mismo tiempo, más allá de las pretensiones de convertirse en material de referencia de la serie a la que los volúmenes pertenecen, de ninguna manera estamos ante una obra que se pretenda definitiva, acabada o exhaustiva, es decir, un simple resumen enciclopédico de saberes ya constituidos en otras partes.

Sin dudas se puede contrastar la manera en que los investigadores a cargo de este proyecto organizaron las tareas con otro casi contemporáneo, el de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer para la editorial Crítica, en el que, por el contrario, más o menos cada siglo queda en manos de uno, dos o a lo sumo tres historiadores, y dos volúmenes extra se dedican a cuestiones transversales, la teoría y la historiografía literarias, lo cual da lugar a una mucho mayor unidad de enfoque y a una mayor coherencia en las perspectivas adoptadas, pero dentro de una historia de la literatura que, en su conjunto, tiene un formato y un talante bastante más tradicionales, y se restringe, por supuesto, a la escrita en lengua castellana.

Las consecuencias más negativas de la cantidad de colaboradores de la obra que nos ocupa hoy son la disparidad de criterios a la hora de pensar la comparación, las diferencias teóricas –que no siempre enriquecen la perspectiva– y el hecho de que, en cierta medida, cada crítico –siempre en relación con su objeto específico– diseñe su punto de vista más o menos adánicamente, desde cero, sin poder tener consecuentemente en cuenta las contribuciones de sus colegas en el mismo volumen. Me parece que esto ya es, de por sí, una buena muestra de que nos encontramos en un contexto de cambios profundos dentro del estudio de la literatura española, testimoniado por la disparidad y la

asincronía presentes en los volúmenes, tanto a propósito de las referencias bibliográficas de carácter teórico como de las expectativas que un eventual lector podría tener a propósito de cada uno de los temas tratados. Esto muestra que no es posible aún aproximarse al establecimiento de un consenso disciplinar acerca de agendas, conceptos y metodologías compartidas, incluso como base para un eventual debate o conflicto intradisciplinar posterior.

A continuación me voy a referir, por razones de extensión, solo al primero de estos problemas que, según mi modesto entender, tienen estos volúmenes: ¿qué es comparar en los estudios literarios? Ustedes me dirán: ¿le falta tiempo y va a plantear esta pregunta sobre la que los comparatistas siguen discutiendo todavía hoy?¹ Pero quiero plantear la pregunta desde un ángulo más preciso y acotado. Me gustaría dejar planteado aquí al menos lo que me parece una dificultad o imposibilidad histórica del hispanismo como disciplina: que su pretensión original de abarcar todas las literaturas y las culturas hispánicas no se haya traducido en una elaboración teórica y metodológica de la comparación implicada por ese proyecto. Esto fue consecuencia directa de la presuposición idealizada, abstracta y dogmática de una unidad cultural e ideológica preexistente, resultado de una igualmente idealista concepción de la lengua castellana (Del Valle y Gabriel-Stheeman, 2004), y explica lo tardío de la constitución de la literatura comparada *tout court*, es decir, no necesariamente intrapeninsular, en España. Que hoy mismo aún se hable allí de la labor pionera para la literatura comparada en España de Claudio Guillén, fallecido en 2007 (*Insula* 733-734), es una buena muestra de la demora en la aparición, al menos entre la crítica académica en lengua castellana, de un impulso comparatista que, sin embargo, su propio espacio geográfico, social y cultural debería haberle impuesto desde un

¹ Chakravorty Spivak, 2009, Radhakrishnan, 2009 y Toudoire-Surlapierre, 2013 son solo tres referencias recientes a modo de ejemplo.

principio, para que adoptara las formas y características propias que mejor sirvieran a la resolución de sus problemas epistemológicos específicos. Una definición artificiosa y frágil, por ilegítimamente excluyente, de una única literatura nacional volvió inviable e incluso peligrosa la cosmovisión comparatista.

Una tentación grande de los colaboradores de estos dos volúmenes que analizamos hoy es construir repertorios, panoramas o listas alrededor del problema tratado por cada uno de ellos, a la manera de las viejas historias de la literatura, con las salvedades de que aquí esos recorridos, siempre inevitablemente superficiales, atraviesan fronteras nacionales y lingüísticas, y de ninguna manera podrían considerarse totalizadores o exhaustivos, como pretendían las historias clásicas. Por supuesto que hay que saludar todos los esfuerzos por salir de las compartimentaciones usuales, esfuerzos que implican además el dominio de varias lenguas y una familiaridad —a menudo, vocacional— con diversos cánones literarios por parte de los investigadores en un ecosistema académico que hasta hace muy poco no los fomentaba, ni mucho menos. Sin embargo, desde mi punto de vista, en ese tipo de trabajos no se produce una verdadera comparación como la que el título de la obra reclama, dado que estos repertorios no dan lugar a un verdadero cambio de la perspectiva de análisis, que es lo que supone el paso de una historiografía de las literaturas nacionales a una comparada.

Me gustaría, en lo que sigue, detenerme en algunos artículos de estos dos volúmenes en los que tiene lugar con completa evidencia el *chispazo* comparativo, si me permiten denominar así una lectura o interpretación comparada que de por sí implica ya un cambio de enfoque, de nivel o de paradigma respecto de la perspectiva historiográfica definida de manera nacional. Porque me parece que es inevitable, si se quiere construir una historia comparada de un ámbito en el que ya existen distintas historias nacionales, empezar, por lo menos, por comparar las categorías e instrumentos de pensamiento de cada una de

estas últimas, en lugar de intentar encontrar vínculos empíricos entre textos individuales ya más o menos registrados, clasificados, descriptos e interpretados por ellas. Y me permito agregar que esto, nosotros, es decir, los hispanistas argentinos, lo podemos hacer perfectamente, y de manera productiva. Menos obligados –a favor o en contra– por las alzas y bajas de las agendas políticas nacionalistas en el espacio peninsular, especialmente el académico, podemos poner en juego nuestros propios bagajes historiográficos y teóricos en una mirada desautomatizante de muchas cuestiones que en España están, podríamos decir, tomadas por la *grieta* de los nacionalismos. Y esto no lo digo por un prurito de apoliticismo académico; al contrario, creo que la tradición de la crítica política argentina que va de David Viñas a Jorge Panesi podría operar como un correctivo interesante para unos estudios literarios, como los españoles, muy cruzados por las afiliaciones políticas de sus practicantes y al mismo tiempo –y probablemente en razón de ello– demasiado prendados de la pretendida objetividad filológica y todavía algo reacios a adoptar instrumentos de análisis más sensibles en relación con objetos que son políticos de cabo a rabo. *El inconsciente político del hispanismo* podría ser un buen título para una investigación muy argentina de la crítica peninsular. Y creo que lo mismo podría aplicarse a los incipientes estudios ibéricos, cuya politicidad constituyente no debería ser ocultada o difuminada como si se tratara de una falta o un defecto a subsanar, cuando es en realidad un aspecto central del campo bajo estudio.

Si bien su contribución parece estar construida más sobre una serie de notas algo dispersas que a partir de una reflexión sistemática a propósito del comparatismo peninsular, creo que a esto apunta José-Carlos Mainer en su artículo del primer volumen de la obra que hoy nos ocupa. Su punto de partida son algunos señalamientos para una historia conjunta de los nacionalismos catalán, vasco y gallego, en conexión sincrónica con los nacionalismos español y portugués. Sin explicar muy bien por qué, Mainer entiende que

la misión nacionalizante de las literaturas ibéricas desde el comienzo del siglo XX posiblemente favoreció la división en períodos basados en generaciones sucesivas. Se entendió que estas generaciones eran una serie de proyectos articulados que formaban parte de un objetivo colectivo: dar forma literaria a una nación. (I, p. 645)

Es, al menos como intuición, interesante; y tiene además oportunos correlatos argentinos y latinoamericanos. La generación constituye una categoría mediadora que permite articular toda la literatura de un momento histórico, o gran parte de ella, con lo que al mismo tiempo se define como un proyecto sistemático y compartido. ¿Y qué mejores candidatas, en el contexto de la conformación de los estados nacionales europeos, para ocupar el lugar de dicho proyecto colectivo, que una cultura y una literatura nacionales? Mainer pasa revista a las diversas generaciones bajo las que se fueron historiando las literaturas ibéricas en relación con la periodización, mostrando sus diferencias y su conformación, en última instancia, contingente y coyuntural. La moraleja de Mainer tiene que ver con mostrar cómo, hasta la Guerra Civil, los nacionalismos ibéricos se ponen en contacto y se inspiran unos en otros, mientras que la posguerra y la transición solo producen aislamiento y mutua desconfianza.

Más lograda es la historia de la idea de teatro nacional en la península de José Camões y Maria João Brilhante del segundo volumen. El punto de partida es un cuestionamiento de las dos unidades en que se han basado modélicamente las historias nacionales del teatro, no solo españolas: la lingüística —“omitiendo, por ejemplo, un repertorio de traducciones y adaptaciones” que ha sido siempre parte central de los sistemas teatrales— y la estética —“que dio prioridad a la literatura dramática por sobre la representación teatral y excluyó los géneros más populares (...) y la actividad teatral desarrollada por grupos fuera del sistema profesional” (II, p. 217). El programa de estas historias consiste en encontrar en el teatro ilustraciones de la hegemonía de una

lengua que puedan convertirse en “el paradigma estético para la creación presente y futura” (II, p. 218). Es, precisamente, la idea, constitutivamente nacional e incluso nacionalista, de un *teatro clásico*, que en España se identifica con el Siglo de Oro, los corrales de comedias, Lope y Calderón, que siempre implica una decadencia posterior identificada con la importación de modelos extranjeros, y que las otras historias nacionales del teatro en la península buscarán emular. Por supuesto, cuando esto se contrasta con los hechos, se ve la debilidad explicativa del modelo, que no tiene en cuenta las compañías itinerantes –que cambiaban o no de lengua, según los casos–, las traducciones y adaptaciones, la apelación –paradójicamente nacionalista– a modelos extranjeros más lejanos como estrategia de liberación respecto de otro modelo extranjero hegemónico demasiado próximo –por ejemplo, en Portugal–, las preferencias efectivas –y a menudo muy diversificadas– del público en el mercado y la industria de las representaciones teatrales, y, ya en el siglo pasado, los marcos jurídicos de los programas oficiales de fomento a la actividad teatral, entre otros factores. He aquí, entonces, toda una serie de nuevos aspectos y categorías a tener en cuenta cuando la historia del teatro se vuelve comparada que resultaban completamente invisibilizados por la tradición de su estudio filológico en las historias del teatro nacionales.

La perspectiva institucional que aporta Isabel Clúa Ginés con el estudio sobre, cito, “la adopción del nacionalismo cultural como un discurso ideológico que se trasmite a través del sistema escolar y es reforzado por él” (II, p. 400) permite apreciar que la construcción de una literatura nacional no descansa solo en la “canonización de textos y autores, y en la historización orientada a la reproducción de una imagen nacional” (II, p. 403), sino también en los procedimientos efectivos de lectura de los textos y de producción de figuras de autor, reiterados y convertidos así en sentido común por la escuela –cuya mejor muestra de “todas las posibles formas de intervención en un corpus literario” (II, p. 404) es, según la autora, la división del cambio

de siglo español entre noventayochismo y modernismo. Esta señala que, aunque estos procesos se generan en los más altos niveles de la institución académica, es decir, en la universidad, “viven y se perpetúan (...) en los niveles más bajos –educación primaria y secundaria, y formación de grado” (II, p. 404), donde se convierten en verdaderas políticas de Estado, aun cuando ya en aquellos primeros niveles se pase a cuestionarlos críticamente, como sucede desde hace ya varios años con el noventayochismo entre los historiadores de la literatura española. Así, Clúa Ginés muestra la especial sensibilidad de las estrategias interpretativas de los manuales y currícula escolares respecto de los problemas político-literarios suscitados por las agendas nacionalistas, como la influencia francesa mediada tanto por la latinoamericana como por la catalana en la literatura castellana en el caso del modernismo, un verdadero *Otro constitutivo* cuya función principal es dar consistencia a un *Uno* nacional español meramente reactivo, pero presentado como auténtico, factual y primario en la bibliografía escolar correspondiente. La apelación a las versiones escolares de la crítica evidencia las razones de la persistencia de errores de apreciación histórica y de verdaderas invenciones historiográficas, y es, en este sentido, otra expansión necesaria para una perspectiva verdaderamente comparada de análisis.

Pero donde mejor se aprecian los posibles alcances de un comparatismo radical, por su atrevimiento a la hora de llevar a cabo un cuestionamiento radical de las periodizaciones al uso, es en la contribución de Joseba Gabilondo, que entrega una imagen completamente diferente de la Ilustración española respecto del proyecto fallido y la época de decadencia y afrancesamiento en que la convirtió la historia literaria más tradicional, y de la que lentamente ha comenzado a resurgir en los últimos años gracias al esfuerzo de varios investigadores dentro y fuera de la península. Gabilondo desarma completamente el relato hegemónico teleológico proto-nacionalista que pone el comienzo de la Ilustración española en la reforma administrativa del Estado

de Carlos III, a imagen y semejanza de las autorrepresentaciones centradas en la soberanía estatal de otras modernidades nacionales europeas, y la reinscribe en la mucho más vasta y heterogénea historia del imperio colonial español, pero concebido desde la perspectiva de los estudios atlánticos, tal como los originó, para los Estados Unidos, *The Black Atlantic* de Paul Gilroy, y que Gabilondo ya usó en la sección de *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* que coordinó sobre, precisamente, “el Atlántico hispánico”. Gabilondo usa críticamente el constructo historiográfico de una Ilustración española fallida para cuestionar el paradigma teleológico de un único camino para la modernidad, y esto supone una completa reconfiguración del campo de estudio, y la postulación de otras “Ilustraciones” ibéricas alternativas que no se dejan reducir al modelo estatal y proto-nacional español. Bajo esta perspectiva, Gabilondo estudia el majismo de la aristocracia dieciochesca española, y lo lee como un retorno de lo subalterno reprimido y expulsado por la ideología del imperio español –moriscos, gitanos, conversos– paradójicamente asumido por sus herederos y beneficiarios, los nobles españoles, ahora enfrentados con su propia subalternidad en un nuevo orden europeo que los subordina. Gabilondo lee en el majismo una forma de reflexión histórica de clase. Lo cito:

Mientras que la lógica del imperialismo español de los siglos dieciséis y diecisiete estuvo basada en el borramiento de estos otros imperialistas, el sujeto aristocrático ilustrado del siglo dieciocho percibió su propio borramiento por parte de los nuevos imperialismos nor-europeos precisamente en estos otros imperialistas más antiguos.

De este modo, la cultura majista se encuentra en el centro de una estructura compleja de movimientos imperialistas a través de la cual lo borrado por el decadente imperio español –su otredad extra-imperial borrada– termina definiendo la verdadera y no reconocida lógica interior (extra-española) de la Ilustración española (II, p. 372).

Por otro lado, Gabilondo revisa la historia de las Reales Sociedades de fomento surgidas en el siglo dieciocho, especialmente en el País Vasco, y cifra en ellas el impulso modernizador, tomando distancia de su adjudicación exclusiva a las reformas administrativas o al ensayismo de los intelectuales del período. Pero lo realmente interesante es que la Real Sociedad Vasca estuvo conformada, durante la segunda mitad del siglo dieciocho, solo por un dieciocho por ciento de residentes en el país: el resto se repartían entre el resto de la península y, sobre todo, México, Perú y Venezuela. Gabilondo lee aquí también una Ilustración reticular, no autóctona, basada en que “el capital económico extraído de Venezuela y llevado al País Vasco por la nobleza [...] sirvió para adquirir el capital simbólico y cultural exportado desde Toulouse y París por los hijos de esa misma aristocracia” (II, p. 374). Y no se le escapa que “Venezuela se convirtió en el centro tanto de las primeras revueltas por la independencia como de la cultura ilustrada que guio a América Latina a las guerras de independencia colonial del siglo XIX” (II, p. 374). Esto expone nuevamente la naturaleza transaccional de la Ilustración, en este caso americana: “la oposición a la Ilustración vasca colonialista en Venezuela creció hasta convertirse en el centro de la Ilustración y la independencia americanas, precisamente en su formación como antagonismo respecto de la Ilustración vasca colonialista” (II, p. 375).

Así, la ampliación del marco de referencia histórico que supone el abandono de la concepción de la modernidad como un singular tipo de autoctonía, según la historia que se dieron a sí mismos como autorrepresentación los estados nacionales surgidos de estos procesos, fertiliza el corpus textual dieciochesco y habilita lecturas posibles antes insospechadas, basadas en una “geografía excesiva” (II, p. 380) respecto de cualquier proyecto nacionalista y eurocéntrico, aunque se lo considere fallido.

Por supuesto que este ejercicio original de historia cultural, dadas la procedencia y la inserción institucional de Gabilondo, más

próximas a los estudios poscoloniales que a la filología hispánica, podrá ser blanco de objeciones diversas, incluso ahora y aquí mismo por parte de ustedes. Es cierto: quizás las independencias americanas no sean un episodio de la historia vasca. Pero me interesa simplemente destacar el tipo de imaginación comparatística que se abre cuando un crítico no se toma demasiado en serio lo que podríamos denominar el *hardware* dominante en la investigación histórica de la cultura: las periodizaciones, las compartimentaciones territoriales, las ideas sobre las relaciones entre Estado y sociedad civil, etc. Gabilondo se atreve a repensar los marcos interpretativos generales, aun cuando se ubique en una posición institucional absolutamente excéntrica respecto de los centros españoles del saber historiográfico. Los hispanistas internacionales no tenemos por qué conformarnos con solo aportar algunas piezas empíricas –escritores exiliados o migrantes, proyectos editoriales o culturales locales de editores españoles, vínculos interliterarios específicos, etc.– al rompecabezas de una historia cuya figura ya fue proyectada siempre en otra parte y según agendas que no podemos sentir como completamente propias –y que mucho más a menudo tendemos a vivir como totalmente ajenas. De aquí podría provenir un hispanismo mucho más genuinamente transatlántico, por estar basado en una mejor distribución del trabajo intelectual entre las labores de síntesis historiográfica y la provisión de datos documentales. Porque, como sostiene Joan Ramon Resina en su reseña final del segundo de los volúmenes que nos ocupan hoy, difícilmente lo múltiple se deje pensar sin esfuerzo como simple derivación de lo uno (II, p. 616).

Referencias bibliográficas

- Cabo Aseguinolaza, F., Abuín González, A. y Domínguez, C. (Eds.) (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Volumen I. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- Chakravorty Spivak, G. (2009). *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia.

- Del Valle, J. y Gabriel-Stheeman, L. (Eds.) (2004). *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Domínguez, C., Abuín González, A. y Sapega, E. (Eds.) (2016). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Volumen II. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- Insula 733-734* (2008). *El reto de la literatura comparada*. In *memoriam Claudio Guillén LXIII*, enero-febrero.
- Mainer, J.-C. (Dir.). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Panesi, J. (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Radhakrishnan, R. (2009). Why Compare? *New Literary History*, 40(3), 453-471.
- Touidoire-Surlapierre, F. (2013). *Notre besoin de comparaison*. Paris: Orizons.
- Viñas, D. (2017). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.



VOLUMEN II

Temas, cruces y miradas emergentes
en la narrativa española

*Gladys Granata, Daniela Serber, Margarita Ferrer,
Ailén Saavedra, Viveca Tallgren, Eva Jersonsky*

Mundo artístico / mundo literario: *Farándula* de Marta Sanz

Gladys Granata

En el año 2015, Marta Sanz ganó el Premio Herralde con su novela *Farándula*, que despertó inusitado interés y un sinnúmero de comentarios por su temática, construcción y por el magistral manejo del lenguaje.

Marta Sanz (Madrid, 1967) es narradora, ensayista, poeta, editora y crítica literaria. Es autora de un buen número de novelas, entre ellas *Susana y los viejos*, de 2003, con la que quedó finalista al Premio Nadal; *La lección de anatomía*, de 2008, un relato cercano a la autobiografía que despertó elogiosos comentarios de los críticos; *Black, Black, Black*, novela negra protagonizada por el detective homosexual Arturo Zarco, quien también es el personaje central de su novela *Un buen detective no se casa jamás*, de 2013; *Daniela Astor y la caja negra*, del mismo año, es una historia de mujeres que transcurre durante el período llamado de la transición y recibió varios premios; *Clavícula*, de 2017, narración que transita indistintamente los terrenos de la autobiografía, la confesión, la ficción, la correspondencia por computadora, cuyo tema central es la escritura y el dolor físico, estableciendo una directa correspondencia entre ambos. Es también autora de cuentos y ensayos y colabora habitualmente en periódicos como *El*

País con crónicas de viajes en el suplemento *El Viajero*, en *Público*, en la sección “Culturas” y con la revista *El Cultural* de *El Mundo*. Además, en *InfoLibre* suele participar en la sección “El cuento de todos”, donde varios escritores desarrollan un relato.

La novela *Farándula* es un relato sobre los entretelones de la vida teatral, con el fondo de la crisis económica que desde hace una década azota a la Península. El foco está puesto en un mundo que se mueve permanentemente entre la ficción y la realidad; este universo de actores y actrices —sobre todo actrices— de teatro que, más allá de sus dramas personales, desnudan la decadencia de la cultura empujada por el negocio y los *mass media* que ponen en sintonía pública lo que pertenece al ámbito privado.

Por otro lado, el *glamour* del mundo del espectáculo muestra en esta novela su contracara miserable en una época en la que el *minuto de fama* dura cada vez menos y necesita denodados y hasta inconfesables recursos para poder alargarse. En definitiva, el tema que cruza todo el relato es el esfuerzo para llegar a la fama y el miedo a perderla por edad, torpeza o falta de criterio. Porque perder la fama implica que se apaguen las luces y que desaparezca no tanto el dinero, que también está en el medio, sino la persona misma a la que el aplauso mantiene viva. Este tema, a su vez, provoca y recubre otros como el desprestigio de la cultura, la contraposición entre la aparente elegancia y sofisticación del mundo del espectáculo y el compromiso político; la caridad como impostura y las fiestas benéficas como reproductoras de injusticia.

El propósito de este trabajo es mostrar en esta novela la profundidad del mundo de la bohemia teatral que agoniza, pero que trata de sobrevivir a la crisis imperante que todo contagia y degrada, más allá del mundo dorado (o no tanto) de la prensa y de los premios. Me detendré especialmente en lo relacionado con la situación de los actores, en el personaje de Ana Urrutia y haré algunas consideraciones sobre la estructura y la composición de la novela.

Dos líneas sobre el argumento de la obra que, en realidad, es la excusa para adentrarse en conflictos reales que involucran y trascienden lo puramente teatral y lo novelesco. El relato está armado sobre las peripecias de tres actrices de diferentes generaciones que entrecruzan sus vidas, Ana Urrutia, “la espesa”, como la llaman sus enemigos, veterana, famosa y admirada (también resistida) actriz de teatro, hoy sola y enferma; Valeria Falcón, actriz de cierta notoriedad, mujer de cuarenta años, perteneciente a una estirpe de actores, y Natalia de Miguel, joven aspirante a la actuación y la fama, protegida de Valeria, que lo mismo ensaya una obra de teatro que participa de un *reality show* que es lo que le da, en el momento en que transcurre el relato, notoriedad y dinero.

La novela comienza con la acostumbrada visita de Valeria a la veterana, otrora famosa y ahora enferma y abandonada Ana, a quien encuentra desmayada en su departamento y de quien decide, porque no le queda otra alternativa, hacerse cargo. En la caminata hacia el departamento de Ana, engancha el taco de su zapato en una rejilla y el momento en que detiene su andar dispara una verdadera catarata de imágenes primero y de pensamientos, después, que deja acuñado el estilo nervioso, trepidante y cercano a la oralidad de toda la novela:

La Puerta del Sol, anocheciendo, comienza a parecer una película rodada en Estados Unidos. Valeria rotó sobre su eje y sacó polaroids cerebrales de: un campamento hecho con cartones y lonetas que se mueven con el viento del norte, damnificados con pancartas, un damnificado y un manifestante no son términos sinónimos aunque puedan confluir en alguna coordenada del espacio y del tiempo, trabajos manuales, un palo y una cartulina, caligrafía de párvulo que no pone mucho interés en completar sus planillas, palote, palote, palote cruzado, caligrafía no muy experta, desacostumbrada, ‘Los bancos nos roban’, ‘Delincuentes’, ‘Devolvednos lo nuestro’, ‘Estafa institucional’... Valeria disparó otras vertigi-

nosas fotografías en blanco y negro: sus pupilas hicieron *clic, clic*. (Sanz, 2016, p. 17)

A partir de este momento se van a yuxtaponer las acciones y los protagonistas en un permanente juego de *prolepsis* y *analepsis*, para ir presentando y ubicando a todos los personajes protagónicos: las tres mujeres y los dos actores. Daniel Valls, famoso, rico, ganador de la copa Volpi en el Festival de cine de Venecia, estrella de fama internacional, resistido en su país por sus declaraciones radicales que incomodan a todo el mundo sin que nadie acabe de creérselas en un millonario. En el tiempo en que transcurre el relato, Valls ha adherido con su firma a un manifiesto “contra el deterioro de los servicios públicos, en apoyo a los desahuciados, y contra la reforma liberal” (Sanz, 2016, p. 37). Esta decisión le ha valido el desprecio de los que saben de su opulenta vida y lo está condenando a una especie de exilio en un lujoso departamento de la Plaza de los Vosgos, en París, junto a su elegante, sofisticada y filantrópica esposa Charlotte Sinclair. Sin embargo, y a pesar de la riqueza, se va sumiendo en una profunda depresión. El otro personaje masculino es Lorenzo Lucas, actor maduro, experimentado, pragmático y un punto cínico, con innumerables vaivenes existenciales, económicos y sentimentales, que termina enamorado de la principiante Natalia de Miguel.

Cada uno de estos cinco personajes, más allá de la historia que llevan adelante, o por esa misma historia, representan un verdadero estereotipo del mundo teatral, instalados en los vértices opuestos de la vejez y la juventud, la riqueza y la medianía que roza la pobreza, la impostura y la atadura a los valores, la belleza y la decrepitud.

El nudo narrativo gira alrededor de la puesta en escena teatral de una vieja película norteamericana de la década del 50, *All about Eve* (en España, *Eva al desnudo*; en Argentina y en México, *La malvada*), dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con Bette Davis y Anne Baxter en los papeles principales. El guion está basado en el cuento *The Wisdom*

of *Eve*, de Mary Orr (1910-2006).¹ *Eva al desnudo* tuvo dieciséis nominaciones a los Premios Oscar y ganó seis.

Marta Sanz, entre las tantas innovaciones y transgresiones que su novela propone, imagina la traslación de la película a una obra teatral cuando generalmente el circuito es a la inversa. Esta nueva versión de *Eva al desnudo* estará ambientada completamente en blanco y negro para respetar su filiación, y los conflictos de la película/drama, de alguna forma, se trasladan a la novela. En un juego de cajas chinas que apelan a un lector avisado se van desplegando las similitudes y diferencias entre las tres instancias creativas. El telón del fondo de las diversas historias que despliega la novela y que se entrecruzan es, como dije antes, la situación de crisis por la que atraviesa España, que desde lo económico contagia todos los demás ámbitos de la existencia. Tomando las palabras de José Colmeiro:

En estos últimos años España ha venido atravesando un complejo momento de cambio y transformación, que ha abocado en una profunda crisis, que no solo es económica. Sino también política e institucional, cultural, educativa e identitaria, y que afecta a la propia idea de España. Se trata de una nueva época de grandes retos, internos y externos, fuertemente marcada por los efectos de la imparable globalización. (2015, p. 12)

Farándula es una novela que no ahorra el clima de desazón que propone el mundo de hoy y lo sectoriza en una parcela de la realidad, el mundo del teatro, que, a su vez, se abre a los complejos univer-

¹ El cuento, de nueve páginas, se había publicado por primera vez en mayo de 1946 en la revista *Cosmopolitan*, y estaba inspirado en la historia de una mujer que había sido secretaria de la actriz Elisabeth Bergner. Elisabeth Bergner nació el 22 de agosto de 1897, en Drohobycz, Imperio austrohúngaro (actual Drogobych, Ucrania) y murió en Londres, el 12 de mayo de 1986, a los 88 años de edad. Su película *Catalina de Rusia* fue prohibida en Alemania por el origen judío de su protagonista. Fue candidata al Oscar de la Academia en la categoría de mejor actriz por *Escape Me Never* (1935).

sos de cada uno de los personajes. Cierta aire existencialista y hasta pesimista campea en las vidas de este grupo de actores que acusan permanentemente el acicate molesto de las circunstancias y del paso del tiempo. Es, tomando las palabras de la autora, un relato de la resistencia que va desde los temas que se abordan hasta la manera de plasmarlos literariamente. Estamos frente a una novela que podríamos llamar *incómoda* porque provoca permanentemente al lector y lo saca del mundo ficcional al real, a su propia circunstancia. Pero también es demoledora en su cruda y casi naturalista pintura del mundo que propone.

Ya desde el título, que se abre semánticamente en la definición de la vieja dama de la escena, la autora juega con un humor corrosivo e irónico:

‘¿Tú sabes lo que es la farándula, nene?’ , le preguntaba Ana Urrutia con sus ojos felinos anubarrados por el humo, turbios de ginebra o whisky. ‘¿Lo sabes, eh? Lorenzo prefería que Ana rematase su juego de palabras por sí sola: ‘La farándula es la síntesis de faralaes y tarántula’. La espesa hablaba como la mejor alumna de un colegio de monjas que responde mecánica y disciplinadamente al interrogatorio de la madre superiora. Luego venían la pedorreta y la carcajada: ‘No te olvides, nene. Faralaes y tarántula. Ahí estamos’. (Sanz, 2016, p. 113)

Los elementos que según Ana componen la palabra que da título a la novela son, a su vez, los nombres de dos partes del libro: “Faralaes” y “Tarántula”, respectivamente, la tercera se llama “La Falconcita”. En la primera quedan establecidas las coordenadas en las que se van a mover los personajes, su caracterización y peripecias al momento del relato y la pintura de lo que es el mundo teatral hoy. A su vez, el “Faralaes” que da título a esta primera parte de la novela es una ironía que esconde la situación miserable que atraviesan la mayoría de los artistas y los esfuerzos denodados que deben hacer para que su oficio

se mantenga. Acá se desnudan situaciones reales que ponen en sintonía el mundo de la farándula con la situación económica de España en la actualidad: la falta de empresarios con recursos para producir un espectáculo ha instalado una modalidad de financiación del teatro que condena a los actores a la inseguridad de la recaudación. En varias oportunidades Marta Sanz pone en boca o pensamiento de sus personajes, o en el discurso del narrador la crítica a esta situación. Es el caso, por ejemplo, de Lorenzo Lucas:

Le parecía [a Lorenzo Lucas] un insulto actuar por un porcentaje de la taquilla. Y que ese sacrificio fuese el precio para poder montar obras más o menos críticas con el estado de cosas... Pronto, muy pronto, tanto los teatros públicos como los privados impondrían a los actores este nuevo tipo de condiciones en aras de la supervivencia del arte de Talía... La supervivencia del teatro a costa del pan de sus hijos. La explotación de su buena voluntad y de su sensibilidad artística. (Sanz, 2016, p 65)

Años antes, la *esquinosa* Ana Urrutia le había mostrado crudamente la dura realidad de las bambalinas y con sus palabras dibuja, más allá de que estuvieran dirigidas a su ocasional joven amante, la contracara descarnada de un mundo de luces que esconde sombras y desengaños y que está gobernado por el dinero:

[E]l teatro no era misticismo por mucho que otro se metiera dentro de tu cuerpo y tú anduvieses buscándole entre la fronda, la flor y la espesura. ‘Dejémonos ya del cuento de los orígenes, coño, ni villancico, ni niño Jesús, ni Elche y el *misteri*, ni hostias...’, bramaba la Urrutia cuando el whisky le calentaba el morro. En el teatro no se comulga ni con Dios padre ni con el público; no era esquizofrenia, ni casa de locos ni herramienta –hoz, martillo, destornillador, alcayata– para transformar la realidad. El teatro eran los empresarios, la taquilla y escribir ‘por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el

vulgo, es justo / hablarle en necio para darle el gusto'. El teatro era lo chabacano, lo superficial, lo soez. (Sanz, 2016, p. 112)

Aprovecho este fragmento para dejar anotado dos componentes muy significativos de *Farándula*: primero, los abundantes intertextos a los que la obra alude, como el pasaje de Lope de Vega que acabo de leer; el más importante es la película *All about Eve* y sus intérpretes y director, a los que por razones obvias se hará referencia continuamente, pero hay también alusiones a autores, obras y personajes literarios de todos los tiempos como Italo Svevo, Valle Inclán, Alicia, etc. Y en segundo lugar la dura crítica a lo que está pasando con la cultura en general y con el teatro en particular, que se corresponde con lo que la autora piensa y pregona. Ya no se trata de ficción, ni de invención de una realidad, es una situación palpable que se vive y que se sufre y a la que no se puede permanecer ajeno. Así como el teatro se ha convertido en un negocio y en puro divertimento, la literatura para Sanz ha perdido su objetivo en aras de lo que llama la *bestsellerización*. En el año 2007, en una columna manifiesta su repudio ante esta situación y señala:

Los escritores –los narradores– asumimos el discurso que acabará por destruirnos y sentimos la tentación de la autocensura: atenuar la tristeza, renunciar a la experimentación y a cualquier visión trascendente o moral del proceso de comunicación literaria, respetar las normas de géneros que no imponen dificultad a los lectores, explicarlo todo, redactar manuales de autoayuda, gratificar a los espíritus cursis o los que creen que la crudeza o el nihilismo son instrumentos que no están encauzados en los márgenes de tolerancia del statu quo (...). Renunciamos a esa mirada, auténticamente literaria, que enfoca lo real desde un ángulo que no es el de las televisiones; a la idea de literatura como espacio de resistencia que puede construirse lo mismo desde una perspectiva épica que desde el intimismo y la introspección. Propongo, desde la literatura,

una actitud en las antípodas de la resignación: ver, oír y no callar. Tomar conciencia de las trampas en las que todos los días caemos y, aún así, intentar no callarse ni debajo del agua. Resistirse a una felicidad falsa, ñoña, estúpida, complacida y complaciente. Resistirse a bestsellerizarse y procurar no morir. (Sanz, 24 de octubre de 2007)

Estas ideas, que constituyen la base de su poética, son las que campean en su novela que incomoda, que exige un lector atento y que rompe moldes genéricos continuamente.

Un tema que aparece reiteradamente es el de beneficencia practicada por los actores. En el interior de la trama se relaciona con la actitud de Valeria Falcón y de Daniel Valls hacia Ana Urrutia. Pero también Charlotte Saint-Clair, esposa de Valls y modelo de refinamiento, constituye el paradigma de la filantropía que se ejerce en las altas esferas del mundo actoral. Este personaje delineado minuciosamente es quien en aras de la concordia con su esposo acepta alojar, en un momento, a la espesa Ana en su elegantísimo departamento de la Place des Vosges. Con respecto a estos asuntos aparecen descritas sin demasiada piedad las misiones a los países del tercer mundo de Angelina Jolie o la militancia contra la industria que lo cobija, de George Clooney.

Retomando la descripción de la estructura de *Farándula*, la segunda parte, “Tarántula”, contiene el derrotero de los personajes con todos sus fantasmas a cuestas y llega el estreno de la obra teatral. Paradójicamente ya se han apagado las luces de varios personajes que han perdido o están a punto de perder su lugar, como es el caso de Ana, de Daniel y de la misma Valeria, quien mirándose en el espejo de sus colegas toma real conciencia de su situación y de su futuro. En la última, la más corta de las tres, toma la palabra Valeria Falcón, quien también abre la novela pero desde el foco del narrador. Ahora con su propia voz y usando la escritura ha decidido “pensarme pensando dentro de otros”, constituyendo el lúcido epílogo de este carrusel desasosegante e impiadoso. Y es coherente que tome la palabra porque es ella la que

ha abarcado la vida de todos los personajes y es el punto de encuentro de los hombres y mujeres que se mueven y padecen en la narración.

Si bien Valeria podría, en esta novela bastante desestructurada, ser la protagonista, Ana Urrutia es la sombra que gravita con toda su fuerza en todos los espacios y personajes: “La leyenda de Ana Urrutia ensuciaba como sombra de nicotina” (Sanz, 2016, p. 69), “El fantasma de Ana Urrutia que lo rodeaba todo” (Sanz, 2016, p. 83). Arraigada en los recuerdos de todos o instalada en su trágico presente, desencadena las acciones, promueve la introspección y precipita las tragedias personales. La caracterización de Ana corre por cuenta del narrador, de los demás personajes, sobre todo de Julita Luján, la enfermera que la cuida en el geriátrico, y de la misma Ana, que en un momento de la novela *habla* desde su obnubilada conciencia y en una catarata de palabras desnuda su presente, su pasado, sus odios, sobre todo sus odios y sus temores. En todos los casos, “Ana Urrutia, la decadencia de un mito” (Sanz, 2016, p. 71), aparece como una persona que ha sido admirada, temida y hasta abominada. Es su enfermera quien, hablándole mientras la pasea, a un ser que pareciera no estar en condiciones de escucharla, va desgranando los sentimientos de alguien que pertenece al público y, sin embargo, que en un *in crescendo* va del respeto y la admiración a la antipatía y el desprecio. Resulta particularmente movilizador este soliloquio, sobre todo si se piensa que va dirigido a alguien que nadie sabe si escucha, pero sí es seguro que no puede contestar. Comienza diciendo: “Ay qué felicidad tenerla aquí entre nosotros. Cuando la vi no me lo podía creer. Anda que no habré ido yo a ver obras de teatro en las que usted trabajaba” (Sanz, 2016, p. 90). Y sigue:

En el teatro usted siempre tan bien maquillada, Tan estirada y tan digna. Con esa dicción. De las que ya no quedan doña Ana, de las que ya no quedan. En fin, que ya he visto como un millón de obras suyas. Unas mejores y otras peores. Porque la verdad es que hizo usted algunas que no las entendía ni su madre. (Sanz, 2016, p. 90)

Después de una larga perorata, cada vez más resentida, ácida y ofensiva, que pasa del respetuoso “usted” del principio al “tú” para romper las diferencias de status y antes de dejarla abandonada en su silla, al lado de un enano de jardín, suelta:

Que tú también fuiste llamada e incluso elegida, y ahora no entiendo yo por qué estás en la indigencia después de una vida de lujo y de boato, de mesitas reservadas y de viajes al extranjero cuando aquí no salía al extranjero ni Cristo bendito. *Ubi sunt*, leche. Que lo he leído yo en las revistas. La espesa te llamaban a ti. Sería por sucia. Por folladora y por viciosa... Pues ahora a joderse, como todo el mundo... Que ya me está cabreando a mí la señorita Espesita. (Sanz, 2016, p. 95)

Cada uno de los personajes de la novela merece un análisis minucioso y todos están tratados sin benevolencia o mirada condescendiente, por parte del narrador o de sí mismos.

El personaje de Natalia, la joven que tanto actúa en el teatro como se postula y consigue su entrada a un *reality* televisivo, es una muchacha llegada a Madrid desde Córdoba y, con toda la frescura y la inconciencia de sus veintidós años, se mete en esa especie de máquina trituradora del mundo del espectáculo, ayudada y aconsejada por Valeria Falcón y por Lorenzo, a quienes no siempre escucha y obedece. Representa la generación joven que maneja códigos diferentes y que no es ingenua o poco avisada. Sabe lo que quiere, es consciente de sus falencias, pero tiene claros sus objetivos: ser actriz y ganar dinero.

Un párrafo aparte merece la construcción de la novela y su discurso. Las tres partes que la constituyen que, a su vez están separadas en lo que podríamos llamar capítulos –dos para la primera y la segunda respectivamente, ninguno en la tercera– está, a su vez, dividido en secciones con títulos muy sugerentes y con múltiples resonancias significativas, dedicadas a personajes o situaciones puntuales, por ejemplo:

“Qué solícito hurón”, “La broker filántropa”, “Un tocado de plumas de avestruz”, “Clic. clic”, “Se lava la carita con agua y con jabón”, “Aunque lo pintes de rosa”, “La televisión engorda”, por nombrar solo algunos; todos merecen un sesudo análisis de su relación con el contenido que encabezan.

Otro aspecto notable es el cruce de voces en la novela. En principio está narrada en una tercera persona que permanentemente contamina su discurso con el de los personajes. Pero también, en apartados completos, los protagonistas toman la palabra y enfrentan al lector directamente con sus pensamientos o dichos (como el caso de Julita Luján, que si bien le habla a Ana, lo hace desde el convencimiento de que la anciana no la puede escuchar) o Valeria Falcón, que cierra la novela desde su propia narración.

Conclusión

Farándula de Marta Sanz es una novela sugestiva, urticante, que provoca desde su estilo hasta sus temas. Empieza pareciendo una parodia y termina francamente en la tragedia. La historia, los personajes y el ambiente que recrea constituyen mucho más que una ficción o un entretenimiento: es una narración corrosiva, un texto inquisitivo que obliga a su lector a rearmar la historia, a establecer las conexiones, a participar del juego de rupturas genéricas y temporales que la autora propone, a buscar las resonancias que laten detrás de cada nombre o de cada título y a pensar. Dice la autora y con esto cierro:

Hay otras obras mías en las que soy más dura con el lector si se entiende borde por novela exigente; no, aquí lo soy con el diagnóstico social, con ese *buenismo*, con ese discurso que nos quiere hacer ver la crisis como una oportunidad o que casi concluye que uno se muere de cáncer porque no ha sido suficientemente positivo... Hay ingenuidades que son perniciosas y liman el sentido crítico de esta época. (Geli, 2 de noviembre de 2015)

Referencias bibliográficas

- Colmeiro, J. (Ed.) (2015). *Encrucijadas globales. Redefinir España en el Siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Galán, J. C. (2016). Marta Sanz: *Farándula*, premio Herralde 2015. 16 de mayo. Recuperado de <http://elblogdejcgc.blogspot.com/2016/05/marta-sanz-farandula-premio-herralde.html>
- Geli, C. (2 de noviembre de 2015). Marta Sanz gana el premio Herralde con 'Farándula'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2015/11/02/catalunya/1446462105_969202.html
- Sanz, M. (24 de octubre de 2007). Ver, oír y no callar. *Público*. Recuperado de <http://blogs.publico.es/dominiopublico/autor/marta-sanz/>
- Sanz, M. (2016). *Farándula*. Barcelona: Anagrama.

Espacios para la relectura y reescritura de la Historia en *Paris-Austerlitz*, de Rafael Chirbes: una aproximación

Daniela C. Serber

La mirada del pintor agarra la cara como una mano brutal, tratando de apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades.

El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon
Milan Kundera

Introducción

Paris-Austerlitz (2016)¹ es la *nouvelle* póstuma de Rafael Chirbes, que dio por terminada pocos meses antes de su fallecimiento en 2015, luego de veinte años de reescritura. Con su publicación, se cierra un proyecto narrativo de una sólida unidad. *Paris-Austerlitz* vuelve al punto de partida del camino iniciado en 1988 por *Mimoun* desde muchos aspectos y los guiños al lector de Chirbes son varios.

Como venimos planteando en diversos trabajos, creemos que, en sus textos, el escritor valenciano propone, desde la literatura, la relec-

¹ Todas las citas corresponden a esta edición.

tura y la reescritura del pasado reciente español, en consonancia con propuestas historiográficas, siempre consciente de que todo relato es un artificio y de que la cultura es utilizada como instrumento político. Así, Chirbes opone un contradiscurso al dominante desde el seno mismo de la cultura, de modo que su literatura se configura como un lugar de resistencia o combate y no de legitimación o normalización. Los estudios sobre su obra, a lo largo de los años, han ido remarcando cada vez con mayor profundidad este aspecto.

En *Paris-Austerlitz*, la cuestión ideológica y político-social tiene menor desarrollo que en otras de sus obras y subyace a temas existenciales, como el amor y el desamor, la felicidad y la infelicidad, la soledad y la necesidad del otro, el egoísmo y la generosidad, el miedo... “Se mira de refilón y desde otro plano”, le dice Chirbes en un correo electrónico a su editor, Jorge Herralde (Herralde, 2016, p. 2), lo cual le quitaba, decía, la “presión de ser el novelista social, el testigo”, a la que se veía sometido desde la publicación de *Crematorio* y *En la orilla*. Fernando Larraz (2016b) coincide en este aspecto y afirma que

[L]iberar a su novela de la intensa carga nacional que tiene toda su otra obra, de su enorme esfuerzo por iluminar el aturdimiento y los sofismas que se esconden detrás de palabras gastadas y falseadas del léxico nacional español, como desarrollo, antifranquismo, Transición y crisis, permite depurar la historia y trascenderla hacia aspectos más universales, existenciales, que, si bien presentes en toda su obra, estaban entremezclados de lecturas socio-históricas. (p. 332)

Aun así, sigue siendo un elemento fundamental para la construcción de la *nouvelle*, ya que esta (intra/micro)historia de amor entre el innominado narrador, un joven pintor madrileño de origen burgués, y Michel, un ya mayor obrero francés, está atravesada por la Historia: una vez más en Chirbes, lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, entrelazados de modo galdosiano.

En este sentido, en *Paris-Austerlitz*, los espacios –lugares, cuerpos, textos– adquieren especial relevancia en la constitución de las subjetividades históricas que encarnan los protagonistas y en la reflexión sobre la relectura y reescritura de la Historia. En el presente trabajo, nos proponemos hacer una primera aproximación a esta cuestión.

El gesto brutal del escritor

El narrador de *Paris-Austerlitz* es, una vez más, representante de la generación de Chirbes. Pintor de clase burguesa acomodada, pero de izquierda ideológicamente, según dice, llega a la París de los 80 desde Madrid huyendo de los mandatos familiares y de una relación amorosa (p. 131), verdadero motivo de su viaje que se irá revelando en el ejercicio de la escritura.

La *nouvelle* se construye como un relato retrospectivo del narrador, una sucesión de sus recuerdos parisinos, ya de regreso a Madrid (pp. 53, 151), que van y vienen en el tiempo y que se asocian de manera diversa. Esta rememoración está motivada por su necesidad de dejar testimonio de su experiencia con Michel ante la noticia de su fallecimiento, anunciada por Jaime, amigo del obrero, en la carta que recibe la mañana del día en que comienza su relato.

Ya desde las primeras páginas, los lugares, los cuerpos y los textos se van desplegando en la memoria del narrador como enclaves de confluencia de la historia dominante y de la emergente, y, por lo tanto, como espacios de su relectura y reescritura. En este sentido, tendremos que tener en cuenta la marginalidad de todos ellos: la París de los suburbios, los cuerpos relegados (obreros, inmigrantes, homosexuales, enfermos) y textos privados (cartas, relatos, cuadernos, cuadros y dibujos aún no expuestos). La historia emergente, a pesar de la dominante, se escribe y se lee en todos esos espacios infinitamente, a modo de palimpsesto (Seligmann-Silva, 2007, p. 278-279), ya que las inscripciones no pueden ser borradas, sino apenas recortadas o reescri-

tas, lo que determina la forma en que escribimos y leemos la historia (Seligmann-Silva, 2006, p. 40).

Los lugares

Los espacios son omnipresentes en la obra de Chirbes y podríamos abordarlos desde diferentes ángulos: por ejemplo, Denia, Benidorm, Misent, Madrid, Fez, Mimoun, París, desde la geografía literaria o la geocrítica;² volver a *La poética del espacio* de Gaston Bachelard para analizar, sobre todo, los espacios de la intimidad o, asimismo, apelar, junto con el narrador, a la explicación romántica del paisaje como proyección del interior o como su condicionante. En este caso, nos detendremos exclusivamente en la ciudad de París y adoptamos un punto de vista múltiple, que toma en cuenta lo sociohistórico, algunas apreciaciones generales de la geocrítica y también los “espacios otros” foucaultianos.

Desde el comienzo, el narrador nos introduce en el mundo parisino, intercultural y desigual como Mimoun: franceses, marroquíes y españoles, los poderosos y los débiles, forman parte de la vida que comparte con Michel, llena de claroscuros. En más de una ocasión, en la bibliografía sobre la obra de Chirbes, se alude a procedimientos, temas o tópicos barrocos. Algo de eso encontramos en esta París de los 80 que se dibuja como el reverso de la ciudad luz, elemento privilegiado en las descripciones en términos de ausencia (oscuridad, sombra) y de necesidad.³ París es laberinto, teatro y espacio de tensión entre el

² Sigo las definiciones de Michel Collot (2015), que retoma y discute a Bertrand Westphal en algunos aspectos. Así, según Collot, la geografía literaria “estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural” (p. 63) y “debería integrar [la] dimensión subjetiva e imaginaria” (p. 66). La geocrítica “estudia las representaciones del espacio en los textos mismos” y “se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática” (p. 63); se trata de estudiar no tanto los referentes, sino las imágenes y las significaciones que el texto produce (p. 67); de allí que prefiera abordarlo como “paisaje”, entendido como imagen elaborada a partir del punto de vista de un sujeto (p. 69).

³ Cfr. la descripción contrastante del espacio donde vive Michel y del espacio al que se muda el narrador.

goce terrenal y el deseo de trascendencia (ese doble impulso del alma barroca del que habla Emilio Orozco). Es la ciudad de la crisis y el desengaño.

Aunque, como planteamos, en esta *nouvelle* la Historia aparece como subalterna del amor (núcleo centrífugo de diversas líneas temáticas), el pasado del narrador (y de la España de los 80) y de Michel (y de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi y el maquis) son un elemento de peso para el mensaje de la obra. En palabras de Fernando Larraz (2016a):

El afuera de esa relación, la política, en un sentido amplio (...) [,] [somete] la libre voluntad de los amantes. Es pues una historia de amor en clave materialista, en la que el ideal aparece manchado de condiciones históricas que contaminan la identidad de los personajes y los alejan. (p. 69)

Así, pues, en el relato del narrador, aparece el relato de Michel de la París de fines de los 40 (relato dentro del relato, recuerdo doblemente mediatizado). Y, asimismo, se asoma el *tema de España*. La primera mención al contexto español, aunque sutil, aparece cuando la mano crítica e irónica de Chirbes hace coincidir al obrero fabril francés y al artista burgués español en su mirada descreída de la izquierda comunista (p. 70). Esa referencia se cuela en una discusión amorosa mediante unas pocas frases punzantes, propias de su estilo. Tampoco faltan las alusiones a los exiliados españoles de la Guerra Civil Española y a los emigrantes del primer éxodo económico, a quienes el narrador califica, significativamente, de “antediluvianos” y describe casi como almas en pena: “iban y venían en pequeños grupos, repitiendo una y otra vez el mismo recorrido, como hacen los presos en el patio de una cárcel” (p. 84) en un paisaje parisino alejado de la *Belle Époque*. De esta manera, se revela el posicionamiento del narrador frente a la historia y se expone como sinécdoque o metonimia de toda una generación, la del propio Chirbes, distanciada

y desinteresada de la contienda y del franquismo, desmemoriada y descomprometida. Con esas pinceladas, va aflorando el cuadro de las relaciones intergeneracionales, la distancia entre sus experiencias y expectativas, la cuestión social y el abismo entre el discurso y la acción, todas obsesiones chirbesianas. Los distintos contextos de los protagonistas (espaciales, temporales y sociales), entonces, se enlazan, se superponen, se contradicen en el relato, que es el texto que leemos.

París, la ciudad bella en la que el narrador había puesto todas sus expectativas, ante la posibilidad de ser portador de VIH como Michel, de pronto, se revela como una “ciudad paralela” (p. 22), expresión que también utiliza para definir el mundo de Michel en el hospital. Comienza siendo el espacio utópico en el que se proyecta su propia imagen idealizada de joven artista bohemio y revolucionario por su vocación, su supuesta ideología y su elección sexual: las tres, sinónimo de marginalidad en el contexto de una familia española burguesa conservadora.⁴ Sin embargo, París toda terminará constituyéndose como un espacio heterotópico de paso, de exclusión y de desviación (Foucault, 2010), habitado por “tipos a quienes las sombras se tragan sin que nadie los eche de menos” (p. 14), dice el narrador. En este sentido, no es casual que la *nouvelle* se abra y se cierre con la imagen

⁴ En este sentido, es elocuente la escena en la que su madre encuentra las cartas de Bernardo, el amante del narrador, porque en ella confluyen esas tres *marginalidades*, como así también el progresismo hipócrita del narrador que Chirbes critica a su generación: “Me pidió: tráeme un pañuelo, anda. Y secándose las lágrimas: por fin has conseguido que yo también viva en la clandestinidad (con eso se refería a que unos años antes, en mi etapa de estudiante, me habían detenido durante unas horas por llevar en una bolsa panfletos llamando a una huelga de la construcción). Ahora somos dos en la familia. (...) Intenté consolarla: mamá, pero de qué clandestinidad me hablas, si mi amigo tiene una de las mejores tiendas de antigüedades de Madrid, y un buen paquete de acciones en bolsa, y una casona medio nobiliaria en Santander, y me quiere, aunque ahora nos hayamos enfadado por mi culpa, ¿qué mejor porvenir puedes pedir para mí? Lloraba aún más desconsoladamente. Que dijera yo eso le parecía cinismo: no digas barbaridades.” (p. 129).

de un hospital –el de Saint-Louis, primero, y el de Ruan, de enfermos terminales, después– y un Michel que se consume.

Ante esa sospecha de enfermedad, en sus pesadillas, París es una “sombria ciudad paralela” y laberíntica a la que se sintió arrastrado (p. 23), en la que se pierde entre pastillas para dormir y alcohol. Y, metáfora fundamental, texto que devela la realidad (el reverso de la trama):

Como en esas escrituras trazadas con tinta simpática que se revelan por efecto de un reactivo, ahora no podía moverme por París sin que se me apareciese una ciudad paralela, que para buena parte de sus habitantes y para los turistas resulta invisible, laberinto de comisarías, juzgados, instituciones de caridad, hospitales públicos y morgues (sin contar las hectáreas de cementerios y kilómetros de cloacas y catacumbas que horadan el subsuelo). Detectaba por todas partes los depósitos del dolor y la miseria humana. (pp. 22-23)

En París, ve lo siniestro que le aguarda (p. 23) y en los enfermos, su propio retrato (p. 22). Finalmente, es la “ciudad caníbal” (p. 142) de la que hablaba Michel, imagen polisémica que nos remite a ese gran tema que es la carne, el cuerpo, la materia y el hombre-bestia, lobo, animal carroñero que aparece con tanta crudeza en la novela anterior, *En la orilla*. Y que, aquí, en la mostración y la reflexión sobre la degradación del cuerpo a causa de la enfermedad, reaparece de forma cruel y se recubre de un halo testamentario.

Los cuerpos

El cuerpo irrumpe en la novelística de Chirbes ya en *Mimoun*. En *Paris-Austerlitz*, ocupa un lugar central como campo de batalla de sentimientos, de ideas, de Historia y de historias. Ese cuerpo se revisite de gestos, maquillajes y ropas, palabras de un lenguaje que, lejos de develar, oculta; en este sentido, los abordajes de David Le Breton podrían ser de gran utilidad. No nos detendremos aquí en ello; solo diremos que el encuentro del narrador con su madre en París ejempli-

fica esta idea: los orígenes, la cuestión social, los mandatos, la relación intergeneracional y la distancia de experiencias y expectativas entre madre e hijo, se entretajan en ese momento. El narrador se viste para su madre –se recubre de una “cáscara textil” (pp. 76-77)–, se ríe hipócritamente de sus anécdotas, bromea como a ella le gusta y construye una ficción para asegurarle que es quien ella desea –“la [vida] que callo, la que no cuento porque no puedo contar (...) se filtra a través de sus ojos (...). No puedo contarle nada que no sea inventado” (p. 126), “Tú misma me has enseñado siempre que hay que hablar en voz baja” (p. 130), le dice–. La mirada de Michel –presente eufemísticamente como “tu amigo” o “*tu Michel*” (p. 123; cursivas en el original) en el discurso de la madre (como el sida en toda la *nouvelle*)⁵–, presente en su ausencia, aparece espectralmente para mostrarlos como “(...) protagonistas de una función de Brecht o de una viñeta de Otto Dix, caricaturas de la estupidez y de la crueldad burguesas” (p. 123). Y, aunque advierte que esa “cáscara textil” está constituida de hilos que lo unen con el pasado, restos de elegancia, toques de clase, instrumentos para salir a flote (pp. 81-82), sigue envolviéndose en ellos y terminará prometiendo regresar a Madrid en cuanto termine su futura exposición de cuadros. El tema del ser y parecer se reedita, entonces, tanto en la línea de la microhistoria de sus personajes, cuanto de la Historia de España, siempre entrelazadas.

Pero es la imagen del cuerpo fisiológico el que domina la *nouvelle*. Suele hacerse referencia al pintor inglés Francis Bacon cada vez que se aborda este tema en las diferentes obras, en algún punto, porque es el propio Chirbes el que, en sus ensayos y en sus ficciones, vuelve una

⁵ Es muy significativo el tratamiento eufemístico en ambos casos. Respecto de la enfermedad, parece ser casi un instrumento del “efecto de lo real” del que habla Roland Barthes: en el contexto de los 80, el sida estaba teñido de una lectura social (Larraz, 2016b) y, agregamos, sexual, que estigmatizaba al enfermo, de allí las expresiones “el mal”, “la plaga”, “la peste rosa”. Solo en una ocasión se lo señala científicamente como el “sarcoma de Kaposi” (p. 21).

y otra vez a su figura. *Paris-Austerlitz* no es la excepción. Milan Kundera (2009) afirma que, cuando un artista habla de otro, siempre habla de sí mismo (p. 57).⁶ Ello es bastante evidente si leemos el ensayo de Chirbes “La resurrección de la carne” en *El novelista perplejo* (2002), en el que se detiene en el *Retrato de George Dyer en un espejo*, expuesto en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.⁷

Es llamativo que el narrador se refiera recurrentemente a “los cuerpos” y no a “las personas” o “los individuos”, cuando describe alguna escena amorosa u hospitalaria. Y esa aproximación al ser humano a partir de su más elemental materialidad lleva también a la cosificación y a la animalización. Así, el amor, el sexo y el cuerpo deseado y fuerte de Michel (pp. 13, 72, 81, 84, 90-91, 106) se transforma en “[v]iolencia entre dos cuerpos o de un cuerpo sobre otro. Contaminación”, amor tenebroso (p. 116). Pierde el sentido de seguridad y resguardo –“refugio cálido” (p. 36), “nido de carne” (p. 135)– contra una París vista como fiera impasible que hiere, con uñas, dientes y escamas rugosas (pp. 75-78), y se transforma en saturación y asco; ahora, la multitud de la ciudad es el “nido caliente” que los protege del desamor (p. 111). Y ese “sentimiento de propiedad” del otro que alguna vez lo reconfortó (p. 118), descrito con detalles casi naturalistas en el momento de la “posesión” de los cuerpos –“mutilados pedazos de carne que se buscan” (p. 77)–⁸, se vuelve una relación insoportable, asfixiante (p. 53), de necesitados, de víctima y victimario (p. 135), empleado y propie-

⁶ Lo hace, justamente, en un ensayo sobre Bacon en su libro *Un encuentro*, en el que se refiere a las ideas del pintor sobre Beckett. El texto de consulta en esta oportunidad, publicado en la revista *Claves de razón práctica*, citada en la bibliografía, es la reproducción del capítulo I de ese libro.

⁷ Significativamente, es la reproducción de este cuadro la que se elige como tapa del libro, que bien podría indicar, metafóricamente, una presentación del propio Chirbes que se autorretrata en cada uno de los ensayos que lo componen.

⁸ “Soy tuyo” y “te tengo” son expresiones que aparecen una y otra vez en boca de Michel.

tario, amo y esclavo (p. 119). Pero, contradictoriamente, también es insoportable la pérdida de esa “propiedad privada” que está en manos de otros (pp. 146-147) o que fue de otros en su mejor momento: ese Michel que el narrador cree no haber tenido nunca ni poder tener ya y que vislumbra entre las líneas de las cartas de un antiguo amante, Ahmed, aunque insista en considerar esas imágenes “cenizas” o “espejismos” (pp. 38-39), productos de un “estado de excepción sentimental” que es la enfermedad (p. 38). Es en ese momento cuando aparecen los “ojos de reptil” y la “cabeza de ofidio” para retratar a Michel, y la figura del cazador (recurrente en Chirbes)⁹ de pupilas “amarillas, casi inhumanas” (pp. 129-130). Lo mismo sucede con el deterioro de la enfermedad; en su fase terminal, Michel se transforma en un pulpo, en una araña: “De improviso, en un rapidísimo movimiento, alargó los brazos, los tendió hacia mí y se me agarró al cuello con una fuerza inesperada en aquel cuerpo reseco. [...] Se agitaron un instante sus brazos y piernas, descarnados como patas de insecto [...]” (p. 152).

Esos cuerpos están marcados por las voces de la Historia y por los silencios de sus microhistorias: en Michel, el hambre y la pobreza de su infancia, la prostitución de su madre, las figuras borrosas y violentas de su padre y su padrastro, su homosexualidad, sus amantes, la fábrica, su ideología...; en el narrador, una familia conservadora, un padre empresario (deudor del franquismo, podemos imaginar) y lleno de dinero,¹⁰ las convenciones sociales, los mandatos, el arte y, nuevamente, la sexualidad y la ideología, aunque retórica. En esos cuerpos se expresan las diferencias de edad y de experiencias y expec-

⁹ El narrador se ve a sí mismo como presa, pero esta imagen invierte la que Janine, expareja y amiga de Michel, nos ofrece de él (aunque, siempre, mediatizada por el relato del narrador), según la cual la presa es Michel.

¹⁰ Dice el narrador: “Mi padre tenía armas más temibles que la correa y los puños: el dinero, las empresas, la herencia, la manera de ser y estar en el mundo, todo eso que parece que no importa hasta que lo pierdes” (p. 103).

tativas, pero, fundamentalmente, como afirma Larraz (2016b), se libra la lucha de clases y, así, ven coartada la libertad de sus deseos, de sus instintos, y se socava la relación (p. 331). El amor, entonces, se transforma en un bien material y el sujeto, en un “bien útil”, en palabras del narrador (p. 92).

En ese recorrido, las imágenes de Michel niño, del deseado campesino normando devenido en obrero, del decadente de la borrachera, del promiscuo de los bares de los suburbios y del agonizante en el hospital se alternan y hasta se superponen en el relato del narrador. Son imágenes espectrales que resisten el borramiento, la invisibilidad a la que ese cuerpo es sometido durante su vida. Con la degradación física (frecuente en Chirbes), “Michel se iba borrando” (p. 41), el cuerpo deseado “ya no estaba, había desaparecido” (p. 36) y se va transformando en un extraño para los otros e incluso para sí mismo (p. 41). Michel pierde identidad, “empezaba a parecerse a otro” (p. 149), dice el narrador, es sustituido por otro (pp. 41-42), por un “ladrón de cuerpos” (p. 43); “ya no era él”: es un desconocido (p. 44). El cuerpo es un accidente, entonces: “¿[q]ué nos queda cuando hemos bajado hasta aquí?”, se pregunta Kundera (2009); “el rostro”, responde (p. 59). Porque el rostro, explica Le Breton (1997), “es el lugar de reconocimiento mutuo”, “el sitio en que se inscribe la identidad” (p. 12) y, en el amor, es “el lugar donde la verdad está a punto de develarse” (p. 13). Pero, en *Paris-Austerlitz*, solo nos queda una “cabeza de ofidio” y unos “ojos de reptil”.

Los textos

Con el término “texto” nos referimos no solo al relato (escrito u oral del narrador), al cuaderno perdido o a las cartas, que tanta relevancia tienen en la *nouvelle*, sino también a las canciones y los cuadros famosos referidos (elementos de intertextualidad) y, asimismo, a los cuadros y dibujos del narrador. En esta oportunidad, pondremos en foco solo el relato y el cuaderno.

Teniendo en cuenta los temas y los procedimientos habituales de la novelística de Chirbes, sugerimos en una reseña que podemos abordar el texto que leemos como un escrito (Serber, 2016); pensamos ahora que también podría considerarse un relato oral. Sea como fuere, las marcas de narración son permanentes: “creo que lo he dicho” (p. 22), “ya digo” (p. 34), “ahora estoy hablando de los meses felices” (p. 45), “vuelvo al génesis” (p. 58), “pero, ya digo, eso fue más adelante” (p. 76), “he dicho [...] pero ahora que lo pienso” (p. 121), “¿lo digo?” (p. 124), etc., y un “vaya usted a saber” (p. 123) que develaría un interlocutor concreto, a diferencia de Janine y Jaime, a quienes apela en muchas ocasiones como destinatarios ausentes de sus palabras.¹¹

El narrador parece comenzar este relato, por un lado, con un fin catártico y, por otro, con el deseo de dejar asentada su versión de la historia, que entra en conflicto con la de Michel y la de sus amigos. Como lectores, nos enfrentamos, entonces, a la confrontación de puntos de vista que nos obliga a tomar una posición, recurso omnipresente en la obra de Chirbes: domina la voz y la mirada del narrador, pero limitadas por las de Janine, Jaime, Michel e incluso por la de Bernardo (su amante madrileño) o su madre, a pesar de que siempre estén mediatizadas por el yo enunciador. El relato del joven artista presenta, además, algunos signos de hibridez genérica: encontramos marcas que podrían indicar conciencia de escritura, pero, con frecuencia, la expresión se desplaza hacia la oralidad, principalmente, cuando apela a Janine o Jaime. Asimismo, el tono, siempre íntimo, fluye entre la confesión y el diario, en un permanente vaivén entre una leve autocrítica y la autojustificación, como en tantos otros personajes de su obra.

Este aspecto genérico-estilístico nos conduce concretamente al tema de la memoria y la escritura de la Historia. Más de una vez, el

¹¹ Fernando Valls (2016) considera al texto que leemos un relato que el narrador escribe en un cuaderno o una respuesta a la carta de Jaime que anuncia el fallecimiento de Michel, una “posible contestación” dirigida a Jaime y a Janine (p. 44). Javier Lluç-Prats (2016) habla de la reconstrucción de un “diario perdido”.

narrador confiesa que lo visto y lo oído, lo pasado y lo presente, se mezclan en su memoria, cuyo fluir va revelando su propia hechura (p. 63). La cuestión se instala para desarrollarse a nivel del contenido y de la forma: los recuerdos pueden manipularse por conveniencia (p. 42) o por cualquier otro fin (p. 98) y entran en juego con la imaginación. El narrador mismo, en ocasiones, marca su propia maniobra y la de Michel durante su relación, a quien comienza a ver como un cazador por el acto mismo de la narración.

La reflexión en este sentido se profundiza cuando el narrador menciona la existencia de un cuaderno perdido y olvidado hasta ese momento, que había comenzado a escribir en los tiempos felices durante su trayecto en tren desde la madrileña estación de Chamartín a la parisina *gare d'Austerlitz*, espacio de despedidas y reencuentros, siempre umbral, lugar de pasaje. Los trenes y sus estaciones, espacios heterotópicos de paso para Foucault, aparecen aquí connotados desde lo histórico-social: “adiós el sur, bienvenido el norte” (p. 148, en francés en el original), dirá Michel en alusión a sus antiguos amantes portugueses, españoles y marroquíes (el sur, “la basura”, dirá) y al actual irlandés (el norte); y ello se simboliza en el cambio de estación de tren: adiós estación Paris-Austerlitz y bienvenida Saint-Lazare,¹² aunque después reconozca “basura” en ambos puntos (pp. 148-149).¹³ Ante el recuerdo de este cuaderno, reaparece la idea de la vaguedad de las rememoraciones y de la imaginación como parte de la construcción de la memoria, siempre poco fiable: en la *nouvelle*, son numerosas las expresiones que nos remiten a su funcionamiento, a la confluencias de verdad y ficción en esa elaboración, sometida al olvido, a la estilización, a la manipulación (“creo que”, “imagino”, “imagino, más que recuerdo”, “aunque no, exagero un poco”, etc.).

¹² La primera, estación de llegada de la gente del sur; la segunda, de la del norte.

¹³ Las connotaciones de norte y sur (arriba/abajo) aparecen también en el narrador cuando habla de la vida de su madre (su educación, sus vacaciones: “siempre en algún sitio por arriba” (p. 123).

Por ello, la necesidad de dejar constancia escrita: los acontecimientos y los sentimientos, como el amor, aun desaparecidos, solo cuando tienen nombre y letra son, existen, tienen trascendencia, otro de los temas del escritor valenciano que atraviesa también esta *nouvelle*. Sin embargo, en *Paris-Austerlitz*, el cuaderno se ha perdido y no sabemos si el relato que leemos llega a alguien, lo cual es todavía más desolador.

Conclusiones provisionales

En resumen, en *Paris-Austerlitz*, encontramos, una vez más, un auténtico Chirbes –siempre comprometido, siempre coherente–: en esta obra, nos ofrece una historia profundamente humana que se revela en toda su complejidad y crudeza en torno del eterno tema del amor y el desamor, como siempre, sin concesiones ni consuelo. Las alusiones dispersas y tangenciales a la Historia se entretrejen con la microhistoria de este amor turbulento y asfixiante entre el narrador y Michel y son elementos fundamentales para la configuración de los dos amantes como subjetividades históricas. Sus diferencias etarias, sociales y de experiencias y expectativas se revelan en París, en sus cuerpos y en los textos. Es decir, son espacios para la escritura y la lectura de la historia silenciada y la lucha de memorias, y se construyen como palimpsestos.

La metáfora medieval de la vida como viaje y el tópico del *homo viator* se resemantiza aquí: la vida como un trayecto en tren que no puede volver a la estación de partida aparece más de una vez en el relato del narrador (pp. 40, 145, 151) y, tal vez por ello, el título de la *nouvelle*. Como el protagonista de *Mimoun*, el narrador vuelve a Madrid sin haber logrado su declarado (aunque no real) objetivo (exponer sus cuadros, en este caso) pero, a diferencia de él, se reacomoda en su antiguo refugio –las rentas y la empresa de su padre, y su relación con Bernardo–, que sostiene, ahora, su arte. Un arte (un lenguaje) que encubre, más que devela, y que Chirbes, seguramente, calificaría de inane:

[L]o pienso: qué tendría que pintar ahora aquí, de regreso en Madrid, cadáveres que caminan por los pasillos del hospital, llagas como en Grünewald, carnes desolladas como en Bacon, como en Soutiene; no lo hago, sé que no lo haré nunca. (p. 53).

Por el contrario, busca los “chispazos de felicidad” de Matisse, los colores de Dufy, pinta las marinas, paisajes de “arquitecturas clásicas” bajo la “vivificante luz del sur” (pp. 52, 113, 117) y cuerpos de

perfección clásica en el espacio de esos paisajes y ante el decorado de esas arquitecturas que buscaron fijar la belleza: el cuerpo de Michel que me sedujo aparece en algunos cuadros y en un montón de dibujos, el de los últimos días –terrible Cristo yacente de Holbein– prefiero olvidarlo. (p. 117)

Referencias bibliográficas

- Chirbes, R. (2002). La resurrección de la carne. En *El novelista perplejo* (pp. 45-63). Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, R. (2016). *Paris-Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. En M. García *et al.* (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Foucault, M. (2010). Espacios diferentes. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (pp. 63-81). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Herralde, J. (2016). *Paris-Austerlitz*. Génesis y gestación de una novela. *Ínsula*, 834, 2-3.
- Kundera, M. (2009). El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon. *Claves de razón práctica*, 192, 56-59.
- Larraz, F. (2016a). Amor en clave materialista. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 6, 69.
- Larraz, F. (2016b). Rafael Chirbes, *Paris-Austerlitz*. *Caracol*, 11, 328-335. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118336/115918>

- Le Breton, D. (1997). El enigma del rostro. *El correo de la UNESCO. El cuerpo y el espíritu*, abril 1997, 10-14.
- Lluch-Prats, J. (2016). Rafael Chirbes: *Paris-Austerlitz*. *Turia. Revista cultural*, 119, 382-383.
- Seligmann-Silva, M. (2006). A escritura da memoria: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26(1), 31-45. Recuperado de <https://periodico.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053/3762>
- Seligmann-Silva, M. (2007). La catástrofe de lo cotidiano, la catástrofe apocalíptica y la catástrofe redentora: sobre Walter Benjamin y la escritura de la memoria. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen* (pp. 277-294). Buenos Aires/México: Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Serber, D. (2016). Reseña: Rafael Chirbes, *Paris-Austerlitz*. *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 16(24). Recuperado de http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7364/pr.7364.pdf
- Valls, F. (2016). “Cabeza de ofidio, ojos de reptil: a propósito de *Paris-Austerlitz*, de Rafael Chirbes”. *Caracol*, 11, 28-51. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118328/115921>

La narrativa de Manuel Vicent en diálogo con la Generación del 27. El caso García Lorca

Margarita María Ferrer

Si en la literatura española contemporánea tenemos que señalar un escritor que mantiene una actitud dialogal permanente con él mismo y con los otros, ese es Manuel Vicent. Diálogo con los aromas y sabores de la tierra; con los pueblos y ciudades en los que vivió o visitó; con las artes plásticas, el cine, la música, la literatura de todos los tiempos; pláticas interminables con los protagonistas del pasado y del presente de la historia de España. Estos diálogos configuran un poderoso sustrato que, con espesores diversos y diferentes intensidades, atraviesan toda la escritura vicentina.

Presentaremos un recorrido posible de lectura a través de algunos de los textos en los que Vicent convoca, como interlocutores privilegiados, a los integrantes de la Generación del 27, independientemente del soporte, del género o de la intencionalidad del escritor. Entre ellos, García Lorca es un caso especial, no solamente por el abordaje integral que realiza de la vida y de la obra del poeta granadino sino porque no hay ningún otro escritor que tenga, como él, este espacio privilegiado en los textos del escritor valenciano.¹

¹ En unas declaraciones a EFE, antes de participar en Valladolid en el ciclo “Bi-

Lo primero que publica en relación a esta Generación es el libro *García Lorca*, de 1969; se trata de un estudio con Antología sobre el poeta granadino, editado por Ediciones y Publicaciones Españolas.² De las 193 páginas, 152 están destinadas al ensayo propiamente dicho, en el que Vicent va desgranando la biografía de Federico García Lorca al mismo tiempo que traza el clima de época, el ambiente social, literario y cultural de la España que transita por la bisagra de los siglos XIX y XX, en la cual nació y creció Federico. Este estudio focaliza su análisis en los ambientes que constituyeron al escritor, sobre todo dos: la vega granadina primero y luego el Madrid de Giner de los Ríos y de la Residencia de Estudiantes.

Nos detenemos en este lúcido trabajo por dos razones: la primera, porque no he encontrado críticas o comentarios sobre el libro, un texto biográfico de avanzada para el momento en que fue publicado –1969, en época de dictadura franquista– y cuyo enfoque y análisis no ha perdido vigencia.³ Y además, porque siendo el tercer libro de Vicent –después de *El resuello* (1966) y *Pascua y naranjas* (1967)–, ya encontramos en él la configuración de un universo en el cual la

bliotecas de escritores”, organizado por la Fundación Miguel Delibes, al referirse a su colección de libros personal, afirma que hubo un tiempo en el que tenía una “obsesión” por adquirir primeras ediciones de Federico García Lorca o de Pío Baroja, entre otros (17 de febrero de 2014).

² En la colección de esta editorial habían sido publicados antes de 1969 otras biografías, como la de Antonio Machado, por José Manrique de Lara; la de Valle-Inclán, por Francisco Umbral; la de Menéndez Pidal, por Carmen Conde o la que escribe Northrop Frye acerca de Thomas Eliot, por mencionar solo algunas.

³ El estudio de Vicent sobre Lorca figura en *Catálogos Temáticos de la Biblioteca de Andalucía* (1998), publicado por la Consejería de Cultura de Granada, en la sección “Biografías y homenajes sobre Federico García Lorca”. La referencia al texto vicentino, tratándose de un catálogo, es escueto e invita poco a leerlo. Expresa lo siguiente: “El autor hace un breve repaso de la vida de Lorca, centrándose en temas tales como sus inicios en el teatro, su actividad como dibujante, su pensamiento social, etc. Incorpora una pequeña antología con fragmentos de algunas de sus obras y algunos poemas,” (*Catálogos Temáticos...*, 1998, p. 89).

construcción narrativa de la identidad se realiza dentro de un campo amplio, en un espacio biográfico –para decirlo en términos de Arfuch (2010)–⁴ en donde circulan y confluyen diferentes cuestiones que trascienden el mero relato de una vida individual. Es esta una particularidad de la narrativa vicentina que volveremos a encontrar con variaciones, más de 30 años después, en *Aguirre, el magnífico*, por ejemplo, y en otros textos.

¿Qué es una biografía?⁵ El mismo Vicent se encarga de definirla en la tercera página del libro, y lo hace de esta manera:

Una biografía, mientras no se demuestre lo contrario, es un núcleo psicológico que se desarrolla en el tiempo a través de un condicionamiento social. Lo primero está en manos de Freud; lo otro entra en el territorio de la dialéctica. (Vicent, 1969, p. 9).

El escritor valenciano transita con toda naturalidad, como pez en el agua, por ese territorio de la dialéctica, un espacio dinámico de contradicciones y cambios en donde percibimos que la experiencia del hombre es inseparable de una totalidad, del espacio y del tiempo en que le tocó vivir, en donde entran en juego las Instituciones, los actores individuales del momento, las oportunidades, como así también las decisiones políticas. De este modo, la vida de Lorca está pensada como una unidad que se gesta en su primera niñez allá en Fuentevaqueros; luego en Almería, con los estudios primarios; después Granada, cuando sus padres se instalan allí y Lorca ingresa en el Instituto, consolida sus estudios de música y, en 1915, comienza estudios universitarios que no finalizará nunca.

⁴ La expresión fue tomada en préstamo a Philippe Lejeune y las razones las explica la autora en la página 22.

⁵ Desde el punto de vista genérico y teórico varios investigadores se han ocupado del tema. Entre ellos, el ya mencionado Philippe Lejeune, Paul Ricoeur, Jean Philippe Miraux, Adolfo Prieto, Manuel Alberca y Leonor Arfuch, entre otros.

Allí conoce a Fernando de los Ríos, quien le dará a Federico “tres oportunidades decisivas”: el ingreso en la Residencia de Estudiantes en 1919, el viaje de estudio a Nueva York diez años más tarde y, en 1932, la empresa teatral *La barraca*, un teatro ambulante con la finalidad de llevar los clásicos al pueblo. Vicent describe y cuenta cómo funcionó este proyecto de la Instrucción Pública en un intento de la II República para cambiar el país a partir de la educación. Asimismo, el escritor valenciano traza un panorama del Madrid de los años 20, época en que Lorca ingresa a la Residencia de Estudiantes “donde se respiraba el ambiente más distinguido de Madrid” y en donde Federico “acabó de perder el pelo de la dehesa” (Vicent, 1969, p. 61).

El caserón con jardín de álamos y cipreses era por ese entonces no solamente “el ambiente intelectual más distinguido de Madrid” sino un lugar central para el intercambio artístico y científico en la Europa de entreguerras. La prestigiosa institución es evocada en varios de sus textos: en *Jardín de Villa Valeria* (Vicent, 1996, p. 45) integra el paisaje y la historia de lo que Aurora Castedo, la última propietaria de la Villa, le cuenta a Manuel, el narrador-personaje, en una cafetería de Madrid en 1981; en *Cuerpos sucesivos* (Vicent, 2003), la Residencia vuelve a cobrar vida gracias a las historias de amor y de pasión que se desarrollan en ese escenario en donde David Soria, profesor de Historia de la Literatura, investiga el destino de una hija de Lorca. Por otra parte, Vicent dedica una página completa a la descripción del ambiente de la casona de la calle del Pinar a través de la evocación que realiza Gabriel Celaya en “Gabriel Celaya como ingeniero sentimental”, texto incluido en *Retratos* (2005, pp. 170-171). Finalmente, “Gatos en la Residencia”, artículo periodístico publicado en *Espectros* (2000, pp. 67-70), muestra la vigencia de un lugar que todavía libera una especie de aura espectral porque lo que fue y significó esa institución vive aún en la memoria como un lugar emblemático.⁶ La Residencia de

⁶ Transcribo el final del artículo: “Fueron científicos, poetas, catedráticos, músicos, pintores e ingenieros, un grupo reducido de intelectuales que formaron una capi-

Estudiantes funciona como una especie de núcleo simbólico, diálogo interdisciplinar, creatividad, epicentro de los textos y siempre desde perspectivas nuevas.

Ya vimos cómo Manuel Vicent define a la biografía. A lo que ya hemos citado, él agrega lo siguiente: “Una biografía es también una interpretación de la muerte. En este caso, tres tiros en la nuca constituyen un acto irreversible y es forzoso aludir a ellos” (1969, p. 10).

La muerte de Lorca está mencionada, analizada, descripta, aludida de distinta manera y en contextos narrativos diferentes. Así por ejemplo, en *Aguirre, el magnífico* (2011), el narrador se refiere a la Generación del 36 y menciona las tertulias caseras a las que acudían sus integrantes, entre ellos Luis Rosales. Y nos dice que la muerte de Lorca era también tema de conversación:

En esas tertulias caseras de media tarde se hablaba de todo y de nada, aunque cada uno de los contertulios estaba muy cargado de recuerdos. Sobre la muerte de García Lorca podía hablar Luis Rosales, ya que el poeta había sido detenido en su casa, en el número 2 de la calle Angulo de Granada, donde se había refugiado. (Vicent, 2011, p. 149)

Pero hay algunos textos en que ese episodio fatal adquiere ribetes particulares, se inserta en un texto fantástico y el relato toma la dirección de la denuncia. Esto lo vemos en *El azar de la mujer rubia* (Vicent, 2013, p. 71), al final del capítulo que lleva como título-resumen “Se prepara un gran banquete de boda en la nave principal de la Basílica del Valle de los Caídos bajo el canto de la Sibila”, Adolfo Suárez, en una de las visiones que lo asaltan, se dirige a San Juan Evangelista, como si fuera la enigmática esfinge que todo lo sabe y le pregunta:

lla o secta cuyo estilo se ha convertido en la referencia más sólida de nuestra cultura y de la cual sólo quedan fantasmas en estas habitaciones que guardan las aspiraciones de un tiempo pasado. Aquí estuvieron ellos. Han quedado muchos gatos.” (Vicent, 2000, pp. 69-70).

¿Puede ser cierto que los huesos del poeta Federico García Lorca, asesinado en Granada, estén aquí, después de haber sido arramblados con palas por un mandato superior en los barrancos de Víznar y de Alfacar donde se hallaba el mayor yacimiento de fusilados de España, miles de esqueletos amontonados sin nombre ni nadie que se atreviera a exhumarlos? (Vicent, 2013, p. 76)

En la columna “Fosa común”, publicada en *Nadie muere la víspera* (2004, p. 173), Vicent denuncia el silencio en relación a las fosas comunes de miles de españoles sepultados por el odio fratricida, entre los que está García Lorca. La reflexión viene a cuento porque la columna periodística comienza refiriéndose al inmenso yacimiento de Atapuerca.

En “Niebla”, de *Radical libre* (2014, pp. 207-208), un relato en primera persona autobiográfica nos habla de tres viajes a Granada en tres momentos diferentes: el primero en 1958, cuando Vicent vive un año en la ciudad andaluza y, movido por la curiosidad del misterio que rodeaba la muerte de Lorca, va a Víznar con un amigo. “Al llegar a la plaza del pueblo había una pareja de la Guardia Civil, que sin decirnos nada no dejó de vigilar nuestros movimientos hasta que abandonamos aquel paraje”. A finales de la década del 70 vuelve al lugar del crimen acompañado por un librero amigo, quien le señala que “el franquismo estaba tapando con cemento y con repoblación forestal todos los vestigios de los fusilamientos...”. El tercer intento lo realiza solo, ya en el siglo XXI, pero una espesa niebla le impidió ver el lugar. “Presiento que esa niebla perdurará por un tiempo indefinido sobre el paradero de los restos de nuestro poeta nacional, sacrificado por la barbarie”. Ante el mismo hecho, tres situaciones diferentes en el tiempo: la prohibición y el amedrentamiento, primero; la negación y el pretendido borramiento material de lo sucedido, después; y, finalmente, la imposibilidad de rescatar el cuerpo de Lorca para que nadie “pudiera usarlo como bandera”.

Volviendo al texto inicial, vemos que los 38 años de la vida de Lorca, incluida su muerte, son desplegados y estudiados en relación a las diferentes realidades que lo circundan y en un espacio poblado de encrucijadas: entre un siglo y otro, entre la tradición y la modernidad, entre lo popular y lo culto, entre el provincianismo y la proyección internacional. Desde la publicación de *Impresiones y paisajes* (1918), su obra primeriza, hasta *La casa de Bernarda Alba* (1936) encontramos un mundo poético cuyos momentos y personajes estelares están inspirados en la vega granadina. Sin embargo, no hay en esta biografía un planteo determinista del hombre y del escritor; la cultura no está vista como un efecto secundario de lo social sino como un proceso social integral en donde interaccionan elementos complejos y en donde conviven rupturas y continuidades. Este abordaje biográfico que realiza Manuel Vicent es el que me parece novedoso para el momento en que fue publicado el libro.⁷

La Generación del 27 representa lo moderno, el cambio a una literatura nueva, esto ya lo dice en el panorama que traza sobre la Generación en *García Lorca*. La admiración que Vicent siente por los del 27 también se manifiesta en el uso de algunas intertextualidades. Por ejemplo, el título de *Cuerpos sucesivos* pertenece a los versos finales de la estrofa –incluidos en esta novela– de “Vereda del cuco”, del libro de Luis Cernuda *Como quien espera el alba* [1941- 1944].⁸ Y en esa misma novela, el escritor inserta versos de Pedro Salinas que una chica lee apoyada en el piano que un día tocó Federico.⁹

⁷ En 1977 aparece *Marxism and Literature* de Raymond Williams, texto fundamental en los orígenes del Giro Cultural o textualista en el campo de las Ciencias Sociales. La cultura no ya entendida como el resultado de un determinismo económico, sino como un proceso dinámico social amplio en donde no hay estructuras jerárquicas que determinen lo simbólico.

⁸ “Beber dos veces de la misma agua,/ Y al invocar la hondura/ Una imagen distinta respondía,/ Evasiva a la mente,/ Ofreciendo, escondiendo/ La expresión inmutable,/ La compañía fiel en cuerpos sucesivos,/ Que el amor es lo eterno y no lo amado.” (Vicent, 2003, p. 39).

⁹ “Cuando dices: ‘Me quieren/ los tigres y las sombras’/ es que estuviste en sel-

En el artículo periodístico “Genios o impostores. El surrealismo dejó de ser un juego” (Vicent, 8 de junio de 2015),¹⁰ Vicent vuelve a poner la mirada en la Residencia de Estudiantes en el trío conformado por Dalí, Lorca y Buñuel. Los tres tienen en común el hecho de haber vivido la vida como un juego hasta que la Guerra Civil desarma el triángulo y “el surrealismo real, no el plástico ni el literario, los devoró”. Es este el momento en que comienza el verdadero surrealismo existencial para España. El autor se refiere a la muerte de Lorca de esta manera: “Qué verso de *Poeta en Nueva York* podría alcanzar una metáfora más insondable que una descarga de fusil al amanecer en un barranco de Víznar con la vega de Granada a los pies?”.

Hasta aquí me he referido a García Lorca como un caso especial, ya que si bien Vicent dialoga con los integrantes de esa Generación en general y con algunos poetas en particular –Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Altolaguirre, Dámaso Alonso, Guillén– en varios de sus textos,¹¹ no hay ninguno, como dijimos, que ocupe el espacio en su escritura como lo hace Lorca.

vas/ o en noches, paseando/ tu gran ansia de amar./ No sirves para amada;/ tú siempre ganarás./ queriendo, al que te quiera./ Amante, amada no.” (Vicent, 2003, p. 38). Estos versos de Pedro Salinas pertenecen a *La voz a ti debida* (1933).

¹⁰ Con fotografía de época (1926) de Marçal Folch.

¹¹ En un artículo publicado en *El País* del 13 de diciembre de 2015 –“¿Pueden los poetas ser buenos amigos?”– Vicent se refiere a Vicente Aleixandre, Premio Nobel de Literatura 1977, a quien la mayoría confundía con el cómico Manuel Alexandre, en un sustancioso artículo en el cual, además de exaltar la figura del poeta sevillano como el hombre que ejerciera “la amistad como su mejor poema”, incluye las relaciones con los otros integrantes y una mención especial a Miguel Hernández. A Rafael Alberti y a Dámaso Alonso les dedica Vicent varias páginas, respectivamente, en su libro *Retratos* (2005, pp. 137-146 y 179-189). En la columna “Pañería” incluida en *El cuerpo y las olas* (2007, p. 195), al contrastar las dos generaciones, la del 98 y la del 27, utiliza unas imágenes olfativas que pueden leerse en un doble sentido: los primeros “huelan a cerrado” y por eso la literatura que escriben “huele a atmósfera muy cargada”; mientras que los del 27 –Lorca, Alberti, Cernuda, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Altolaguirre y Aleixandre, en ese orden los menciona– tienen ya un aire deportivo, se bañan con más frecuencia y se visten de otra manera.

Hago un breve paréntesis para señalar que Manuel Vicent no agota sus referencias a la Generación del 27 en los textos a los que me he referido. La columna “Los del 27”, publicada en *El País* el 29 de enero de 1985, es un texto lapidario a primera lectura rápida, pero muy interesante para analizar la recepción de los textos de dicha generación por parte de los medios masivos de comunicación en la España de los años 80, como así también la lectura que Vicent hace de ello.¹²

Lorca, como escritor y como figura biografiada –decía–, revisite un interés especial en la narrativa de Manuel Vicent, ya sea como documento y testimonio de una historia individual, con una intensa

¹² La columna está publicada en *Arsenal de balas perdidas* (Vicent, 1988, p. 103). “Los del 27”, así, con ese artículo definido generalizador, los presenta casi como una suerte de *banda* que conspira contra la literatura española de la época (1985). El texto no pone el acento en la calidad literaria de los escritores sino en la presión que ejercen *los medios de comunicación* para instalar a la Generación como lo mejor y más sublime de la literatura del siglo XX español. Vicent define a los integrantes del grupo como “*gente atildada, profesoral y herbolaria, que nunca descompuso la figura ni sacó los pies del plato*” (el subrayado es nuestro). Otras apreciaciones tales como “catedráticos”, señoritos finos, inteligentes y adorables, pero que ejercen “un colonialismo” en la cultura del momento que “resulta insoportable”, motivaron tres respuestas inmediatas de los lectores.

El 4 de febrero del mismo año (1985) se publican en la sección Opinión estas cartas dirigidas al director del Diario –una de Pilar Tordera, otra de Lucrecia de Francisco Vila y la tercera firmada por Antonio Arenas–. Las dos primeras manifiestan estupor por lo que consideran apreciaciones ignominiosas por parte del escritor valenciano al que tildan –al menos una de ellas lo hace– de “envidioso”. Con toda seguridad, estas dos señoras no habían leído el libro que Vicent escribiera en 1969 ni tampoco las columnas periodísticas referidas a la Generación en general y a Lorca en particular, de lo contrario no hubiesen escrito lo que escribieron.

La tercera opinión pone el tema blanco sobre negro; con sólidos argumentos interpreta el decir y sentir de Vicent y también lo que piensan muchos españoles que, aun considerando lo mismo que Vicent, no se han atrevido a manifestarlo públicamente. El autor de *Son de mar* no realiza una crítica negativa a la Generación ni a sus integrantes, sino al uso que los medios de comunicación hacen de ella. Finalmente, el granadino Antonio Arenas felicita a Vicent por haberse atrevido a poner en evidencia la actitud de los medios periodísticos en relación a los escritores del 27 aunque está seguro de que muchos no se lo perdonarán.

personalidad artística, o como integrante de una generación que marcó la cultura española de principios del siglo XX. La mirada que Vicent pone sobre ellos y, en especial, sobre Lorca en el estudio de 1969, es la del escritor que exhibe la selección de hechos y la interpretación de documentos, cuya imaginación creadora los ha configurado en una unidad significativa muy próxima a la verdad histórica.

En todo relato biográfico encontramos dos dimensiones, una cronológica y otra atemporal. La cronología –ordenada o no– nos permite seguir los diversos acontecimientos de una vida singular que el escritor selecciona y organiza dentro de una totalidad significativa. Vicent compone la vida de García Lorca en una trama –síntesis de lo heterogéneo–, articulada en un relato que da cuenta de la experiencia temporal de Federico, desde sus orígenes en la vega granadina, vida que avanza en medio de las contingencias de la adolescencia y juventud hasta llegar a su trágico final en los campos de Víznar. En el libro *García Lorca* (1969), el escritor valenciano da una determinada extensión a la biografía del poeta granadino, un contorno, un límite en el espacio del texto. De este modo, como afirma Paul Ricoeur “(...) la configuración de la trama impone a la sucesión indefinida de los incidentes ‘el sentido del punto final’ (...) desde el que puede verse la historia como una totalidad” (2011, p. 135).

Sin embargo, en lo que a biografías se refiere, Manuel Vicent realiza una apuesta narrativa más que interesante. Las historias de sus personajes, como así también algunos tópicos, no se agotan nunca en un solo texto. Si los queremos aprehender, tenemos que rastrearlos, seguirlos en otras historias, en otros diálogos. Entonces, la lectura se convierte también para nosotros en travesía, en viaje e itinerario a través del universo textual del escritor. No solamente García Lorca, o Adolfo Suárez o Jesús Aguirre,¹³ a quienes Vicent ha biografiado, aunque en el primero de ellos no haya tenido una intención ficcional

¹³ En *El azar de la mujer rubia* y en *Aguirre, el magnífico*, respectivamente.

manifiesta; sino otros personajes, por lo general pertenecientes al ámbito de la política española contemporánea, cuyas existencias transitan con mayor o menor frecuencia por sus artículos, novelas o columnas periodísticas. Allí, escondidas entre los hilos que tejen distintas historias en épocas y contextos diferentes pero con los mismos personajes, en esa lectura transversal que realizamos, aparecen, casi inadvertidas, otras tramas, otras figuras en el tapiz de la escritura vicentina. Y entonces el texto primero que leímos aislado, de alguna manera nos impulsa a seguir buscando a sus personajes en otras historias y, al mismo tiempo, a volver sobre las ya leídas. Este carácter recursivo e intertextual de la escritura de Vicent pone en evidencia la distinción que hacía Barthes entre obra y texto:

(...) la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. (...) [L]a obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje; (...) el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede atravesar la obra, atravesar varias obras). (1987, p. 95)

Y es esta invitación, incómoda a veces y lúdica casi siempre, a la lectura transversal de los textos de Manuel Vicent lo que constituye un sello de identidad de la escritura del autor de *Son de mar*. La Generación del 27 y, en particular, la vida y la obra de Federico García Lorca que hemos transitado por columnas periodísticas, artículos y estudio rigurosamente documentado son un ejemplo más de este desafío de lectura que nos propone el escritor valenciano.

Referencias bibliográficas

Libros

Arfuch, L. (2010)[2002]. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, R. (1987) [1971]. De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Cernuda, L. (1990) [1941-1944]. Como quien espera el alba. En *Antología*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. [1984]. *Tiempo y Narración II*. México: Siglo XXI. Traducción de A. Neira.
- Salinas, P. (1961) [1933]. *La voz a ti debida*. En *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Vicent, M. (1969). *García Lorca*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas S.A.
- Vicent, M. (1988). *Arsenal de balas perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Vicent, M. (1996). *Jardín de Villa Valeria*. Madrid: Alfaguara.
- Vicent, M. (2000). *Espectros*. Madrid: Ediciones El País.
- Vicent, M. (2003). *Cuerpos sucesivos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vicent, M. (2004). *Nadie muere la víspera*. Madrid: Alfaguara.
- Vicent, M. (2005). *Retratos*. Madrid: Aguilar.
- Vicent, M. (2007). *El cuerpo y las olas*. Madrid: Alfaguara.
- Vicent, M. (2011). *Aguirre, el magnífico*. Madrid: Alfaguara.
- Vicent, M. (2013). *El azar de la mujer rubia*. Madrid: Alfaguara.
- Vicent, M. (2014). *Radical libre*. Madrid: Círculo de Tiza.
- Williams, R. (1997) [1977]. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península. Traducción de P. di Masso.

Fuentes electrónicas

- Arenas, A. (4 de febrero de 1985). La ‘generación del 27’. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/02/04/opinion/476319603_850215.html
- EFE (17 de febrero de 2014). Manuel Vicent: Lo importante son las palabras y el soporte es lo de menos. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140217/54401388605/manuel-vicent-lo-importante-son-las-palabras-y-el-soporte-es-lo-de-menos.html>

- Francisco Vila, L. de (4 de febrero de 1985). La 'generación del 27'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/02/04/opinion/476319612_850215.html
- Tordera, P. (4 de febrero de 1985). La 'generación del 27'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/02/04/opinion/476319604_850215.html
- Vicent, M. (29 de enero de 1985). Los del 27. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/01/29/ultima/475801201_850215.html
- Vicent, M. (8 de junio de 2015). El surrealismo dejó de ser un juego. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/06/07/actualidad/1433698575_019255.html
- Vicent, M. (13 de diciembre de 2015). ¿Pueden los poetas ser buenos amigos? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/12/13/actualidad/1450008088_326651.html
- Catálogos Temáticos de la Biblioteca de Andalucía I. Federico García Lorca* (1998) (p. 89). Granada: Consejería de Cultura. Sección Biografías y homenajes. Recuperado de <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/ba/pdf/catalogo-lorca.pdf>

De Martín Gaité a Martín Gaité. Mujeres dentro y fuera de las letras

Ailén Saavedra

El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.

Lo femenino y la Falange. *José Antonio Primo de Rivera*

Es una verdad universalmente conocida que toda muchacha de la posguerra española estaba en busca de un marido. Ese era su objetivo, su única meta, y para alcanzarla contaba con una formación específica, con un recorrido determinado, desde la cuna hasta el altar y todo un sistema y una red de instituciones para encauzarla en ese camino que recorrería sola.

En *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité se dedica a desmenuzar los modelos de mujer existentes a partir de la finalización de la contienda interna, y los medios a través de los cuales se definieron y construyeron dichos modelos. El libro, sin embargo, fue escrito a finales de la década del ochenta, con la distancia que treinta años y una carrera literaria le otorgaban.

Lo interesante de este caso es que la escritora analiza las prácticas y costumbres alrededor de las relaciones amorosas en el período

1940-1959 a las que ella misma se vio sometida. Nacida en 1925 en un pueblo del interior, experimentó en carne propia las prácticas que en el libro describe. Pero también fue capaz de abordar el tema contemporáneamente a través de su literatura: la otra obra que se analiza en el presente trabajo es su primera novela larga, *Entre visillos*, publicada en 1957 pero escrita a partir de 1955. Ese movimiento entre ser protagonista, testigo y analista resulta más que interesante para plantear cuestiones de la relación entre historia, literatura y experiencia.

Tres puntos de vista, entonces, sobre el mismo objeto –el experiencial, el literario y el ensayístico-monográfico– que sin embargo –inevitablemente, diríamos– se mezclan. Porque así como se trasluce el aspecto autobiográfico en la novela, el ensayo tiene también una gran impronta literaria.

El presente trabajo se propone entonces analizar dos obras distintas sobre el mismo tema, pero vinculadas a través de su autora, quien vivió aquello que trabaja tanto desde un punto de vista estético y literario como uno más ensayístico e histórico, como dos caras de la misma moneda.

La cara histórica

Como explica la misma Martín Gaité en el prólogo a *Usos amorosos*, el libro contaba con un antecedente metodológico, su *Usos amorosos del dieciocho en España*, presentado como tesis doctoral y luego editado por Siglo XXI en 1972. La muerte de Franco la llevó a pensar que podría realizar el mismo trabajo pero sobre una época más reciente, y por ello más difícil: la distancia temporal era mucho menor y la relación con la época misma era completamente opuesta, ya que al haberla vivido en carne propia el vínculo con lo analizado era diferente: cercano, subjetivo, experimentado en carne propia. Su libro surge entonces como un experimento de cruces textuales: de la memoria a la investigación, de la novela a la monografía, y viceversa.

En primer lugar, se le imponía la necesidad de un recorte temporal. La autora se inclina a tomar el período desde el fin de la Guerra Civil hasta la muerte del general Francisco Franco, pero sin determinar que ese sea el límite del término posguerra. La decisión que determina esa selección temporal final que abarca solamente de 1939 a 1959 es explicada en la introducción, y se relaciona –en primer lugar– directamente con su biografía: al concluir la guerra, Martín Gaité contaba trece años y durante los diez años siguientes pasó “de niña a mujer” (2007, p. 12) y comenzó a relacionarse con personas del sexo opuesto en diferentes ámbitos, como ser el de la carrera de Letras; en octubre de 1953 contrajo matrimonio con Rafael Sánchez Ferlosio.

Pero también en ese momento, en el plano histórico, hay un cambio en el paradigma de las relaciones de España con el resto del mundo, especialmente con los Estados Unidos, país despreciado por su superficialidad pero a la vez profundamente envidiado. En 1953 se firmaría un convenio económico con ese país que permitiría cierta apertura y la aparición de un nuevo modo de vida: la sociedad de consumo. Las mujeres comenzarían a partir de ese momento a recibir la influencia de nuevos consumos culturales: el cine, las revistas, la música, las modas extranjeras modificarían la educación sentimental de las jóvenes.

Esa relación entre los países y las culturas impactaría en el nivel discursivo y social: apenas terminada la Guerra Civil española, Estados Unidos sirvió como contraejemplo, como imagen perfecta que resumía todos los valores equivocados. A través fundamentalmente del cine, América se conformaba como antítesis moral: ante el materialismo económico, lo novedoso, lo meramente ornamental, se imponía lo tradicional, el recato, la sobriedad, lo esencial y lo verdadero. La exposición sin miramientos de pasiones *versus* la represión y los buenos modales. Y esto corría sobre todo para las mujeres: el cine americano estaba plagado de malos ejemplos, mujeres fatales que desde su estética y su comportamiento, condensaban perfectamente todo

aquello que no se debía ser. Ni libre, ni independiente, ni excesivamente preocupada por su apariencia, la mujer española debería huir en dirección diametralmente opuesta al modelo de aquellas actrices y los personajes que encarnaban. Eso, claro, hasta la mentada fecha del convenio entre ambas naciones.

Porque hasta ese entonces, España debió lidiar con las consecuencias de años de guerra que afectaron a todos los planos: desde ya el político, pero también el económico, el demográfico, el cultural y el social. El nuevo régimen se vio en necesidad de construir nuevos discursos que justificaran y avalaran tanto las acciones pasadas como el nuevo rumbo del país, y que a su vez unificaran a una sociedad fragmentada. La guerra había sido contra traidores, rojos, anarquistas, socialistas que contaminaron la sociedad española con ideas comunistas, libertarias. Y para volver a poner al país en la senda correcta eran necesarias ciertas medidas urgentes. Se instaló de esa manera toda una retórica del ahorro y del esfuerzo que impregnaría también las relaciones de pareja, los matrimonios, la formación misma de las mujeres españolas de posguerra:

Dentro de esta retórica del éxito y el fracaso, la solterona que no había puesto nada de su parte para dejar de serlo era considerada con el mismo desdén farisaico que el Gobierno aplicaba a los vencidos. (Martín Gaité, 2007, p. 44)

La necesidad por legitimar el nuevo régimen iba de la mano con una negación de los avances y los logros inmediatamente anteriores al franquismo, y dentro de ellos, las libertades conquistadas por las mujeres no eran menores: desde la posibilidad de estudiar en la universidad o manejar automóviles, hasta el voto femenino alcanzado en 1931. Uno de los personajes principales de *Entre visillos* evocará ese pasado idealizado, como veremos posteriormente.

El libro está dividido en nueve capítulos, y ya desde los títulos se puede observar la marca literaria de la autora:

- I. Bendito atraso
- II. En busca de cobijo
- III. El legado de José Antonio
- IV. La otra cara de la moneda
- V. Entre santa y santo, pared de cal y canto
- VI. El arreglo a hurtadillas
- VII. Nubes color de rosa
- VIII. El tira y afloja
- IX. Cada cosa a su tiempo

Pero no es solo una evidencia de su tendencia literaria. Si se lo coteja con el índice de *Usos amorosos del dieciocho*, el contraste salta a la vista. Mientras que los títulos de uno son ambiguos y poéticos, los del primer trabajo son sintéticos y descriptivos del tema a tratar en cada segmento. Podemos aventurar la interpretación de que esto señala una relación distinta con uno y otro período analizado, dado –obviamente– por el hecho de que la autora vivió una época mientras que a la otra se acerca a través de fuentes historiográficas y con una mirada específicamente científica.

Esto también se evidencia en otro aspecto sumamente interesante: las fuentes que utiliza Martín Gaité son en general escritas: revistas femeninas, informes, reseñas, entrevistas, letras de canciones, publicidades. Pero también las hay orales: constantemente alude a frases comunes entre la gente, palabras, dichos, expresiones y más llamativamente, anécdotas, historias que le han contado:

En mi juventud oí contar, dándolo por cierto, el caso de una señorita –no sé si de Palencia o de Valladolid–, que le había aguantado al novio tal cantidad de desaires y humillaciones que nadie se explicaba cómo no lo mandaba a paseo. (...) Si aquella anécdota fuera cierta, cosa que nunca pude acreditar (...) (Martín Gaité, 2007, p. 46)

A estas fuentes orales solo ha tenido acceso a través de su memoria, y gracias al haber estado presente en ese momento particular. De otra manera hubiera sido muy difícil acceder –y luego analizar– el uso cotidiano de ciertas palabras completamente recurrentes como “ilusión” o “complejos” (p. 40), o de frases como “más rara que las monjas” (p. 40) o “para vestir santos” (p. 39) o “hacer manitas” (p. 200).

Como escritora, es lógico que Martín Gaité se interese por el uso particular de determinadas palabras y por su reiteración constante: “Repasando las publicaciones de la época, cuajadas de adjetivos como impasible, viril, señero, altivo, entusiasta, pujante, augusto e imperial (...)” (Martín Gaité, 2007, p. 25).

Pero también, y también consecuentemente, con la prohibición de otras:

Aquel mimetismo [con Estados Unidos] se reflejaba en las costumbres y se inmiscuía en el lenguaje. En mayo de 1940, se prohibió *el uso innovador y deformante de vocablos extranjeros en marcas, rótulos, frases y escritos*, por considerar que suponían *desollamientos en la piel española*. (Martín Gaité, 2007, p. 32, resaltado en el original)

Hablando sobre una nueva camada de jóvenes mujeres, las “niñas topolino” y sus compañeros varones, Martín Gaité toma nota de la manera lingüística en que esta generación intermedia y fuertemente marcada por su clase social se diferenciaba de su predecesora:

Tanto ellos como ellas tendían a emplear un lenguaje superlativo. Decían mucho ‘formidable’, ‘sensacional’, ‘bárbaro’, ‘es un poema’, ‘¡qué burrada!’, ‘¡cómo me apetece!’, ‘no hagas el ganso’, ‘bestial’ y ‘fenomenal’, en un tono gangoso y displicente que arrastraba las últimas sílabas y las dejaba resonando como dentro de una vasija hueca. (Martín Gaité, 2007, pp. 89-90)

Estas cuestiones lingüísticas son un ejemplo del recorrido diseñado por la autora: el movimiento tanto en el libro en general como en cada capítulo, que va desde lo macro hacia lo micro, en este caso de los discursos oficiales de las distintas instituciones hasta los usos cotidianos del lenguaje.

Si bien cada capítulo se propone tratar un aspecto principal, siempre se incluyen subtemas que complementan el primero. Así, en un análisis que podría ubicarse en la línea del materialismo cultural williamsiano, Martín Gaité examina la compleja trama de dispositivos, instituciones, discursos, que construyen y controlan ciertos acotados modelos de mujer a los que la sociedad debía adaptarse.

El primer capítulo comienza tratando la influencia de la Iglesia (Católica, Apostólica y Romana) en el régimen franquista y por ende en la sociedad española misma. De esa manera la autora pone sobre la mesa el estado general, tanto político como cultural, apenas terminada la Guerra Civil: la necesidad de construir un relato histórico sobre los eventos recién ocurridos que legitimara el poder del nuevo régimen y desterrara el pasado más liberal de la Segunda República, donde la religión sentaría las bases de nuevos modelos de conducta, sobre todo para la mujer. Bajo el amparo de la Iglesia y las palabras del Papa Pío XII, quien había saludado a los “mártires españoles” y declarado que “de España [había] salido la salvación del mundo” (Martín Gaité, 2007, p. 17), comenzó un despliegue de retóricas basadas en el heroísmo y el sacrificio. Para las mujeres esto representó volver al confinamiento, al rol de madre y esposa, luego de la ampliación de horizontes y perspectivas que había ocurrido durante la Segunda República.

Las relaciones entre el Vaticano y el Régimen Franquista podrían considerarse una metáfora de lo que serían también las relaciones matrimoniales en la sociedad española: superficiales, con desconocimiento e incompreensión desde ambas partes y con grandes tensiones. Lo que inicialmente estuvo impregnado de ilusión y esperanzas rápidamente se redujo a cortesías de manual. Pero por parte de España

ya no se necesitaba más: el aval del Papa Pío XII al comienzo del régimen franquista había dado el material necesario para designarla *salvadora* del mundo, último recinto del mundo moderno donde se guardaban los verdaderos valores y la verdadera fe:

Fuera como fuera, aquellas primeras declaraciones de amor de Pacelli, que se siguieron citando en los años siguientes, como el que alimenta la validez de un idilio relejendo cartas atrasadas, habían dado pie sobrado al general español para que tanto él como sus propagandistas explotaran hasta la náusea la cantinela de que España, aquel país de donde había salido la salvación del mundo, era una nación elegida, excepcional, diferente. El Papa, infalible por definición, lo había escrito. Y lo escrito, escrito queda. (Martín Gaité, 2007, p. 18)

La mirada de Martín Gaité es lo suficientemente aguda como para registrar las relaciones de los diferentes aspectos. En este caso, el rol de la Iglesia en legitimar el régimen franquista y el lugar que este le otorga a la religión en sociedad repercutirá en la educación, en el establecimiento de valores considerados primordiales y en la formación de mujeres.

El matrimonio se consagró como uno de los sacramentos más importantes –si no el que más– ya que era el que propiciaría la repoblación de la patria y la perpetuación de los valores considerados como los verdaderos. Y la mujer tuvo en él sus dos roles principales: esposa y madre. En el capítulo II, al retomar algunas voces que buscaban alterar el tinte negativo que se aplicaba a la soltería femenina, Martín Gaité dice:

Pero eran voces que clamaban en el desierto, testimonios excepcionales. Y además revolucionarios, por entrar en conflicto con la política del Gobierno y de la Iglesia, aliados en su empeño de reforzar el vínculo matrimonial exaltando sus excelencias y ventajas. Mediante préstamos a la nupcialidad y los famosos

subsidios y leyes de protección a las familias numerosas, Franco se había propuesto remediar el estrago demográfico de aquel millón de muertos, víctimas de una guerra que él mismo había emprendido. Y la mujer tenía que ser la primera en pagar el pato (2007, p. 54)

El análisis de Martín Gaité es fluido y es agudo, abarcando un amplísimo catálogo de producciones culturales y demostrando continuamente las relaciones mutuas entre ellas, entre instituciones, entre discursos, y también la influencia de todo esto sobre la vida concreta y cotidiana de las mujeres de la posguerra española.

La cara literaria

Por otro lado, entonces, tenemos la primera novela larga de la autora, *Entre visillos*, publicada en 1957 pero escrita durante los dos años anteriores. Al leer esta obra literaria advertimos la lucidez de la autora para captar todas las prácticas y emociones de su época, analizadas posteriormente en *Usos amorosos*. La novela presenta una gran variedad de personajes femeninos de todas las edades y todos los temperamentos, y algunos personajes masculinos que sirven como contrapunto.

En el prólogo a sus *Cuentos completos y un monólogo*, Martín Gaité expresa su interés por las mujeres y sus vidas en toda su obra escrita, “más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga sentir apreciadas por los demás y por sí mismas” (1994, p. 8). Y es así que, las mujeres, en plural, son el foco de su primera novela. Si bien podríamos decir que Natalia es la protagonista, debido al lugar que dentro de la narración le da a este personaje para transcribir su diario íntimo, sus conversaciones, en definitiva al desarrollo de la vida interna del personaje, no es la única mujer ni la única voz que aparece. Todos los personajes podrían corresponderse con cierta tipología que aparece en *Usos amorosos*.

El título de la novela brinda ya una primera pauta acerca del lugar que la mujer tendrá en la sociedad y el momento retratados, y su punto de vista: entre visillos, en el hogar, en el interior, mirando hacia afuera por entre las delgadas cortinas (delgadas como ese “tul fantasía” que también analiza la autora en el ensayo), pero siempre sin ser vistas desde el exterior. Escondidas. Espiando la vida.

Quien mejor capturará esto será Elvira, hija del Director del Instituto, recientemente fallecido: rodeada de gente pendiente de sus movimientos, expresará en varios momentos su sensación de ahogo. También declarará enfáticamente su negativa a conformarse: “Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero” (Martín Gaité, 1993, p. 43). El personaje lucha contra lo que se espera de ella, las maneras impuestas, y cruza los límites simbólicos: camina. Hacia el final de la novela, sin embargo, podría decirse que lo hace, sea la razón por la que sea.

A lo largo de la novela Martín Gaité presenta varias imágenes de muchachas mirando a través de ventanas y cristales: Tali levanta el visillo para ver los bailes y las máscaras en la calle al principio de la novela (1993, p. 9) y mirar a través de la ventana es una preocupación y una ocupación para ella, como lo demuestra al preguntarle a Alicia por la vista hacia el río desde su ventana (p. 178), o el recuerdo de ver a Josefina, hermana de Gertru, escapando hacia sus encuentros amorosos con quien sería su futuro marido, a través de los visillos (p. 195); pero sumamente representativa de este clima de opresión y melancolía es la imagen de la misma Josefina, durante la visita de su hermana para invitarla a su fiesta de compromiso: desencantada en su vida matrimonial, ocultando a sus propios padres un segundo embarazo, tejiendo sentada y mirando a través de la ventana de una casa que está lejos de sus ilusiones adolescentes (p. 188).

Las salidas al mundo exterior son con motivos religiosos (asistir a los oficios dominicales) o con el consabido –y aprobado– objetivo de conocer sujetos del sexo opuesto o, con suerte, desarrollar algún

tipo de relación con uno de ellos. En este último caso hay toda una serie de normas para hacerlo, como bien detalla Martín Gaité en *Usos amorosos*: hay lugares específicos para la socialización, hay formas de presentarse ante un desconocido, hay gestos y frases que hacer, decir e interpretar, pero por sobre todo, hay prohibiciones: las jóvenes de la novela no van al cine solas sino en grupos o con un novio oficial, y lo primero también se aplica para las salidas al casino: “Una chica nunca iba sola al cine, de la misma manera que tampoco entraba sola a un café. Ir al cine era un ritual de grupo (...)” (Martín Gaité, 2007, p. 199).

Todavía mayoritariamente en ese interior, Natalia comienza a dar sus primeros pasos hacia el exterior. En ellos se encontrará de camino hacia convertirse en una “rara”: se niega a atravesar la simbólica ceremonia de “ponerse de largo”, a diferencia del resto de las niñas normales, incluida su amiga Gertru, que ansían dar ese primer paso en el camino hacia la vida adulta; le gustan la escuela, la lectura, la escritura, el estudio, y con la ayuda de Pablo descubrirá que su ilusión está puesta en la posibilidad de seguir estudiando en la universidad en un futuro, y no en encontrar un marido (a pesar de que Pablo también sirve como primer interés sentimental). Y hay algo aún más interesante: el otro personaje que podríamos incluir en esta categoría es el de Elvira, una artista, pasional, con ansias de libertad; y es ella quien parece reconocer el potencial de Tali para convertirse en una chica rara y la invita con insistencia a visitarla.

Las hermanas mayores de Tali también se corresponden con otros dos tipos descriptos por la autora: Julia está, al comienzo de la novela, envuelta en un noviazgo de larga data que en ese momento sigue su curso a través de cartas, principalmente, ya que su novio vive en Madrid. La hermana del medio se ve en el medio entre su familia –su padre, principalmente– y su pareja, sin poder romper lazos con ninguna de las dos partes. A sus veintisiete años, sigue todavía en una relación de dependencia económica con su padre, quien ve con malos ojos a la ciudad capital. Miguel le recrimina a Julia esa falta de resolución, pro-

pia de niñas y adolescentes. Julia, por su parte, le reprocha a él la ni-mia relación con su familia, que “no les conozcas más que de refilón, ni siquiera a Mercedes, ni te importen, que no tengas nunca un detalle con ellos” (Martín Gaité, 1993, p. 72). Esto es algo que Martín Gaité detalla en *Usos amorosos*: la necesidad de que el novio fuera aprobado por la familia constituyendo un pacto, una alianza entre familias.

Mercedes, la primogénita, está próxima a cumplir la edad definitiva: treinta años. En ese cambio de década se marcaba el destino inexorable de solterona. Pareciera ir en camino definitivo a relevar a su tía en el rol de baluarte moral, suplantando a la madre ausente. La misma Tali lo nota: “Me da pena Mercedes, aunque no la quiero mucho, cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente como la tía. Hasta la misma cara se le va poniendo” (Martín Gaité, 1993, p. 179). No es que Mercedes no lo haya intentado, sino que constituye una de esas mujeres con demasiado carácter, que a diferencia de Julia no soportó un noviazgo demasiado largo y que luego ese fracaso pasó a convertirse en resentimiento hacia el género masculino. Cuando en la fiesta de Yoni, en el capítulo doce, Federico Hortal comience una aproximación y empiece un brevísimo intercambio, constituirá la última oportunidad de Mercedes y cuando fracase, su suerte estará echada, como le dice Julia a Natalia: “Y es lo malo que ya no se casa, qué se va a casar. Con el carácter que tiene. ¿Tú crees que va a encontrar quien la aguante?” (1993, p. 180).

Por su parte Goyita pareciera caer dentro del tipo de “las feas”, las mujeres poco agraciadas que deberán, pues era menester, desarrollar alguna otra faceta de su personalidad –ya fuera la inteligencia o el estilo– que les permitiera ser vistas como “interesantes”. A propósito de este tipo de mujeres, Martín Gaité recoge una excelente cita de la revista *Destino* en la que, con tono épico y utilizando una retórica bélica y referente al heroísmo y la victoria, se declara que la fea “no se resigna, lucha y vence” (2007, p. 44). En la novela podemos ver por un lado que este personaje se esfuerza por hacerse ver por su objeto

de interés, Manolo Torre. Pero es que además de no ser llamativa visualmente, Goyita es tímida. Por eso “le envidiaba aquella desenvoltura” (p. 29) a Marisol, joven a la moda y proveniente de Madrid, (que podría catalogarse como una “exagerada”, aquellas mujeres ruidosas, osadas, poco recatadas).

La educación aparece en la novela exactamente como posteriormente la describe Martín Gaité en *Usos amorosos*: en primer lugar, las escuelas no son mixtas sino para uno u otro sexo exclusivamente; en segundo, dentro de las escuelas para niñas hay dos circuitos diferenciados con claros énfasis en la clase social, privilegiada ante el conocimiento. Es así como Tali va al Instituto, donde la variedad social es más amplia, aunque esto siempre es visto como algo negativo, peligroso, porque a pesar de la mejor educación –propiamente dicha– que ofrecen estas instituciones, se corre el riesgo en ellas de entrar en contacto con compañeras pertenecientes a clases más bajas. Estas clases populares eran una mala influencia.

Es así también como Ángel, el futuro marido de Gertru, le prohíbe a su novia seguir concurriendo a clases luego de enterarse de “lo de Fonsi, aquella chica de quinto que tuvo un hijo el año pasado” (Martín Gaité, 1993, p. 7); el Instituto conforma un ambiente que no le gusta al aviador, once años mayor que su prometida.

De esa manera también, Ángel y Gertru se presentan desde un inicio como una relación marcada por la asimetría, la dominación del varón y la sumisión de la futura esposa en todos los aspectos, y guiada por la superficialidad, las apariencias y el control. Este era el modelo más usual de relaciones entre hombre y mujeres, como explica Martín Gaité a lo largo de *Usos amorosos*. Las mujeres llegaban al matrimonio en completa desventaja, tanto en experiencia como en formación y conocimientos:

El papel de explorador de lo desconocido y de incitador a la transgresión se le había asignado al varón desde la infancia; y con la

prohibición de la enseñanza mixta lo que se pretendía era velar por la inocencia de las niñas, en quienes se veía sobre todo una cantera de futuras madres destinadas a dar ejemplo. Continuamente se fomentaba en ellas la noción de que había cosas de las que no tenían por qué enterarse. (Martín Gaité, 2007, p. 101)

Gertru y Ángel se llevan once años de edad: él tiene veintisiete, ella dieciséis. Esa diferencia no solo estaba aceptada sino que es vista como algo que buscar. De esa manera, la diferencia entre las edades, siempre beneficiando al futuro marido, se traducían en mayor experiencia, puesto que se fomentaba en los varones la concurrencia a prostíbulos donde aprenderían las artes amatorias.

La sexualidad era un tabú, y cuando la desesperación sobrepasaba el pudor y lograba expresar una duda, la respuesta era ambigua y velada. No había muchos lugares a los que recurrir para informarse: las madres no eran una opción, las amigas sabían tanto como una. Uno de los espacios donde las preguntas podían proliferar eran los de correspondencia en las revistas femeninas, gracias a la posibilidad de resguardarse detrás de un seudónimo. Las respuestas, sin embargo, seguían sin solucionar las dudas, rodeando los temas e infantilizando a las lectoras y consultoras.

Y más allá de una educación en un nivel medio o secundario, la educación universitaria es prácticamente inconcebible aún en el momento en que se sitúa la narración. Natalia, joven de las que podrían catalogarse como “raras”, entre otras cosas, porque es el único personaje que manifiesta deseos de ir a la universidad, consciente de lo que esto implicaría para la visión familiar, es incentivada por Pablo:

– Usted ahora –le dije a Natalia–, a ver si arregla con su padre lo de la carrera. Que se entere su hermana en Madrid de los programas de esa carrera que quiere hacer y lo va usted sabiendo para el año que viene. No se desanime, mujer, por favor.

– No, no, si cada vez estoy más decidida.
(Martín Gaité, 1993, p. 206)

Ese diálogo transcurre en el final de la novela, donde vemos como no solo Tali comienza a dar sus primeros pasos emancipatorios, sino que Julia se está yendo a Madrid, finalmente capaz de tomar la decisión de liberarse del lazo paterno.

A lo largo de la novela, y sobre todo a través del personaje de Gertru, se plasma esa sensación de que la educación femenina era apenas algo en lo que contener o entretener a las mujeres *mientras tanto* o *hasta tanto* consiguieran marido.

Es llamativo que, a pesar de la importancia primordial que tenía el rol materno en la época, ya que ella constituía el bastión moral y fundamental de la familia española (analizado sobre todo en el capítulo V de *Usos amorosos*), las madres que aparecen en *Entre visillos* son pocas y no se profundiza en sus mundos: la madre de Tali ha muerto en ese parto; la de Pablo también ha muerto; la madre de Elvira aparece brevemente en algunas escenas de reuniones; Josefina es infeliz y no podemos decir mucho más. La única de quien nos podemos hacer ciertas ideas es la madre de Ángel, Lydia, quien visualmente ya es un personaje llamativo, con su pelo teñido de rojo y su ropa moderna. Pero aparte es la única que se preocupa por enseñarle algunas cuestiones a su futura nuera, aunque estas estén teñidas por cierto pesimismo: “Nadie es feliz del todo en este mundo, hija. Cada uno lleva su cruz” (1993, p. 189), le transmite a la jovencita. En este personaje se adivina una viudez que ha llegado como un alivio, y también una relación con su único hijo –y además, varón– que claramente bordea lo edípico: “Hablabla muchas veces en plural, como si fueran las dos las que iban a casarse” (p. 190). Claramente no es una imagen positiva.

Por último, una de las cuestiones que la autora analiza en *Usos amorosos* y que aparece en la novela de manera sumamente interesante es la cuestión de la competencia entre mujeres. Debido a la dis-

paridad demográfica entre hombres y mujeres producto del conflicto bélico, la proporción de mujeres era mucho mayor a la de varones. Es lógico que, en un país católico donde la poligamia obviamente está prohibida, una gran parte de las mujeres no se casara por una cuestión meramente matemática: no había suficientes hombres. La competencia, entonces, era despiadada. En la novela, las muchachas suelen aparecer siempre en grupos, en bandadas que hacen pensar más que en palomas o alondras, en cuervos y buitres, siempre revoloteando alrededor de la misma presa que buscan las protagonistas. Además, estos otros grupos que se sienten como amenazas son siempre de muchachas mucho más jóvenes:

– No, y que hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan ni un chico.

Isabel, al decir esto, volvió a mirar a Natalia y le sonrió.

– Sí, vosotras, vosotras, las de quince años sois las peores.

(Martín Gaité, 1993, p. 16)

Con un mercado tan saturado de jóvenes, es comprensible que la edad sea un tema que desvele a las mujeres casaderas. Como se mencionó, Julia tiene ya veintisiete años y Mercedes está próxima a cumplir la terrible edad de treinta años. Es comprensible entonces el tono de desesperación y el de resignación (disfrazada de orgullo) que marca el accionar de cada hermana, respectivamente.

Las dos caras de la moneda

A lo largo del trabajo hemos visto en relación dos obras de la misma autora desde diferentes perspectivas, pero una iluminando a la otra. El lado histórico y monográfico ayuda a comprender lo que en su momento Carmen Martín Gaité capturó en su literatura, pero ese lado artístico también hace lo propio sobre lo que se pretende un análisis objetivo. Ambas experiencias se unen a través de la vivencia de una misma persona (¿una misma persona?), capaz de reflexionar, en dife-

rentes presentes –en los años cincuenta y hacia finales de los ochenta– sobre la subjetividad y la vida de las mujeres de su generación.

Referencias bibliográficas

Martín Gaité, C. (1993). *Entre visillos*. Barcelona: RBA.

Martín Gaité, C. (1994). *Cuentos completos y un monólogo*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (2007). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

La figura de la madre en la novela *La virgen roja* de Fernando Arrabal

Viveca Tallgren

El investigador norteamericano Peter L. Podol (1978, pp. 26-27) escribe en su libro sobre Fernando Arrabal que la figura predominante, tanto en la subconsciencia del autor como en su obra, es la madre.

Para comprender el papel de la madre, no solo en *La virgen roja* sino también en otras obras de Arrabal, me parece primordial destacar los acontecimientos de la biografía del autor que trastornaron la vida de su familia. Al estallar la Guerra Civil en España el 18 de julio de 1936, el padre de Arrabal servía de teniente en el ejército republicano de Melilla. Por negarse a participar en la rebelión de Franco, el padre fue condenado a muerte por las fuerzas rebeldes. Más tarde, sin embargo, la condena se convirtió en cadena perpetua. Después de un intento de suicidio en la cárcel, el padre fue trasladado a un manicomio. En 1941, en medio del invierno con un metro de nieve, el padre huyó en pijama de la cárcel y desapareció para siempre sin dejar rastro alguno. La madre del autor, que apoyaba el régimen de Franco, les dijo a Fernando y sus dos hermanos que su padre había muerto. A la edad de quince años, Arrabal descubrió en los escondrijos de su madre unos documentos sobre la encarcelación del padre. Leyéndolos comprendió que su padre, en realidad, podría estar todavía con vida.

Encontró también unas fotos de la familia, en las cuales la cabeza del padre estaba recortada. Después de este hallazgo, el padre de Arrabal se convirtió en su mente en una especie de santo pagano. La relación con su madre se hizo desde entonces muy difícil y durante un período Arrabal cortó el contacto con ella. En algunas obras suyas, la madre actúa como una mujer que traiciona a su marido. En *Ceremonia por un teniente abandonado*, que es un homenaje al padre del autor, el narrador/Arrabal acusa a su madre no solo de haber mentido sobre su huida, sino también de no haberle ayudado al padre en su difícil situación:

Me escondiste la verdad. Durante años me cubrió la sombra larga de crearme huérfano. (...) Papá no se jugó el porvenir; se lo jugaron los que iniciaron 'el alzamiento' y la guerra civil. (...) Nunca has puesto en duda que papá mereciera las dos sentencias que le condenaron... (Arrabal, 1998, pp. 178, 181)

Estos acontecimientos tan dramáticos y traumáticos para el joven Arrabal llegaron a ser la fuente de inspiración más importante de su obra, ante todo el papel que jugaba su madre en el drama familiar. Por la misma razón, parece lógico empezar con una breve exposición de sus tempranas obras en las que la figura de la madre juega un papel prominente.

Cabe destacar la observación sobre la figura materna por Francisco Torres Monreal en su introducción a *Teatro Completo I, II*, de Fernando Arrabal:

La Madre transmutada en centro de contradicciones, la madre amor-odio, se convierte en un personaje central. Representante del Otro, la Madre toma a su cargo hacerle entrar al Yo en razón, integrarlo en la realidad (en la realidad materna, está claro). Como sustitutos o dobles de la madre nos encontraremos con personajes opresores de todo tipo que, a lo largo de su obra, tomarán la forma de policías, abogados, curas, religiosas, médicos... Todos ellos intentarán traer al buen camino a la oveja perdida. El símil se les

queda corto. Se trata, más bien, del rebelde, del loco que intenta poner en peligro su propio estamento. (1997, p. 4)

Ya en una de las primeras obras arrabalianas, “Pic Nic” de 1947, aparece una versión más bien cómica de la madre hiperprotectora que visita a su hijo en el frente en medio de la guerra, y lo único que le preocupa es si el hijo ha limpiado sus orejas.

La madre cariñosa-represiva con rasgos sádicos es el personaje central en su novela autobiográfica “Baal Babilonia” de 1956. Para ella es primordial crear la imagen de sí misma como la mujer abnegada que siempre cumple con sus deberes familiares. Pero sus exigencias educativas no siempre encajan con los intereses del hijo, y de ahí surge la oposición entre madre e hijo. El conflicto se intensifica después del hallazgo de los documentos sobre el padre. Ante los reproches del hijo, la madre se defiende con todos los sacrificios que ha hecho tanto para él como para su marido.

En su artículo sobre el papel de la madre en la obra arrabaliana, Phyllis Boring compara el fariseísmo de la madre en *Baal Babilonia* con la de *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós:

The horrifying Mother of Arrabal's *Baal Babylone*, who is presented with variations in several others of his works, is not so far removed in spirit from Galdós' *Doña Perfecta*, that fanatical representative of ‘las personas que parecen buenas y no lo son.’ Both are selfrighteous women, closely aligned with what is conventional and right. (1968, p. 287)

A pesar de la oposición entre madre e hijo, hay también una relación emocional entre ellos, una dependencia mutua que crea la ambivalencia de la relación.

En la obra dramática *Los dos verdugos*, de 1956, Francisca, la madre-protagonista, es una versión más grotesca y sádica de la madre en *Baal Babilonia*. Francisca denuncia a su marido por algún delito indefinible. Dos verdugos lo llevan a una sala de torturas donde ella y

sus dos hijos están esperando. Los verdugos empiezan a azotar al marido, y en medio de la tortura Francisca mete sal y vinagre en las heridas de su marido –para desinfectarlas, como dice ella. Uno de los hijos protesta, mientras que el otro acepta lo que sucede. Al final, cuando el padre ha muerto por la tortura, el hijo rebelde sucumbe ante las quejas de su madre y le da un beso.

El papel de Francisca ha sido interpretado de varias maneras, entre otras, como una imagen de la brutalidad del régimen franquista, o como una imagen grotesca y caricaturesca de la clásica madre católica. En su artículo sobre la figura de la madre en *Los dos verdugos*, Paola Bellomi hace la siguiente observación sobre los mecanismos entre madre e hijo:

El modelo de la madre autoritaria está al centro de la búsqueda del masoquista. El erotismo produce contemporáneamente fascinación y horror porque representa el deseo de volver, a través del acto sexual, al interior del cuerpo de la madre, regreso simbólico al océano y a la tierra, origen de todas las madres. (2007, p. 134)

La dependencia de una madre dominante de la que el hijo no es capaz de liberarse es un tema que también se presenta en las piezas *El gran ceremonial*, de 1963 y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de 1965. En ambas obras se manifiesta la relación amor-odio entre hijo y madre por la dependencia mutua entre ellos. En *La piedra de la locura*, de 1963, libro de relatos poéticos, la imagen de la madre persigue al narrador a tal punto que se ve obligado a matarla.

En la novela *La virgen roja*, la madre-protagonista ejerce la misma dominancia sobre su hija que las figuras en las obras susodichas, pero se presenta, sin embargo, como una figura más compleja.

La novela se publicó primero en Francia en 1986 bajo el título *La vierge rouge* y el año siguiente en España. En 1987 se publicó en París el tomo *Théâtre XVII* (Arrabal, 1937b), que incluye las obras *Une pucelle pour un gorille* y *Red Madonna*, que son versiones dramáticas

de la historia sobre Aurora Rodríguez y su hija. Estas obras fueron escenificadas en Nueva York en el teatro Intar en noviembre de 1986 con el título *The Red Madonna or a Damsel for a Gorilla*.

Arrabal se inspiró en un hecho real que tuvo lugar en la España republicana. En 1933, Aurora Rodríguez mató a su hija superdotada Hildegart, de 16 años, sin que se sepa el motivo exacto del hecho. Después se entregó a la policía y fue condenada a veintiséis años, ocho meses y un día de prisión. Su hija superdotada publicó libros muy alabados sobre la igualdad de la mujer y la revolución sexual y militaba también en el Partido Socialista Obrero Español. Tenía una correspondencia con el investigador en la sexualidad humana, Havelock Ellis.

Este acontecimiento sensacional ha inspirado tanto a directores de cine como Fernando Fernán Gómez, y a escritores, entre ellos a Eduardo de Guzmán, quien entrevistó a Aurora Rodríguez en la cárcel y escribió un reportaje novelado, *Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart* (1972), basándose en la información que le dio Aurora.

Arrabal toma la esencia del incidente histórico y biográfico para usarla como base para sus propias visiones e ideas. Cuenta la historia desde la perspectiva de la madre para de este modo aclarar los motivos más profundos de su acto. El libro se compone de 124 capítulos cortos en los que la madre, después de su encarcelación, recapitula su vida con la hija en forma de un monólogo, explicándole detalladamente sus razones para actuar como lo hizo.

En la novela, Arrabal trata de entrar en la mente de la madre para exponer los mecanismos psicológicos de su procedimiento. Paralelamente a su narración sobre la vida con la hija, seguimos también sus sueños, que dan una dimensión más trascendental a la novela.

Es de suponer que el interés del autor por el destino de Aurora Rodríguez tiene su raíz en la difícil relación con su propia madre. Por la misma razón se podría ver *La virgen roja* como su intento de comprender tanto el enigma de la maternidad como el de la *psique* humana en general.

La madre empieza la narración refiriéndose a su propia juventud. Se describe como una mujer intelectual y un contraste diametral a su hermana Lulú, cuya vida lasciva desprecia:

Mi hermana prefería vagabundear entre tinieblas y complicaciones. Actuaba como una adepta del primitivo caos, al cual, por obcecación, nombraba ‘pasión’. ¡Cómo sometió su cuerpo sin respeto ninguno de sí misma, a extravíos, furores y crudezas! (Arrabal, 1987a, p. 27)

Cuando Lulú deja a su hijo Benjamín, su hermana lo cuida como si fuera su propio hijo, hasta que las autoridades se encarguen de él. Fue su relación con el sobrino lo que le despertó las ganas de tener un hijo propio:

En el momento más inesperado, Benjamín transformó mi vida. Tenía yo trece años, y él cuatro, cuando comencé a enseñarle la Música. Aquel lance actuó como una chispa vital y comunicó la energía a la materia inerte. Hasta ese instante mi esencia y mi substancia se cubrían, oscuras, frías e informes. (Arrabal, 1987a, p. 26)

A los 19 años encuentra un libro que la inspira espiritualmente en la biblioteca de su padre:

Como el Ave Fénix renací de aquellas cenizas con la personalidad que me conociste, dispuesta a ser dichosa y, sobre todo, lo que era infinitamente más importante, buena. Mi vida comenzaba con tal arremetimiento. (Arrabal, 1987a, pp. 8-9)

Después de esta visión decide tener un hijo. Se dirige al hombre a quien su padre le había designado como marido, y sin sentimiento alguno de deseo concibe a la niña con él. Ya antes del nacimiento tenía un plan y una imagen fija de la personalidad de la hija.

Te concebí sola, sin más ayuda que la imprescindible para que germinaras en mi vientre. Y, sola, paré todo mi ingenio en discurrir

maneras para que avanzaras por las sendas de lo verdadero, de lo científico y de lo real. (Arrabal, 1987a, p. 7)

La futura madre se instala en una casa en París, donde su único contacto personal con el mundo que la rodea son sus vecinos, Chevalier, un poeta homosexual, y Abelardo, su compañero platónico y obediente.

Nace la hija, y con un gran esmero la madre la educa para ser la encarnación de un prodigio espiritual, una iniciada. Contrario a la historia real en que Hildegart Rodríguez fue educada en el espíritu del feminismo y del socialismo, la hija de la versión arrabaliana tiene una educación puramente espiritual. Su madre la inicia en el arte, las ciencias clásicas y, ante todo, en los secretos de la alquimia. El doctor Pedro Carrero Eras (1987), en su reseña de la novela, la caracteriza como una epopeya religiosa. Añade que “el tono arrobado de la narradora y sus frecuentes exclamaciones –casi siempre introducidas por *cuánto, cuán, qué*– recuerdan el lenguaje de los místicos.” (Carrero Eras, 1987).

A los cinco años, la hija ya lee libros científicos muy avanzados para su edad. A la edad de 14 años es ya un fenómeno que domina cinco lenguas, la filosofía, la psicología y las ciencias naturales. A pesar de las medidas de la madre, sus dotes intelectuales no escapan del interés de las universidades y particularmente del sexólogo Havelock Ellis y del historiador y filósofo H. G. Wells, que quieren entrar en contacto con la superdotada. Esto despierta también el temor en la madre de que quieran seducirla para colaborar con ellos, conforme a lo que pasó con su sobrino Benjamín, que tuvo mucho éxito como músico en Londres.

El proyecto de la madre se realiza, sin embargo, solo parcialmente. La hija desarrolla también otro lado opuesto al modelo de virtud que aparenta. Lo confirma su diario secreto *Infierno*, que la madre lee a escondidas:

¡Mueran los libros! ¡Abajo la Ciencia! (Arrabal, 1987a, p. 120)
Seré siempre rebelde y marginal. – Me c... en la Naturaleza y en todo lo creado. (Arrabal, 1987a, p. 137)
Me c... en la ciencia. – ¡Viva el desorden! – Me tumbo desnuda y cubierta de piojos al sol. – Haré todo lo prohibido.” (Arrabal, 1987a, p. 145)

Mirando de cerca, la relación madre/hija en *La virgen roja* tiene varios paralelos con la relación madre/hijo en la novela autobiográfica *Baal Babilonia*. Ambas madres ejercen la misma dominancia y fanatismo en sus proyectos educativos. En *Baal Babilonia* el sueño de la madre es tener un hijo con carrera militar. Contra su voluntad, inscribe al hijo en la Academia militar, pero su sueño no se cumple:

‘Espíritu militar nulo’ habían escrito en mi cuaderno de notas. Me pegaste con el metro de madera. Yo me encerré en el retrete. Lloré solo en el retrete. (...). Me dijiste que tendría un porvenir brillante como militar, y yo te dije ‘sí’.
‘El alumno no muestra ningún interés por la milicia’, ‘Espíritu militar nulo’, ‘Espíritu militar nulo’. (Arrabal, 2005, p. 70)

En *La virgen roja* el mismo conflicto se repite, cuando la madre lee el diario secreto de su hija y descubre la falta de interés total por el trabajo que ha tratado de inculcar en ella:

¡De qué letra tan picuda te servías en tu cuaderno secreto! (...) No podías ser tú, la redactora de tamañas barbaridades, sino una invisible gemela instalada a gatas en tus vergüenzas.
‘El trabajo está más alejado de mí que una uña de un ojo’. – Me c... en la inteligencia. – M...
(Arrabal, 1987, p. 136)

Es evidente la identificación de Arrabal con la hija, y cabe señalar que el autor también ganó un concurso de niños superdotados en 1941 en Madrid.

Los mecanismos de la dominación-sumisión son un tema central en gran parte de la obra arrabaliana. En *La virgen roja* Arrabal se sirve de Chevalier y Abelardo para poner de relieve dichos mecanismos. Mientras la dominación de Chevalier es brutal y sádica, la de la madre se expresa indirectamente con fuertes manipulaciones y la constante vigilancia de la hija.

Françoise Raymond-Mundschau observa en su libro sobre Arrabal que el sadomasoquismo tiene su origen en la infancia. Destaca que el primer objeto de amor y odio del bebé es su madre, a quien ama cuando satisface sus deseos, pero si algo va en su contra, el amor se transforma en odio, y del odio hacia otras personas nace el miedo:

C'est cette transformation de l'agressivité par la peur qui constitue l'essence même du masochisme. (...). La souffrance est utilisée par le surmoi comme un moyen d'auto-punition destiné à neutraliser partiellement le complexe de culpabilité. (...) Sadisme et masochisme (dérivés tous les deux de l'instinct d'agressivité), amour, haine, souffrance et culpabilité sont donc intimement mêlés dès les origines de la vie. (Raymond-Mundschau, 1972, pp. 95-96)

Como las partes sumisas, Abelardo y la hija se solidarizan. Abelardo entra en contacto con Benjamín, el sobrino de la madre, y con él trata de organizar la fuga de la hija. Después de la muerte de Chevalier, que había sufrido de cáncer, Abelardo recupera fuerzas e inicia una relación secreta con la hija, a quien ayuda a preparar su huida a Londres, donde las universidades ya la esperan.

Cuando la hija revela su plan de ir a Londres, la madre empieza a manipularla para quedarse:

Qué retazos de motivos tan impropios a desafiar tu labor de teórica pura en el palacete. Tenías la misión única de usar con bondad y perseverancia el azufre que extraías de los metales vulgares, como cimiento principal de tu labor. Todos tus memorables casos los

realizaste junto al horno; en Londres sólo hallarías pesadumbre y desabrimientos. (Arrabal, 1987a, p. 172)

Justo antes de su partida, la hija reconoce su propia debilidad y se da cuenta de que también fracasará en una vida sin su madre.

‘Me faltan fuerzas para matarme, mamá. Tú que tuviste la audacia de traerme al mundo tienes que tener el coraje... hoy... de...’. (...). ‘Si mañana por la mañana aún estoy en vida me dejaré tentar de nuevo, iré al Hotel Ritz, veré a Benjamín y a los profesores ingleses y todo recomenzará. Tienes que terminar conmigo esta misma noche.’ (Arrabal, 1987a, p. 175)

Bajo insoportables tormentos del alma, la madre se vence a sí misma y mata a su hija a tiros. Después se entrega a la policía.

Se plantea, sin embargo, la cuestión de por qué elige la muerte la hija, ante la posibilidad de tener otra vida sin el dominio sofocante de su madre. En las obras arrabalianas arriba mencionadas, el hijo sucumbe ante la madre o se siente constantemente perseguido por su influencia. En *La virgen roja* la hija sucumbe también, pero su opción por la muerte se debe también al hecho de que no tiene la fuerza de enfrentarse a la madre y elegir su propio camino. En su diario ha estado en la oposición a las ideas maternas, pero por ser una situación coactiva, solo está en la oposición, y esto le impide encontrar sus propios valores e intereses. Cuando reconoce esta debilidad suya, comprende que tampoco será capaz de elegir una vida en libertad fuera de la casa.

Para comprender el verdadero motivo del proyecto de la madre, hay que verlo a la luz de su propia marginalidad tanto en relación con su familia como con la sociedad. De hecho, ella también era una niña superdotada, que ya a los ocho años leía libros muy avanzados para su edad. Su interés por los libros no le gustó al padre, quien, contra su voluntad, quería prepararla para el matrimonio:

Mi queridísimo padre decía que mis lecturas me estaban secando el cerebro; el tiempo que gastaba en leer ni lo entretenía ni lo aprovechaba; todo se malograba, según él. (...) Mi padre quiso que viera a un joven de veintitrés años llamado Nicolás Trevisán, adornado con visos de formalidad y perspectivas de consultorio, que acababa de terminar sus estudios de Medicina. (Arrabal 1987a, pp. 11-12)

En la primera línea de la cita susodicha hay una comparación oculta entre la protagonista y Don Quijote con referencia a los proyectos utópicos y rebeldes de ambos personajes. Tener un niño sin estar casada fue un escándalo en esos tiempos, una rebeldía sin par. La rebeldía y la marginalización de la protagonista se explican entre líneas en la novela. Como un factor latente se deja entrever su homosexualidad no reconocida. Esto explica también su desprecio por las escapadas eróticas de su hermana, su reacción fanática contra la sociedad establecida y sus normas y, por fin, su afán de una espiritualidad absoluta en la cual la sexualidad está totalmente eliminada.

En su obstinada dominación de la hija, supera sus proporciones humanas y entra en el lugar de Dios reemplazando el orden divino con sus propias leyes. Su vida espiritual no solo se convierte en un dogma, sino también en un escape del desagradable autoconocimiento. A consecuencia de su *punto ciego* no es capaz de ver que la verdadera iluminación no solo se obtiene teóricamente, sino tomando parte en la sociedad.

Totalmente independientes de la voluntad humana, la Naturaleza y el Universo reinan con sus propias leyes, a las que el ser humano está sometido. Estas leyes, que se manifiestan con símbolos, sirven también de base para la filosofía alquímica.

Desde un punto de vista alquímico, el deseo de la madre de tener una hija se puede interpretar como un deseo inconsciente de *individuación*, el proceso que según C.G. Jung engendra el individuo entero en el que sus lados opuestos, la consciencia masculina y la subconscien-

cia femenina, se han unido y se complementan en un todo armonioso. En la alquimia, el niño coronado es un símbolo de la Piedra Filosofal.

Contrariamente a la vida consciente de la madre y su trabajo alquímico al que consagra a su hija en el sótano, el verdadero proceso alquímico se refleja en sus sueños, que expone paralelamente a la narración sobre su vida con la hija. En estos se manifiesta su libido reprimida como símbolos arquetípicos en forma de animales mitológicos y seres fabulosos. En sus sueños, la hija se presenta a veces como una iluminada, pero con su formación dogmática, la madre, en realidad, provoca lo contrario. Su educación dogmática crea en la hija la necesidad de oponerse y de hacer lo diametralmente opuesto a los dogmas de su madre. Por la misma razón, la hija enfoca su interés más en lo empírico y racional que en lo puramente espiritual y místico, que es el objetivo de la madre.

En su libro sobre la psicología y la alquimia, C. G. Jung ve la vida mental del ser humano como una constante discusión dialéctica entre la consciencia y la subconsciencia:

There is in the analytical process, that is to say in the dialectical discussion between the conscious mind and the unconscious, a development or an advance towards some goal or end, the perplexing nature of which has engaged my attention for many years. (Jung, 1968, p. 4)

Jung descubrió que este *diálogo* mental sigue los mismos principios que el proceso alquímico en el que las materias opuestas como el azufre y el mercurio tienen que unirse para obtener la piedra filosofal. En el ser humano la consciencia masculina tiene que integrar la subconsciencia femenina para obtener el individuo íntegro. Un método para conseguirlo es el análisis de los sueños.

Arrabal informa en el prefacio de su pieza *Red Madonna* (Arrabal, 1987b, p. 85) que en la alquimia hay un momento, justo antes de la creación de la piedra filosofal, cuando el mercurio blanco –todavía

virgen— explota haciendo salir al azufre rojo. Esto se llama “la virgen roja”, y alcanzar este punto durante el proceso alquímico se llama “conseguir la virgen roja”.

Sin embargo, la expresión “virgen roja” puede tener también otras interpretaciones que se refieren a la dualidad de la protagonista. El color rojo podría simbolizar la rebelión que realiza la madre, a diferencia de la hija, que solo la expresaba verbalmente en su diario, mientras que el color blanco simboliza la castidad de la madre. Ya desde su infancia tenía el deseo de rebelión y en la novela habla de “mis rebeldes raíces” (Arrabal, 1987a, p. 9), y de hecho, se enfrentaba contra las normas vigentes del sistema y sacó las consecuencias enteramente. Con esto se presenta, a pesar de todo, como una heroína. Pero contrario a los verdaderos alquimistas, se enfrentó a las leyes de la naturaleza y con esto no acertó en su proyecto. Le faltaba la cualidad indispensable para cualquier verdadero alquimista: la humildad.

En los ritos de iniciación, la muerte marca simbólicamente la retirada de la infancia y la ruptura con los padres. La muerte se puede ver también como el retorno a la madre para renacer. De acuerdo con esto, la estructura cíclica de la novela se puede comparar con el dragón Ouróboros, que se devora a sí mismo y renace infinitamente, igual que el ave Fénix, que simboliza el tiempo y la continuidad de la vida.

Con su novela Arrabal insinúa que cada acto humano está condicionado por una compleja serie de factores, tanto de índole socio-cultural como de otros impulsos más tenebrosos, y por la misma razón, nunca se puede juzgar sólo desde criterios imparciales. Entre líneas se insinúa que lo absolutamente bueno o malo no existe, sino que ambos se compensan.

Una clave de la novela se halla en “El movimiento pánico”, movimiento filosófico fundado en 1962 en París por Arrabal, el artista Roland Topor y el director de teatro Alejandro Jodorowski. El nombre del movimiento se inspira tanto en la palabra griega “pan”, que significa “todo”, con referencia a lo universal, como en el dios PAN de la

mitología griega, semidiós de los pastores y rebaños. Con su aspecto bifurcado simboliza el principio de los opuestos y la ambigüedad del ser humano. Pero *lo pánico* alude también al miedo o pánico del ser humano ante la vida misma. El dios Pan tenía también fama de ser extremadamente iracundo y solía despertar un miedo enloquecedor en la gente al asomarse inesperadamente, lo cual simboliza el miedo del ser humano de lo imprevisto que crea trastornos en el orden creado, como, por ejemplo, en el caso de la madre en *La virgen roja*.

En su discurso sobre lo pánico en Sydney, Australia, en 1963, Arrabal explicó que *lo pánico* no se refiere a un movimiento literario sino a un estilo de vida regido por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. El arte pánico se manifiesta en el uso de contrastes u opuestos, que a veces crea situaciones o imágenes grotescas, rasgo tan típico de la obra arrabaliana y no menos en *La virgen roja*.

Una tesis fundamental del movimiento pánico es: el pasado fue una vez el futuro. El futuro actúa conforme a la confusión y el azar. Por lo tanto, cada tipo de dogmatismo y afán de perfección están en contra de las leyes fundamentales de la vida. En la vida nada es previsible. Es un proceso continuo, regido por el juego de las casualidades, como un juego de ajedrez en el cual el ser humano es la pieza.

Referencias bibliográficas

- Arrabal, F. (1987a). *La virgen roja*. Barcelona: Seix Barral.
- Arrabal, F. (1987b). *Théâtre XVII*. París: Christian Bourgois.
- Arrabal, F. (1998). *Ceremonia por un teniente abandonado*. Madrid: Espasa Calpe.
- Arrabal, F. (2005). *Baal Babilonia*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Bellomi, P. (2007). Mitificación y desacralización. La figura de la madre en *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal. *Anales de literatura española contemporánea, Drama/Theatre*, 32(2), 123-146.
- Boring, P. (1968). Arrabal's Mother Image. *Kentucky Romance Quarterly*, 15(3), 285-292.

- Carrero Eras, P. (1987). La narración que nos lleva: *La virgen roja*, de Fernando Arrabal, y *Antofagasta*, de Martínez de Pisón. *Cuenta y Razón del pensamiento actual*, 30. Recuperado de http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/030/Num030_019.pdf
- Jung, C. G. (1968), *Psychology and Alchemy*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Podol, P. (1978). *Fernando Arrabal*. Boston: Twayne Publishers.
- Raymond-Mundschau, F. (1972). *Arrabal*. Paris: Éditions Universitaires.
- Torres Monreal, F. (Ed.) (1997). *Fernando Arrabal. Teatro Completo I, II*. Madrid/Melilla: Espasa Calpe.

Marginalidad conjunta del sujeto femenino y de la nacionalidad catalana: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute

Eva Jersonsky

En el presente trabajo nos focalizaremos en el análisis de las últimas dos novelas de Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* (PI, 2008) y *Demonios familiares* (DF, 2015 [2014]). Ambas novelas tienen como marco la Guerra Civil española y como protagonistas a dos jóvenes, una niña que cuenta su vida entre los 4 y los 12 años, en PI, y una joven de 16, en DF. Estos sujetos femeninos tienen una vida recluida dentro del hogar familiar. Esto no significa que estén prisioneras en sus casas, pero vivirán momentos de encierro y establecerán relaciones particulares con los distintos espacios del hogar y las personas que los habitan.

Esto último nos ha llevado a realizar un análisis más exhaustivo de los espacios domésticos en una ponencia anterior, presentada recientemente. En esta oportunidad vamos a retomar algunos de esos puntos para repensar algunas categorías de género en conjunto con la identidad nacional y cultural de una región que se ve confrontada y reprimida por un poder hegemónico estatal central. Con esto, nos

referimos principalmente a la situación de diglosia de Cataluña, donde una lengua se ve marginada y reprimida por un régimen castellanizador. En este contexto, la posibilidad misma de elegir escribir, publicar o comunicarse en diferentes idiomas se ve anulada, aunque estas novelas ya no se hayan producido bajo el régimen franquista, sí presentan un síntoma de esa época: la búsqueda de una forma de expresión y un lugar habitable cuando el Estado solo permite una manera de hacer las cosas.

En las novelas no se menciona específicamente el territorio catalán, pero encontramos rastros que nos llevan a pensar en el proceso de conformación de la nacionalidad desde el siglo XIX en adelante. Con esto nos referimos a que los sujetos femeninos protagonistas no solo nos estarán mostrando la subordinación que sufre un género a ciertos mandatos de conducta y movimiento, sino también la marginación que sufre una identidad *periférica* –como la catalana, por ejemplo-, sometida a otra (la castellana). En la ponencia anterior nos concentramos en las cuestiones que tienen que ver con el género femenino, analizando la forma en que estos sujetos viven situaciones de encierro y construyen refugios en sus hogares, anhelando siempre el exterior o el hogar nocturno. Aquí, veremos cómo estos espacios permiten o rechazan la comunicación, de qué forma se constituye esta en los diferentes lugares por los que circulan las protagonistas y cuán importante es la búsqueda de un lugar y un lenguaje propio, interrogantes que interpelan de forma paralela tanto a Eva como a Adriana, las protagonistas.

Lenguaje y comunicación

La relación entre el sujeto y el lenguaje es extremadamente importante en *PI*, Adri es una niña con una imaginación muy productiva y constantemente se pregunta por la comunicación no-tradicional (entre sujetos que no suelen comunicarse, el intercambio sin palabras o entre personas y objetos) y se pone en búsqueda de un lenguaje propio, que no tenga que ver con su familia o, más bien, con la tradición familiar.

Estas formas alternativas y estas búsquedas se dan, precisamente, en los lugares poco nobles de la casa, en sus refugios o en el exterior que le promete libertad.

Ya al comienzo de la novela, en una de sus escapadas nocturnas (momento en el que la casa duerme y ella se siente libre y a gusto), puede ver el salón, lugar que de día es opresivo y es parte del dominio de los adultos, como un espacio donde los objetos y ella tienen su propio lenguaje para comunicarse:

No sé si los cristales-hojas de aquellas lámparas-arañas tenían vida propia, pero lo cierto es que yo creía oír un tintineo lejano y misterioso entre sus ramas, y que los fulgores que de unas a otras iban comunicándose formaban parte de alguna conversación, en un idioma que aún yo no conocía, pero estaba a punto de aprender. (*PI*, p. 14)

Adri vive un aprendizaje lingüístico en su manera de relacionarse con el hogar y los objetos que lo habitan. Los refugios y los espacios de libertad se vuelven lugares de desarrollo personal y de producción de una comunicación alternativa, usualmente subordinada o marginada: “Aprendí que existía un lenguaje secreto, un lenguaje al que yo tenía acceso” (*PI*, p. 15), menciona Adri, a partir de sus aventuras en la noche.

Esta búsqueda de alternativas se dará principalmente en tres ámbitos espaciales: en las escapadas nocturnas, en los ambientes marginales relacionados con la servidumbre del hogar y en el exterior. Con respecto a esto último, vale aclarar que el exterior que le permite hacer este aprendizaje tiene más bien que ver con la casa de su vecino Gavrila, quien proviene de un lugar alejado y un tanto exótico: Rusia. Por otro lado, el afuera también puede ser un elemento opresor, no casualmente se retrata de esta forma al colegio religioso, Saint Maur, al que la envían: “allí oirás cosas muy hermosas que harán de ti una niña tan buena como Cristina” (*PI*, p. 26), le dice su madre. La escuela

es una institución normalizadora que reprime a Adri tanto como la familia, en donde a la vez se le impone otra lengua que no es la suya –el francés.

También resulta muy productivo concentrarse en la forma en que se comunican los distintos personajes en el hogar, teniendo en cuenta los diferentes ambientes en que esto sucede y las relaciones que se van estableciendo entre estos personajes. Por un lado, en *DF* podemos mencionar el vínculo particular que une al Coronel, padre de Eva, con Yago, su criado e hijo. Ellos tienen una relación ambigua: Yago está claramente subordinado a la voluntad y poder de su padre y lo atiende como el criado que es, cumpliendo esa función en el hogar, pero, a su vez, existe una cierta complicidad entre ellos: “Apenas necesitaban palabras para entenderse [el Coronel y Yago]” (*DF*, p. 19). La comunicación entre Eva y su padre, en cambio, es bastante unidireccional. Sus intercambios suelen darse en los espacios que más rechazo le producen a Eva, los ambientes más protocolares y represivos: la sala y el comedor donde se realizan las comidas en familia y, a veces, con invitados. Estos son lugares donde Eva tiene que mantener las apariencias y respetar a rajatabla los mandatos de su padre (“Yago condujo la silla al comedor, y yo lo seguí con rutinaria docilidad. Hasta en los más pequeños detalles de nuestra convivencia me veía sumida, dominada por la voluntad de mi todopoderoso padre” (*DF*, p. 27-28); aquí también es donde su padre da órdenes y monologa (*DF*, p. 29). En oposición a esto, encontramos la cocina y los espacios ocupados por la servidumbre, donde la protagonista se siente más a gusto y donde las palabras fluyen con mayor facilidad: “Cuando hablábamos de estas y otras cosas en la cocina, Yago venía a escucharnos” (*DF*, p. 37). No obstante, incluso estos espacios no implican liberarse de las cadenas del hogar y los mandatos familiares: “No tenía en esa casa nadie con quien conversar (...). Solo en ocasiones, y casi monologando, con Magdalena” (*DF*, p. 39), la criada y única confidente suya en la casa. El exterior parece ser el lugar ideal de Eva, y el ingreso de este en su

hogar también es una liberación, como cuando va a visitarla una amiga del pueblo, Jovita: “Cuando venía a verme Jovita, solo hablábamos, hablábamos. Era como abrir una rendija en un espeso muro que me rodeaba y me aislaba, por donde entraban resplandores, olores, de una vida que no siempre me agradaba, pero que deseaba conocer” (*DF*, p. 90). En este sentido, la principal oposición se da entre la sala y el exterior: en la sala, junto a su padre están “sentados uno frente a otro junto a la chimenea apagada, el silencio entre nosotros pareció crecer aún más”, mientras “llegaban desde el bosque lejanos gritos, o el batir de alas de pájaros nocturnos. El balcón estaba abierto de par en par y el calor de la noche entraba a raudales lanzándonos su aliento como un gran animal” (*DF*, p. 79).

En *PI*, también es muy significativa la forma en que Adri se relaciona con los criados en estos espacios *innobles*, periféricos, de la casa familiar: “el corazón de la casa: la cocina. Allí donde se narraban cuentos, se desvelaban historias familiares, y se cobijaban secretos mal tapados: un enorme corazón latiendo, una llama infatigable desde antes de que yo naciera” (*PI*, p. 237). En contraposición, vemos la represión del hogar y, en especial, de su madre: “conocía a los Gigantes y sabía que era prácticamente imposible contradecirles. Sobre todo cuando se encerraban en refranes heredados” (*PI*, p. 160), y una necesidad de que se ajuste a un modelo que representa a ciertos espacios y ciertas personas: “han acabado para Adri esos compadros de la cocina, del patio, de... algún niño que no conocemos bien... Desde ahora, Adri ya no pasará el día en la cocina, ni en el patio, charlando con los choferes y toda esa gente: va a estar con nosotras, con Cristina, conmigo...” (*PI*, p. 283).

Los silencios

Si nos referimos a *DF*, por ejemplo, nos encontramos con un silencio que se instala como forma predilecta de moverse en el hogar: la Madre, abuela de Eva, era una mujer que “se deslizaba por la casa sin

ruido”, “portadora de secretos y encomiendas” (*DF*, p. 18) y a Yago, criado y medio-hermano de Eva, “[el Coronel] nunca le oía llegar, y simplemente aparecía a su lado” (*DF*, p. 18). En este relato, la casa misma parece estar sumida en el silencio, tratando de comunicarse de formas alternativas con sus ocupantes: “Todo aparecía mezclado a una demoledora y persistente melancolía que cubría la casa de un polvo invisible y ecos de voces desaparecidas” (*DF*, p. 28), “las escaleras, y el conocido crujido de los peldaños de madera parecían darme una especie de bienvenida” (*DF*, p. 22), incluso en el pensamiento de Magdalena: “Nada se decía en voz alta, pero todo se magnificaba en silencio” (hablando de la casa, *DF*, p. 70).

Las relaciones que se establecen entre las protagonistas y sus criados, que lógicamente suelen darse en los espacios más marginales del hogar, se ven especialmente atravesadas por el silencio, principalmente debido a que es una comunicación que se aleja un poco de los oídos de los adultos dominantes de la casa pero no del todo, porque se sigue dando desde una posición subordinada. En *DF*, “Magdalena no criticaba abiertamente estas cosas, pero, con abruptos silencios y gesticulaciones mudas, se la entendía perfectamente” (*DF*, p. 107) y de Yago, desde su posición especial de criado y hermano se dice: “sus ojos redondos parecían preguntar algo, o tal vez comunicarme alguna cosa importante que yo ignoraba” (*DF*, p. 55); esto último no casualmente en la sala, lugar que mencionamos anteriormente.

El silencio también acompaña a las protagonistas en su encierro y cuando se altera destruye los refugios que construyen. Eva, en *DF*, ve invadida la tranquilidad de su desván y refugio por un extraño y tiene que empezar a cuidar sus palabras. El silencio también es un aliado de Adriana y una forma de defenderse, y en reiteradas ocasiones lo menciona: “no dije nada, como tenía por costumbre” (*PI*, p. 24), “Como era habitual, guardé mis opiniones para mí sola” (*PI*, p. 28), “mi capacidad de silencio –entre otras cosas el silencio era, y

es aún, uno de mis amigos más queridos” (*PI*, p. 34). Para su madre, en cambio, es una preocupación, porque ni los espacios que ocupa ni la forma en que se comunica se ajustan a lo que ella espera: “Se esconde y no hay quien la encuentre, no habla, no contesta, no pregunta...” (*PI*, p. 49).

La transformación

Como mencionamos al principio, las novelas nos hablan de un proceso de transformación, de la búsqueda de un lenguaje y un lugar propios. En el caso de *DF*, por ejemplo, podemos pensar en los títulos que encabezan las dos partes de la obra, “La ventana de los halcones” y “Vértigo”. Se puede pensar que la primera parte de la novela consiste en un mirar hacia afuera desde el interior. Esto se relaciona con el anhelo de libertad, es un momento de ambivalencia y descubrimiento. Por otro lado, la segunda parte habla del efecto que produce ese pararse en el borde de la ventana, cuando el afuera ingresa en la casa, la casa se abre al afuera y el sujeto conoce la libertad; relacionada, a su vez, con un nuevo manejo de la palabra y el descubrimiento de nuevos sentimientos. De hecho, al volver a su hogar en el comienzo del relato, Eva menciona que se “oía hablar con voz aburrida” (*DF*, p. 24). Más adelante, Eva comienza a tener mayor control sobre su capacidad de comunicarse, empieza a encontrar su propio lenguaje: “poco tiempo después, cuántas cosas aprendí a decir y a silenciar, aunque no coincidieran con mis sentimientos” (*DF*, pp. 84-85).

E incluso el silencio se transforma. En *DF*, partimos de dos personas que no pueden comunicarse (Eva y el Coronel, sentados en la sala o el comedor) y llegamos a:

[L]os dos –Yago y mi padre–, aun en silencio, me hacían sentir por primera vez algo parecido al calor de una familia, sin haber ni siquiera nombrado la palabra familia, o hermano, o hijo. El silencio puede llegar a ser mucho más comunicativo que las palabras” (*DF*, p. 89).

En *PI*, todo el relato parece ser también una búsqueda de independencia y mayor control por parte de Adri: “me dije que nunca más preguntaría nada, y que todo lo que me despertara curiosidad intentaría averiguarlo por mí misma” (*PI*, p. 33). Y esta transformación es principalmente desencadenada por su tía Eduarda: “Parecía como si hasta entonces hubiera tenido una mano apretada sobre los labios y de repente esa mano se aflojara y se retirara” (*PI*, p. 68), y de ella dice: “me hablaba de igual a igual, no como me hablaba todo el mundo: de arriba a abajo” (*PI*, p. 69). Luego, es profundizada y alcanza su máxima expresión en su relación con Gavrila, quien le muestra un nuevo mundo, una nueva forma de comunicarse ya sea liberando aquello que no se dice o interpretando los silencios: “desde allí, podía decirse todo, contarse todo lo que se guardaba, y dolía o no, pero nunca se decía” (*PI*, p. 183), expresa Adri hablando del teatro con el que jugaban, elemento que les permite a los niños representar sus verdaderos pensamientos, de una forma mediada; y más adelante: “no necesitábamos palabras para saber lo que pensábamos o sentíamos los dos” (*PI*, p. 197). Sus intercambios son justamente lo contrario a lo que encuentra en la casa familiar, lo que le imponen su madre y la escuela:

Todo lo que él decía, a pesar de que a primera vista me pareciese más allá de cuanto hasta entonces sucedía o había escuchado en mi entorno habitual, acababa siendo razonable y, sobre todo, verdadero. Mucho más verdadero que las aplastantes ‘verdades como puños’ con que solían apabullarme tanto en Saint Maur como en casa (*PI*, p. 196).

Adri, como Eva, es una niña (o una joven), que se encuentra en lucha permanente con los mandatos que se le imponen desde la familia y el hogar: “Toda mi vida he estado a punto de convertirme en algo que se esperaba que fuera, y nunca fui” (*PI*, p. 332). Al no poder cumplir con estas expectativas, es necesario buscar refugios, lugares y lenguajes propios, que se encuentran en lucha con esos otros, dominantes, homogeneizantes.

Conclusión

Nuestras protagonistas son dos sujetos femeninos que crecen y sufren un proceso de transformación. Este se encuentra principalmente marcado por dos niveles: el de los espacios y el del lenguaje. La forma en que se mueven y habitan los diferentes espacios domésticos y su relación con el exterior, por un lado, y la búsqueda de un lenguaje y una comunicación alternativa y propia, por el otro, corren en paralelo, mostrándonos las diferentes tensiones que se producen entre los mandatos a los que debe ajustarse el sujeto femenino de la época y las manifestaciones particulares de distintas subjetividades que no se satisfacen con esto. Ubicándonos en la España franquista y en la situación particular de las nacionalidades periféricas como Cataluña, podemos pensar estas obras como síntoma de una represión de ciertas identidades nacionales y de género por un poder hegemónico, donde las formas alternativas de ubicarse y comunicarse se pueden alcanzar, pero a través de luchas, incomodidades y búsquedas inherentemente conflictivas.

Referencias bibliográficas

- Matute, Ana María (2008). *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Destino. (PI)
- Matute, Ana María (2015) [2014]. *Demonios familiares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Destino. (DF)



VOLUMEN III

Escrituras del yo y memoria:
De la intimidad a la representación
literaria de la desaparición y otras formas
de violencia de Estado

*Germán Prósperi, Mariano Saba, Sofía Bonino,
María Belén Bernardi, Minerva Peinador, Frauke
Bode, Luciano Miglierina, Patrick Eser, Albrecht
Buschmann, Luz C. Souto*

“Yo estoy muerto de risa con esta decisión”. El niño García Lorca en Nueva York, 1929

Germán Guillermo Prósperi

Las referencias al mundo de la infancia son constantes en la obra lírica de Federico García Lorca. Ya sea en *Libro de poemas* o en el *Romancero gitano*, los niños aparecen allí con contornos definidos. Daniel Link (2009) ha planteado una hipótesis en la que se cruza el derrotero biográfico del poeta con la lectura de algunos poemarios, especialmente *Libro de poemas* y *Poeta en Nueva York*. A partir de la referencia a un defecto corporal del poeta (la pierna izquierda más corta que la derecha) que provoca un especial modo de caminar, Link hipotetiza que Lorca “marcha con su andar de pie quebrado hacia lo *queer*” (2009, p. 251). Es posible pensar esta tesis en otros textos lorquianos en los que el yo se identifica de manera precisa, tales como epistolarios u otras formas de escritura autopéutica (Casas, 2000).

Podemos explicar el cruce entre infancia y posición *queer* a partir de la referencia a algunos aportes teóricos inscriptos en el llamado giro afectivo en las ciencias sociales y humanas, tal como la propuesta de Kathryn Bond Stockton, quien publica en 2009 *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. El texto, “criticado por no ajustarse a las formas tradicionales de acercarse a los estudios sobre la

infancia, y mal comprendido como una defensa de que todos los niños son homosexuales” (Cortés, 2016, p. 433), plantea que el niño *queer* crece linealmente y no avanza, y ese crecimiento en horizontal es el que permite postular la niñez del homosexual en el tiempo. La autora no plantea que todos los niños son homosexuales, sino que son *queer*, en el sentido de esa rareza ambigua en su marcha hacia la adultez y fuera de la órbita adulta. El título del texto, que incluye la palabra *queer*, obtura y dificulta su lectura y lo aleja del verdadero campo en el que pretende inscribirse, es decir, el de los estudios culturales.¹ Tal como sostiene Ana Cortés, si restituimos estas reflexiones al ámbito crítico correspondiente, descubriremos que el objetivo del texto es analizar

el lugar del niño y de la infancia en el imaginario de la modernidad, las perversiones que encierran dichos imaginarios y las metáforas al interior de las que los niños encuentran un escape a las constricciones impuestas a ellos por un mundo adulto del que son, a la vez, protegidos y excluidos. (2016, p. 435)

Al alejarse de las interpretaciones freudianas sobre el niño, Bond Stockton traza otra temporalidad a partir de la cual el sujeto que se halla en un lugar intermedio entre la adolescencia y la adultez y se reconoce homosexual, a su vez descubre que fue un niño gay ya que “ser un niño gay nunca es un hecho presente, sino más bien la resignificación de un espacio temporal ya lejano y perdido” (Cortés, 2016, p. 436). En su crecimiento hacia los márgenes o hacia los lados, “sideways”, el niño imagina un futuro a través de la producción de ficciones, y no a través de la absorción de los estímulos que la sociedad le brinda y que los transformaría en lo que se espera de ellos, es decir, niños heterosexuales. Las ficciones –literarias, musicales, cine-

¹ Cortés se refiere a estas lecturas erróneas al reseñar los trabajos de Romesburg (2010) y Salomone (2012).

matográficas— que consume el niño *queer*, en su crecimiento hacia los lados es un modo de escape de la mirada extraña con que los adultos los miran y los juzgan.

El 6 de junio de 1929 Lorca escribe una carta a Carlos Morla Lynch desde Granada anunciando su viaje a Nueva York con el objeto de estudiar inglés, pero provocado, según testimonio de Rafael Martínez Nadal, por “la doble crisis, profesional y afectiva” (Maurer y Anderson, 2013, p. 166)² resultado del fracaso de su relación con el escultor Emilio Aladrén, hecho sobre el cual “ha sido muy difícil, una vez más, conseguir información fidedigna” (2009, p. 198), tal como se queja Ian Gibson al intentar reconstruir el episodio. Martínez Nadal recuerda sobre este aspecto la visita que le hizo don Federico García Rodríguez, padre del poeta, antes de que su hijo partiera a Nueva York:

— Yo sé que tú eres de los pocos buenos amigos de mi hijo y vengo a verte aquí porque sé que me vas a decir la verdad. ¿Qué le pasa a mi Federiquito?

— Nada grave, don Federico —dije—, la resaca del éxito; quizá un poco de depresión. (p. 167)

Más allá de la referencia a la depresión del poeta y a la decisión del padre de costear el viaje, llama la atención el diminutivo “Federiquito” con que el hijo es referido, lo cual instala la fórmula cariñosa en el ámbito de un decir familiar sobre la infancia. El poeta deprimido, con ansias de escape, abandonado por Aladrén y enemistado con Dalí,³ es llamado por su padre como un niño y, podemos hipotetizar, que es ese niño quien parte a Nueva York en junio de 1929.

Esta lectura se pone de manifiesto en algunos pasajes de la carta a Morla Lynch anteriormente citada, en la cual las referencias a un

² Todas las citas de las cartas son tomadas de Maurer y Anderson (2013). Se indica el número de página de la edición referida.

³ Así lo señala Gibson (2009, pp. 231-239).

mundo de infancia ocupan un espacio destacado. Así, Lorca se refiere a sí mismo como “un inútil y un tontito en la vida práctica” (p. 3), lo que justifica la decisión familiar: “Mi papá me da todo el dinero que necesito y está contento de esta decisión mía” (p. 4). La figura de un poeta que no posee independencia económica aparecerá con insistencia en el epistolario neoyorkino.

También en esta primera carta parece comprobarse el testimonio de Martínez Nadal sobre los motivos del viaje del poeta, quien pide otras formas de reconocimiento más allá del literario: “Por muy humilde que yo sea, creo que merezco ser amado” (p. 5). Estas referencias se potencian con una nueva entrada al mundo de la infancia, esta vez ligada a la cuestión de la escritura, actividad que sabemos ocupará un destacadísimo lugar en la estancia norteamericana con la producción del futuro *Poeta en Nueva York*, entre otros textos: “Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas” (p. 5). Si bien la edición de Maurer y Anderson no señala allí ninguna nota, es clara la referencia al enamorado sufriente que todavía siente el golpe asesino como si fuera un pequeño antílope y no un animal maduro.

A partir de estas marcas sostenemos que en su viaje a Nueva York, Lorca construye una imagen de poeta añorado que le permite no solo referirse a sus estados de ánimo sino prever un horizonte de recepción en el cual su familia queda supeditada a sus caprichos de infancia. “Yo estoy muerto de risa con esta decisión” (p. 3), confiesa el poeta, pero inmediatamente reconoce los efectos de esa educación sentimental que tiene por delante: “Pero me conviene y es importante para mi vida” (p. 3).

Las imágenes del poeta niño –el risueño y despreocupado viajero, el inútil y tontito estudiante o el animalito herido que recuerda el pasado como forma de postergar la adultez– tienen su correlato en la obra lírica. Cabe recordar aquí el primer poema de *Poeta en Nueva*

York, “Vuelta de paseo”, que si bien no fue el primero escrito por Lorca en su estancia neoyorkina, es el que “elegiría colocar al inicio” (Gibson, 2009, p. 256) del volumen. Están allí “el niño con el blanco rostro de huevo”, “los animalitos de cabeza rota” y la “mariposa ahogada en el tintero”, imágenes de ese poeta asesinado por el cielo, que según Gibson puede referir tanto a los rascacielos de la ciudad visitada como al cielo del Dios judeocristiano censurador y todopoderoso (2009, p. 257).

Otro aspecto que se lee en la serie de la propuesta de Stockton es la cuestión del dinero. Al ser el niño un sujeto que no produce, queda supeditado al gasto y al consumo, ya que si el niño pudiera producir no sería amado. Expulsado del Estado y la familia, el niño *queer* construye su horizonte de consumo en la ficción. En las cartas lorquianas son numerosas las referencias al dinero, no solo en la explicitación que el poeta hace de la responsabilidad paterna sobre ese asunto sino en las advertencias que su familia transatlántica profiere de manera represiva. “Que tengas mucho cuidado y buen ojo para las amistades y también para manejar el dinero” (p. 9), escriben sus padres desde Granada el 29 de junio de 1929. La carta provoca la respuesta tranquilizadora en cuanto a las amistades, ya que el hijo dice a sus padres que Federico de Onís “me presentará chicas americanas” (p. 13), pero se mantiene en la misma posición de quien no puede ganar su dinero y depende durante gran parte de su estadía de los envíos monetarios que llegan desde España. Así lo pide el poeta en cartas del 22 de agosto, 21 y 24 de septiembre, entre otras.

Este “otro Federico” (p. 6), el que no se reconoce en el espejo del camarote del *RMS Olympic*, llega a Nueva York y recibe, según su testimonio, “un mazazo en la cabeza” (p. 9). El viaje es tranquilo y vuelve a llamar la atención el desplazamiento hacia una posición infantil a través de la cual el poeta relata a sus padres que ha conocido a “un amiguito de cinco años, un niño bellísimo de Hungría, que iba a América a ver por primera vez a su padre” (p. 10) y sobre quien

promete la escritura de “mi primer poema” (p. 10), texto que, de haber sido escrito, no se ha conservado. El juego como parte de la actividad infantil, reaparece en el relato de la visita del poeta a Coney Island,

(...) verdadero sueño de los niños. Hay montañas rusas increíbles, lagos encantados, grutas, músicas, monstruos humanos, grandes bailes, colecciones de fieras, ruedas y columpios gigantescos, las mujeres más gruesas del mundo, el hombre que tiene cuatro ojos, etc., etc., y luego miles de puestos de helados, salchichas, frituras, panecillos, dulces, en una variedad fantástica. La muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso de sal marina, muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yanquis. (p. 17)

La euforia necesita ser explicada y la expresión de la intimidad comienza a emerger como un descuido del niño poeta: “yo aquí me atrevo a todo” (p. 34), exclama en una extensa carta del 8 de agosto para concluir con una confesión inesperada:

(...) procuro contaros todas estas cosas porque creo que os interesarán. Dan idea de la cantidad de criaturas distintas y de opuestas conciencias que existen en esta inmensa ciudad, de vida tan violenta y tan llena de reacciones nuevas y de secretos.” (p. 37)

Esa comunicación es reservada al ámbito familiar, porque si bien el estilo muestra un cuidado detallado en la escritura, el hijo viajero pide que “no las deis publicidad a nadie” (p. 43).

En esa marcha hacia lo *queer* que recuerda Daniel Link, Lorca se desplaza hacia Eden Mills donde pasa unos días en casa de la familia Cummings, experiencia que si bien en un primer momento lo entusiasma, acaba por angustiarse: “Esto es acogedor para mí, pero me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me queman” (pp. 49-50), confiesa a Ángel del Río. El recuerdo de Aladrén no impide una serie de experiencias que el viaje

depara, ya que no es solo la memoria triste la que se hace presente allí. Vermont es un espacio particular, cuyo “ambiente me recuerda mi niñez en Daimuz” (p. 48), por lo cual hasta allí también llega el niño *queer* en su desplazamiento horizontal.

Lo más significativo de la estancia es el encuentro con las hermanas Elizabeth y Dorothea Tyler, maestras jubiladas, “dos señoras de lo más pintoresco y raro y divertido que se puede ver” (p. 45), que realizan tareas de albañilería, visten pantalones y reciben la visita del extranjero con quien saben que comparten una lengua común: “Cummings, mi amigo, les traduce poemas míos, que ellas entienden muy bien y los sienten porque yo conozco muy bien esto” (p. 48). Ese conocimiento reenvía al pasado español de la niñez pero también al presente represivo que el desplazamiento americano no ha podido hacer olvidar:

En España esto es una locura y las gentes irían en romería para ver a estas señoras, pero aquí no tiene nada de particular. Ellas se divierten y hacen su vida como quieren. Aquí está bien visto todo, aquí se tolera todo...menos el escándalo social. Tú puedes tener cien queridas y la gente lo sabe y no pasa nada...pero ¡ay si una de ellas te denuncia o hay escándalo público!; entonces te has perdido socialmente. (p. 48)

Ese recuerdo de las injurias pasadas (Eribon, 2004, pp. 69-81)⁴ también se lee en varios de los poemas escritos en la misma época, tal como “Poema doble del lago Eden” o especialmente “Tu infancia en Menton”, publicado en 1932 en la revista *Héroe* dirigida por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez con el título de “Ribera de 1910”. El poema, según la interpretación de Gibson, se refiere a la infancia de Aladrén quien en

⁴ Así lo señala Link: “En sus años escolares le decían Federica, y la prensa de derecha se refería a él, cada vez que querían desacreditar a La Barraca, la compañía teatral que fue una pieza central de la política cultural de la República Española, como Federico García Loca” (2009, p. 250). También Gibson (2009) señala estos datos.

1918 sufre la pérdida de un hermano que se suicida en Venecia, cerca de Menton donde se alojaban el futuro escultor y su madre.⁵

El interés por “la infancia del objeto de su pasión” (Gibson, 2009, p. 268) no excluye otros niños que llaman la atención del poeta. En un viaje posterior entre finales de agosto y mediados de septiembre con la familia de Ángel del Río a Bushnellsville, el poeta declara que “he escrito mucho, casi un libro (...). Si sigo así, llevaré a España tres lo menos” (p. 57). El fervor escriturario es lo que enmarca el conocimiento de Stanton y Helen Hogan, protagonistas de dos poemas de *Poeta en Nueva York*. En carta a su familia el poeta describe la impresión que el niño Stanton le ha provocado:

A Stanton le pregunté un día: ‘¿Hay osos aquí también?’, y me respondió: ‘Sí, señor, hay osos y gallinas y ranas y muchos bichitos que no se ven’. Esto demuestra su encantadora inocencia que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño de España. (p. 62)

Esa inocencia que el poeta añora provoca que en el poema el niño tenga diez años y no doce, lo cual dota de mayor dramatismo a la muerte, tema del poema, inspirado en el cáncer que padecía el padre de los niños, Roscoe Hogan.

La llegada a Cuba transforma la percepción del poeta y así lo expresa en su primera carta desde La Habana. “El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz” (p. 113). Este sentirse como “en mi casa” (p. 114) también aviva las preocupaciones de sus padres, quienes insisten en la necesidad de que su hijo trabaje, no pierda el tiempo y sea “muy formal” (p. 118), sobre todo ante la sorpresa de su madre al recibir carta de Salvador Dalí reclamando el dinero que no había cobrado como escenógrafo de *Mariana Pineda*. La insistencia

⁵ Gibson realiza una extensa lectura del poema en su libro (2009, pp. 265-274).

materna e incluso la defensa del pintor por sobre la voluntad de su hijo contrastan con el espíritu festivo del poeta, para quien “lo más bello de toda la isla son los niños negros” (p. 125).

Esas experiencias, más allá de la escritura de los poemas de *Poeta en Nueva York* y *El público*, encuentran una explicación autopoiética en la conferencia recital “Un poeta en Nueva York”, pronunciada en numerosas ocasiones entre 1931 y 1935 y en la que se explican las condiciones de la producción de los poemas escritos durante el viaje, y que cobra la forma de la explicación de un “balbucir el fuego que me quema” (p. 134).

Las referencias infantiles en la conferencia son numerosas, no solo en lo que respecta a las coordenadas productivas de “Intermedio 1910” o “Asesinado por el cielo”, sino también en su presencia en los textos escritos en torno a los niños Hogan, Stanton y Helen, fundamentalmente en “Niña ahogada en el pozo”, en el que se evoca esa recordada infancia “que no desemboca”.

La experiencia neoyorkina se describe contundente en el inicio de la conferencia en el que el poeta confiesa sin demora:

He dicho ‘un poeta en Nueva York’ y he debido decir ‘Nueva York en un poeta’. Un poeta que soy yo. Lisa y llanamente, que no tengo ingenio ni talento pero que logro escaparme por un bisel turbio de este espejo de día a veces antes que muchos niños. (p. 133)

La posible referencia al libro de Lewis Carrol, tal como sugieren Maurer y Anderson, reenvía nuevamente el universo temático del texto hacia una infancia *queer*, tal como Link ha sugerido en su lectura de Alicia, quien es en la perspectiva del crítico argentino “una posibilidad de vida” (2015, p. 460). Esa vida posible es lo que el niño poeta imagina en ese texto en tanto huida y que encuentra su cierre en el poema “Infancia y muerte”. Escrito en Nueva York en octubre de 1929, pero no incluido en la edición del poemario, el texto es dado a conocer por Rafael Martínez Nadal en 1976 y calificado por García

Posada como “uno de los mayores poemas escritos por Lorca” (2008, t. II, p. 80). Gibson, en una lectura opuesta a la de García Posada, sugiere que la imagen de la infancia infeliz encuentra en ese poema una posibilidad de salvación. En medio de la podredumbre en la que se busca la infancia, donde el sujeto encuentra su “cuerpecito comido por las ratas” (García Lorca, 2008, t. II, p. 490), se postula una zona en la que el placer es posible ya que se trata de una “rata satisfecha mojada por el agua simple” (García Lorca, 2008, t. II, p. 491). Ese final es para Gibson un escape hacia adelante y espacio en el que el “Federico niño (...) vive el erotismo y la esperanza” (2009, p. 264).

Esa pura posibilidad de vida es lo que Salvador Dalí ya percibía en el lejano *Romancero Gitano*, tal como lo expresa en una carta de septiembre de 1928:

Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por esos sitios minerales de por aquí a leer, te he visto a ti, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tu sexo y tus pequeños ojos de tu cuerpo, y tus pelos y tu miedo de la muerte, y tus ganas de que si te mueres se enteren todos los señores, tu misterioso espíritu hecho de pequeños enigmas tontos, de una estrecha correspondencia horóscopa; tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu polla y con las humedades de los lagos de baba de ciertas especies de planetas peludos que hay. (Fernández y Santos Torroella, 2013, p. 149)

La bestiecita erótica daliniana es imagen de las ratas con las que el poeta niño se identifica y se convierte, como Alicia, como Stanton, como las hermanas Tyler, como la niña ahogada en el pozo, en pura posibilidad de vivir en una comunidad otra, deseo, que sabemos, nunca podrá cumplir.

Referencias bibliográficas

Bond Stockton, K. (2009). *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. Durham and London: Duke University Press.

- Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (pp. 209-218). Madrid: Visor.
- Cortés, A. (2016). El niño *queer* o crecer oblicuamente en el siglo veinte, por Kathryn Bond Stockton. *Literatura y Lingüística*, 34, 433-448.
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, V. y Santos Torroella, R. (2013). *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba.
- García Lorca, F. (2008). *Obras completas*, Ed. de M. García Posada. Madrid: Akal.
- Gibson, I. (2009). “*Caballo azul de mi locura*”. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maurer, C. y Anderson, A. (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Romesburg, D. (2010). Review of Stockton, Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century. H-Childhood*, *H-Net Reviews*. Recuperado de http://www.h_net.org/reviews/showrev.php?id=29492
- Salomone, F. (2012). Review Kathryn Bond Stockton (2009), *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century. Childhood*, 19(2), 282-283.

La crítica clariniana como traducción de la intimidad: Leopoldo Alas y lo erudito frente a la otredad foránea

Mariano Saba

Introducción: sobre Clarín, lo erudito y la intimidad

¿Es posible pensar ciertas formas de configuración del yo que solo puedan inscribirse como tales en el espacio textual de la crítica? Más allá de sus indiscutibles valores como narrador, la figura de Leopoldo Alas se recorta sobre el panorama privilegiado en que nacía la pionera organización del campo crítico español. En esa compleja instancia de constitución de la crítica nacional, Clarín proyecta un deslinde de responsabilidades entre la erudición academicista (encabezada por Menéndez y Pelayo) y la lectura de actualidad –renovadora y cosmopolita–, encarnada por sí mismo. Sin embargo, y más allá de la aparente divisoria de aguas, en ciertas zonas de su obra Alas parece descubrirse como un representante curiosamente *conservador* dentro del campo intelectual que entonces bregaba por la reivindicación de un imperio simbólico sobre las ruinas de otro imperio histórico y material.

La paradójica *ortodoxia* de Alas en este sentido puede leerse en la clave de cierto nacionalismo semejante en sus postulados defensivos a los emitidos por la erudición pelayana. A pesar de su ideario liberal y republicano, Clarín expresa algunas cercanías con ese pensamiento

a priori antagónico. Ciertos *géneros del yo* (desde el epistolario hasta la transformación ficcional de algunos enclaves biográficos) son los que permiten identificar las más notorias contradicciones entre el cosmopolitismo clariniano –tan cercano al deseo de modernización y de apertura–, y su esporádica defensa del canon áureo nacional –nodo clásico de redención patria–, ante la siempre temida otredad foránea de las modas parisinas.

Un abordaje de estas características puede iluminar el modo en que la crítica de Alas se configura como un canal de traducción de intimidad. Podría arriesgarse aún, en este sentido, que la crítica clariniana es factible de ser leída como revés público de contiendas y alianzas íntimas claramente definidas en sus *escrituras del yo*. Así, lo que se buscará comprobar es si las afirmaciones de Alas en la intimidad de sus cartas y del sustento biográfico de algunas de sus ficciones diseñan un territorio crítico personal. Es decir, un contorno que lo libera de las exigencias eruditas, pero que le permite a su vez inscribirse de otro modo en el recurrente debate sobre la nostalgia por el canon pasado (al menos en cuanto al teatro áureo) y sobre su controvertida vigencia modélica en medio de un horizonte literario donde diversos tipos de *cosmopolitismo* obligaban a redefinir la cultura nacional española.

Herencia o renovación: ¿la crítica como revés de lo íntimo?

Suponer para el caso de Alas la hipótesis de que su crítica constituye cierto revés público de ideas y acuerdos ligados a la privacidad implica definir brevemente cierta funcionalidad de lo *íntimo* en su contexto y, por lo tanto, de los géneros en que ese espacio solía expresarse. En esta dirección conviene destacar que si bien la literatura española de fines del siglo XIX recoge muchas veces la pequeñez de lo íntimo como competencia que la historiografía crítica dejaba de lado por *menor* o *banal*, también es cierto que la *intimidad* comienza por entonces a configurarse como un espacio a representar más allá de lo literario. Su estatuto de importancia emerge claramente del proceso

indicado por Taylor (1996) en su ya clásico trabajo sobre las fuentes del yo en la cultura de la modernidad. Allí se explica:

[E]l nuevo sentido del tiempo también ha cambiado la noción del sujeto: el particular yo desvinculado, cuya identidad se constituye con la memoria. Al igual que cualquier otro ser humano en cualquier otra época, éste sólo puede encontrar su identidad en la autonarración. Hay que vivir la vida como un relato (...). Pero ahora se hace más difícil asumir el relato prefabricado de los modelos y arquetipos canónicos. La historia ha de extraerse de los particulares acontecimientos y circunstancias de esta vida (...). (p. 307)

El propio yo en su particularidad, entonces, comienza a ser objeto digno de narración. Y en el ejemplo de Clarín esa *autonarración* depende claramente de ciertas zonas de su praxis instaladas en la frontera entre la escritura y la vida: ciertas zonas, podría pensarse, *íntimas*. Pero no se trata de una excepción: para finales del siglo XIX la *intimidad* aparece enunciada como un tercer elemento que vincula dentro de sí a lo *privado* y a lo *público*, y que goza de soportes privilegiados en ciertos géneros como el epistolar o en ciertos procedimientos como las traducciones ficcionales de enclaves biográficos. Es por esto que los llamados *géneros del yo* —es decir, los géneros ligados a la representación de ese yo que los produce como fuente clara de auto-legitimación del propio texto y de su autoría— parecen conformar un *corpus* deseable para dotar de complejidad a la definición aparente de las posturas públicas enunciadas por la praxis de algunos autores dentro de la contienda crítica de su época. En otras palabras —y acá se intentará dar cuenta de ello— no hay forma de dar verdadera dimensión a la crítica clariniana (ni tampoco a su tensión interna entre el canon nacional heredado y las *oportunidades* renovadoras de su tiempo), si no es revisando a contrapelo sus confesiones epistolares y sus oblicuas ficciones *biográficas* en torno a declaraciones o posturas que parecían

estarle vedadas en su carácter público de autoridad crítica, reconocida dentro del campo intelectual.

En este sentido conviene recordar que dentro de la constitución fundacional de la crítica moderna española el componente nacionalista no resulta desechable. Esto implica que a fines del siglo XIX toda afirmación crítica sobre la literatura española obliga a contraer cierto riesgo público dentro del ámbito de opinión acerca de la crisis nacional. Hablar de libros es en ese contexto hablar también de una economía lacerada y de un prestigio político en decadencia. Casanova (2001) lo ha descrito en términos generales para la regulación del *capital Cultura* según palabras de Valéry: ese capital está compuesto por objetos materiales –libros, cuadros, etc. Esos objetos que, en el caso concreto de la literatura, “son en principio los textos, repertoriados, registrados y declarados nacionales, los textos literarios reconvertidos en historia nacional” (Casanova, 2001, p. 27). Este carácter análogo entre literatura y nación justifica indagar en los modos oblicuos con que determinadas praxis críticas inscriben sus opiniones en el doblez entre lo público y lo privado. Opinar sobre literatura, en el marco de esa equivalencia entre libros y patria, demanda operaciones explícitas e implícitas. Porque lo que se juzga es nada menos que la historia nacional. Y en esta senda, entonces, los clásicos son “el privilegio de las naciones literarias más antiguas” (Casanova, 2001, p. 28). Por esto mismo, y volviendo al contexto clariniano, la recepción crítica de esos clásicos se torna un problema capital en la definición de la crisis nacional española en el pasaje entre los siglos XIX y XX. El *valor* del pasado literario se encuentra asociado claramente a la caída del *crédito* que España sufre en su declive imperial. Se trata de un asunto ligado a la *identidad nacional*, tal como Álvarez Junco la define en *Mater dolorosa* (2005): como un modo que el hombre ha encontrado de olvidar su contingencia ya que “le resulta difícil resistir la tentación de anclar su pobre y finita vida en una identidad que la trascienda” (p. 17).

Tal como afirma el propio Álvarez Junco a lo largo de su estudio, es incuestionable que la cultura se nacionalizó a lo largo del siglo XIX. Para el momento de la irrupción de Alas en el campo intelectual español finisecular, podría decirse que existía un gran consenso acerca de la existencia de una literatura nacional cuya historia podía homologarse con la contundencia del propio recorrido histórico de la nación. Y es por esa analogía que justamente la crítica se divide en especificidades diversas: la erudición, por un lado, legitimada a arrojar una mirada oficial y académica sobre ese *corpus* del pasado; y la crítica periódica, de actualidad, orientada a *sanear* el presente literario como custodia de un *canon* cuyos estándares no debían relajarse. En este segundo territorio se sitúa Clarín, y desde allí deja ver, sin embargo, lecturas oblicuas sobre el bagaje pretérito de la literatura nacional. Lecturas que exceden por mucho su responsabilidad acerca del presente e invaden las obligaciones propias de los eruditos: la indeclinable necesidad de valorar el pasado literario en términos de *bienes territoriales*. Como lógica consecución de esa analogía entre literatura e identidad nacional, la expresa equivalencia entre libros y territorio llega a su recurrencia más frecuente con la pérdida histórica de las últimas colonias. En carta del 6 de noviembre de 1900 dirigida a Francisco Rodríguez Marín, Menéndez y Pelayo se queja de manera ferviente contra el intento del Marqués de Jerez de deshacerse de su biblioteca:

Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando que Dios nos ha dejado de su mano. (Menéndez y Pelayo, 1999, s/p)

Aunque pudiera pensarse que esta equiparación entre la caída territorial y la fuga de libros es privativa de un sector erudito ligado

al pensamiento nacionalista conservador, el liberal Clarín sorprende con una argumentación semejante. Tal como señala Yvan Lissorgues (1979), en el verano de 1898 Clarín había tomado clara conciencia de lo que era realmente la situación de España y había enfatizado que el origen del desastre estaba en la debilidad de la nación para mantener el lujo del dominio colonial. Al respecto –y muy cerca de lo que más tarde afirmarí­a su amigo santanderino– llegó a opinar: “Lo mismo se abandona a Filipinas marchándose de allí, que insistiendo en vivir en España del crédito que no tenemos, del trabajo de la minoría y de las glorias del Romancero” (cit. por Lissorgues, 1979, p. 75). Como puede observarse, y a pesar de la distinción entre crítica erudita y crítica de actualidad, la crisis finisecular del capital colonial español provoca en casi todo el campo intelectual –más allá de su signo político– una *crispación* nacionalista tendiente a homologar literatura española y territorio nacional. O más específicamente, literatura del pasado nacional y cuerpo de la patria.

Es por ello que aún siendo eventuales, ciertas reacciones de la praxis clariniana merecen contemplarse a la luz de la reivindicación nacionalista que exigía su contexto tanto de parte de la crítica académica como también de la periódica. Y en este sentido, como se ha adelantado ya, algunos ejemplos concretos de las *escrituras del yo* dentro de la producción de Alas manifiestan cierta paradójica defensa del canon áureo y una dinámica ambigua con relación a la novedad proveniente de Francia.

Clarín frente al Siglo de Oro: capital cultural como redención nacionalista

Un asunto ejemplar merece relevarse en cuanto a la opinión ambigua que Clarín postuló siempre con respecto a la tradición del teatro áureo, centro indiscutido del canon nacional español de su momento. Para ello conviene evocar en primer lugar el fallido estreno de la única pieza teatral de Alas que fuera llevada a escena durante su vida. *Tere-*

sa, “ensayo dramático en un acto y en prosa”, fue escrita por un Alas maduro a partir de la insistencia de figuras como Galdós, Echegaray y María Guerrero, y fue estrenada por la compañía de esta última el 20 de marzo de 1895 en el teatro Español, integrando un programa nada menos que con la *La dama boba*, de Lope de Vega. Tuvo *Teresa* tan sólo dos presentaciones antes de bajar pronta de escena, no exenta de escándalo y para siempre. Sin embargo, este hito resulta fundamental para considerar la contienda que libra Clarín entre el acatamiento de la tradición y el deseo de innovación. Situada en las mismas coordenadas en que la historia pelayana pugnaba por consolidar al teatro áureo –y al de Lope de Vega en particular– como núcleo del canon nacional, la obra de Alas resultó víctima de cierta bifrontalidad entre la melancolía de su autor por la comedia barroca y sus ansias de renovación naturalista de la escena. Esta postura se hace explícita en numerosas oportunidades, pero nunca de manera tan clara como en el temprano artículo “Del teatro”, incluido en su libro *Solos*, de 1881. Dice allí Clarín:

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y paréceme que aún somos los españoles los señores del mundo, al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron poetas (...). Todo eso es divina poesía, tan real y legítima poesía como la más hermosa y más humana; pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público que le abandona. (Alas, 1971, pp. 53-54)

Y allí mismo propugnaba Alas un modelo que persistiría como criterio suyo a lo largo de los años:

Hay un teatro contemporáneo, el francés, que algo tiene de lo que el nuevo drama necesita, pero que por vicio inveterado y de he-

rencia en todos los teatros latinos no puede, si continúa con los dogmas de su tradición, llegar a las condiciones necesarias de una obra dramática digna de su tiempo. (1971, p. 54)

Casi una década después la renovación teatral española continúa postergada y la melancolía por el Siglo de Oro reaparece. En *Rafael Calvo y el teatro español*, de 1890, Clarín insiste:

[C]alvo acaba de morir en Cádiz, comido por la viruela. La triste realidad es un terrible poeta realista: Calvo, la última cuerda de la lira del teatro más idealista, más *lírico*, la voz del idealismo más aéreo... ha muerto como *Nana*, la heroína de la novela más naturalista. Sí: la realidad, aunque *realista*, es poeta, porque hasta tiene sus simbolismos: parece que la viruela, al envenenar la sangre de Calvo, pudrió la sangre de Segismundo, de Mireno, *El vergonzoso en Palacio*; de Federico, el de *El castigo sin venganza* (...) (Alas, 1890, p. 13)

No conviene tomar con ingenuidad la potente imagen que Alas proyecta con respecto a Calvo, cifra en verdad de lo que parece servirle para ilustrar el desenlace *modernizador* de la eterna competencia entre el teatro clásico nacional y la consabida exigencia europea de modernización dramática. No es menor que en el campo de la teoría crítica clariniana, en estas y otras oportunidades, la estrategia se repita: la aceptación elogiosa del legado áureo –clara demanda nacionalista– da lugar también a la mención de su desgaste y a la necesidad de aparición de otra tradición, realista y afrancesada, capaz de inyectar nueva vida a las tablas españolas. Como la viruela que devastaría a Calvo –último catalizador *actual* del legado áureo– y con él a todos aquellos caracteres que había encarnado, la modernidad también vendría a jugar el rol de enfermizo vendaval para lo viejo. Sin embargo, toda recepción está llena de azares confusos y significativos, y en el caso de *Teresa* es casi risueño que se estrenara en programa doble con *La dama boba*, hilarante obra de Lope de Vega que el público obvia-

mente recibió como antídoto contra la *peste* moderna, es decir, con entusiasmo desmedido en comparación con la pieza *socio-política* de Clarín. La teoría, en este sentido, es prólogo de la praxis: el fracaso de *Teresa* que vendría años después no puede entenderse si no como resultado de aquella presunción de que los escenarios debían asumir sus nuevas formas. Y en esta línea, lo más curioso es hallar en la *intimidación* de Clarín una clave notable para comprender su conciliación con ese tropiezo: el fracaso teatral resulta un deseado *hijo* sacrificial que permite a cambio la vida de su hijo real. En la correspondencia que intercambian en torno al estreno el dramaturgo y María Guerrero, la cuestión de la obra como *hija* sacrificial cuyo fracaso pudiera garantizar la salud del hijo real, aparece una y otra vez. El 3 de marzo de 1895 Clarín se excusa de no haber podido acercarse desde Oviedo para supervisar ensayos: “he tenido a mis tres hijos enfermos y aún están en cama, y muy débiles, y cuanto más tiempo esté con ellos, mejor. Si hubiera tenido que ir hace dos días no hubiera ido por no dejarlos...” (Guastavino, 1971, p. 150). Y en la misma carta: “¡Si hubiera Vd. visto a este pobre Clarín con Onofre, tres hijos (todos) y una criada en la cama!” (p. 150). Hacia el 18 de marzo está por viajar cuando surge un imprevisto: “ya no salgo mañana viernes, porque mi Adolfín ha vuelto a tener hoy algo de calentura, y yo mientras alguno tenga fiebre no marchó” (p. 151). Cuando se dé el fracaso del estreno y la salud retorne, el 25 de marzo, Alas unirá ambas circunstancias también en carta a su amigo Galdós:

Otrosí, estoy decidido a continuar pues lo peor que puede suceder es lo que sucedió ahora y es un disgusto muy pequeño, si no se me hubiera combinado con lo del niño, no hubiera sentido más que la novedad de la pena de verme tratado como un imbécil por una porción de imbéciles y rencorosos. (Ortega, 1964, p. 276)

Tan vigente es en Alas este tema que tiempo después su decantación narrativa de lo íntimo se produce plenamente en el relato *Un voto*,

incluido en *El gallo de Sócrates* (libro preparado por el propio Clarín en 1901 y publicado de forma póstuma). El juego de esta narración con la propia clave biográfica resulta un verdadero detonante de sentidos en relación con el eje *sacrificial* de la inscripción de modernidad en el panorama del canon clásico. La anécdota del relato parece ser análoga a la del estreno de *Teresa*: Leal asiste con total tranquilidad al hundimiento de su propio drama. Tiempo después, su amigo Suárez sigue preguntándose por esa serenidad con la que pudo pasar tal trance; y entiende que tras la argumentación de su amigo palpita la simple filosofía del *voto*. Leal coincide: ante el naufragio de aquella obra histórica, su tranquilidad se había debido a la realización de un voto, a la gozosa noticia de que su pequeño hijo enfermo mejoraba ya, tras el ofrecimiento que su padre había hecho previamente del fracaso de su estreno...

Señor –venía a ser mi pensamiento–, yo ofrezco en cambio de un telegrama que me anuncie una gran mejoría de mi hijo enfermo, de una noticia que me quite esta horrible incertidumbre, (...) yo ofrezco los viles despojos de un naufragio de mi pobre vanidad; juro con todas las veras de mi alma que a cambio de la salud de mi hijo deseo vivamente la derrota de mi amor propio, la muerte de ese *otro hijo* del ingenio, hijo metafórico, que no tiene mi sangre, que no es alma de mi alma. (Alas, 2005, p. 627)

Leal piensa tal vez como Alas:

Yo, más que el autor de mi pobre drama, era el padre de mi pobre hijo. Éste no podían matármelo los *morenos*. Dios quería librarlo de las garras de la fiebre; un enemigo mucho más serio que *el público de los lunes clásicos*. (p. 627)

Vale la pena recordar que este último detalle pareciera ser índice directo de la clave autobiográfica. Como se ha mencionado, también *Teresa* había formado parte de un programa doble que la daba en con-

tinuado con *La dama boba* y que ante el dinamismo cómico de su autoridad (*¿paterna?*) la había dejado para buena parte de la crítica expuesta a las peores comparaciones.

En esta línea, resulta claro que la intimidad se configura como revés de la polémica teórica en torno a la recepción crítica del canon áureo. Plena de resonancias simbólicas, la clave autobiográfica plasmada en el epistolario —y su consecuente traducción literaria— hace del sacrificio filial un resonador simbólico entre la vida de Alas y su ambigua aceptación del pasado literario imperial como modelo inapelable. El hecho de que el fracaso de la obra teatral de Clarín —con aspiraciones claramente renovadoras— sea leído por su autor a través de un lente *mágico* que vincula de manera causal realidad y ficción, esconde sin embargo un sentido de verdadera procedencia crítica. *Teresa* ciertamente fracasa porque el criterio naturalista francés no llega a consolidar en el género dramático un modelo capaz de *desbancar* dentro de España la autoridad canónica del legado áureo que habían legitimado los eruditos. Cuando no prosperen las estrategias de modernización teatral, ese mismo legado que Clarín descartaba en *Solos*, y que atacó expresamente durante los festejos de 1881 por el Centenario de Calderón,¹ pasará a ser visto sin embargo con melancolía *nacionalista*. Y una vez más es la intimidad del epistolario la que da la clave sorprendente de esa curiosa regresión clariniana y de su no-

¹ En el artículo “Dos siglos después”, publicado el 25 de mayo de 1881 en el diario *La Publicidad* de Barcelona, el crítico identifica un hiato histórico entre la época del autor homenajeado y la suya propia, y la gran brecha estaría justamente en la “esclavitud de la idea” que promovía el lejano siglo XVII, tanto en lo religioso como así también en su respeto ciego a la monarquía: “Este divorcio entre nuestra vida actual y aquella en que florecieron letras y armas de España, es culpa de la vergonzosa tiranía que en religión y política sufrimos al tiempo mismo que nuestros reyes llevaban la cruz y el cetro de los Austrias a todas las regiones del mundo.” (Alas, 25 de mayo de 1881, p. 6). Clarín insiste en que salvo por algunas tibias protestas contra el sometimiento de su época, el teatro de Calderón no puede dialogar ya para nada con un pueblo que “conquistó su soberanía y sabe que es abyección, debilidad y podredumbre la idolatría de los reyes” (p. 6).

torio acercamiento a la erudición conservadora: en carta a Galdós del 22 de septiembre de 1895 supera la caída de *Teresa*, proyecta piezas dramáticas varias y entre ellas comenta su intención de realizar una *Julieta* que refiera a Shakespeare, a Lope y a Tirso (Ortega, 1964, p. 280). Y antes, en carta a María Guerrero del 16 de junio de 1895 había sido aún más preciso. Le prometía una “*Julieta* (a lo *Lope*, imitando en verso un Shakespeare-Lope; no se asuste Vd., me sale el verso *antiguo* bastante bien, sin alabarme; pero todo esto secreto)” (Guastavino, 1971, p. 156). Como puede notarse es la intimidad, entonces, la que demuestra en el revés de lo público la ansiedad de Alas por retornar a los modelos áureos con el fin de reinsertarse él mismo en la modernidad dramática europea, ya no escribiendo *a lo francés* sino al modo de los clásicos castellanos tan defendidos por la erudición de su tiempo como modelo indeclinable.

Referencias bibliográficas

- Alas, L. (25 de mayo de 1881). Dos siglos después. *La Publicidad*, 1185, 6. Recuperado de <http://www.bnc.cat/digital/arca/castella/index.html>
- Alas, L. (1890). *Rafael Calvo y el teatro español*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Alas, L. (1971). *Solos de clarín*. Madrid: Alianza.
- Alas, L. (2005). Un voto. En *Obras completas*, tomo II, Madrid: RBA, 622-627.
- Álvarez Junco, J. (2005). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Casanova, P. (2001). *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Guastavino, G. (1971). Algo más sobre ‘Clarín’ y ‘Teresa’. *Bulletin Hispanique*, LXXIII(1 y 2), 133-159.
- Lissorgues, Y. (1979). España ante la guerra colonial de 1895 a 1898: Leopoldo Alas (Clarín), periodista, y el problema cubano.

- Hommage à Juan Marinello et Noël Salomon: Cuba, les étapes d'une libération. Actes du Colloque International des 22-24 novembre 1978* (pp. 47-76). Toulouse: Université de Toulouse.
- Menéndez y Pelayo, M. (1999). *Menéndez Pelayo digital* [obras completas digitalizadas: recurso electrónico]. Santander: Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, D. L.
- Ortega, S. (Ed.) (1964). *Cartas a Galdós* [Cartas de Clarín a Pérez Galdós, pp. 209-296]. Madrid: *Revista de Occidente*.
- Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. Madrid: Paidós.

Francisco Ayala y su visión del campo intelectual argentino en *Recuerdos y olvidos*

Sofía Bonino

En la segunda parte de su obra *Recuerdos y olvidos*, subtitulada *El exilio*, Francisco Ayala hace un pormenorizado repaso de sus años en Argentina. En estas páginas da cuenta de los vínculos que se crearon o se estrecharon en esos años, tanto con españoles que compartían con él la situación de exiliados como con los argentinos que supieron acogerlo y otorgarle un lugar en el ámbito de la cultura. La referencia a las relaciones amistosas y laborales que fue forjando Ayala en el período en que vivió en el país permite reconstruir, desde su perspectiva, el campo intelectual argentino en una etapa de florecimiento y desarrollo literario y editorial. Ayala se integró con relativa facilidad¹ en este ámbito y, recién llegado, estableció fructíferos lazos con personalidades como Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Francisco Romero, Ezequiel Martínez Estrada, Pedro Henríquez Ureña, entre otros. En sus memorias, entonces, es posible acceder a un completo y original

¹ Es el propio Ayala quien remarca la facilidad con que pudo integrarse a los círculos intelectuales de Buenos Aires al llegar a Argentina. Este posicionamiento tiene que ver con una intención del escritor de desdramatizar la situación de exilio y diferenciarse así de las experiencias de otros exiliados, como se verá más adelante.

panorama de las formas de vinculación, el ingreso a la vida literaria, las instituciones de consagración, las relaciones entre los nuevos y los consagrados, las formas de la vida literaria, las ocupaciones del escritor y las características del mercado. La noción de campo intelectual, propuesta por Bourdieu, es sumamente conocida y no la desarrollaremos aquí, pero ha sustentado el análisis y funciona como marco teórico del presente trabajo.

Sin posibilidades de profundizar en esta ocasión sobre el género memorias, retomaremos algunas consideraciones de Thomas Mermall a propósito de las memorias de Ayala, en particular, y del género *memorias* en general, con el fin de situar esta obra en el ámbito de las *literaturas del yo* y de evidenciar cómo a través de la lectura de *Recuerdos y olvidos* se hace posible la referencia y la reconstrucción de un período histórico, el retrato de ciertos personajes de renombre del campo intelectual argentino y el esbozo de las relaciones establecidas en este campo. Dice Mermall:

Es de notar que el autor no designa esta obra como autobiografía sino como *memorias* (...). [N]o busca mediante el examen de su vida interior, de su intimidad, una coherencia del yo a través del tiempo. Si hay momentos de introspección en *RyO* no son frecuentes ni sostenidos. Y he aquí la diferencia entre autobiografía y memoria: que en esta son los hechos, lo externo, lo que estimula la reflexión personal y condiciona la conciencia. (...) [S]on los acontecimientos relatados los que guían al yo por los momentos del pasado. Además, ese yo adquiere en las memorias un perfil público y testimonial. Las memorias, por ende, demuestran una voluntad de conciencia histórica mucho más definida que lo que pueda tener el género autobiográfico (Mermall, 1992, p. 35)

Francisco Ayala aclara que su objetivo, al escribir y publicar estas memorias, no es, justamente, escribir una autobiografía, sino apuntar sus recuerdos tal y como van surgiendo en la memoria. Cuando

el autor reflexiona sobre el género autobiográfico resalta, en primer lugar, que “por el mero hecho de organizar los datos dentro de una estructura literaria, aquello que sale de la pluma será tan ficticio, tan obra de creación personal suya como un retrato o el autorretrato pintados por un artista del pincel” (Ayala, 1993, p. 60), aquí ficticio no es, claro está, sinónimo de inventado, nos aclara Ayala que cualquier retorno al pasado está atravesado por su mirada –la mirada retrospectiva, como veremos–, lo cual no deja de tener relevancia si recordamos lo apuntado más arriba respecto al perfil público y testimonial que el yo adquiere en las memorias. Por otro lado, y en referencia al título de su obra, afirma que

[Q]uien vuelve atrás la vista para suscitar la historia de su persona por el mundo a lo largo del tiempo tiene que atenerse a los datos que la memoria le proporciona, ayudado quizás por documentos o indicaciones externas; y dentro del almacén enorme y deforme de lo recordado, orientarse en busca de lo significativo, dejando de lado (...) cuanto le resulte insignificante. (Ayala, 1983, p. 60)

Los olvidos, según Ayala, pueden ser omisiones voluntarias –se olvida lo considerado *superfluo* o aquello que pueda perjudicar al prójimo, al autor o al propio lector–, a estos los llama “falsos olvidos”, y también pueden ser auténticos, involuntarios, aquellos de los que es responsable el inconsciente.

Veremos entonces que las memorias están escritas desde la madurez como una mirada hacia el pasado. Si bien su organización es cronológica, se caracterizan por presentar rupturas o alteraciones (saltos temporales dentro del pasado a otro pasado más remoto, proyecciones al futuro desde ese pasado narrado o desde el momento mismo de la narración, etc.). La distancia entre los hechos narrados y el momento en que se narran establece un sentido desde el presente y conjuga la experiencia personal con el tiempo histórico.

El exilio en Argentina

La integración de Francisco Ayala en el ámbito cultural argentino se dio, al parecer, de manera natural. Los vínculos previamente establecidos con figuras reconocidas de la cultura fueron los que le permitieron ingresar al país, dada la actitud hostil del gobierno argentino; de hecho, al recordar los pormenores de su ingreso, aclara que no fueron los gobiernos de los países los que facilitaron el ingreso de los exiliados:

Lo de la hospitalidad generosa con que tal o cual país acogió a los exiliados españoles es, ha llegado a ser, un lugar común que, como tantos otros tópicos, cualquiera fuere su base de realidad, resulta de último análisis falso, y hasta un poco irritante. (Ayala, 1983, p. 11)

En su caso, es a los amigos a quien debe la gratitud por haberlo recibido y haber facilitado su incorporación al país.

Como es sabido, fue el hecho de que contara en Buenos Aires con algunos amigos lo que determinó que fuera este el lugar elegido para transitar los años de destierro. Existía ya en Argentina una comunidad numerosa de españoles que se vio prolongada con motivo de la derrota republicana en España.²

Sin embargo, esa comunidad de exiliados que se acrecentó a partir de 1939 no fue el refugio del escritor granadino. Los lazos con los compatriotas y con su país de origen fueron motivo de reflexión constante y, desde un comienzo, se diferenció de aquellos que vivían el exilio manteniendo siempre la atención en España y añorando el pasado. En esta línea, al comienzo del segundo tomo de sus memorias refiere que las tertulias de exiliados que tenían lugar en Buenos Aires, a las que se asomó “alguna vez que otra”, eran ámbitos caracterizados por

² Por otro lado, Ayala había viajado a Buenos Aires en 1936 para dictar unas conferencias, invitado por la ICE (Institución Cultural Española) y, en esa oportunidad, había comenzado a vincularse con el ambiente cultural argentino (Macciuci, 2011).

“el mismo obstinado, delirante empecinamiento, el mismo añorante e iluso desear y esperar...” (1983, p. 15). Si bien allí conoció a personalidades con las que entablaría amistades duraderas, la certidumbre acerca de que el destierro sería extenso lo llevó a integrarse en la Argentina buscando posicionarse con cierta estabilidad en un ámbito que, a su vez, lo estimulaba intelectualmente: “Yo no me hacía ilusiones ningunas acerca del futuro. Sabía que había salido de España para muchísimo tiempo, quizás para siempre, y sin querer engañarme con falsas esperanzas, me dispuse a rehacer mi vida al otro lado del océano.” (Ayala, 1983, p. 235); esta mirada pesimista respecto a la realidad de España posibilitó, sin embargo, una actitud de apertura frente a las posibilidades que le brindaba la realidad argentina.

Por otro lado, la existencia de una comunidad española en Argentina facilitó al escritor la vinculación con el mundo editorial. La Guerra Civil había propiciado el desarrollo de la industria editorial argentina en manos de exiliados españoles. Ayala encuentra, de la mano de Gonzalo Losada,³ con quien se vincula por intermedio de Guillermo de Torre, la posibilidad de trabajar como traductor. En ese espacio se vincularía, o estrecharía vínculos preexistentes, con Amado Alonso, Attilio Rossi, Francisco Romero y Lorenzo Luzuriaga.

Campo intelectual argentino

La ciudad de Buenos Aires representaba un ambiente intelectual y literario estimulante que incentivó el interés de Ayala en integrarse a él desde el comienzo, integración que se produjo, según sus palabras, de manera *espontánea*:

En mi caso, como en tantos otros, se produjo con toda suavidad. Hasta cabría decir que no hubo nunca una separación tajante entre el grupo de los exiliados y la gente del ambiente local. Afectos

³ Esto se dio a pesar de algunas desavenencias con Losada, a quien Ayala se refiere de manera poco elogiosa en sus memorias (1983, pp. 34-35).

casi todos los intelectuales al sistema de valores representado por la República española, recibieron con efusión afectuosa a sus colegas fugitivos del franquismo ofreciéndoles acogida en sus círculos dentro de un espíritu solidario. (Ayala, 1983, p. 55)

Esa afinidad entre la comunidad intelectual argentina y los exiliados españoles habla también de una serie de preocupaciones y de inquietudes comunes respecto del contexto político local y mundial que se reflejó en las posiciones de *Sur*, comprometida desde antes de la guerra con la legalidad democrática de la República y contra las opciones totalitarias y, posteriormente, también en *Realidad*.

En cuanto a los vínculos con los intelectuales argentinos, se debe considerar que Ayala era un autor reconocido en España y que su nombre se había destacado también por su pertenencia al círculo de Ortega y Gasset, cuyas tertulias visitaba Victoria Ocampo. A su vez, su primer viaje a Argentina en el '36 le había permitido vincularse ya con figuras destacadas como Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea. No obstante, es digno de mencionarse que, habiendo llegado al país en octubre de 1939, ese mismo mes apareciera un artículo suyo en *La Nación*, gracias al influjo del ya mencionado Mallea y que, dos meses más tarde, publicara su primer texto en *Sur*.

Su incorporación en *La Nación* es considerada por el propio autor como un hecho sorprendente dada la simpatía del periódico por los sublevados contra la República española siendo él un exiliado republicano (*un rojo*), sumando a esto que no había estado su nombre entre los elegidos por Botana, dueño de *Crítica*, periódico con una orientación favorable a la causa republicana. Destaca, en este punto, el temple de Eduardo Mallea –a quien en líneas anteriores había calificado de timorato– para incorporarlo como colaborador, conducta que califica como digna de su eterna gratitud.

Este mismo hecho lleva, también, a la reflexión sobre la importancia de esta actividad en su economía familiar y a la cuestión de la labor literaria como una actividad remunerada:

Por primera vez en mi vida, y esto durante cierto lapso, tuve que atenerme en la Argentina a los ingresos proporcionados por mi actividad literaria, cosa que siempre había eludido y casi siempre logré evitar desde el principio y a lo largo de los años. (Ayala, 1983, p. 32)

Hasta entonces los ingresos habían sido producto del trabajo como catedrático y como funcionario público.

Las ocupaciones de Ayala durante su estancia en Buenos Aires, exceptuando el breve período en que trabajó como profesor en la Universidad del Litoral, fueron exclusivamente *intelectuales*: publicaciones, traducciones, artículos periodísticos, conferencias. Esta *dedicación exclusiva* permitió que estrechara lazos y se involucrara profundamente con el campo cultural argentino. Por otro lado, nos deja ver cuáles eran los ámbitos en los que los intelectuales hacían circular sus textos y, en caso de necesitarlo, se ganaban la vida.

En este sentido, la posibilidad de integrarse con éxito, le fue dada a Ayala por haber llegado al país con una trayectoria reconocible, a pesar de su juventud, y por la pertinencia de los lazos que fue estrechando desde el comienzo. No obstante, lamenta Ayala no haber podido ser parte del mundo universitario de la ciudad y la provincia de Buenos Aires, al que sí pertenecían muchos de sus amigos:⁴

Sin embargo, aunque varios de tales amigos eran profesores en la Universidad de la capital federal [*sic*] y en la de La Plata, nunca recibí de esas instituciones la invitación de sumarme a su cuerpo docente, ni soy yo una persona que tenga la capacidad o la habilidad para solicitar nada. (1983, p. 46)

La mirada desencantada hacia el mundo académico bonaerense se explica si recordamos que era como catedrático que Ayala

⁴ Sí se desempeñó como profesor en la Universidad del Litoral entre los años 1941 y 1943, allí dirigió la cátedra de sociología y conformó un grupo de investigación.

estaba acostumbrado a solventarse económicamente en la etapa previa al exilio.

Resulta de especial interés el texto dedicado a Victoria Ocampo.⁵ El retrato intenta, no solo trazar el perfil de Victoria, sino también, y a la distancia, interpretarla, entender ese carácter avasallador y ese afán por acercarse a figuras dignas de su admiración ferviente. Ayala intenta sopesar esa actitud que, él cree, era mal interpretada como superficial, explicándola como una atracción por los valores que fundaban el prestigio de las figuras deslumbrantes.

Por otro lado, el autor de *Recuerdos y olvidos* reivindica también la literatura de la directora de *Sur*. El autor comenta cómo su libro *De Francesca a Beatrice*, que no fue comprendido en España, pudo revalorizarse y entenderse a través de las memorias póstumas de la escritora, a las que pondera por su calidad literaria excepcional.

Podemos, a partir de estas consideraciones, pensar el rol que tiene la biografía y la autobiografía, que se presenta aquí como una posibilidad, por un lado, de explicar –a Victoria– y explicarse a sí mismo frente a ese personaje y, por otro lado, como género literario que puede aclarar y complementar la obra de cualquier escritor.

No es casual que sea la figura de Victoria Ocampo la que suscite estas reflexiones, ya que resulta definitoria de los posicionamientos intelectuales del momento para Ayala en particular y para el campo cultural en general: los vínculos con el grupo *Sur*, la posibilidad de publicar, el privilegio de pertenecer.⁶

Otra de las figuras a las que dedica una pequeña semblanza es Francisco Romero. En el artículo dedicado a él dice: “A este círcu-

⁵ Victoria Ocampo ha sido una persona de gran complejidad y ha generado opiniones diversas a lo largo del siglo XX e incluso actualmente. Debe tenerse presente que Ayala escribe sus memorias mucho tiempo después de su contacto inicial con Victoria y recoge parte de la carga simbólica del personaje cuando lo retrata y lo *redime*.

⁶ Ayala refiere a ese honor en el artículo de sus memorias dedicado a Victoria Ocampo.

lo pertenecían, con diversos grados de proximidad y frecuentación, casi todos mis amigos intelectuales” (1983, p. 61). Romero, a quien define como discípulo de Ortega y Gasset y a quien posiciona en un lugar clave en el desarrollo cultural argentino, representa un modelo de integridad moral en una época “particularmente difícil, turbulenta y confusa para el país, como para el resto del mundo” (1983, p. 65). Refiere Ayala su papel destacado en el crecimiento de la industria editorial, como profesor universitario, formando discípulos, como consejero y ensayista en *Sur* y, por fin, como director de *Realidad*. De este modo, a través de la figura de Romero, reafirma Ayala cuáles eran los ámbitos esenciales de consagración en el campo intelectual argentino del momento.

Otra figura presente en las memorias es Pedro Henríquez Ureña entre las personalidades destacadas del ámbito intelectual:

Viviendo ahora yo de asiento en Buenos Aires, nos encontrábamos a cada paso en sitios diversos, en las oficinas de *Sur*, en tal o cual casa, en tal o cual celebración, en tal o cual exposición o conferencia, muchos domingos en la quinta de San Isidro, pero sobre todo en la Editorial Losada, donde yo trabajaba como empleado a sueldo, y él dirigía una de las colecciones. (1983, p. 72)

Para ampliar el panorama de los ámbitos de circulación de la elite intelectual de aquella época, Ayala incluye, en el texto titulado “Vida social porteña”, las reuniones en casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, donde era frecuente encontrar a Jorge Luis Borges, y en casa de Oliverio Girondo y Norah Lange.

Los exiliados también recibían en su casa uniendo argentinos y españoles: Rafael Alberti y María Teresa León, Baeza y su mujer. Sin embargo, y a diferencia, quizás, de otros casos, para Ayala la continuidad de los vínculos con los compatriotas no se basó únicamente en el hecho de compartir la situación de desterrado: “Y es claro que mi trato con cada cual estuvo orientado y matizado por los

vínculos profesionales, por las afinidades de temperamento y carácter, por la coincidencia de criterios políticos, la similitud de gustos, etc.” (1983, pp. 24-25)

Durante el año 1945, el escritor vivió en Río de Janeiro. Regresó a Buenos Aires, en parte, para procurarle a su hija la educación de calidad que no podría recibir en Brasil. Otro de los motivos de su regreso fue que había concluido ya la redacción del *Tratado de sociología* que publicaría Losada en Buenos Aires. En este período, y hasta abandonar Argentina, se dedica también a concluir sus obras literarias *La cabeza del cordero* y *Los usurpadores*. El itinerario editorial que seguirían estos textos y algunos fragmentos de los mismos publicados previamente permite recrear parcialmente los ámbitos de circulación de la literatura: *Sur*, *Cuadernos Americanos* de México, *Realidad*, Sudamericana, Losada y Emecé.

Finalmente, otro de los temas que ofrece un claro paisaje de los espacios legitimados y las relaciones de Ayala con determinados miembros del campo intelectual y, particularmente, de los modos de financiamiento de los bienes culturales, es el surgimiento, la planificación y la puesta en marcha de la revista *Realidad*, a la que Ayala dedica un extenso apartado de sus memorias. Por otro lado, las tensiones internas en la redacción de la misma permiten dar cuenta de los debates que circulaban en ese entonces y de las falencias que algunos intelectuales creían observar en las letras argentinas.

Fue Eduardo Mallea quien sugirió la idea de la revista y quien le propuso a Ayala la dirección de la publicación. Aparece en esta instancia por primera vez el nombre de Carmen Gándara, definida por Ayala como una “señora copetuda” (Ayala, 1983, p. 115), quien, a la par de Mallea, configuró el proyecto. También a instancias de Mallea, había publicado Ayala en *Sur* un comentario sobre un libro de Gándara. Veladamente, se vincula esa reseña, elogiosa para con la señora, con la invitación a dirigir la publicación.

La propuesta se justificó bajo la certidumbre de que, en el contex-

to del primer gobierno peronista –del que fueron, especialmente Ayala, muy críticos–, era necesaria una revista de serio tono intelectual. *Realidad* fue financiada por las editoriales Losada y Sudamericana e Imprenta López y también ofició como mecenas la señora Gándara. Ayala se negó a dirigir la revista, y explica esta negativa apelando a su lugar de extranjero –que, hasta el momento no había representado para él limitación alguna– y al temor de que ese lugar ¿vulnerable? pudiera exponerlo a resentimientos innecesarios:

¿cómo hubiera de haber aceptado la titularidad de ese poder irrisorio que faculta para decidir sobre la inserción de tal o cual texto en una publicación, exponiéndome –y más dada mi condición extranjero– a las fútiles pero implacables iras de los desairados en terreno tan vidrioso como es el de las pretensiones y vanidades literarias? (1983, p. 115)

Resulta interesante como Ayala expone la situación de la cultura literaria argentina al referir la imposibilidad de competencia entre *Realidad* y *Sur*:

Pensábamos que el lanzamiento de otra revista, en lugar de perjudicar a *Sur* ni amenazar su hegemonía literaria, enriquecería el panorama intelectual del país; y por esta razón tuve yo decidido empeño en darle a *Realidad*, como *revista de ideas*, un sesgo marcadamente ensayístico y crítico, excluyendo de sus páginas los textos de pura invención poética que predominaban en *Sur*. (1983, p. 116)

Este posicionamiento implicó no pocas tensiones con Mallea, que pretendía abrir la revista a la literatura, mientras que otro frente conflictivo tuvo lugar por las presiones de Carmen Gándara, que quería que la revista tuviera una tendencia más *nacionalista*. Para el autor granadino, el nacionalismo promocionado por Gándara estaba vacío de contenido, comparable al de algunos exiliados españoles:

Exiliado como lo era yo, no podía por menos de comparar ese argentinismo ferviente de Doña Carmen con el españolismo *enragé* de tantos refugiados españoles que, desdeñosos desde luego del país donde estaban viviendo, exaltaban por contraste ‘lo español’, a la vez que condenaban en bloque a ‘la España de Franco’ (1983, p. 117)

Como ejemplo de las disputas dentro de la redacción, menciona el autor las dificultades que tuvo para lograr que se publicara, bajo autoría de un joven Julio Cortázar, la reseña de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, novela de consideración y llamada a ejercer “alguna influencia literaria” a pesar de estar escrita por un personaje, en palabras de Ayala, antipático y de tendencias fascistas.

Realidad apareció entre 1947 y 1949, en un contexto en el que los intelectuales como Ayala y su círculo cercano comenzaban a sentirse presionados e incomodados por el gobierno peronista. Esto y las tensiones internas determinaron el final de la publicación un año antes de que Ayala dejara definitivamente la Argentina: “Al ponerle fin, le hice ver que estaba harto de las peji gueras producidas alrededor de la revista, y que estaba archiar to de la mefítica atmósfera del peronismo...” (1983, p. 123)

Para finalizar, resulta imprescindible referir que Francisco Ayala abandonó Buenos Aires agobiado por la atmósfera del peronismo, que le resultaba opresiva.⁷ El autor es extremadamente hostil con el gobierno peronista, al que llega a comparar con el nazismo, diciendo que “el espectáculo del peronismo presentaba otro aspecto distinto del mismo espectáculo de masas” (Ayala, 1983, p. 123). Imposibilitados aquí de desarrollar los pormenores de esta mirada crítica, diremos que esta lectura del momento histórico no está, por supuesto, desvinculada de las cuestiones ligadas al campo intelectual que intentamos analizar

⁷ Para un panorama más amplio del contexto político de esos años, puede verse Romero (2013).

en este trabajo. Ribes Leiva en su libro *Paisajes del siglo XX. Sociología y literatura en Francisco Ayala*, dice:

Sin duda el peronismo aunaba todos los elementos que a Ayala le podían parecer intolerables. Parecía responder al esquema de todos los factores negativos que Ayala había advertido como posibilidad en la sociedad de masas. Los derechos individuales quedaban reducidos o eran eliminados, empezando por el de expresión, algo que afectaba directamente a Ayala, ya que colaboraba asiduamente en el diario *La Nación*. A todo esto hay que sumar el nacionalismo, al que había combatido e iba a combatir desde distintos puntos de vista. (Ribes Leiva, 2007, p. 170)

Este contexto desfavorable y el hecho de que hubiera completado varios ciclos y experiencias culturales en Argentina llevaron al escritor a organizar una gira de conferencias que lo llevaría a Puerto Rico y lo alejarían definitivamente del país. La nueva residencia le ofrecía un horizonte con renovadas perspectivas (Macciuci, 2010).

A través de la reconstrucción que Ayala realiza de sus años de exilio en Buenos Aires (1939-1950), hemos podido ver cuáles eran, en ese tiempo, los ámbitos de circulación de bienes culturales, cuáles eran las ideologías preponderantes, los debates, las posiciones hegemónicas, los modos de consagración e ingreso e incluso las falencias de un campo cultural recientemente constituido⁸ y en desarrollo permanente. La mirada del exiliado no deja de ser una mirada ajena, a pesar de la facilidad de integración. Ayala reseña una etapa de la literatura y la cultura argentinas estudiadas ya en profundidad y en cantidad, sin embargo, su mirada de extranjero resulta reveladora, en especial en relación con los modos y los motivos de vinculación de muchos de los españoles que llegaron al país en esa etapa y que encontraron un lugar

⁸ En Altamirano y Sarlo (1983). “Del campo intelectual y las instituciones literarias”. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

de pertenencia –aunque no fuera definitivo– y se consolidaron como figuras trascendentes de la historia cultural argentina.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). Del campo intelectual y las instituciones literarias. En *Literatura/Sociedad* (pp. 83-89). Buenos Aires: Hachette.
- Ayala, F. (1983). *Recuerdos y olvidos 2. El exilio*. Madrid: Alianza
- Ayala, F. (1993). Biografía y novela. *Anthropos*. 40, 59-61.
- Macciuci, R. (2010). Entrelíneas: memorias y exilio argentino de Francisco Ayala. Lo que pudo haber sido y no fue. En M. Cabañas Bravo, D. Fernández Martínez, N. de Haro García, I. Murga Castro (Coords.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939* (pp. 261-272). Madrid: CSIC.
- Macciuci, R. (2011). Intelectuales españoles en el campo cultural argentino. Francisco Ayala: de *Sur* a *Realidad* (1939-1950). En A. Pagni (Ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios* (pp. 159-188). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla-Artigas Editores.
- Mermall, T. (1992). Tiempo, narración y conciencia histórica en Francisco Ayala. *Anthropos*. 139, 32-37.
- Ribes Leiva, A. (2007). *Paisajes del siglo XX. Sociología y literatura en Francisco Ayala*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Romero, L.A. (2013). La Argentina de *Realidad*. En C. Castillo Ferrer y M. Rodríguez Gutiérrez (Eds.). *Diez ensayos sobre 'Realidad. Revista de ideas'* (pp. 21-44). Granada: Universidad de Granada / Fundación Francisco Ayala. Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 7.

Patricio Pron: lo propio en lo ajeno. Una poética literaria fundada en la proyección

María Belén Bernardi

Borges escribió en un encuentro de caminos. Su obra no es tersa ni se instala del todo en ninguna parte (...). [E]stá perturbada por la tensión de la mezcla y la nostalgia por una literatura europea que un latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original. A pesar de la perfecta felicidad del estilo (...) tiene en el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes. Borges desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y (...) de Oriente, cruzándolas (...) en el espacio rioplatense

Un escritor en las orillas. *Beatriz Sarlo*

Introducción

En su clásico estudio *Borges, un escritor en las orillas*¹ (1995), Sarlo delinea los contornos de la tensión irresoluta presente en “la

¹ Cabe destacar que la orilla resulta también un espacio central para la escritura de Pron, quien la define como “un buen lugar desde el cual escribir porque te permite obtener una perspectiva privilegiada de tu tradición nacional y enriquecerla en virtud de la frecuentación de aquello que no se produce en ella. Escribir desde fuera de Argentina (pero dentro de Argentina en muchos otros sentidos) resulta para mí muy enriquecedor” (Iglesia, 2015).

figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional” (p. 6). Una figura de escritor que el mismo Borges se encargó de construir mediante operaciones críticas tendientes a liberar a la literatura argentina de las pretensiones nacionalistas de constreñirla a la tradición gauchesca y de temas estrictamente locales, lo cual implicaba, en un mismo movimiento, forjarse su propio lugar dentro del campo literario argentino de la época. Recordemos, una vez más, las palabras de Borges en “El escritor argentino y la tradición”: “todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (1980, p. 223). Borges cita los casos de encumbrados autores europeos para sentar las bases y los precedentes de su propia política literaria, a la que intenta legitimar, cuestionando todo determinismo nacionalista y abriendo la literatura argentina al ámbito universal:

[L]a idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. [...] Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos [...] Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. (1980, p. 218)

Este gesto de Borges oficia de antecedente, a su vez, para otro escritor bifronte contemporáneo, Patricio Pron, argentino de nacimiento y radicado en España, quien aúna distintas tradiciones literarias,

incluida la alemana, sin insertarse plenamente en ninguna de ellas, y abogando por una literatura de cruces, de mezclas, de desacralización de los criterios nacionales usualmente empleados para delimitarla. Pron señala de manera explícita la filiación literaria con Borges, cuando admite que las palabras de éste en “El escritor argentino...” “definen bien el tipo de literatura argentina que (le) interesa y en el que (le) gustaría que se inscribiesen (sus) libros” (Iglesia, 2015).

En este sentido, del mismo modo que Borges invoca las figuras de Chaucer, Shakespeare y Racine como una estrategia de autolegitimación de sus prácticas literarias, Pron intenta ubicar su propia producción en el sendero abierto por Borges, al mismo tiempo que se ocupa de continuar la tarea de ampliación de las fronteras literarias nacionales:

No creo que la nacionalidad de un escritor importe mucho excepto a los burócratas culturales y a los nacionalistas, pero la mía, creo, es muy clara (o lo es para mí): soy un escritor argentino entre los muchos (...) que han vivido (...) fuera de su país y han contribuido desde allí (...) a una literatura argentina de la que (por cierto) también participan autores polacos, ingleses y franceses (pienso en Witold Gombrowicz, Hudson, Paul Groussac, Copi...). Por otra parte, la tradición europea es parte consustancial de la argentina, y Rodrigo Fresán dijo muy inteligentemente una vez que no hay ningún lugar más argentino que el exterior. (Lamberti, 2017)

En otras entrevistas, el autor incluye dentro del compendio de escritores pertenecientes a esta visión ampliada de identidades literarias a Bolaño (sobre el cual escribe, casualmente, un artículo titulado “El escritor santiaguino y la tradición”) y a Vila-Matas, a quien ubica a la par de Borges por su legado de enriquecimiento del repertorio de posibilidades de la literatura nacional y de quien recuerda que “quería ser un escritor no-español, y a ser posible raro y del país más extraño

que encontrara” (Pron, 2011a). Por otra parte, dentro del grupo de los escritores argentinos realizando sus labores *afuera*, Pron reflexiona:

Aunque (...) para algunos, quienes nos marchamos del país conservamos todas las obligaciones de ser un argentino, pero ninguno de los derechos, yo nunca he sentido que ese derecho (...) se me negase. Por mi parte, me parece imposible negárselo a los escritores argentinos que viven fuera y que me interesan: Sylvia Molloy y Alicia Kozameh, Nora Catelli y Edgardo Dobry, Alberto Manguel, Enrique Lynch, Rodrigo Fresán, Sergio Chejfec y Graciela Montaldo, Reinaldo Laddaga y Matías Capelli. Una literatura argentina sin ellos sería considerablemente más pobre; o, por decirlo de otra forma, bastante menos rica. (Tentoni, 2015)

En el mencionado artículo acerca de Bolaño, Pron propone como juego y ejercicio trazar una historia alternativa de la literatura yendo más allá de lo que los escritores dicen de sí mismos para indagar en lo que esos autores leyeron, independientemente de lo que admiten haber leído. El que aquí proponemos se basa en leer a este autor, desentrañar la construcción de su poética particular, a partir de las apreciaciones que este realiza sobre las prácticas escriturarias de otros autores, es decir, una especie de vindicación de lo propio en lo ajeno. Prescindiendo en parte de la referencia psicoanalítica, es posible pensar este ejercicio en términos de una proyección² que opera atribuyendo, aunque de manera velada, determinadas características a obras de otros autores que funcionan, a su vez, como los ejes de una petición de principios literarios y críticos que rigen también la propia práctica de escritura.

² Laplanche y Pontalis (2013) definen este término desde un punto de vista psicoanalítico como una “operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso ‘objetos’, que no reconoce o que rechaza en sí mismo” (p. 306). Cabe aclarar que tomamos de esta definición solamente la idea del proceso de situar en el exterior aspectos que son propios, en este caso referentes a una determinada concepción acerca de la literatura.

Partimos entonces del singular método de lectura que sugiere Vicente Luis Mora en su reciente libro *Nanomoralia* (2016): “Si quieres conocer la poética literaria de un escritor pon en cuarentena, sin olvidarlas, sus declaraciones sobre sus propios libros, pero apunta con infinito cuidado las opiniones que vierte sobre libros ajenos” (p. 24). Este aforismo nos permite indagar de qué manera las apreciaciones que Patricio Pron realiza sobre la obra de los autores anteriormente mencionados, pero fundamentalmente acerca de Copi, Gombrowicz, Bolaño y Molloy, en los que nos centraremos en este trabajo, funcionan como una constelación de claves de lectura que, de manera especular, rigen y estructuran su propia obra. Principalmente en lo que respecta a la conformación de una literatura (y una imagen de escritor) fundada, en palabras del autor, en una “especie de tradición *alternativa*” (Pron, 2012, p. 16) que trasciende los límites estrechos del encuadre nacional para adscribirse a lo que, desde nuestra perspectiva, consideramos un espacio transatlántico (Ortega, 2010; Gallego Cuiñas, 2012). Pondremos en diálogo, entonces, esas lecturas de Pron con las marcas que en su propia obra dan cuenta de un intento de conformación de una auto-poética (Casas, 2000) que aparece como una sombra que se proyecta de manera continua en esos otros autores con los que, de algún modo u otro, establece un vínculo autorreferencial y fraternal.

Gombrowicz y la mediación entre literaturas nacionales como *forma de heroísmo*

Preguntado en una entrevista acerca de Gombrowicz, en tanto polaco reconvertido en argentino, y representante por ello del escritor sin patria, Pron reconoce la deuda con Piglia por haber introducido en la tradición literaria argentina a

una serie de autores que una visión conservadora de la misma había excluido; pienso en Gombrowicz, en Guillermo Enrique Hudson y en Wilcock. (...) La recuperación de estos autores (...) no supedita la conformación de la literatura a la idea romántica de

la asociación entre lengua y territorio. Autores como Gombrowicz son introductores del cambio dentro de la tradición nacional, puentes (...). Más recientemente, esa función ha sido ejercida por Rodrigo Fresán, que nos ha descubierto un gran número de autores norteamericanos. En mi opinión, esa apertura, esa mediación entre literaturas nacionales es una forma de heroísmo. (Iglesia, 2015)

Esa función de puente, de cruces y de convergencias entre culturas y fronteras nacionales es la que convoca Gallego Cuiñas (2012) para la delimitación del “espacio transatlántico”, evocando precisamente a Gombrowicz con un sugestivo epígrafe en el cual explica el título de su novela, escrita en polaco durante su prolongada residencia en Argentina, alrededor de 1955: “Trans-Atlántico es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por el aire los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes entre nosotros” (p. 419).

Piglia (1986) también parte de esta misma novela, a su juicio una de las mejores escritas en este país, para abordar el tema de la nacionalidad. Dejando a un lado el rechazo mutuo entre Gombrowicz y el grupo literario argentino liderado por Borges, logra ver en ellos un posicionamiento común:

Pueblos de frontera, que se manejan entre dos historias, en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Eso sería la tradición argentina. (p. 82)

Ese mismo entrevero de filiaciones es el que reclama Pron como único contexto posible para su propia producción literaria y para la

literatura misma, de manera general. Por otra parte, la configuración de un lugar incierto de enunciación como estrategia para apropiarse de distintas tradiciones culturales puede leerse en distintos textos de Pron, principalmente en *El comienzo de la primavera* (2009). Esta estrategia es denominada por Seifert “los privilegios de la extranjería”³ (2012), que atribuye tanto al protagonista de la novela, Martínez, joven argentino que viaja a Alemania en búsqueda de un profesor al que se encuentra traduciendo, como al autor mismo, ya que ambos indagan en la historia alemana concerniente al nazismo desde una posición foránea que les permite decir y analizar los hechos de manera más libre. Esa misma elección del punto de vista del extranjero se da, de manera inversa, en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), donde un escritor argentino residente en Alemania regresa a su país debido a la enfermedad de su padre y termina emprendiendo otra búsqueda ligada al pasado de este en el contexto de la última dictadura cívico militar. El territorio natal al que arriba es percibido por el protagonista en términos de una extrañeza que afecta también al lenguaje: por citar solo dos ejemplos representativos, el narrador busca las correspondencias alemanas de la palabra “desaparecido” y mirando un programa de televisión manifiesta no entender nada del idioma local que escucha (p. 188). Es decir, una labor constante de traducción, por un lado, y una incompreensión de la lengua del país receptor que coinciden con la figura de Gombrowicz, que al llegar al país no comprendía “absolutamente nada del español” (Amícola, 2012, p. 140), a quien Pron le dedica un cuento cuyo título lleva su apellido y en donde el personaje, casualmente, tiene el problema de no poder nombrar las cosas (1999, p. 28).

³ Es el mismo privilegio que le atribuye a Chesterton en relación con su capacidad de juzgar, como extranjero, la realidad de un país incluso mejor que sus propios habitantes: “muy pocos extranjeros han escrito con tanta inteligencia sobre la verdad profunda, esencial, de un país ni sobre esa perplejidad permanente que es Estados Unidos de América, incluso, y a menudo, para sí mismos” (Pron, 2017).

Tal vez el homenaje a Gombrowicz y la reivindicación que hace de este como parte fundante de la literatura argentina provengan de dicha cuestión de la lengua. Una lengua cargada de extrañeza, al decir de Piglia, refiriéndose a Arlt y a Macedonio, en tanto “suenan como el español de Gombrowicz” (1986, p. 82). Una “lengua exiliada”, como la de Pron, que “al escucharlo cuesta precisar de dónde viene esa mezcla de acentos” (Friera, 2009).

Bolaño, Molloy y la potencia de la mezcla

En el artículo sobre Bolaño que mencionamos con anterioridad, Pron realiza un descargo respecto de las mismas restricciones nacionalistas de las que se quejaba Borges, al tiempo que invierte en signo positivo lo que ciertos lectores critican: nuevamente la ausencia de temas locales en un escritor proveniente de un determinado país. Simultáneamente, aboga por una perspectiva crítica que atienda al nomadismo de los escritores y a la conjunción entre distintas tradiciones culturales, lo cual coincide con los principios que alientan los estudios transatlánticos. Plantea Pron (2016):

(...) esta demanda de que el escritor se limite a ser escritor ‘de su país’ (...) es tanto más paradójica cuanto que asistimos a un período de notable movilidad (...). [A Bolaño] le gustaba recordar que los chilenos lo consideraban mexicano, los mexicanos, chileno y los españoles, latinoamericano. En esa confusión (...) se encuentra una de las mayores potencias de la obra de Bolaño (...) [Casos como el suyo] hacen más fácil defender la importancia de (...) unos estudios que trasciendan los límites estrechos de la lengua y del territorio para acompañar al escritor en un vagabundear que (...) no es solamente nacional (...). [Bolaño] se convirtió en aquello a lo que todo escritor debería aspirar: un escritor sin patria, (...) sin tradición, un escritor que es su propia tradición, con su cartografía y sus fronteras móviles.

En esta cita el autor reclama para Bolaño el mismo tratamiento que resulta necesario para abordar su obra: trascender los límites del estado-nación, seguir la errancia del escritor por sus derroteros territoriales y literarios, prescindir del intento de encasillamiento en solo una tradición literaria, puesto que un escritor es y crea –lo hemos visto al comienzo– su propia tradición. En este sentido es que la categoría de autopoética, es decir, los principios que un autor manifiesta como rectores de su propia práctica literaria se encuentran determinados, a nuestro entender, por esa visión transatlántica (aunque el autor no lo llame de esa manera) de escritor. Por otra parte, esa confusión que le adjudica a Bolaño es la misma que lo caracteriza a él, visto como argentino en España y como español en Argentina (las culturas cuyos bordes se repelen, al decir de Sarlo en nuestro epígrafe), generando desconcierto en las entrevistas con un tono que parece provenir de diversos sitios y de ninguno en particular.

De allí que en la reseña que realiza acerca del libro *Vivir entre lenguas*, de Sylvia Molloy, Pron se centre en el plurilingüismo de la autora (que él también comparte), y la libertad con la que se desplaza de una lengua a otra en los distintos ámbitos, familiares y laborales en los que se mueve, lo cual contribuye a entender las identidades nacionales y lingüísticas de manera más amplia. De hecho, Pron en sus entrevistas insiste en que la literatura que le interesa es aquella basada en una apertura y una ampliación de las lenguas, de las fronteras nacionales, de los temas, en una palabra, de las posibilidades de escritura y, en esta línea, caracteriza el libro de Molloy como “particularmente pertinente en España, donde las lenguas son vinculadas a menudo a identidades que se desean monolíticas y son encarnadas por fuerzas políticas que las imaginan como fronteras; es decir, como herramientas de exclusión y no como puentes tendidos” (2016).

Una identidad basada en el principio de que “las personas no pertenecen al territorio en el que viven sino que es ese territorio el que debería pertenecer a las personas” (Pron, 2016).

Copi y las tradiciones literarias alternativas

Pron advierte que Copi, sobre quien realizó su tesis doctoral en Alemania, escribió buena parte de su obra en francés, por lo cual cierto sector de la crítica lo considera más un escritor francés que argentino (Linares, 2013) y ve en ello un rasgo suyo propio, una marginalidad y un aislamiento geográfico y lingüístico a los que considera el núcleo fundante de su literatura.

Acusado toda mi vida de ser distinto no podía sino escribir sobre alguien que también lo fue. Existe una explicación psicológica que alguien me dio una vez: Copi y yo compartiríamos el hecho de vivir fuera de nuestro país de origen. No adhiero a eso, pero acepto la idea de que en Copi vi alguien que se ofrecía como puente entre dos tradiciones, la francesa y la argentina, y que mis libros apuntan a esa dirección. (Ventura, 2015)

En consonancia con estas mismas apreciaciones, en las primeras páginas de su tesis doctoral leemos:

[E]ste libro ha sido escrito a despecho de las modas literarias y del estado actual de los estudios literarios en Argentina y comparte con la obra del autor que estudia la voluntad de no representar ninguna experiencia colectiva, nacional o étnica, sino tan sólo de ser el reflejo de unas lecturas y la documentación de una experiencia personal. (Pron, 2007, p. V)

Pron, que manifiesta no haberse sentido *en casa* en ninguno de los sitios en los cuales vivió, incluidos Alemania y Madrid (Friera, 2009), conforma entonces, junto con Copi, una procesión de escritores considerados *anómalos o raros*, que constituyen una especie de tradición en la que dice sentirse a gusto (Linares, 2013), una especie de hogar o de familia literaria, en la que se incluyen los siguientes miembros: Lamborghini, Fogwill, Copi, el ecuatoriano Pablo Palacio, el peruano Martín Adán, Felisberto Hernández y César Vallejo, además de los que ya hemos mencionado.

En el prólogo al segundo tomo de la obra de Copi publicada por Anagrama, Pron señala cómo este abre el camino a escritores disímiles tanto argentinos como chilenos y uruguayos y reivindica, una vez más, la idea de insertarse en una tradición literaria creada expresamente por cada autor en función de sus propias políticas literarias, y no de una identidad nacional, por lo demás inexistente. Es la operación que, según él, realiza Aira.

El libro de César Aira *Copi* coronó en buena medida los esfuerzos realizados por un grupo de escritores e intelectuales argentinos (...) por reivindicar la ‘argentinidad’ de una obra escrita principalmente en francés y conformar una especie de tradición ‘alternativa’ que creara un espacio de lectura para sus propias obras poniéndolas no sólo bajo la luz de ‘lo nuevo’, lo ignorado, lo anómalo, sino, a su vez, como la cristalización de tendencias ya existentes. (Pron, 2012, p. 16)

De esta tradición literaria alternativa ya se había ocupado Pron con anterioridad en su tesis doctoral, poniendo en el centro la discusión en relación con los parámetros de inclusión y exclusión que regían la escena literaria en tiempos de Copi, y que pueden hacerse extensivos para pensar el campo literario en la actualidad. Su constitución

(...) se trató de una estrategia crítica de intervención en la constitución de la tradición en la que estuvieron envueltos, entre otros, Néstor Perlongher, Héctor Libertella, Rodolfo Enrique Fogwill y César Aira a partir de 1985 y, especialmente, desde 1989. Esta estrategia consistió en desafiar tácitamente el repertorio de inclusiones y exclusiones que determinaba lo que era entendido en ese período como la tradición literaria argentina mediante la promoción de autores inéditos o poco difundidos por entonces como Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Emeterio Cerro, Ricardo Zelarayán y Copi –también Manuel Puig– cuya literatura desafiaba “las ‘buenas maneras’ del decir literario argentino”

(Minelli, s/p). La instauración crítica de una tradición “alternativa” a través de la publicación de ensayos y artículos en revistas independientes como *El Porteño*, *Fin de siglo* y, más tarde, *Babel*, contribuía a la conformación de un “espacio de lectura” para los proyectos individuales de escritura de los nuevos autores —especialmente Aira y Perlongher, que a su vez fueron incorporados a la misma serie “alternativa” por una segunda promoción de escritores y críticos reunidos alrededor de la revista *Babel* (Tabarovsky 28). (Pron, 2007, p. 180)

En la actualidad nos encontramos ante la misma pregunta acerca de la pertenencia a una determinada tradición⁴ literaria e incluso de la pertinencia en la consideración de dichos esquemas a la hora de analizar la obra de un escritor. En este sentido, Pron cuenta en su artículo sobre Bolaño haber sufrido la sentencia de un importante agente literario argentino, quien le auguró, respecto de *El comienzo de la primavera*, que “ningún editor español tendría interés nunca en un escritor argentino que escribe sobre Alemania” (2016) y relata además la amenaza constante de no ser considerado en Argentina un escritor “nuestro”, así como las pretensiones del público europeo de “color local” latinoamericano en las obras de un escritor que imaginan perteneciente a dicha estirpe. Se encarga entonces de dinamitar cada uno de estos estereotipos a partir de distintas estrategias que, como hemos intentado demostrar hasta aquí, emergen como una autopoética desplazada donde los rasgos que defiende respecto de los autores que con-

⁴ Pron reflexiona en una entrevista acerca de la llamada tradición literaria argentina: “Argentina tiene una larga tradición de autores que escribieron fuera. El *Martín Fierro*, poema épico nacional, está escrito con un metro que no se utilizaba en Argentina, sino en Brasil. Es una literatura que tiene mucho interés por Europa. De hecho hay pocas literaturas tan centroeuropeas como la argentina. Yo aspiro a formar parte de esta tradición, aunque algunos tengan sus dudas, sobre todo porque mi dicción, ni siquiera mi acento, es ya argentino, ni tampoco los temas de que me ocupo.” (Ojeda, 2010).

figuran su tradición literaria se hacen extensivos también a su propia obra y a su posicionamiento como escritor errante, sin patria, creando así, como Aira, un espacio de lectura para él y para otros escritores transatlánticos de su misma generación.

Un espacio de libertad formal y temática que, en sus palabras, “Borges nos otorgó, como un dios magnánimo, a todos los escritores latinoamericanos. Esa libertad de leer y escribir lo que queramos es uno de nuestros patrimonios más valiosos y debe ser defendido.” (Pron, 2016).

Conclusión

Hemos intentado hasta aquí realizar un breve recorrido por algunas de las lecturas comentadas por Patricio Pron, impulsados por la hipótesis (en forma de aforismo) de Mora de que en las apreciaciones que un autor manifiesta sobre obras ajenas es posible encontrar aspectos que iluminan la poética particular de dicho autor. Este método de lectura no implica asimilar de manera automática lo propio en lo ajeno sino establecer posibles líneas de análisis que permitan delinear una zona de intereses, un lugar de enunciación, una visión de la tradición literaria en común, en pos de analizar de manera crítica las convenciones presentes en la escena literaria actual, fundamentalmente aquellas ligadas a los paradigmas nacionales que Pron se encarga de relativizar poniendo en el centro los márgenes de una tradición literaria alternativa de la que, creemos, él también forma parte.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2012). El diario trans-atlántico de Witold Gombrowicz. *Zama*, 4, 137-146. Recuperado de revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/624/605
- Borges, J. L. (1980). El escritor argentino y la tradición. En *Prosa completa* (pp. 215-223). Barcelona: Bruguera.
- Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez

- Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica* (pp. 209-218). Madrid: Visor.
- Friera, S. (15 de junio de 2009). El Estado es un gran constructor de ficciones. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14223-2009-06-15.html>
- Gallego Cuiñas, A. (Ed.) (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Iglesia, A. M. (13 de febrero de 2015). Pron: ‘Actuar en el lenguaje es hacerlo en la realidad’. *Revista de Letras*. Recuperado de <http://revistadeletras.net/pron-actuar-en-el-lenguaje-es-hacerlo-en-la-realidad>
- Lamberti, L. (23 de febrero de 2017). La política de los textos. Recuperado de <http://patriciopron.com/la-politica-de-los-textos-una-conversacion-con-luciano-lamberti-para-eterna-cadencia-argentina-ndtl/>
- Laplanche, J y Pontalis, J.-B. (2013). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Linares, A. (20 de mayo de 2013). La república imaginaria de Patricio Pron. *Prodavinci*. Recuperado de <http://prodavinci.com/2013/05/20/arte/la-republica-imaginaria-de-patricio-pron-por-albinson-linares/>
- Mora, V. L. (2016). *Nanomoralía*. Sevilla: Ediciones de la Isla de Siltolá.
- Ojeda, A. (24 de noviembre de 2010). Patricio Pron. ‘Bolaño me decía que comiera mucha fruta y que no bebiera’. *El cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Patricio-Pron/1097>
- Ortega, J. (Ed.) (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Piglia, R. (1986) ¿Existe la novela argentina? En R. Piglia *et. al.*, *Literatura y crítica* (pp. 81-85). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria.

- Pron, Patricio (1999). *Hombres infames*. Rosario: Bajo la luna nueva.
- Pron, P. (2007). 'Aquí me río de las modas': *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. (Tesis doctoral, Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Gottingen). Recuperada de <https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000.../pron.pdf>
- Pron, P. (2009). *El comienzo de la primavera*. Buenos Aires: Random House.
- Pron, P. (2011a). Enrique Vila-Matas: el último lector. *Letras libres*. Recuperado de www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/enrique-vila-matas-el-ultimo-lector
- Pron, P. (2011b). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House.
- Pron, P. (2012). Prólogo. En Copi, *Obra (tomo II)*, (pp. 7-19). Buenos Aires: Anagrama.
- Pron, P. (5 de octubre de 2016). ¿En qué lengua soy? *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/09/28/babelia/1475097038_107074.html
- Pron, P. (5 de noviembre de 2016). El escritor santiaguino y la tradición. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/roberto-bolano-el-escritor-santiago-y-la-tradicion-por-patricio-pron/>
- Pron, P. (31 de enero de 2017). Bienvenidos a Estados Unidos: seis aeropuertos y un prólogo. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12015>
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Seifert, M. (2012). Los privilegios de la extranjería: *El comienzo de la primavera* de Patricio Pron [en línea]. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En *Memoria Académica*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf

- Tentoni, V. (21 de abril de 2015). Escritores argentinos en el exterior. Recuperado de <https://eternacadencia.wordpress.com/2015/04/21/vivir-y-escribir-afuera/>
- Ventura, L. (9 de marzo de 2015). Patricio Pron: 'Sigo pensando en mí como un escritor argentino'. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1774510-patricio-pron-sigo-pensando-en-mi-como-un-escritor-argentino>

Javier Cercas o el poliedro que *no soy*

Minerva Peinador

La gran conquista de un escritor es la tercera persona, que supone explicar un mundo que no es el tuyo. Pero mi gran descubrimiento fue el reencuentro con una primera persona que en realidad no soy yo: es una máscara que esconde, pero que también revela mucho.

La tercera verdad. *Javier Cercas*

Dedico este ensayo al recurso literario de la autoficción en la obra del escritor Javier Cercas. En una primera parte aportaré definiciones, aspectos y enmarcaciones relevantes para la caracterización de la escritura autoficcional desde un punto de vista teórico, así como una tipología de distintas modalidades no excluyentes entre sí. En segundo lugar, pasaremos a la obra del autor: tras esbozar una tipología general atravesada por la autoficción, analizaré este aspecto en *El móvil* (1987) y *La verdad de Agamenón* (2002), dos obras en las que la autoficción constituye su forma y contenido nucleares. Finalmente, se reflexionará acerca de las distintas dimensiones a las que la autoficción habilita desde la escritura.

Autofricciones creativas

Acercamientos y definiciones

Comencemos determinando en qué consiste la autoficción. Por lo general predomina el consenso en torno a que Doubrovsky (1977) fue

el primero en definirla, quien la entendía como una combinación de narrativa de ficción y autobiografía en que se hacía coincidir el nombre de la autora¹ y de la protagonista:

¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, en el ocaso de su vida y con un elegante estilo. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, sin sabiduría y sin la sintaxis de la novela, tradicional o nueva. Reencuentros, *hijos* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura anterior o posterior a la literatura, *concreta*, música, se diría. O, aún más, *autofricción*, pacientemente onanista, que espera ahora poder compartir su placer.² (Dobrovsky, 1977, contratapa)

¹ En este ensayo proponemos a modo de praxis e invitación a la reflexión el uso del femenino genérico, de forma alternativa al habitual masculino genérico. Con este simple gesto de inversión del uso del género lingüístico en los casos genéricos, indeterminados, que no se definen por pertenecer a un género u otro, queremos llamar la atención desde la práctica sobre el hábito perpetuado que, bajo la apariencia de la inclusión, invisibiliza y excluye a las mujeres del discurso y el imaginario, en este caso, científico literario, con el uso de una forma lingüística que no suma sino que es pura y estrictamente masculina. Proponemos, al mismo tiempo, la utilización del femenino como forma inclusiva de todos los existentes, como hasta ahora se ha hecho con el masculino, en primer lugar porque ningún argumento justifica este (ni muchos otros) uso(s) exclusivo(s) del masculino y no del femenino u otra forma alternativa a modo de mínima compensación y como ejercicio intelectual que evidencie una desigualdad desproporcionada e injusta.

² “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” (Dobrovsky, 1977, contratapa). Mi traducción.

Dobrovsky deseaba completar así las diferentes formas autobiográficas propuestas por Lejeune, madre de la canónica definición de la autobiografía o “[r]elato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad.”³ No obstante, el término es anterior y lo firmaría Stephen Reynolds, quien lo acuñó en su ensayo *Autobiografiction* (1906) y renovó al mismo tiempo junto con algunos de sus contemporáneos modernistas ingleses los géneros biográfico y autobiográfico empleando técnicas propias de la novela. Consideraba la autobiograficción “un relato de experiencias espirituales reales engarzadas en una narrativa autobiográfica creíble, pero más o menos ficticia” que se encuentra especialmente en “relatos de miseria, depresión y locura” (Alberca, 2010, pp. 45-46). La práctica misma de escritura autobiográfico-ficcional se remonta, no obstante, mucho más atrás en el tiempo, a algunas novelas picarescas como *El Lazarillo de Tormes* (1552; Puertas Moya, 2003, cit. en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, pp. 9-10).

En lo sucesivo me referiré principalmente a las aportaciones de las autoras Luengo, Schlickers y Toro en torno a este fenómeno en la literatura hispanoamericana (Toro, Schlickers, Luengo, 2010). Genéricamente, la autoficción procede de la autobiografía (Gasparini, 2004, p. 26, cit. en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 11) y se sitúa entre la misma y la novela autobiográfica (Gasparini, 2008, p. 300, cit. en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 11), entendiendo esta última como una “conformación ficcional de las vivencias biográficas del autor, quien modela, estiliza, reestructura, selecciona o completa su material, no en función de la estricta verdad, sino de cierta estructura artística, una fuerza simbólica y de sentido.”⁴ (Wilpert, 2001, cit. en

³ “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (Lejeune, 1975, p. 14). Mi traducción.

⁴ “Fiktionale Gestaltung biograph. Erlebnisse des Autors, der das stoffl. Material

Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 15). La identidad nominal que establece entre autora y personaje genera ambigüedad en lo relativo al pacto de lectura (Toro, Schlickers, Luengo, 2010).

Para Schlickers la autoficción nace precisamente del “juego con la autoría y la ficcionalidad”, por lo que la denomina “autorficción” (Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 22). Por otra parte, la categoría de textos “sin pacto previo explícito” (p. 23) de Annick Louis posibilita pensarla más allá de categorías genéricas o modales. Sería una autofabulación o “proyección del autor en situaciones imaginarias y bajo un contrato de lectura ficcional” (Gasparini, 2008, p. 311, en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 11), opuesta a la autobiografía de Lejeune en cuanto a los estatus de factualidad y ficcionalidad, formando parte de un *archigénero*, de un género paraguas (post)moderno que podemos denominar *autonarración* e incluiría textos autobiográficos tanto *honestos* como *no honestos* (tanto factuales como ficcionales), en los que una narradora ambigua introduciría los juegos ficcionales escenificados. Una autonarración sería, por tanto, un “texto autobiográfico y literario con numerosas marcas de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, disparate y autocomentario que tienden a problematizar la relación entre la escritura y la experiencia.” (Gasparini, 2008, p. 311, cit. en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 11).⁵

Los estudios en torno a esta práctica escritural se concentran en dos aspectos: el de su recepción, con un enfoque cognitivista, con Nünning como su cabeza visible, por una parte (1998, cit. en Toro,

nicht unter dem Aspekt der Wahrheit um ihrer selbst willen, sondern nach künstl. Struktur, Sinn- und Symbolkraft gestaltet, stilisiert, umstrukturiert, weglässt oder ergänzt [...]. Mi traducción.

⁵ “Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’alterité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problematiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.”. Mi traducción.

Schlickers, Luengo, 2010, p. 14), y en la producción textual y las estrategias literarias, por otra (Manns, 2005; Kindt, 2008, cit. en Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 14). En otras palabras, los enfoques de la crítica literaria se centran bien en el lector implícito, bien en el autor implícito y/o real. En función de la efectividad de las estrategias de la propuesta de pacto de lectura el texto generará el deseado efecto de autoficcionalidad, que se encuentre a caballo entre el estatus de lo “serio” y lo “no serio” en términos de Searle (1975).

Desde una perspectiva más pragmática, ¿cómo podemos reconocer la autoficción en una obra? Para Lecarme se trata, en principio, de un dispositivo muy sencillo: “un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela”.⁶ Estaríamos ante un texto con una autora real, una narradora y protagonista al mismo tiempo, ante una ficción que contendría de forma implícita la biografía de la autora (Macé en Alberca, 2004, p. 238),⁷ lo cual la comprometería social, administrativa y jurídicamente en cierto modo, dado que los contratos son tropos sociales, actos simbólicos que implican los aspectos pragmático, jurídico y referencial (Nicolás, 2004, p. 508). En consecuencia, esta doble e incluso triple identidad nominal indicaría que la autora “simbólicamente se adhiere al personaje” (Alberca, 2004, pp. 238-239).

Alberca considera el pacto de lectura autoficcional un pacto ambiguo e inestable genéricamente en el que la participación activa de la lectora resulta fundamental. Considera que da cuenta de un “cambio de paradigma artístico más amplio y profundo, que significa sobre todo el paso de una concepción representativa o mimética de la figura del autor a otra basada en la simulación de la presentación de éste en su obra.” (2004, p. 236).

⁶ “[S]oit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’identité générique indique qu’il s’agit d’un roman.” (Lecarme, 1994, p. 227) Cit. y traducido por Alberca (2004, p. 237).

⁷ Gérard Macé cit. por V. Colonna, cit. por Alberca (2010, p. 238).

Tipología

Es posible analizar la autoficción desde distintos ángulos: atendiendo al pacto de lectura y la intención de sentido (Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 11), estudiando las relaciones paratextuales dentro de la transcendencia textual del texto,⁸ su grado de factualidad dentro de las escrituras del *yo*, así como según las estrategias textuales-narrativas empleadas. Para Alberca, un texto autoficcional puede ser ambiguo paratextualmente desde las relaciones de transtextualidad, en cuyo caso el plano de la enunciación y el pacto de lectura se verán afectados, la lectora resolvería dicha ambigüedad al comienzo de su recepción determinando su género. Si la ambigüedad es, por el contrario, textual, esta se produce en el plano enunciativo y del acto de lectura gracias a recursos como la combinación de acontecimientos, personajes o informaciones, autobiográficos y reales, aparentemente autobiográficos y reales y/o, por último, ficticios y/o irreales (Alberca, 2004, pp. 244-245). En función del grado de factualidad y de la adscripción subgenérica, las autoras distinguen cuatro tipos de autoficción, combinables entre sí: una autoficción biográfica o novela autobiográfica, en la que autora y narradora comparten identidad nominal, esto es, el nombre; una autoficción especular, en cuyo marco la autora reflexiona sobre sí misma; la autoficción fantástica o inverosímil, en que la protagonista experimenta una historia tan inverosímil que excluye la posibilidad de que sea autobiográfica; por último, una autoficción intrusa o autorial, en la que, a pesar de la intervención de la narradora, no se identifica plenamente con la autora (Toro, Schlickers, Luengo, 2010, p. 13).

Se pueden analizar los procedimientos narratológicos autofccionales en aspectos como el tiempo, la voz y los planos discursivos del texto (Casas 2010). En la configuración temporal se puede manipular

⁸ Genette definió la transtextualidad en 1982 como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” (Genette, 1989, pp. 9-10).

el orden cronológico empleando el monólogo interior o la yuxtaposición de secuencias, por ejemplo, contradiciendo las expectativas de recepción de los textos autobiográficos o incluso superándolas. En lo relativo a la focalización y la distancia del sujeto, en la autoficción es habitual el *desdoblamiento de la voz narradora*, que pretende destruir la unidad del sujeto y ampliar y multiplicar el horizonte de expectativas. Mientras que estos procedimientos se centran en la recepción, el último, centrado en la producción textual, contribuye a la subversión de los límites entre ficción y realidad y lo consigue mediante la inclusión de autocomentarios y metadiscurso.

Autor-ficción y escrituras del *yo* en Cercas

Con las herramientas expuestas especificaré qué tipos de autoficción emplea Cercas en sus obras con una escritura del *yo* más acusada así como su función, en la medida de que esto sea posible. Después analizaré dos de sus obras breves en las que la autoficción no se limita a ser un procedimiento narrativo, sino que constituye un núcleo temático junto con las problemáticas de la literatura, su escritura, la autoría y sus complejas (tragicómicas) relaciones con la realidad.

Obras y tipos de auto(r)ficción

El móvil (Cercas, 2003 [1987]) y *La verdad de Agamenón* (Cercas, 2006 [2002]) son dos autoficciones de tipo fantástico o inverosímil, la segunda con algunos rasgos de autoficción especular, que tematizan la misma. *Soldados de Salamina* (Cercas, 2001), obra que dio a conocer al autor al gran público, oscilaría entre la autoficción especular, la autobiográfica, además de ser parcialmente intrusa o autorial, puesto que el narrador Cercas es motor del relato y del descubrimiento final de la *verdad*. La autoficción en *Anatomía de un instante* (Cercas, 2009) es, ante todo, biográfica: las propias vivencias familiares del autor lo mueven a investigar y reconstruir el atentado del 23-F tratando, al mismo tiempo, de reducir al mínimo la intervención del narrador. En *El impostor* (2014), Cercas recurre nuevamente a la au-

toficción biográfica, en tanto en cuanto el narrador denota atributos del autor real; y especular, pues la propia mentira de Enric Marco obliga al narrador a reflexionar y cuestionar su propio estatuto como escritor y el de la literatura como discurso capaz de decir verdad. *El monarca de las sombras* (Cercas, 2017) combina varias focalizaciones: a pesar de que el narrador autoficcional en primera persona Cercas niega su condición de literato en recurrentes reflexiones metanarrativas (pp. 111, 119, 164, 207, 227), el narrador del *récit* alternante más objetivo y en tercera persona será también Cercas, este recuperaría su identidad en su intento de reproducir el proceso de investigación familiar.

El móvil

En su primer libro de narrativa, la autoficción y la obsesión en la vida real por la vida ficcional literaria impregnan y estructuran esta novela corta.

¿Texto o paratexto? Nota del autor, nota del lector

Los paratextos incluyen una breve biografía del autor indicando su origen, similar a la incluida en el resto de sus publicaciones (“nació en Ibañero (Cáceres) en 1962”), que denota, por la innecesaria exactitud del dato, la importancia que le da a la identidad. El relato lo abre una nota del autor y lo cierra la nota de un lector, dos aparentes paratextos –entendibles no obstante asimismo como partes integrantes del texto– que enmarcan respectivamente los polos de definición de la escritura autoficcional de autora y lectora implícitas: mientras que la primera configura y anticipa los procedimientos de producción textual, la segunda ofrece una lectora implícita ideal en la figura del crítico Francisco Rico.

En la nota introductoria, el autor autoficcional Javier Cercas y, al mismo tiempo, narrador de *El móvil*, reflexiona sobre la figura pública de la escritora, acerca de la identidad, su vanidad y el

propio afán exhibicionista de Cercas, la megalomanía que vincula con su oficio. En un aparente ejercicio de autoironía, ridiculiza las facetas del personaje que acaba de crear. Su firma cierra la nota, autobiográfica por la presencia de su nombre y su primer apellido, en cursiva, indicio más que probable de (auto)ficción.

Ambición sin límites

La cita inicial de Flaubert sobre la ambición literaria y el empleo de todos los medios en su propósito ilustra la disposición de Flaubert, por ende la del Cercas autoficcionalizado, de hacer todo lo posible para lograr el éxito, sacrificando los escrúpulos que sean necesarios e incluso “[c]oger con los dientes un denario de entre la mierda”. Era una figura retórica que aplicaban a los avaros. Yo soy como ellos: para encontrar oro no me detengo ante nada.” (Cercas, 2003, p. 13).

Enfermiza gestación de un epos

Una narradora heterodiegética introduce las peripecias del protagonista, Álvaro, sin mostrar todavía indicios de autoficción. La caracterización de Álvaro revelará coincidencias entre él y la autora real, al menos entre Álvaro y el autor de la nota introductoria firmada por Cercas: “Había subordinado su vida a la literatura (...). Desdenaba todo lo que no constituyese un estímulo para su labor.” (Cercas, 2003, p. 15). Como toda lograda escritura autoficcional no solo contiene elementos verdaderos sino, además, debe ser verosímil. Para no solo ser sino también *parecer* auténtica, Cercas añade información creíble (aunque en su caso no veraz) en un apasionado escritor en ciernes:

Y como la mayoría de los trabajos bien remunerados a los que, en su calidad de licenciado en Derecho, podría haber tenido acceso exigían de él una dedicación casi exclusiva, Álvaro prefirió una modesta plaza de asesor jurídico en una modesta gestoría. (2003, pp. 15-16)

Los párrafos que siguen perfilan a un escritor cuya pasión por la literatura supera lo profesional y lo razonable, sugiriendo una perturbación maníaca, sembrando la inquietud en la lectora con respecto a Álvaro y, por analogía, el narrador y el autor real: “Álvaro se tomaba su trabajo en serio. (...) Había subordinado su vida a la literatura. (...) Juzgaba que la literatura es una amante excluyente (...), un olvido alentado por la vanidad.” (Cercas, 2003, pp. 15-16). Retomando el hilo de la nota inicial en principio peritextual, se recogen las preocupaciones ontológico-literarias de Álvaro, ergo de Cercas, del escritor: sobre la literatura, la escritura y la relación de la escritora con ella, sobre la inspiración:

Consideraba que la literatura había sido abandonada en manos de aficionados. (...) Álvaro se sentía corresponsable de tal estado de cosas. Por ello debía concebir una obra ambiciosa de alcance universal que espoleara a sus colegas a proseguir la tarea por él emprendida. (pp. 16-17)

Sus reflexiones literarias derivan en crítica y menosprecio hacia sus colegas de profesión, dando prueba de su vanidad, a la que se suma una locura intuida, conjunto que se torna amenazante. Este y no otro será el *móvil* de la trama. Su desmesurada y ridícula ambición confirma la sospecha sobre su locura, provocando vértigo en la lectura e identificación con el Cercas real (y) de la nota introductoria,⁹ igualmente apasionado por su quehacer. La *mise en abyme* se triplica cuando la lectora, identificándose inevitablemente con los anteriores en su pasión literaria (que

⁹ Recordemos que a la fecha de la publicación de *El móvil* (1987) Cercas no gozaba aún de su notoriedad actual. El *personaje*, la figura pública de Cercas se encontraba en estado germinal y aún no era posible asociar al narrador con el autor tal y como en 2018 se le conoce, aunque sí lo era a la publicación de *La verdad de Agamenón*, en 2002, tras la de *Soldados de Salamina* (2001), que significó un punto de inflexión en este sentido.

demuestra el hecho de encontrarse leyendo ese relato), queda abocada a ver amenazada su salud mental.

La máxima de Álvaro (“[l]o esencial es tener padres”, p. 19) indica el modo en que pretende *salvar* la literatura, elige hacerlo escribiendo una novela por su capacidad de “captar con mayor precisión y riqueza de matices la prolija complejidad de lo real.” (p. 22). Llama la atención la contradicción entre el convencimiento de Álvaro, servidor de la literatura, de la idoneidad de la novela como vehículo de lo real, y su conflictiva relación con la realidad, que le es completamente ajena.

Un crimen (más que) literario

En la segunda parte, Álvaro pasa a la acción y prescinde, en su obsesivo y sistemático proceder, del aspecto esencialmente libre y creador de la literatura, perfilando una trama que él mismo protagoniza, aunque no lo explicita: “Se propuso narrar la epopeya inaudita de cuatro personajes menudos. Uno de ellos, el protagonista, es un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela.” (Cercas, 2003, pp. 22-23).

La puesta en abismo se amplía a la literatura. El narrador omnisciente revela la trama y las figuras ideadas por Álvaro, exactas réplicas miméticas de su entorno. La obsesión literaria de Álvaro, al principio solo algo exagerada o inquietante, confirma su potencial peligro, pues sugiere que la adaptará y torcerá lo que sea necesario con el fin de crear una obra literaria que él considera sublime. Con el propósito de creación de una epopeya inaudita que rescate la literatura de la mediocridad deja de lado la moral y se convertirá en autor indirecto de un crimen.

Esta novela dentro de la novela cuenta la historia de un joven matrimonio, asfixiado por ciertas dificultades económicas que destruyen su convivencia y socavan su felicidad; tras largas vacilaciones, el matrimonio resuelve asesinar a

un anciano huraño que vive austerísimamente en el edificio.
(p. 23)

La locura literaria, el mal de Montano y las circunstancias vitales de Álvaro llevan a pensar que, efectivamente, concitará a tal crimen. Más inquietante aún es la cuestión de si, dadas las coincidencias entre él y Cercas, llevarían también a este a firmar un pacto fáustico para escribir una obra maestra. Más aún, ¿cometerían las lectoras un crimen en pos de la literatura? El problema fundamental de Álvaro es la confusión entre literatura y realidad:

Al llegar a casa, Álvaro estaba convencido de que el anciano del último piso era el modelo ideal para el anciano de su novela (...): todo concordaba con los rasgos que reclamaba su personaje. (...) De estas consideraciones se desprendía naturalmente la conveniencia de hallar un matrimonio que, por los mismos motivos que el anciano, sirviera como modelo para el matrimonio inocentemente criminal de su novela. (Cercas, 2003, pp. 28-29)

Así, cuando una vez perpetrado el crimen se especula sobre su móvil (“¿El móvil? (...) [E]ra posible que el móvil del asesinato hubiera sido el robo.”, p. 94), la lectora, conoce el verdadero motivo del asesinato, muy distinto al que dictaría el sentido común: de la mano de Álvaro, la pasión por la literatura es la culpable.

El juego de espejos se cierra en un círculo con la ruptura de la linealidad temporal y el regreso al comienzo del relato: se revela la identidad narradora como la de Álvaro, quien escribe negro sobre blanco lo que acabamos de leer: “Álvaro se tomaba su trabajo en serio.” (pp. 15 y 98). Así se confirma la identidad entre Cercas, autor y firmante de la nota introductoria, y el propio Álvaro, el asesino. Los diferentes planos y el desarrollo autoficcional potencian la recepción, obligan a la lectora a implicarse, a percibir el ensanchamiento de los límites de un mero relato ficcional con la sospecha creciente

sobre perpetración del crimen y le generan inseguridad acerca de su identidad e integridad, poniéndolas en duda, a la vez que da cabida a reflexiones metaliterarias y el cuestionamiento del campo literario.

Un cuento (A modo de epílogo): La verdad de Agamenón

Anuncio

La cita de Machado anuncia la temática de fondo del relato: la verdad, su percepción y su variabilidad en función del sujeto enunciador o receptor (“‘La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero. (...)’ Antonio Machado, *Juan de Mairena*”, Cercas, 2006, p. 11)

Entrevista a... Cercas, ¿a qué Cercas?

La verdad de Agamenón comienza con una narración marco dialógica, uno de cuyos interlocutores, el protagonista, es pronto reconocible como Javier Cercas, pero cuya identidad no conoceremos hasta cuando conozcamos al final la de su entrevistador (“– Quiero contárselo todo. (...) La [historia] que no conoce es la que importa”, 2006, p. 269). Pronto se crea tensión en torno a la dimensión central al principio solo sugerida, la identidad del interlocutor, parcialmente puesta en duda por sí mismo cuando niega la autoría de una de sus novelas:

- Empiece por el principio. (...)
- El principio es una carta. La recibí hace mucho tiempo, más o menos un año después de publicar mi último libro.
- *La velocidad de la luz*.
- No –dijo–. Ése no es mío.
- ¿Cómo que no?
- Como que no. Mi último libro es *Soldados de Salamina*. (Cercas, 2006, p. 269)

Una misiva abre paso a un tocayo inquietantemente similar a Cercas: “Como le decía, todo empezó con una carta. “Estimado Javier

Cercas”, empezaba. “Me llamo Javier Cercas, igual que tú.” (p. 269). Ambos comparten rasgos esenciales, además del nombre, la afinidad literaria, aunque la del tocayo *impostor* sea, en principio, la del *amateur*. Para rematar, el *otro* Cercas ataca la inseguridad del autor criticándolo como escritor. Este espejo le devuelve la imagen de un doble desfigurado, degradado: un Javier Cercas *desclasado*, amante de la literatura, pero tan solo como su consumidor; funcionario universitario, pero tan solo conserje; comparten, además, edad y estado civil. El estilo directo en primera persona intensifica la sensación de fusión entre los personajes.

Para aumentar la credibilidad, a la que la lectora no cederá fácilmente, el Cercas entrevistado reacciona como ella: la desconfianza del primer Cercas confirma la veracidad de lo increíble al desmentir la hipótesis de que se trate de una mera burla. El Cercas ficcional concedería cerrar el pacto ficcional, suspendería momentáneamente su incredulidad para ver qué pasaría: “Aunque sabía que todo era falso, (...) le escribí a mi tocayo supuesto un correo electrónico en que fingía creer que todo era cierto.” (2006, p. 271). Cercas es incapaz de calcular el alcance del encuentro de ambos, del alto precio que habrá de pagar por su vanidad y pretenciosidad literarias:

‘Lo único que lamento’, concluía, con el propósito de vengarme sibilinamente de la despectiva opinión que había expresado en su carta sobre mis libros, ‘es que mis novelas no te gusten. Aunque, claro, llamándote exactamente igual que yo y queriendo ser novelista, es lógico, ¿no te parece? ¡Ja, ja!’ (p. 271)

El conserje provocará su caída tanto en lo personal como en lo profesional: lo suplantarán sin que nadie lo perciba: su familia no notará el cambio, su vida pública como escritor cambiará, a mejor. La inquietante *histoire* progresa acompañada de una autoironía que ridiculiza y humaniza al Cercas ficcional.

Encuentro con el doble

Por suerte, existe una diferencia esencial entre ambos, o al menos así lo cree el primer Cercas, y con él la lectora, que tan solo este sería escritor, con lo cual se conservaría el orden de la realidad. Pero este alivio será pasajero, al confirmarse que ambos son escritores... extremadamente arrogantes. La ausencia de los guiones marcadores de la forma dialógica suspende la separación de las aseveraciones de cada uno, favoreciendo la simbiosis entre ambos en el flujo de lectura, técnica recurrente a lo largo del relato:

[M]i tocayo se puso al teléfono. Me identifiqué; su reacción no fue cálida (...) También escribes novelas, ¿no? No, replicó. Todavía no. ¿Todavía no?, pregunté. Quiero decir que a lo mejor algún día lo hago, aclaró. Bueno, en realidad ya lo he hecho, pero el resultado no me gustó. En fin, supongo que soy demasiado exigente conmigo mismo. El comentario me pareció petulante: la clásica bravata de quien ni puede ni sabe ni quiere de verdad escribir, pero su vanidad le impide reconocerlo. (Cercas, 2006, p. 272)

Un excursus reflexivo de la *histoire* al *récit* marco anuncia las consecuencias fatales y duraderas del encuentro (“Ahora la historia se complica. Se complica y se alarga”), atormentado por sentimientos de culpabilidad, el autor se justifica (“Yo no estaba en un buen momento”, p. 273). Muestra, al reconocer su vulnerabilidad, la otra cara de la moneda de la vanidad, critica el campo literario español, que funcionaría y se nutriría al calor de premios literarios procedentes de círculos de poder, cuyos miembros se retroalimentarían entre sí, ajenos a cuestiones literarias, y plantea la posibilidad de la intercambiabilidad de la identidad y lo aleatorio del éxito literario:

Ya sé que no me va a creer, pero la verdad es que no hay nada mejor que el éxito (...) siempre que uno sepa apartar de su ca-

beza la idea de que le ha robado el éxito a otro que lo merecía mucho más.

El primer Cercas, aún escritor, renuncia a lo que hasta entonces lo había definido. Una vez alcanzado el éxito, se da cuenta de que puede prescindir perfectamente de la literatura, con lo que da comienzo a su debacle como escritor:

[E]l éxito de mi novela me permitió (...) dedicarme de lleno a escribir, pero (...) no conseguí escribir nada (...), así que en algún momento decidí que no volvería a escribir. Lo sorprendente (...) fue que no provocara en mí la menor desazón. Al contrario: lo que me provocó fue alivio. (...) Durante toda mi vida yo había soñado con ser escritor; era un sueño excluyente, (...) en cuanto tuve éxito (...) comprendí que podía vivir sin escribir. Lo malo es que yo ya no podía dejar de ser un escritor (...), obligado por las circunstancias seguía encarcelado en un humillante papelón de literato que me asqueaba y me impedía llegar a ser del todo quien por entonces creía ser. (Cercas, 2006, p. 274)

Finalmente ambos Cercas se encontrarán: comprueban que guardan parecido también físico, con lo que se trata nuevamente de ganar la confianza de la lectora: “Ya sé lo que estás pensando. Que cómo es posible. Sólo tengo una respuesta: y yo qué sé.” (p. 277). La sonrisa del conserje, lejos de crear empatía, anticipa que, en el inevitable duelo a muerte de dobles, la suerte favorecerá al sonriente y mediocre funcionario. Lo que parecía un plan irrealizable, por insensato e inverosímil, se vuelve concreto:

Tú no estás contento con tu vida, ¿verdad?, pregunté como si afirmara (...) y arrepintiéndome al instante del modo (...). Tiene remedio: el remedio es cambiarla, cambiar de vida. (...) Mi plan consistía en que intercambiáramos nuestros papeles:

él sería yo y yo sería él. (...) Insistí: le dije que obviamente el intercambio no sería para siempre (...). Cuando nos cansemos de ser quienes no somos, podremos volver a ser quiénes éramos. (p. 278).

La propuesta, plausible sobre el papel, no es factible en la realidad, pues evidentemente el intercambio de la identidad a voluntad resulta imposible. Resuena la idea de lo azaroso de la identidad, la desidia del primer Cercas por su vida actual terminará por vencerlo:

[C]uando uno se lee decir en un periódico las mismas cosas que se ha leído decir diez veces en otros diez periódicos distintos no puede dejar de sentir una repugnancia sin confines, como si no fuera él quien ha dicho lo que ha dicho, sino un monigote sin escrúpulos ni sentido del ridículo que habita en su interior y usurpa su voz y sus palabras. (pp. 279-280)

Tras una última vacilación, ambos cerrarán el pacto:

[A]ceptaba la propuesta (...). Que yo fuera tú y que tú fueras yo. (...) No sé por qué, (...) no quería volver, pensé en todo eso y, como si estuviera vengándome de alguien, sin saber que estaba tomando la decisión más trascendental [sic] de mi vida dije: De acuerdo. (pp. 280-281).

Desenlace irreversible

Cuando el primer Cercas comprueba que es demasiado tarde para recuperar su identidad privada, a la muerte de su padre, y pública, tras la exitosa publicación de *La velocidad de la luz* por parte del exconserje, la situación explotará:

¿Cómo se te ocurre publicar un libro con mi nombre? (...) Yo soy yo y tú eres tú. Tú me has utilizado. ¿Y no me has utilizado tú? Dime una cosa: ¿has leído el libro? Dije sí. ¿Y qué te ha pa-

recido? El libro me había parecido sorprendentemente bueno (...). Tú has dejado de escribir, en realidad no quieres hacerlo más, ¿no? (...) Además, tu editor estaba apretando; en cuanto le entregué los dos libros se acabaron los problemas. ¿Los dos libros?, pregunté. ¿Qué dos libros? El otro es una mezcla de cosas: crónicas, artículos, en fin; creo que también incluiré un cuento. Se titula *La verdad de Agamenón*, me parece que se publicará pronto. (pp. 291-292).

El pecado del juego de identidades desvela su amargor, el relato en proceso y el libro que lo contiene serían obra del segundo Cercas, la doble autoficción se multiplica con la coincidencia, no solo de la identidad entre autor, narrador y protagonista(s), sino del título mentado con libro real objeto de lectura. A pesar de que el relato ha dado cuenta hasta el momento de la versión de quien creemos el *verdadero* Cercas, se invierte la lógica narrativa concediendo al exconserje la gloria de la autoría de esas dos obras, probablemente también de portar la identidad del verdadero Cercas. En consecuencia, en primer lugar, el hasta entonces narrador sería un falso Javier Cercas, un demente homicida; en segundo lugar, este habría asesinado al primero; sembrando no obstante la duda acerca de la identidad real del reconocido Cercas, ahora muerto. En su conjunto, la *histoire* vendría a confirmar de forma certera la especulación inicial acerca del éxito literario como un fenómeno injusto y aleatorio, dependiente de premios y alhajas a personas que no lo merecerían... por no ser quienes aparentan.

Conclusiones y desiderata

Los temas recurrentes en la escritura del yo de Javier Cercas, a menudo vinculados a los excursos metanarrativos de sus figuras, giran fundamentalmente en torno a la literatura, el oficio de escribir, la escritora en general y Cercas mismo en particular, así como sobre el campo literario y la novela como género. El autor aplica estrategias

autoficcionales en la búsqueda y creación de sí mismo y su identidad, a medio camino entre lo serio y lo cómico, siempre accesible a un gran público. Si bien predominan en los ejemplos elegidos el plano metaliterario y estrategias literarias centradas en la voz y la sintaxis narrativa, el autor escribe desde la autoficción a partir de *Soldados de Salamina* y hasta su última obra publicada en el momento de redacción de este artículo, *El monarca de las sombras* (2017), como vehículo para el tratamiento de temas más amplios que atañen a la sociedad española, en especial a su memoria histórica. Con ayuda de la autoficción articula discursos sobre la propia historia familiar, la de su generación y, por extensión, la de España, la sociedad a la que pertenece, exigiendo un posicionamiento en la recepción, insoslayable tras el conocimiento y la toma de conciencia del contexto histórico-sociopolítico y cultural del país en la guerra civil, el franquismo y la transición. Para finalizar, sería interesante realizar un acercamiento contrastado a las figuras autoficcionales, por una parte, del autor, junto con la suya propia en la realidad del campo cultural-literario español.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2004). La invención autobiográfica: premisas y problemas de la autoficción. En M. A. Hermosilla Álvarez y C. Fernández Prieto (Eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001 (pp. 235-256). Madrid: Visor.
- Alberca, M. (2010). Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día. En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (Eds.), *La obsesión del “yo” – La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 31-49). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Casas, A. (2010). La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias. En V. Toro, S. Schlickers y A.

- Luengo (Eds.), *La obsesión del “yo” – La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 193-211). Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2003) [1987]. *El móvil*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2006) [2002]. Un cuento (A modo de epílogo). La verdad de Agamenón. En *La verdad de Agamenón* (pp. 269-294). (Orig.: La verdad. *Sibila* 4/2002(9), 3-9) Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo.
- Cercas, J. (25 de junio de 2011). La tercera verdad. En ElPaís.com. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Random House.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*. (Tesis doctoral). École des Hautes Études en Sciences Sociales. Lille, ANRT, microfichas 5650. Recuperada de https://www.researchgate.net/profile/Vincent_Colonna/publication/257383196_L'Autofiction_essai_sur_la_fictionalisation_de_soi_en_litterature_1989/links/00b495252b069d0e15000000/LAutofiction-essai-sur-la-fictionalisation-de-soi-en-litterature-1989.pdf
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils. Roman*. Paris: Galilée.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Kindt, T. (2008). *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer.

- Lecarme, J. (1994). Autofiction, un mauvais genre? En S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (Dirs.), *Autofictions & Cie*, Université Paris X, Éd. Centre de Recherches Interdisciplinaires, Cahiers *RITM*, 6.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Manns, S. (2005). *Unreliable narration in der russischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Nicolás, C. (2004). Autobiografía y ficción. En M. Á. Hermsilla Álvarez y C. Fernández Prieto (Eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001 (pp. 507-532). Madrid: Visor.
- Nünning, A. (1998). *Unreliable narration zur Einführung*. Grundzüge einer kognitivistisch-narratologischen Theorie und Theorie unglaubwürdigen Erzählens. En *Unreliable Narration: Studien zu Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (pp. 3-39). Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Puertas Moya, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Universidad de La Rioja: Servicio de Publicaciones.
- Searle, John R. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 6, pp. 319-332.
- Toro, V., Schlickers, S. y Luengo, A. (2010). Introducción. La auto(r) ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación. En *La obsesión del “yo” – La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 7-29). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Wilpert, G. von (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

Hablemos de dinosaurios. La desaparición desde lo fantástico

Frauke Bode

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
Augusto Monterroso, El dinosaurio

Prólogo

Cuando emprendí camino para presentar este trabajo en La Plata, mi hijo de cinco años me pidió que hablara del *argentinosauro* en el congreso, dado que viajaba a Argentina y el dinosaurio que se supone uno de los más grandes de la era cretácica era lo que él relacionaba con este país. Se lo prometí aunque, en un primer momento, relacionar los dinosaurios con el tema de la desaparición forzada me pareció no mucho menos que *fantástico*. No obstante, en el contexto literario-cultural desde el que se plantea el trauma histórico de la desaparición forzada, la figura del dinosaurio funciona como motivo poderoso, empezando por el microrrelato fundador del guatemalteco-mexicano Augusto Monterroso de 1959, titulado “El dinosaurio”: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (2009, p. 77). En una lúcida lectura, Roland Spiller vincula este microrrelato con la historia traumática de Guatemala: entiende el dinosaurio como el tópico del “objeto soñado que aparece en la realidad” (Spiller, 2015, p. 170) a la vez que lo lee como monstruo. En este sentido, el dinosaurio que permanece pre-

sente más allá del sueño cuando la persona que sueña se despierta, se puede concebir como una cifra de la historia violenta y traumática de Guatemala que reaparece como pesadilla (p. 172). Esta metáfora de la historia como pesadilla sirve, según Spiller, para articular el trauma colectivo (p. 173) haciendo hincapié en su característica reaparición perturbadora.

Pensando los dinosaurios como metáfora política en el sentido que se le da en Argentina (como también en otros países de habla hispana),¹ designando a los políticos de vieja casta e influencia pesada que se resisten a dejar paso a personas con ideas nuevas, estamos ante un término que adquirió fama en la fase final de la dictadura cívico-militar. Con la canción rock de Charly García de su álbum individual *Clics modernos* de 1983, los dinosaurios, entendidos aquí como los viejos generales, y la desaparición se vinculan estrechamente:²

Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Los cantores de radio pueden desaparecer,
Los que están en los diarios pueden desaparecer,
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire,
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Pero los dinosaurios van a desaparecer.
(García, 1983)

Según Sergio Pujol, la canción “hablaba del fin de la dictadura militar desde la sensibilidad estética acumulada” (2005, p. 242) durante los años de la represión. El final levemente esperanzador del estribillo sugiere que aunque todos y cada uno *podían* desaparecer arbitraria-

¹ Véase por ejemplo la entrada “Dinosaurio” en el *Diccionario de la política chilena* (Joignant Roldón, Díaz y Navia, 2011).

² Doy las gracias a Mariela Sánchez por las claves imprescindibles para analizar semióticamente a los dinosaurios dentro del marco de la memoria cultural argentina.

mente, “[t]odos eran (éramos) desaparecidos en potencia” (p. 243), los perpetradores, los dinosaurios, son los que *iban* a desaparecer, iban a perder el poder en el futuro. No obstante, no es fácil deshacerse del trauma y sus reapariciones, como vamos a ver a continuación. Hablemos de dinosaurios pues, del trauma colectivo de la desaparición forzada y su perpetuada influencia.

La dialéctica de la ausencia o el espectro de la representación

Desde el punto de vista de los estudios culturales, la desaparición forzada de personas se inscribe en un marco filosófico a raíz de la existencia paradójica de los afectados: la desaparición se ubica entre la presencia y la ausencia, entre el “for” y “da”, el fuera y aquí, que Freud analizara como la primera experiencia traumática de los niños (Freud, 1920, pp. 14-15). Esto conlleva dos consecuencias: uno, que entre el estar y no estar, entre la presencia y la ausencia, se origina el trauma colectivo causado por la desaparición. Y dos, que esta situación específica genera la problemática de la representación. ¿Cómo se representa lo que no está?

El otro marco en el que se inscribe la desaparición es el discursivo. El término, empleado en Argentina como eufemismo por la dictadura misma (Mahlke, 2012, p. 200), se usa de manera metafórica en el contexto de la memoria colectiva de los pasados violentos tanto de Argentina como de España, designando los asesinatos y las muertes violentas. Si en la filosofía oriental la muerte de por sí se concibe como una crisis y un escándalo (Levinas, 1993, pp. 23; 104), su modo de representación forzosamente tiene que ser fantasmático, como constata Ángel Loureiro en la vena de Emmanuel Levinas, ya que se asienta sobre un hecho apenas inteligible (Loureiro, 2005, p. 154). Este escándalo en cuanto a la representación de la muerte en general se formula como “catástrofe lingüística” por Gabriel Gatti en la representación del “sin-sentido” que supone “la figura del detenido-desaparecido” en concreto (2008, p. 29).

El fantasma como figura literaria parece ser un modo con el que esta representación problemática se convierte en posible. Desde los años noventa y bajo la impresión de *Los espectros de Marx* de Jacques Derrida (1993), los relatos de fantasmas se han leído en el sentido de un *Cultural Haunting* como el encuentro de una cultura con su olvido. Y también la cultura no académica suele adecuar la figura del fantasma a los procesos de memoria en el sentido metafórico de los *fantasmas del pasado*. Para España, Jo Labanyi ha trabajado extensamente sobre el tema y constata un “trope of haunting” (2007, p. 103) en los productos culturales del franquismo tardío y de la democracia. Detecta la presencia de fantasmas, vampiros y *revenants* en novelas y películas emblemáticas de los setenta y ochenta y del *boom* memorialístico alrededor del fin de siglo. También José Colmeiro recurre al “tropo de los fantasmas” (2011, p. 32) como figuración del pasado que sigue vigente y sin terminar. Estos dos trabajos esenciales en el discurso español dan cuenta de cómo en la literatura y el cine los fantasmas de los muertos *aparecen* con frecuencia. Entre ambos trazan un panorama de la memoria narrativa que muestra una cultura del fantasma que trae a la superficie el *unfinished business* del trauma colectivo.

Desde el grupo de investigación *Narratives of Terror and Disappearance*, Kirsten Mahlke y Silvana Mandolessi han resaltado la importancia de lo fantástico para narrar la figura del detenido-desaparecido en Argentina. En su lectura de “Segunda vez” de Julio Cortázar, Kirsten Mahlke destaca que la desaparición se presta para el modo fantástico ya que este contradice como aquella las leyes de la naturaleza y del sentido común (Mahlke, 2012, pp. 201, 211). Silvana Mandolessi muestra en varias lecturas cómo en la narrativa sobre el terror de estado se establece un modo fantasmagórico de narrar. Al analizar *Nadie nada nunca* de Saer, por ejemplo, la autora explica cómo se establece una escritura espectral en el sentido de Derrida que retoma el carácter del terror infundido por medio de la práctica

de las desapariciones forzadas. “[L]a forma de ejecutar estos crímenes, de propagar el terror en el cuerpo social no fue a través de una violencia manifiesta, exhibida, sino en la forma espectral que se condensa en el fenómeno de la desaparición” (Mandolessi, 2013, p. 146). En este sentido, se aparta de las lecturas metafóricas y alegóricas que se hicieron de esta obra para constatar un modo de escritura espectral que no se dejaría descifrar como una alegoría, sino que establecería en la narración la duda epistemológica de la desaparición forzada convertida en “forma de dominación” por parte del terror de estado (2013, p. 143).

En trabajos anteriores he sostenido que lo fantástico se manifiesta tanto en las literaturas española como argentina como modo de narrar la desaparición, debido a la analogía estructural que se establece entre el trauma y lo fantástico (Bode, 2012, 2015, 2016). Ambos conceptos cuentan con un estado paradójico: la condición de los desaparecidos está en el estar y no estar al mismo tiempo, en la incertidumbre entre dos estados ontológicos perpetuada por la ausencia de los cuerpos. De manera análoga, lo fantástico en el sentido estructuralista se erige sobre la vacilación entre dos tipos de explicaciones: o el de lo maravilloso, que aceptaría la existencia de acontecimientos no compatibles con un orden natural extraliterario. O el de lo extraño, que reduciría los acontecimientos a explicaciones racionales (Todorov, 1970, p. 49). Lo fantástico, en este sentido estricto, queda inconcluso entre las variantes posibles. El *análogo* entre la desaparición y lo fantástico sería, entonces, el escándalo epistemológico producido en el orden prevalente, tanto en el de la vida como en el de la literatura: algo que no se supone posible, impensable e insólito, tiene lugar, se convierte en acontecimiento. Este escándalo proporciona *eventfulness* a la historia, ya que se desvía de lo que era de esperar (Hühn, 2013). El acontecimiento insólito de la desaparición forzada como acto de dominación política prefigura, por lo tanto, el acto estético de la narración en clave fantástica.

Análisis

En lo que sigue, vamos a poner en consonancia un cuento argentino reciente, “Cuando hablábamos con los muertos” (2009) de Mariana Enríquez, con la temprana película española *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Las dos tienen en común que no se refieren a los fantasmas del pasado de manera metafórica o desde una estética espectral, sino que a sus protagonistas se les aparecen literalmente personas muertas y desaparecidas. Como no se trata únicamente de fantasmas, prefiero usar el término de los *espectros*, porque este mantiene la condición de aparición como antítesis dialéctica y complemento de la desaparición, al mismo tiempo que cubre todas las variantes de vida más allá de la muerte.

Más allá de una lectura alegórica, mi propósito es ver los espectros como la plasmación de las mencionadas características estructurales que comparte la desaparición forzada con la aparición espectral y fantástica. Más que una generalizada *cultura de fantasmas* entiendo la re-aparición fantástica no solamente como una manera de configurar y refigurar la historia frente a un discurso dictatorial, como la concibiera la teoría del *Cultural Haunting*, sino ante todo como un modo que viene originado por las equivalencias estructurales entre la desaparición, el trauma y lo fantástico en su función de hacer decible lo inefable.

El espíritu de la colmena (1973)

El espíritu de la colmena, la película de Víctor Erice, se estructura en torno a la figura del monstruo de Frankenstein de la película de James Whale de 1931. Una camioneta de cine ambulante la trae al pueblo y la miran los niños y los viejos. Lo que de ella nos muestra Erice es la secuencia central en la que el monstruo de Frankenstein se encuentra con la niña María en el lago, tirando florecitas al agua, con el monstruo sonriendo y mirándose las manos vacías al final. Después de un corte, la película sigue con la conmovedora secuencia en la que el padre la lleva a María muerta por el pueblo. Lo que falta en el montaje

es la secuencia que une las dos y que las explica: la de Frankenstein tirando la niña al río al quedarse sin más flores que tirar. Esta elipsis da lugar a una ambigüedad central para el curso de la trama (Russel, 2007, p. 186). Es que la protagonista Ana se pregunta si el monstruo es malo, por qué mata a la niña y por qué lo matan luego a él. Su hermana algo mayor, Isabel, le cuenta entonces que Frankenstein no está muerto, que siendo su amiga se le puede hablar y que se le puede evocar. Incluso le explica que vive cerca, en una casa abandonada en el campo. Ana va varias veces sola para encontrarse con Frankenstein, pero con quien se encuentra finalmente es con un republicano huido y herido. Le lleva ropa de su padre, le venda la herida e interactúa con él en un evidente paralelo de Maria con el monstruo de Frankenstein. Cuando la guardia civil mata al fugitivo, ella corre a campo través y se esconde por una noche completa.

Aquí se encuentra la secuencia clave de la película: vemos a Ana en la orilla de un arroyo o estanque. Mira su rostro en el agua. El reflejo se transforma en el de Frankenstein y este aparece después. Esta secuencia ha atraído la atención de la crítica, resaltando la búsqueda de identidad de Ana y su identificación con el supuesto monstruo. Varios autores resaltan la perspectiva infantil (Vossen, 2012, p. 183; Russel, 2007, p. 180), pero solamente Jo Labanyi (2000, p. 78) y Nadia Lie (2009, p. 261) en su vena se fijan en cómo la cámara adopta una perspectiva objetiva, reproduciendo la secuencia de la película de Whale. Primero hay una serie de tomas plano-contraplano en la que se oponen las perspectivas de Frankenstein y Ana en picado y contrapicado. Después se recrea la perspectiva objetiva de la película de Whale y al final un *over the shoulder* de Frankenstein, enfocando la cara de Ana: “Thus the monster cannot be explained away as a projection of Ana’s fantasy: it is ‘really there’” (Labanyi, 2000, p. 78).

Aún así no queda del todo claro si la aparición es literal. Podemos descartar como única la interpretación de un mero sueño o una imaginación de Ana, pero obviamente se indica claramente hacia el

carácter de una proyección: Isabel reflexiona sobre la categoría fantasmática del cine como medio, retomando las ideas de la temprana época cinematográfica del cine como magia (pensemos en las películas de Meliés, por ejemplo): revela la ficción de lo mostrado en la pantalla como “trucos” y los personajes como “espíritus” (Russel, 2007, p. 186). Como tal, la aparición de Frankenstein se anuncia mediante la proyección de su rostro sobre la pantalla del agua. Se puede entender como una proyección imaginaria, igualmente ficticia como la del cine. No obstante, la posición de la cámara mantiene la ambigüedad ontológica y la extiende hacia la moral. Lo fantástico sirve para trazar un paralelismo ambiguo entre los personajes. ¿Quién es el malo al final? En un juego de palabras muy sonante, Marsha Kinder identifica “los niños de Franco” con “los niños de Frankenstein” (Kinder, 1983, p. 60). Mientras la lectura alegórica de tomar Frankenstein por Franco resulta ingeniosa y graciosa, la ambigüedad ética va más allá de invento lúdico: los personajes no son figuraciones simples de lo malo. Pero la guerra dejó en ellos su estela. Si la misma película de Whale se ha calificado como “puesta en escena de lo incierto” (Vossen, 2004, p. 85), la ambigüedad de lo fantástico impregna aquí tanto el nivel genérico como el nivel epistemológico y ético.

“Cuando hablábamos con los muertos” (2009)

En el segundo ejemplo, “Cuando hablábamos con los muertos”, el modo de lo fantástico también instauro la ambigüedad en varios niveles. Desde el punto de vista de una narradora en primera persona se cuenta retrospectivamente un período de su adolescencia en los tardíos años ochenta, cuando ella y sus amigas “hablábamos con los muertos” en sesiones espiritistas que tienen lugar en la casa de una de ellas, la Pinocha, lejos del centro de Buenos Aires. Cuando se proponen entrar en contacto con los padres desaparecidos de una de ellas, Julita, no logran averiguar nada, pero un espíritu les indica que una de ellas está de más. De repente tocan a la puerta, las chicas se sobre-

saltan, pero solamente es el hermano de la Pinocha, Leo, que vive en Buenos Aires. Ha venido para traer algunas cosas y le pide a la Pinocha que le ayude. El punto crucial del cuento se revela como analepsis por parte de la narradora: mientras las amigas se quedan en el cuarto, Leo y la Pinocha salen a la calle absolutamente oscura: “Se había puesto distinto cuando salieron de casa, se había puesto mala onda, no le hablaba. Cuando llegaron a la esquina, él le dijo que esperara y, según la Pinocha, desapareció” (p. 219). Cuando la Pinocha vuelve a la casa, una llamada telefónica revela que Leo no ha venido, está en Buenos Aires. La chica queda trastornada por el susto y los padres culpan a las amigas de haberle gastado una broma pesada. No obstante, las cuatro están convencidas de que los espíritus enviaron el fantasma de Leo para sacarla a la Pinocha de la sesión, porque ella molestaba a los espíritus.

Desde el principio, se toman estrategias para dejar claro que la narradora es fiable, pero la duda nunca se descarta del todo: “Las cinco nos juramos con sangre (...) que ninguna movía la copa, y yo confiaba en que era así. Yo no la movía, nunca la moví, y creo de verdad que mis amigas tampoco” (p. 209). Para ella no cabe duda de que alguien realmente entró en la habitación y que ese alguien era Leo: “Esa noche, en la casa de la Pinocha, estaba tan lindo como siempre” (p. 218).

La ambigüedad fantástica no se instala acerca de si el fenómeno tiene lugar o no, sino de cuál es su estatus ontológico, su naturaleza: “Si no era Leo, ¿quién era?” (pp. 220-221). Al contrario de los espíritus inmatriciales que se manifiestan solamente mediante el movimiento de la copa sobre la tabla, estamos ante un espectro que se hace presente. En el personaje de Leo la desaparición se “reconfigura en el presente” como lo formula Rike Bolte (2014, p. 333). Esta reconfiguración tiene lugar como un *haunting* siniestro. Los mismos desaparecidos se convierten en siniestros al llevar a cabo la tarea de sus perpetradores, porque esto es lo que en la versión de las chicas restantes ha pasado: “la habían venido a buscar” (p. 221) a la Pinocha porque “no le desapareció nadie” (p. 220).

Conclusión

Los espectros de Marx, el ensayo de Derrida (1996 [1993]) expuesto en el contexto de un seminario sobre el marxismo, es uno de los textos que con mayor detenimiento describen la naturaleza de los espectros. Derrida los concibe como *revenants*, como algo que vuelve y que une en su apariencia una paradójica fenomenalidad que permite re-aparecer a lo que desapareció en una corporeidad incierta, cuestionable (Derrida, 1996, pp. 21-22), porque no sabemos qué es eso, lo que tenemos presente, y tampoco si es, si existe (p. 22). Es justamente esta corporeidad de lo que no está o no debería estar lo que tiene en común el monstruo de Frankenstein, con su cuerpo inmenso y torpe, con el cuerpo de Leo, que aparece “como un gemelo idéntico” (Enríquez, 2009, p. 221) de sí mismo. Sus apariciones son, en la concepción de Derrida, paradójicas en el tiempo y en el espacio. Para Derrida, el ser y su simulacro, la presencia y la ausencia, se concibe como una *fantología* antes que como una *ontología* (la *hontologie* contrapuesta a la *ontologie*, Derrida, 1996, p. 27). En esta fantología, *the time is out of joint*, el tiempo está desarticulado, porque el presente re-figura tanto el pasado como pre-figura el futuro. La aparición de Leo se puede ver dentro de esta temporalidad desarticulada: el presente de la narración hace revenir el pasado para el que la figura espectral de Leo viene del futuro. Así como el fantasma del comunismo prefigurara el *comunismo real*, Leo es la prefiguración traumática de la desaparición desde el futuro, un *re-enactment* fuera de la temporalidad.

Como “figuración de una no-disponibilidad radical” (Aggermann et al., 2015, p. 9) los espectros son una representación que no en vano se relacionan con el cine y la literatura. Tanto la proyección de Frankenstein como las tareas de escribir y leer las señas de los muertos, inscritas en el mismo nombre de Leo, son intentos de representar *el sin-sentido*. Siendo fantásticas, las representaciones comparten la característica de la indeterminación con lo que pretenden retratar, ya

que lo fantástico se presenta como una figura basculante: la ambigüedad estructural encuentra su paralelo en la ambigüedad ontológica y epistemológica de la desaparición.

Los dos ejemplos que hemos comentado muestran que esta ambigüedad se extiende al nivel ético: el monstruo que se le aparece a la niña Ana cuestiona las categorías de lo bueno y de lo malo. Desvía la pregunta de qué o quién es lo malo de la respuesta más obvia. Y también el fantasma de Leo como *re-enactment* de la desaparición es perturbador a causa de su evidente maldad y la consecuente reproducción del trauma en una nueva generación.

Epílogo

El día en el que se celebró el simposio en el que se enmarcó el presente trabajo fue el 24 de noviembre de 2017, día en el que se conmemoraban los 41 años de la toma de la Casa Mariani-Teruggi, la denominada *Casa de los conejos*. En el acto conmemorativo, las desapariciones forzadas de la dictadura militar se vincularon con la desaparición y el asesinato de Santiago Maldonado. La perpetuación del trauma en la actualidad se marcó con un coro de jóvenes estudiantes de La Plata, el grupo *Vocal Kurruf Tahiel*,³ cantando “Los dinosaurios” de Charly García y trazando así la continuidad de las desapariciones de antes con las de ahora. “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”

³ Véase https://www.youtube.com/watch?v=Z8_FNgr026s. El grupo vocal entiende la música y el arte como una forma de activismo político. La causa de Santiago Maldonado, además, se enlaza con fuerza con las raíces de la cultura mapuche, de las que se nutre la autodefinición del coro. “Kurruf Tahiel” es una voz mapuche que en español significa “el canto sagrado del viento”. El coro combinó en su actuación la canción de García con la lectura de un fragmento del poema “Pobladora”, de la joven poeta Nazarena Luz Jaramillo, oriunda de El Maitén, provincia de Chubut, donde Santiago Maldonado participó en la protesta contra la empresa Benetton. El poema trabaja, precisamente, con los significados de poblar/despoblar (Jaramillo, 2016).

Referencias bibliográficas

- Aggermann, L., Fischer, R., Holling, E., Schulte, P. y Siegmund, G. (2015). Enter Ghost. En L. Aggermann et al. (Eds.), “*Lernen, mit den Gespenstern zu leben.*” *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv* (pp. 9-13). Berlin: Neofelis Verlag.
- Bode, F. (2012). Trauma and the Fantastic. Marcelo Figueras’ La batalla del calentamiento and Guillermo del Toro’s *El laberinto del fauno*. En S. Coelsch-Foisner y D. Daphinoff (Eds.), *New Directions of the European Fantastic After the Cold War* (pp. 165-178). Heidelberg: Winter.
- Bode, F. (2015). Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 16(24). Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a04>
- Bode, F. (2016). ‘Los muertos que no mueren son un fastidio’. La apropiación fantástica del trauma en dos ejemplos de la narrativa argentina y española. En L. Feierstein y L. Zylberman (Eds.). *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina* (pp. 207-229). Buenos Aires: EDUNTREF.
- Bolte, Rike (2014). *Gegen(-) Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)*. Berlin: Humboldt Universität. Recuperado de <https://doi.org/10.18452/16907>
- Colmeiro, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17-34. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/243538>
- Derrida, J. (1996) [1993]. *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [Spectres de Marx]*. Frankfurt am Main: Fischer. Trad. de S. Lüdemann.

- Enríquez, M. (2009). Cuando hablábamos con los muertos. En *Los peligros de fumar en la cama* (pp. 207-221). Buenos Aires: Emecé.
- Erice, V. (1973). *El espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Querejeta.
- Freud, S. (1920). *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig et al.: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- García, C. (1983). Los dinosaurios. *Clics modernos*. Argentina: SG Discos.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Hühn, P. (2013). Event and Eventfulness. En P. Hühn et al. (Eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg, Hamburg University. Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>
- Jaramillo, N. L. (2016). Pobladora. *Revista Extrañas Noches. Literatura visceral*. Recuperado de <https://www.revistaextranasnoches.com/single-post/2016/11/01/Pobladora>
- Joignant Roldón, A., Díaz, F. J. y Navia, N. (Eds.) (2011). *Diccionario de la política chilena. Momios, upelientos, operadores y encapuchados: lugares comunes, lugares sociales y cocina política*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Kinder, M. (1983). The children of Franco in the new Spanish Cinema. *Quarterly Review of Film Studies*, 8(2), 57-76.
- Labanyi, J. (2000). History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period. En J. R. Resina (Ed.), *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (pp. 65-82). Amsterdam et al.: Rodopi.
- Labanyi, J. (2007). Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today*, 28(1), 89-116.
- Lie, N. (2009). Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra española. En E. Houvenaghel e I. Logie (Eds.), *Alianzas entre historia y ficción. Homenaje a Patrick Collard* (pp.

- 259-269). Genève: Librairie Droz.
- Loureiro, A. (2005). La vida con los muertos. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30(1), 145–158.
- Mahlke, K. (2012). A Fantastic Tale of Terror: Argentina's 'Disappeared' and Their Narrative Representation in Julio Cortázar's 'Second Time Around'. En M. Frank y E. Gruber (Eds.), *Literature and Terrorism* (pp. 195-212). Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Mandollesi, S. (2013). Nadie nada nunca: Saer y lo espectral. En I. Logie (Ed.), *Juan José Saer. La construcción de una obra* (pp. 139-152). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Monterroso, A. (2009) [1959]. *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.
- Russel, D. (2007). Monstrous Ambiguities: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 32(1), 179-203.
- Spiller, R. (2015). 'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí'. La pesadilla de la historia en Guatemala. En R. Spiller, W. Mackenbach, E. Rohr y G. Strecker (Eds.), *Guatemala: nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social* (pp. 167-211). Guatemala: F&G Editores.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vocal Kurruf Tahiél (2017). Vocal Kurruf Tahiél en el 41° Aniversario del ataque a la Casa Mariani Teruggi - "Los dinosaurios". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Z8_FNgr026s
- Vossen, Ú. (2004). Frankenstein. En *Filmgenres: Horrofilm* (pp. 81-90). Stuttgart: Reclam.
- Vossen, Ú. (2012). Víctor Erice: *El espíritu de la colmena*. En R. Junkerjürgen (Ed.), *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (pp. 180-192). Berlin: ESV.

Figura del *desaparecido*, continuidad de la violencia y fantasmas en la novela contemporánea: diálogo entre *Quinteto de Buenos Aires* y “La muchacha que pudo ser Emmanuelle”, de Manuel Vázquez Montalbán, y *Los que volvieron*, de Mágina Averbach

Luciano Miglierina

Breves cuestiones preliminares

Si en algo Argentina puede vanagloriarse de ser pionera y ejemplo a imitar para muchos países que vivieron hechos similares, ese algo se refiere a las políticas relacionadas con los derechos humanos. A solo cinco días de asumir como presidente, Raúl Alfonsín sancionó el decreto 158, por el cual ordenaba procesar a las tres juntas militares que dirigieron el país desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Este hecho marca un hito sin precedentes debido a que fue la primera vez en la historia que un grupo de dictadores que planearon y realizaron un golpe de Estado contra un gobierno constitucional compareció ante tribunales de su propio país, con sus propias leyes y con fiscales, abogados y jueces. De igual modo, lo sucedido contrasta con las transiciones negociadas que tuvieron lugar en aquellos años en paí-

ses que vivieron regímenes sanguinarios, similares al argentino, como Uruguay, Chile, Brasil y, por supuesto, España.

Los juicios se encuentran ligados profundamente a la violación de los derechos humanos, a los crímenes de lesa humanidad y la desaparición forzada de personas. Tal vez la evocación de una imagen y de, quizás, una de las expresiones más perversas de la historia argentina puedan servir de punto de partida. A fines de 1979, en cierta conferencia de prensa, al ser consultado por el periodista José López en relación a los dichos del Papa Juan Pablo II respecto de los detenidos desaparecidos, Jorge Rafael Videla sentencia que “mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial. Es una incógnita, un desaparecido. No tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido”.

Esta palabra, *desaparecido*, hace mención a las víctimas de secuestros ilegales, su posterior asesinato y ocultamiento del cadáver cometidos por dictaduras latinoamericanas durante las décadas del 70 y el 80. Años después, desde otro ámbito, el español, víctima de circunstancias similares, Francisco Espinosa Maestre formuló una definición de índole semejante para los desaparecidos durante la Guerra Civil española y el franquismo. Para él

[u]n desaparecido es la persona que, inscrita o no en el registro de defunciones, habiendo pasado o no por consejo de guerra, fue detenida ilegalmente, recluida en lugar conocido o no, y asesinada, careciéndose de constancia oficial sobre el lugar donde yacen sus restos. (2010, p. 310)

Años antes, cuando se publicaban las novelas seleccionadas de Montalbán, estos conceptos no estaban tan difundidos y no eran tan claros. Por ello, cuando él habla de *desaparecidos* también lo hace en referencia a otros actores: bebés robados y personas secuestradas. Desde esta perspectiva sus textos escenifican la persecución, la búsqueda, las apariciones, desapariciones y el ocultamiento de los per-

sonajes desde distintas concepciones de *desaparecidos*. Desde esta perspectiva el presente trabajo tiene como finalidad abordar las ficciones *Quinteto de Buenos Aires* (1997) y “La muchacha que quiso ser Emmanuelle” (2011), de Manuel Vázquez Montalbán, y *Los que volvieron* (2016), de Margara Averbach, con el objetivo de observar cómo se ponen de manifiesto distintas construcciones de lo que se denomina *desaparecido*, es decir una tipología de las desapariciones; cómo se introducen los discursos de distintos sectores sociales con respecto a los desaparecidos; y, por último, de qué manera les otorgan, en clave de denuncia, voz y lugar. Asimismo, como señalamos ya desde el título, nos interesa mostrar una continuidad de los procesos represivos y de violencia ejecutados durante el proceso represivo en el contexto democrático.

El discurso de la “trama social” sobre los desaparecidos: los vacíos

“Desaparecidos. Es una palabra tremenda. Se dice que Buenos Aires está construida sobre desaparecidos” le dice a Pepe su tío (Vázquez Montalbán, 1997, p. 20). Aquí la connotación que otorga Vázquez Montalbán al término corresponde al expuesto por Espinosa Maestre. Por su parte, en *Los que volvieron*,¹ la novela de Margara Averbach, el concepto sigue en esta misma línea. Leemos en ella: “[s] abıamos que había muertos, conocíamos la palabra: ‘desaparecidos’” (LQV, p. 117).

Para Vázquez Montalbán la noción de *desaparecido* cumple una función específica dentro de la novela: definir la argentinidad. Pepe Carvalho, en *Quinteto de Buenos Aires*,² destaca los vacíos como el rasgo característico de lo argentino, algo que le llama la atención sobre las demás cosas. Cuando el Capitán Ranger pide a Pepe que escoja un

¹ Desde este momento LQV.

² Desde este momento *Quinteto*.

rasgo para definir a Argentina, Carvalho contesta: “[l]os vacíos que han dejado treinta mil seres humanos, los vacíos que han dejado los llamados desaparecidos” (*Quinteto*, p. 371). Para Dorotea Samuelson, en “La muchacha que pudo ser Emmanuelle”,³ Buenos Aires está vacío: de su tiempo, de sus esperanzas, de sus amigos desaparecidos (“La muchacha”, p. 35). Pero Vázquez Montalbán da una vuelta de tuerca y también pone en escena el discurso de una parte de la sociedad que no ve a los desaparecidos como vacíos. Ese sector que el hombre Gordo, como se lo conoce en *Quinteto* y en “La muchacha”, señala como “la trama social”: ex militares, empresarios, la oligarquía. Es decir aquellos que apoyaron el golpe y aún siguen justificándolo y llamando a la dictadura *Proceso de Reorganización Nacional*. Estos personajes ponen en escena el discurso de ese sector afín al golpe. El mismo hombre Gordo sostiene:

¿Desaparecidos? ¿Quién ha desaparecido? Ah, se refiere usted a los subversivos, a los que murieron durante el Proceso. Pero hombre, qué visión tiene usted de Buenos Aires. Lo de los desaparecidos es pura historia, una historia inflada por la propaganda antiargentina. (*Quinteto*, pp. 18-19)

En la misma línea Ostiz profiere un discurso similar: “– Treinta mil desaparecidos, (...) Yo creo que todavía fueron pocos los que desaparecieron” (*Quinteto*, pp. 371-372). Y por último, Sinái declara: “¿Qué son treinta mil desaparecidos? ¿Cuántos de nosotros habiéramos muerto si hubieran ganado ellos? (...) Videla fue el único que estuvo a la altura de las circunstancias” (*Quinteto*, p. 372).

Este que podríamos llamar contradiscurso está presente también en *Los que volvieron*. Allí una vecina les grita a unos jóvenes que están realizando una investigación sobre unos desaparecidos enterrados en el cementerio local “si no [sabían] lo que había pasado en el país. Que

³ Desde este momento “La muchacha”.

esa profesora que [tenían les] envenenaba la mente. Que [pisoteaban] el honor de los militares que nos habían salvado de...” (LQV, p. 151). La vecina deja flotando una alusión a la teoría de los dos demonios.

Si para unos los desaparecidos representan la justificación de la lucha por salvar a Argentina e incluso han sido pocos los subversivos asesinados; para otros, se convierten en el rasgo definitorio de la argentinidad y de Buenos Aires.

Desaparecidos, sobrevivientes y robados

En un diálogo entre Dorotea Samuelson y Carvalho se puede leer:

– Es curioso. La misma pregunta me hace un tío mío (...) ¿Qué sabes tú, Pepiño, de Buenos Aires? Y yo le contesto lo mismo que a usted: Desaparecidos, Maradona y tango.

– No está mal para un gallego, como les llamamos allí a todos los españoles. Al menos recuerda a los desaparecidos. *Yo fui una de ellos y me libré por los pelos de desaparecer del todo.* (“La muchacha”, pp. 34-35. Destacado nuestro)

Como sosteníamos al comienzo, en Vázquez Montalbán se plantea la existencia de otros tipos de personajes que pueden caracterizarse como *desaparecidos*. En primer lugar, tenemos a aquellos que en la cita anterior se identifican a sí mismos como desaparecidos, es decir secuestrados, y que se salvaron de “desaparecer del todo”, a los que podríamos denominar como supervivientes de la dictadura. De entre ellos, por ejemplo en *Quinteto*, se desprenden dos grandes grupos. Los unos, como el ministro Güelmes y Honrubia, ex montoneros que se han vendido, uno a la política y otro a la oligarquía respectivamente, como marca Mónica Musci (2006, p. 129) en un estudio al respecto de *Quinteto de Buenos Aires* y que, por lo tanto, han logrado adaptarse a la nueva sociedad. En la vereda opuesta encontramos a los que los años de terror los marcan profundamente y no les permiten avanzar, quedan anclados en una vorágine veinte años atrás, como le sucede a

Dorotea Samuelson en “La muchacha”. Allí leemos: “en el pasado ha quedado para siempre una parte de nosotros mismos. A veces lo fundamental de nosotros mismos” (“La muchacha”, p. 32). Regresando a *Quinteto*, Font y Rius es más claro al referirse a sus antiguos compañeros, al criticarlos sosteniendo que “todos ellos son unos desaparecidos. ¿Ha visto a Alma? ¿Parece real, no es cierto? No. No es real. *Toda esa gente desapareció hace veinte años. Cuando se negaron a crecer*” (*Quinteto*, p. 32. Destacado nuestro). La misma Alma aclara enfáticamente a Raúl, post reencuentro luego de veinte años: “[l]os supervivientes que seguimos creyendo en los mismos ideales estamos todavía más desaparecidos que los desaparecidos” (*Quinteto*, p. 121). Por lo tanto, podemos sostener que existe un grupo de personajes que han sido borrados del mapa cultural gracias a los indultos y a los negociados políticos y sociales que se han tramado y de los que ellos no participan. Estos personajes desfasados temporalmente están *desaparecidos* de la Argentina del presente, no cuentan.

En segundo lugar, hallamos una última connotación del concepto sobre a quién se denomina *desaparecido* y se refiere a los bebés robados. El interés surge debido a que el robo de bebés obedecía a un plan sistemático de destrucción ideológica del germen subversivo por medio de un cambio de roles, como señala la CONADEP: “[c]uando un niño es arrancado de su familia legítima para insertarlo en otro medio familiar elegido según una concepción ideológica de ‘lo que conviene a su salvación’ se está cometiendo una pérdida usurpación de roles” (2013, p. 303). Dentro de *Quinteto de Buenos Aires* esta concepción de rescate se cristaliza con el sentir del Capitán: “Muriel es mi hija *porque yo se la quité para salvarla de una dinastía de subversivos*” (*Quinteto*, p. 173. Destacado nuestro). Paradójicamente, luego de que Muriel recupere su identidad, el que siente que le han robado es el propio Capitán: “Un día volveremos, gordo. *No me van a quitar a la nena tan fácilmente*” (*Quinteto*, p. 406. Destacado nuestro).

Por su lado, respecto del robo de niños Luz Souto comenta que

[c]uando nos referimos a apropiación o expropiación de menores en una dictadura como la argentina o la española, no sólo hablamos de niños que han sido robados como botín de guerra, también designamos víctimas surgidas y perpetuadas como parte de un plan de exterminio ideológico dentro de un Estado que debía protegerlos. No son desaparecidos producidos en el fragor de una lucha con una nación extranjera sino víctimas causadas por el propio Estado. (2013, p. 222)⁴

A causa de ello, nos parece acertado señalar a los bebés robados como desaparecidos.

En *Quinteto* la presencia de Abuelas de Plaza de Mayo abre “un pasillo que lleva a la memoria dolorosa y guardada de las abuelas que buscan a sus nietos vivos, pero tan desaparecidos como sus padres” (*Quinteto*, p. 49). Eva María es un bebé desaparecido, arrebatado inescrupulosamente por el Capitán a Raúl y Alma, quien la siente como “la única desaparecida real” (*Quinteto*, p. 84). La cuestión sobre el robo de bebés y su búsqueda es el núcleo central de *Quinteto de Buenos Aires*. En torno a la búsqueda de Eva María por parte de Raúl se desatan las demás búsquedas/persecuciones, *leitmotiv* que atraviesa toda la novela: Raúl huye de España a dar con el paradero de su hija robada. Entonces su padre manda a Carvalho a buscarlo a Argentina. Mientras tanto allí es buscado, como se lee en la novela, por media Argentina de antes (el Comandante y sus ayudantes, sus ex compañeros) y por media Argentina de ahora (el policía Pascuali).

Al tratar el tema de los bebés robados, Manuel Vázquez Montalbán toca una fibra sensible de la Argentina de ese momento (la novela se escribe en 1997), pero también de la actual porque “despojados de

⁴ Sobre el tema de apropiación de bebés durante las dictaduras española y argentina y la narrativa en torno a ellas véase el trabajo de Luz Souto consignado en la bibliografía.

su identidad y arrebatados a sus familiares, los niños desaparecidos constituyen y constituirán por largo tiempo una profunda herida abierta en nuestra sociedad” (CONADEP, 2013, p. 303).

El pasado que no pasa: continuidad de la violencia

En ambos textos de Vázquez Montalbán se produce una tensión narrativa en torno a la búsqueda/persecución de algún personaje por asuntos que tienen origen en el pasado, en los años de la dictadura. En “La muchacha que pudo ser Emmanuelle” Pepe debe ayudar a una exiliada argentina, Dorotea Samuelson, quien junto a su hermana había descubierto en los años de la dictadura que tenían secuestrada a una española en el sótano de un cómplice del régimen. A raíz de esto deben exiliarse en España,

donde las persiguen secuaces asesinos [situación que] permite que Carvalho investigue sobre el cinismo del poder, que sigue siendo activo y nefasto tomando formas descaradamente ilegales, mostrando que los métodos violentos utilizados por el régimen dictatorial argentino siguieron vigentes hasta muy después del retorno de la democracia. (Tyras, 2011, p. 21)

No es casual que Georges Tyras destaque que, cuando Biscuter le pregunte quién es el asesino, Carvalho conteste:

La historia, la guerra sucia. El pasado es el lugar donde están las causas, es decir, los culpables. Por eso los culpables insisten tanto en la inutilidad del pasado. Quieren un mundo sin culpables y cuando resulta imposible, cuando el pasado resucita la culpa, los culpables vuelven a matar, vuelven a ser lo que siempre fueron. Asesinos.” (“La muchacha”, p. 160)

Dos cosas interesantes para destacar. Por un lado, Vázquez Montalbán filtra entre la trama una denuncia sobre las violaciones de Derechos Humanos por parte del gobierno militar argentino contra ciu-

dadanos españoles. Asimismo, en la novela vislumbramos conexiones entre el régimen franquista y el argentino, porque el caso que debe investigar Carvalho “emite señales de vinculación política”, dado que este tiene su origen en la etapa en que “estaban coordinados parte de los servicios secretos del antiguo régimen español con los de América Latina” (“La muchacha”, p. 40), entre ellos el argentino; por otro lado, ese no paso del tiempo, a su vez, tiene que ver también con lo que señalábamos en un principio con respecto a la continuidad de la violencia desplegada durante la dictadura. Dicha continuidad tiene origen en el pasado, en la impunidad con la que aún siguen actuando los personajes represores. En cierto momento de *Quinteto*, el Capitán entra en la oficina del ministro Güelmes sin siquiera tocar la puerta y dice: “– Tengo todas las puertas de la Argentina abiertas. – No estamos en la Argentina de 1977, ni en la de 1981, ni en la de 1985. – No. En lo del calendario tiene razón. En lo del país no tanto (*Quinteto*, pp. 116-117). Para el Capitán la Argentina es la misma, no importa si están en democracia o dictadura. Es por esta continuidad de las formas de la dictadura dentro de un gobierno democrático, de la impunidad para realizar las mismas prácticas (secuestros, torturas, asesinatos), que ni el Comandante en *Quinteto* ni el verdadero asesino en “La muchacha” son apresados. Logran escapar gracias a las conexiones y negociados con el poder de turno. En “La muchacha”, la búsqueda de un falso culpable para encubrir al verdadero aparece explícitamente cuando el hombre Gordo, en diálogo con el jefe superior de la policía, dice que “estamos necesitados (...) de una decisión política. Tenemos (...) un culpable evidente, fácil de digerir. Ese mendigo recalcitrante (...)[,] por ahí va la solución del caso” (“La muchacha”, p. 99). En *Quinteto* leemos cómo el Capitán ordena secuestrar a Alma y le hace revivir el *anterior* secuestro: “¡Soy el Capitán, Alma! Volvemos a encontrarnos. El mundo gira, gira y volvemos a encontrarnos (...). Te desnudamos para que te acuerdes de lo que pasó. Vos tuviste suerte. Tu hermana murió” (*Quinteto*, p. 80). En otro segmento de *Quinteto* los motoristas

que trabajan para el capitán Ranger irrumpen en una casa como en los mejores tiempos de la dictadura. El acto final de la libertad con la que se mueven Ranger y sus secuaces tiene su cénit con la muerte de Pignatari (uno de los sobrevivientes de la dictadura), que nadie se ocupa en investigar. Los tentáculos del poder llegan tan lejos que incluso traspasan los controles de la endeble democracia de los primeros años de la década del noventa: para Ranger no hay diferencia entre la violencia desplegada en el pasado y aquella que realiza en el presente, la impunidad lo rodea.

Nombres, una cuestión de identidad

Esta es una de las cuestiones centrales dentro de las novelas que hemos seleccionado. En *Quinteto* nos enteramos de que Alma (la cuñada de Raúl) no es Alma sino Berta, que se hace pasar por ella luego de que la mataran en un enfrentamiento con los militares. En este juego de nombres, el Capitán opta por usar otros (Ranger, Doñate, Do-reste, Gorostizaga, Orellana) para esconderse y no ser rastreado en la actual democracia. Eva María/Muriel, el bebé de Raúl y Berta, pierde su verdadera identidad cuando es robada y solo al final de la novela la recupera, y con ella un pasado que desconoce. Esta línea que trata sobre la separación del verdadero nombre y del cuerpo es la que cruza a lo largo de la novela de Márgara Averbach. La autora escribe una versión libre de “El caso Melincué”,⁵ un hecho real en el que alumnos de una secundaria santafesina, en el marco de una asignatura, realizan una investigación sobre dos cuerpos enterrados en el cementerio local y señalados como NN, dos jóvenes como muchos que fueron víctimas del sistema, dos jóvenes que, como cualquier otro estudiante,

se despide por la mañana y nunca más aparece, no queda un solo rastro sobre la tierra, pasa a integrar el regimiento de desapareci-

⁵ Existe un documental al respecto a cargo de la Televisión Pública Argentina y Canal Encuentro, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vDHC6lQy5Gs>

dos que distorsiona las estadísticas, que deja familias durante años encadenadas a una fotografía en la que el evaporado, sonriente, parece estar adelantando su marcha. (Rosa, 2004, p. 173)

La novela, dijimos, parte de un hecho real, cosa que la autora aclara en el prólogo, y advierte al lector que lo ficcionalizará, así lo que Raquel Macciuci señala con respecto a *El vano ayer* de Isaac Rosa funciona de igual modo aquí: “[e]l lector queda sobreavisado de la operación retórica, del juego entre realidad y ficción” (2010, p. 235). Pero que lo que leamos sea ficción no quiere decir que sea mentira pues “[l]a ficción no es una mentira (...) sino otra vía de aproximación a la verdad amordazada” (Savater, 2013, p. 66). En última instancia, al igual que lo que señala Raquel Macciuci respecto de *El vano ayer* de Isaac Rosa, se busca “hacer de la novela un campo de discusión sobre los modos posibles de representar el pasado y de narrar lo inenarrable” y por lo tanto esta “se instala de lleno en el debate acerca de los límites de la literatura a la hora de testimoniar sobre el pasado” (2010, p. 234).

Una de las formas de mostrar el pasado en la novela de Averbach es otorgarle voz a los fantasmas de los jóvenes asesinados. Ellos, perdidos en un pueblo provinciano, sienten la soledad “porque no tenemos nombre. Porque los que saben nuestros nombres no saben dónde estamos” (*LQV*, p. 50). La ausencia del nombre trae aparejada una ausencia de pasado e historia personal porque ellos carecen de “las palabras que dicen vidas enteras sobre el mármol” (*LQV*, p.100). Los cuerpos de los NN vagan por una especie de limbo a la espera. Desean reunirse con sus nombres. El reencontrarse con ellos es consecuencia inmediata de que los seres queridos (el hermano que nunca dejó de buscar, la madre que sí renuncia a ella) por fin hayan finalizado un camino comenzado mucho antes y que por momentos se torna insoporrible debido a la incertidumbre por saber, porque “ninguna búsqueda se prolonga hasta el infinito: toda búsqueda se ve en algún momento aliviada por el éxito, por la desgana del perseguidor, o por la absoluta carencia de nuevas pistas” (Rosa, 2004, p. 173).

Al igual que los textos anteriores, este también se centra en una búsqueda: los fantasmas y los chicos buscan los nombres mientras que las familias buscan los cuerpos. Las búsquedas concluirán cuando casi al final aparezca sobre escena el grupo de Antropólogos Forenses, “que saben el idioma de los huesos”, y logren unir en una simbiosis cuerpo con nombre. Es decir, darle identidad a los cuerpos y traerles de regreso su historia: “[n]uestros nombres vienen con ellos. Sí, estamos volviendo. Oímos volver el pasado” (LQV, pp. 148 y ss.).

La novela finaliza con el símbolo de la identidad de los fallecidos, comentan los fantasmas:

[p]ensamos en lo que pasó esta tarde en el cementerio. Alguien quebró con un martillo las palabras grabadas en el cemento gris: ‘NN’, ‘NN’, decían las tumbas. Ahora dicen lo que fuimos. Sobre el cemento partido y alisado de nuevo, los chicos escribieron las fechas y los nombres con marcadores negros. (LQV, p. 180)

Existe otra novela argentina, entre otras varias, que sigue líneas similares en varios aspectos:⁶ *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán. En ella, Federico Santoro, un muchacho hijo de desaparecidos, resuelve luego de años de desinterés indagar sobre lo sucedido con sus padres durante la dictadura. La novela irá narrando la búsqueda de Federico hasta reconstruir los últimos momentos de vida de sus progenitores y el hallazgo del lugar donde están los cuerpos. Esto permitirá finalizar ese ciclo de incertidumbre. Al igual que los jóvenes en *Los que volvieron*, Federico realiza el acto simbólico de colocar el

⁶ Alguno de los temas son la investigación sobre lo sucedido durante la dictadura por parte de otra generación a la que fue masacrada; el cambio de nombres por parte de los personajes; la continuidad de la violencia y de procesos de chantaje usados durante y luego de la dictadura. Respecto de novelas que plantean una investigación similar con relación a la búsqueda de desaparecidos, podemos nombrar *El secreto y las voces*, Carlos Gamerro, 2002; *El vano ayer*, Isaac Rosa, 2004; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Patricio Pron, 2011; *Aparecida*, Marta Dillon, 2015.

nombre a la tumba, de escribir la piedra, y al igual que ellos lo hace con un material que el tiempo borrará nuevamente (allá, fibrón; acá, aerosol), en alusión a que el proceso de memoria, el acto de recordar, debe ser constante. Leemos en el texto de Gusmán:

Siguió caminando y se encontró con una profunda hendidura. “Debajo de este montón de piedra, debe estar lo que quedó de mis padres”. Sintió un escozor al comprobar que, a pesar de las circunstancias, el paisaje no le disgustaba. Caminó en una dirección fija, como quien descubre algo importante y se dirige a buscarlo. Una roca blanca parecía brillar más que las otras. Sacó un aerosol de la mochila y comenzó a pintar sobre la roca. Primero, Marta Ovide. Después, Carlos Santoro. El aerosol negro se fundió inmediatamente en la piedra blanca. (2012, p. 82)

Nombre, cuerpo e historia se juntan para cerrar una herida profunda abierta más de tres décadas antes. La persona deja de ser un *desaparecido* para convertirse en un cuerpo muerto. El cierre de una búsqueda, la tranquilidad de tener un espacio físico en el cual poder “(re)encontrarse” con el ser perdido. Como señala Emmanuel Carrère en *Una novela rusa*, “un desaparecido es un fantasma, fuente de una angustia sin nombre que puede contaminar varias generaciones, mientras que por un muerto se puede guardar luto, llorarlo, olvidarlo” (2017, p. 172).

Lo sobrenatural

En una escena de *Quinteto*, Alma le comenta a Pepe sobre Madres de Plaza de Mayo que “esas mujeres están locas de soledad e impotencia y cada vez que se reúnen en la Plaza de Mayo es como si convocaran los fantasmas de sus hijos. Un rito” (*Quinteto*, p. 33). Fantasmas similares a los hijos son los que aparecen constantemente en la novela de Averbach.

La presencia fantasmagórica, tanto en *Quinteto* como en el texto de Márgara Averbach, trae aparejado todo un juego con las voces y

el silencio del discurso de los sobrevivientes/desaparecidos. Si anteriormente nos encargamos de señalar el discurso de un sector de la sociedad (los que apoyaron y defienden el golpe), que se contrapone con el de los sobrevivientes (aquellos que han sido secuestrados y torturados pero se han salvado de la muerte), ahora debemos aclarar que este último, sin embargo, no es pronunciado por los propios sobrevivientes porque en *Quinteto* “están más desaparecidos que los desaparecidos” y en *LQV* no aparecen. La voz de los que no están es dicha por un extranjero que habla/testimonia por ellos en el caso de *Quinteto*. Un otro que rompe el silencio. En tanto en *LQV* los fantasmas testimonian, son una voz autorizada pero, a diferencia de Carvalho, a ellos nadie los escucha. En ambos casos, lo que prevalece es la carencia/ausencia de un discurso oficial por parte de los sobrevivientes. Veladamente surge como un fantasma la denuncia hacia un Estado y una sociedad que han permanecido mudos durante mucho tiempo, propiciando el olvido, en muchos casos gracias a leyes impulsadas por dirigentes políticos.⁷

La voz faltante en *LQV* produce que en la investigación que sobrellevan los chicos haya algo que nunca serán capaces de saber: qué pasó con exactitud con los jóvenes asesinados. Y es este desconocimiento de las circunstancias de la muerte lo que de alguna manera convierte al desaparecido en un fantasma. En palabras de Raquel Macciuci (hablando de *El vano ayer* pero por extensión se puede aplicar a *LQV*), la

perversidad del recurso [el desconocimiento de las circunstancias de la muerte] adopta su máxima fiereza en la confiscación de la propia muerte, que convierte al desaparecido en un fantasma, en

⁷ Hacemos referencia aquí a los indultos menemistas presentes explícitamente en *Quinteto de Buenos Aires* y a las leyes de “Obediencia debida” y de “Punto final” promovidas por Raúl Ricardo Alfonsín durante su mandato presidencial (1983-1989). Leyes que luego serán derogadas durante el gobierno de Néstor Kirchner, reabriendo los juicios a responsables militares y civiles del golpe de marzo del ‘76.

un ser incompleto que al no poder concluir el ciclo del nacimiento y la muerte introduce una discontinuidad, una anomalía destinada a permanecer siempre abierta. (2010, p. 256)

En otro nivel, al lector se le hace presente una y otra vez la voz de los fantasmas y puede así reconstruir cómo fue su vida en los años duros de la dictadura, cómo los jóvenes fueron perseguidos, cómo un Falcon de color verde los secuestró, cómo los dejaron en una zanja, cómo los enterraron en una parcela del cementerio destinada para los forasteros y, también, cómo fueron olvidados por la mayoría del pueblo. A través de las vivencias personales de los fantasmas (la política, los ideales, la universidad, la clandestinidad, el secuestro, las torturas), que simbolizan la vida de todo un colectivo que sufrió la represión, se puede reconstruir el discurso faltante. La voz de los fantasmas es la voz de los vencidos que hay que recuperar y poner en primer plano. Los fantasmas rondan la ciudad, caminan sus calles, visitan sus lugares, siguen a la gente. Están presentes aunque nadie los vea, son una presencia que una parte de la sociedad quiere evitar pero están ahí para testimoniar con la misma ausencia.

Concluimos señalando que los textos ponen a distintos *desaparecidos* en escena para otorgarles lugar y voz de maneras diversas. Denuncian el silencio en contraposición al discurso por parte de los cómplices del golpe. En especial, *Los que volvieron* rompe con el *cliché* actual de una juventud estúpida, apática, que no se interesa por el pasado. Son los jóvenes en la novela de Averbach quienes reivindican a los vencidos, quienes le otorgan la dignidad de un lugar de descanso con el nombre propio, en síntesis, quienes les devuelven la identidad perdida.

Los textos reflexionan sobre el lugar y la voz que nunca debería faltarles a los desaparecidos en ninguna sociedad que se precie de memoria, verdad y justicia, una sociedad y un Estado democrático que impulse juicio y castigo a los culpables.

Coda. Las voces y el testimonio

Manuel Vázquez Montalbán denuncia el silencio por parte del Estado y de un sector de la sociedad con respecto a los desaparecidos y los arreglos políticos que suscitaron los indultos menemistas. Así, en *Quinteto* la voz de denuncia no será la de los supervivientes (testigos pero que sin embargo están más desaparecidos que los desaparecidos, como dice Alma), sino la de un extranjero como lo es Pepe Carvalho, quien presta testimonio. Es decir, de un *otro*, de alguien que no vivió los hechos.

Pero ¿qué es un testigo? Agamben señala que existen dos términos para referirse al testigo. Uno, del que deriva nuestra palabra testigo, proviene del latín *testis*, “que significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes” (2009, p. 15). La otra palabra mencionada por el autor italiano es *supertes*, que “hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Agamben, 2009, p. 15). Desde esta perspectiva, Pepe Carvalho en *Quinteto* y los jóvenes que investigan en *Los que volvieron* son ejemplo de *testis*. Surgen algunas preguntas que es necesario plantearse: ¿qué pasa en la novela con los verdaderos testigos?, ¿qué pasa con su testimonio?, ¿por qué no testimonian ellos?

Giorgio Agamben plantea que el verdadero objetivo de Auschwitz fue el de ser una máquina de una producción en serie de cadáveres (2009, pp. 73-74). Si, salvando las distancias entre un proceso y otro, comparamos los procesos llevados a cabo por el nazismo en los campos de concentración y los de la dictadura argentina en los pozos y demás centros de detención, no es descabellado pensar que la dictadura del '76 fue un sistema de producción en serie de desaparecidos. Por la tanto, si la dictadura fue un proceso de crear desaparecidos, entonces no existirían verdaderos testigos, como para Agamben no hay verdaderos testigos del horror de Auschwitz. Entonces, sosteniendo

que no existen verdaderos testigos, cabe interrogarse acerca de quién o qué testimonia en lugar de los verdaderos testigos que por obvias razones no pueden. De un lado, son los sobrevivientes quienes toman la palabra para contar, se ponen *en el lugar de*; del otro lado, lo que se denomina *lo que resta* es el que ofrece testimonio.⁸ Como señalamos anteriormente, Pepe Carvalho es quien alzaré la voz de los desaparecidos en *Quinteto de Buenos Aires*, incluso por encima de los sobrevivientes que no pueden testimoniar porque, una vez más, están más desaparecidos que los desaparecidos.

Sin embargo, en *Quinteto* hay otro testimonio, aunque este no sea oral. En la novela hay un resto que testimonia, hay algo que falta, eso que Pepe Carvalho señala cuando le preguntan acerca del rasgo característico de lo argentino: los vacíos. La invocación de los vacíos. El vacío de un cuerpo que no está, que resta. El cuerpo faltante es “un apóstrofe mudo que vuela a través de los años y llega hasta nosotros, testimonia por él” (Agamben, 2009, p. 109). En *Los que volvieron*, a pesar de que el cuerpo está, hay algo que falta y eso es lo que testimonia el horror. Es testimonio de la crueldad de matar a dos individuos y dejarlos abandonados sin identidad y sin tumba. La falta de nombres propios en las tumbas o, si se quiere, las dos NN (ningún nombre) es lo que resta, el testimonio.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos.
- Averbach, M. (2016). *Los que volvieron*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Carrère, E. (2017). *El adversario. Una novela rusa. De vidas ajenas*. Barcelona: Anagrama.
- CONADEP (2013) [1984]. *Nunca más: informe final de la Comisión*

⁸ Sobre la teoría del resto, véanse el apartado IV “El archivo y el testigo” del libro de Agamben señalado en la bibliografía y “Lo que resta (un montaje)”, texto de Miguel Dalmaroni.

- Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dalmaroni, M. (2009). Lo que resta (un montaje). En M. Dalmaroni y G. Rogers (Eds.), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (pp. 15-37). La Plata: EDULP.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Espinosa Maestre, F.(2010). Sobre el concepto de desaparecido. En R. Macciuci y M. T. Pochat (Dir.), J. A. Ennis (Coord.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual* (pp. 305-310). La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Gamero, C. (2016) [2002]. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gusmán, L. (2012). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Edhasa.
- Macciuci, R. (2010). El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa. En R. Macciuci y M. T. Pochat (Dir.), J. A. Ennis (Coord.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual* (pp. 231-259). La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Musci, M. (2006). Maradona, tango, desaparecidos: la Argentina de los años noventa vista por un español. En R. Macciuci y N. Corbellini, (Eds.), *De la periferia al centro. Discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea* (pp. 121-134). La Plata: Al Margen.
- Pron, P. (2012) [2012]. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.
- Rosa, I. (2004). *El vano ayer*. ePub r1.2, Editor digital: ultrarregistro, 19/10/14.
- Savater, F. (2013). El compromiso de la verdad. *Figuraciones mías: sobre el gozo de leer y el riesgo de pensar* (pp. 65-71). Buenos Aires: Ariel.
- Souto, L. (2013). “Las narrativas sobre la apropiación de menores en

las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y la identidad. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 20, Número Monográfico *Cruces atlánticos de la memoria. Narrativa de España y Argentina* (M. Sánchez y J. Martínez Rubio, Eds.), 221-243.

Tyras, G. (2011). Brevidades carvalhianas. En M. Vázquez Montalbán, *Cuentos negros* (pp. 7-22). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vázquez Montalbán, M. (1997). *Quinteto de Buenos Aires*. Buenos Aires: Planeta.

Vázquez Montalbán, M. (2011). La muchacha que pudo ser Emmanuelle. En *Cuentos Negros* (pp. 25-165). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Traducciones en el espacio transnacional: la figura del *desaparecido* en la novela de memoria vasca (*Twist* de Harkaitz Cano)

Patrick Eser

Introducción

La figura del *desaparecido* es un significante clave de la cultura memorialística en Argentina. Como tal, era y es central en las memorias de la última dictadura cívico-militar de este país que usó masivamente el método terrorista de la desaparición forzada como instrumento de represión. En las últimas décadas, la *figura del desaparecido* se ha convertido en un fenómeno internacionalmente visible, no solo por la masividad y crueldad de los hechos históricos, sino también por su presencia en los debates internacionales. Gracias a su compromiso a nivel de las políticas de memoria, los organismos de Derechos Humanos lograron situar el asunto de la *desaparición forzada*¹ en la agenda de la política y jurisdicción internacional, donde fue finalmente introducida como delito de lesa humanidad en el derecho penal de

¹ Las prácticas de desaparición forzada no son, sin embargo, un *fenómeno argentino*, sino en cierta manera una experiencia latinoamericana porque se manifestaron en diferentes países latinoamericanos, por primera vez en Guatemala en los años 60, luego en Chile (1973 y sgtes.), en Argentina (1976 y sgtes.) y hasta hoy en día en México. En este artículo nos centraremos solo en el caso argentino.

las Naciones Unidas, definido en la “International Convention for the Protection of all Persons from Enforced Dissappearances” (Frey, 2009, p. 52). Los desaparecidos argentinos se convirtieron en un referente global en los discursos sobre pasados violentos y fueron retomados en otros países para confrontar los propios delitos de lesa humanidad, cometidos por parte de actores estatales. En España, se puede observar una adopción de la figura del desaparecido en el discurso sobre las víctimas de la Guerra Civil desde los tempranos años 2000 (Elsemann, 2012). El disparador fue un artículo del periodista español Emilio Silva, que luego fue el fundador de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH), titulado *Mi abuelo también fue un desaparecido* (2000), donde se construye una referencia explícita a las experiencias argentinas.² El término *desaparecido* se convirtió desde aquel entonces en un punto de referencia del debate español.

Se puede observar en esta importación española un deseo “to frame the discussion in a transnational language of the politics of transitional justice, human rights, and victimhood” (Baer y Sznajder, 2015, p. 330), o sea un marco interpretativo para entender la violencia política y el terrorismo de Estado. Este “interpretative frame (...) has clear links to Argentina, a fundamental source for the contemporary Spanish memory movement” (Baer y Sznajder, 2015, p. 330). El discurso argentino mismo también fue, él mismo, inspirado por el lenguaje y el simbolismo del Holocausto y su política de memoria. En los conflictos de memoria en España, tanto el lenguaje del mundo simbólico del Holocausto como los discursos memorialísticos de Argentina tenían en las últimas dos décadas un impacto importante para los discursos sobre el pasado. Ambos casos facilitaron un lenguaje transnacional para las políticas y culturas de justicia transicional, o sea que sirvieron de “bridging metaphor and a powerful symbol, but also as a cognitive

² Ya a finales de los 70 hubo debates sobre los “desaparecidos españoles” en cuanto a los crímenes durante y después de la Guerra Civil, un discurso que sin embargo fue minoritario (véase Elsemann, 2012, p. 313).

model –a script– for structuring and framing the events of the Spanish past” (Baer y Sznajder, 2015, p. 330). En este ensayo investigaremos cómo la figura política y cultural del desaparecido fue *importada* en España para resignificar un caso concreto de la *guerra sucia* en el País Vasco. Analizaremos con un ejemplo concreto de la literatura vasca cómo se construyen vínculos a los discursos memorialísticos argentinos para designar, problematizar y entender el propio pasado. ¿Qué efectos tiene este icono global de la figura del desaparecido en otros contextos nacionales? ¿Cómo se concretiza el uso de este símbolo potente y de esta *metáfora-puente*? ¿Se puede incluso ver la emergencia de un espacio comunicativo transnacional de memoria en los que circulan, se intercambian y se traducen los mismos significantes, símbolos y figuras?

Desaparición forzada en territorio español: *el caso de Lasa y Zabala*

En el País Vasco perduraba desde los años 60 y hasta el 2011, es decir desde el tardofranquismo, pasando por la así llamada *transición democrática* hasta el reciente pasado, un conflicto violento. Este conflicto tuvo lugar entre el grupo terrorista de ETA (Euskadi Ta Askatasuna, “País Vasco y libertad”) y el Estado español. Fue muy extenso, duró más de 50 años, y pasó por diferentes fases e intensidades. Mientras la actividad terrorista de ETA costó la vida a más de 800 personas, hubo también en la democracia violencia por parte del Estado español, lo que constituye un capítulo oscuro del reciente pasado español. El Estado español luchó durante varios años con métodos extralegales y violentos contra la organización terrorista de ETA. En la llamada “guerra sucia” el antiterrorismo del Estado provocó varios muertos e innumerables casos de tortura: en la fase de la actividad de los GAL (Grupo Antiterrorista de Liberación), entre 1983 y 1987, murieron unas 30 personas y desde el inicio del conflicto hasta 1983 ya habían muerto unas 60 personas (Urkijo, 2009, pp. 34 y ss.). El caso

más cruel y notorio de la violencia antiterrorista fue *el caso de Lasa y Zabala*: José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala eran dos presuntos miembros de ETA, quienes vivían en el País Vasco francés, en Baiona (Bayonne), en la clandestinidad. Fueron secuestrados en octubre de 1983, trasladados al cuartel de la *Guardia Civil* en Intxaurreondo (País Vasco español) y luego al palacio *La cumbre* en San Sebastián, donde fueron torturados durante semanas. Después fueron llevados hasta la localidad alicantina de Busot, donde fueron ejecutados y luego enterrados en cal viva para no dejar rastros. Los cuerpos fueron encontrados en 1985 pero no identificados hasta 1995, fecha en la que *aparecieron* los restos mortales, lo que marcó el fin de su desaparición. El *caso Lasa y Zabala* provocó uno de los escándalos más grandes en la reciente historia española, sobre todo cuando se evidenció hasta dónde los mandos más altos del Estado español estuvieron involucrados en la *guerra sucia*. Dicho acontecimiento constituye un ejemplo de las contradicciones de la transición española, que se convirtió en un objeto de polémicas políticas e historiográficas, y fue también motivo de varias obras y representaciones artísticas, la novela *Twist* es solo una de estas (véase Eser, 2018).³

***Twist* (Harkaitz Cano): argumento de una novela de memoria**

Twist es una novela negra del escritor vasco Harkaitz Cano, que fue publicada en 2011 en euskera (editorial Susa) y dos años más tarde traducida (por Gerardo Markuleta) al castellano (editorial Seix Barral). En 2012 la novela ganó el *Premio Euskadi de Literatura* y el *Premio de la Crítica de literatura* en euskera. La trama central de la novela es la relación entre tres amigos: Diego Lazkano, Xabier Soto y

³ En este artículo (Eser, 2018) analizamos el fenómeno del *desaparecido vasco* también con el ejemplo de varias representaciones culturales y relacionamos las referencias transnacionales de la novela *Twist* con textos periodísticos y con el cine. El argumento de aquel análisis corresponde en rasgos generales al argumento de estas líneas.

Kepa Zeberio, el primero siendo protagonista de la novela. La novela consta de ocho capítulos que tienen en parte su autonomía y ocurren en diferentes tiempos y espacios. Introduce, más allá del trío de amigos, otros personajes que están vinculados con asuntos políticos del conflicto vasco de los años 80 y 90, cuando el Estado español recurría al método de la *guerra sucia* para luchar contra el nacionalismo radical vasco. El núcleo del argumento de la novela es la relación de amistad ya mencionada entre Diego, Soto y Zeberio, que son presentados en diferentes épocas: Diego conoce a inicios de los años 80 a los otros dos en un grupo de teatro. Más tarde los tres entran en ETA. Diego delata luego bajo tortura a agentes de la *Guardia Civil* el paradero de sus amigos que se encuentran exiliados en Francia y que serán luego secuestrados. La historia de Soto y Zeberio narrada en *Twist* se basa en la historia real del caso de Lasa y Zabala, el secuestro, las torturas, el asesinato y luego el entierro ocultado por agentes y colaboradores de la policía. Una década más tarde, Diego, quien se convirtió mientras tanto en un escritor exitoso –también gracias al plagio de una obra teatral que había sido originalmente escrita por Soto–, conoce los trasfondos de la desaparición de Soto y Zeberio y se pone a investigar el caso. La historia de los tres es narrada de manera fragmentada y se estructura en dos partes: la primera antes y la segunda después de la desaparición de Soto y Zeberio. En la segunda parte predominan las consecuencias de la desaparición, la ausencia, el sentimiento de vacío y la culpa de Diego. La desaparición es el núcleo de la novela, que cuenta no solamente la historia de los tres amigos sino también las de otros personajes involucrados por la violencia política de aquellos años (*Guardia Civiles*, militares, políticos y familiares). La novela juega con el valor documental del relato: se basa en un acontecimiento histórico real pero al mismo tiempo construye un distanciamiento en que cambia los nombres propios de las figuras centrales del caso histórico. El relato no pretende reconstruir correctamente o según criterios de una supuesta autenticidad el caso histórico verdadero. Pero

al mismo tiempo, la historia narrada es inconfundiblemente ubicada en el contexto político del País Vasco de los años 80 y 90: se usa un lenguaje político-histórico español vinculado con la política española de aquel entonces y con la *guerra sucia*. Maneja palabras clave del mundo del terrorismo de Estado como la famosa *Zona Especial Norte* (ZEN) o los *Grupos antiterroristas de liberación* (GAL) y el *Batallón Vasco-Español* (BVE). Más allá de estos rasgos documentales de la ficción, prevalecen en la novela los elementos de la búsqueda de la verdad histórica y la reconstrucción detectivesca del pasado, llevada a cabo por Diego, y no en último término la exploración de las consecuencias traumáticas –colectivas o individuales– de la *desaparición forzada*. En lo que sigue tematizaremos la cuestión de cómo en la modelación de la desaparición, de las víctimas, de los victimarios, aparecen referencias al mundo simbólico de la figura del *desaparecido*: por una parte las referencias geográficas, históricas y culturales presentes en la novela (cap. 4), por otra parte la presencia de imaginarios vinculados a la figura del desaparecido y la metáfora del fantasma (cap. 5).

Referencias geográficas, históricas y culturales al cosmos argentino

La novela comienza con el primer capítulo que es titulado “Cambalache, 1983”. Ahí se relata cómo dos policías excavan de noche un hueco en la tierra, que puede servir de escondite permanente de los cadáveres de Soto y Zeberio. La narración se constituye a través de un delirio de diferentes voces, en las que se cruzan perspectivas y focalizaciones y aparece también la voz fantasmal de uno de los desaparecidos, quien observa a los policías en su labor de excavación. Mientras tanto, la voz narrativa heterodiegética evoca asociaciones culturales y colectivas vinculadas con el año 1983: cuenta lo que pasaba en aquel año en la cultura popular, la música, el cine, el deporte y también en la política. A través de esta cadena de asociaciones se reconstruye el espíritu de la época de 1983. El título del capítulo –*Cambalache, 1983*–

es, como varios pasajes del texto, un guiño al contexto argentino: La palabra “Cambalache” refiere a un tango conocido con el mismo título, compuesto por Enrique Santos Discépolo en 1934. El texto del tango describe un mundo inhumano caracterizado por la ubicuidad del crimen y afirma la igualdad de los seres humanos ante la amoralidad del presente y las graves diferencias sociales. La segunda parte del título, la cifra “1983”, alude a una *curiosa contra-experiencia histórica*: Mientras en aquel año en Argentina se cierra el ciclo represivo de la última dictadura cívico-militar –y el uso de la práctica sistemática de la desaparición forzada del *terrorismo de Estado*–, en España se empieza a aplicar esta misma práctica de la desaparición forzada para luchar contra el así llamado *terrorismo vasco*. El primer capítulo, en que la fórmula “siglo veinte, cambalache” de la estrofa del tango se repite varias veces, establece así puentes que conectan con el mundo simbólico argentino. “Cambalache” significa en lunfardo las interacciones del trueque, compraventas, desorden y se refiere también como término del campo semántico musical a movimientos circulares.⁴ El *cambalache*, o el *twist* –el título del libro– puede ser relacionado justo al cruce anacrónico de las experiencias históricas, que acabamos de llamar “curiosa contra-experiencia histórica”: fin de la desaparición forzada de un lado del Atlántico, su uso del otro lado del Atlántico en la plena *transición democrática* en España.

Más allá de estos sentidos relacionados de los títulos *twist* y *cambalache* y el cruce de las experiencias históricas vinculadas con el año 1983, la referencia al contexto argentino es repetida en diferentes formas en el mismo capítulo, de las cuales insistimos en dos: por un

⁴ Según el *Diccionario del lunfardo* “cambalache” significa: “Comercio de baja categoría en el que se compran, se venden o se permutan artículos usados de toda clase y tipo, también llamado (...) compraventa. Se lo origina en cambalache (...) que significa trueque, permuta con intención de dolo; permuta engañosa; fraude, trampa, aunque tenemos en esp. cambalache, como proveniente de cambio, con el sentido de trueque de objetos de poco valor” (Espíndola, 2002, p. 98).

lado, referencias topográficas e históricas y por otro, referencias al mundo de la desaparición y a las consecuencias en el mundo de los sobrevivientes. Aunque se mencionan muchas referencias geográficas a América latina, las alusiones implícitas o explícitas a Argentina destacan de manera extraordinaria y llamativa. Se pueden observar una gran cantidad de las menciones al cosmos político-cultural de ese país: la mención de escritores argentinos, la cita del tango, la referencia a ‘*guerrilleros argentinos*’ (en una de las cadenas de asociaciones vinculada con el año 1983 el texto dice: “hace ya tres años que guerrilleros argentinos asesinaron a Somoza, dictador de Nicaragua en el exilio, sucedió en la avenida Francisco Franco”, Cano, 2013a, p. 16) y al psicoanálisis, que tiene en Argentina una presencia importante. Asimismo, se pueden encontrar pasajes en donde la Argentina aparece como ejemplo negativo, como cuando el personaje de Diego y su abogado hipotetizan sobre si es posible o no que los dos hayan sido sometidos a torturas durante cuatro meses. El abogado opina en cuanto a esto lo siguiente: “No, no es lógico. Demasiado peligroso, demasiado tiempo. Además, esto no es Argentina, esos palurdos no estaban preparados para torturar a nadie durante un mes” (Cano, 2013a, p. 156). Y la voz narrativa repite en la siguiente frase y en cursivas: “*Esto no es Argentina. Esto no es Chile*” (Cano, 2013a, p. 156).

Otras referencias al cosmos argentino: fantasmas y figuraciones de la desaparición

Más allá de estas referencias más o menos explícitas y directas, el texto alude, en la narración del secuestro y de las consecuencias de la desaparición, al mundo simbólico de la desaparición forzada durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, o sea de la así llamada “muerte argentina” (Feinmann, 2012, p. 94). Un aspecto central de la vinculación del mundo simbólico argentino con la modelización literaria del crimen local del caso Soto y Zeberio es la *metáfora del fantasma*. El texto recurre frecuentemente al imaginario del *fantasma*

para describir la ausencia y misteriosa presencia de los desaparecidos, y remite con este explícitamente a un significante que fue acuñado en sus acepciones memorialísticas en el contexto político y cultural argentino. Fueron las *Madres de Plaza de Mayo* quienes acuñaron la figura del fantasma para describir los efectos psicosociales de la desaparición: el robo de la identidad, la falta de conocimiento sobre el estado (muerto/vivo), el duelo sin objeto, el vacío, la muerte sin cuerpo y sin entierro: es decir, experiencias dolorosas de ausencias que se convertían en fantasmas (Bevernage, 2012, pp. 39 y ss.). Esta *fantasmalidad* de los desaparecidos es –como imagen, narrativa y modelo cognitivo del contexto argentino– fundamental en la significación del caso de Soto y Zeberio. Tanto el significante “fantasma” como varias acepciones vinculadas con este son utilizadas para describir y modelar las consecuencias colectivas y subjetivas que causó la “desaparición forzada” de Soto y Zeberio.

La relación con el campo metafórico del fantasma se introduce en la escena ya mencionada del soterramiento de Soto y Zeberio. Se describe cómo dos policías excavan la tierra para preparar la tumba de los etarras. En esta situación, una voz imaginada de uno de los dos se dirige ficticiamente a los policías para anunciarles lo que les esperará: “Esto que nos habéis hecho tampoco podréis pagarlo, saldarlo, liquidarlo: pongamos por caso un domingo por la tarde, en el momento menos esperado, los gritos radiofónicos del carrusel deportivo os traerán a la mente otros gritos” (Cano, 2013a, p. 26). La irrupción inesperada de estas voces que gritan de dolor es la anticipación de la aparición de los fantasmas que invadirán en el futuro a los victimarios. La voz narrativa anuncia con satisfacción las consecuencias que tendrán los crímenes para quienes los realizaron; refuerza el tono amenazante y expresa el goce de la futura venganza: “Podéis fingir que no pasa nada, podéis cambiar de barrio, de vecinos, de pareja, de guardián afectivo, de soporte sentimental, de ciudad incluso, pero cuando menos lo esperéis se os aparecerán los viejos fantasmas en los nuevos silen-

cios” (Cano, 2013a, p. 27). La confrontación con los futuros fantasmas afecta a toda la generación venidera, no solo a las familias de los victimarios sino también a las de las víctimas que habían sobrevivido: “Nosotros estamos en paz. La familia –la vuestra y la nuestra– tendrá que pelearse con los fantasmas” (Cano, 2013a, p. 26). Los fantasmas constituirán problemas para la siguiente generación, traumas heredados que el texto anuncia como la “herencia de nuestros fantasmas” que los perseguirá en el futuro. Estos problemas anticipados para la siguiente generación harán necesarios tratamientos psicológicos, lo que se asocia otra vez al horizonte argentino:

[t]raerán en barco docenas de psicoanalistas argentinos, cambalache, siglo veinte, vibrante, bárbaro, que tendrán que luchar con los silencios y los fantasmas. Vuestros hijos tendrán que luchar con los silencios y los fantasmas (...). Os dejamos en herencia nuestros fantasmas (Cano, 2013a, p. 26).

También la figura protagónica de Diego es caracterizada en función de este imaginario y de los fantasmas que lo invaden. Se le presentan a él como sobreviviente, que se había salvado del horror, que le costó la vida a sus amigos íntimos. Estos están, aunque muertos, presentes para él y en su mente, de manera involuntaria y *fantasmal*:

Si no los hubieran asesinado, ambos habrían desaparecido igualmente de su vida (...). Pero los mataron, y eso los dejó anclados viviendo en su cabeza, no en ningún limbo sino en su mente. En el limbo de su mente. Y de allí no podía sacarlos. (Cano, 2013a, p. 71)

Diego, quien había vivido durante un largo tiempo sin pensar en sus amigos asesinados, es, a partir de un momento clave, con regularidad invadido por los recuerdos de ellos. Ese momento clave de la irrupción de los fantasmas es la *desaparición* de su padre: este dejó a su familia sin anunciar a dónde se iba, fingió una demencia y se fue

a vivir a México mientras ellos quedaron perturbados ante la ausencia inexplicable del padre. En este contexto a Diego le vuelven los recuerdos de sus amigos desaparecidos: “Han pasado muchos años desde que desaparecieron Soto y Zeberio: curiosamente, Lazkano no relaciona al principio la desaparición de su padre con la de sus amigos entonces” (Cano, 2013a, p. 48). Pero ya muy pronto se evidencia que fue esta ausencia enigmática de su padre lo que provocó la invasión por los recuerdos de Soto y Zeberio. Ellos le hacen sentir su propia responsabilidad en la desaparición por haberlos delatado. Los fantasmas aparecen cada vez más, se superponen la *desaparición* de su padre y la de sus amigos:

[L]a responsabilidad que Lazkano siente por los desaparecidos, no solo no disminuye, sino que se refuerza y se redobla. La ausencia de su padre hace que Soto y Zeberio vuelvan a aparecer ante Lazkano, que vuelvan a emerger en su memoria. (Cano, 2013a, p. 57)

Los flashbacks siguen invadiendo a Lazkano, también al final de la novela, cuando él encuentra por fin a su padre en los Estados Unidos. Pero la *aparición con vida* de su padre no significa de ninguna manera un apaciguamiento de sus imaginaciones y recuerdos involuntarios de Soto y Zeberio:

Tiene en mente a aquellos a quienes hicieron desaparecer. Tuvo en mente durante largos años a aquellos desaparecidos: cada día, cada anochecer, cuando se acostaba con una mujer, cuando escribía, cuando soñaba, siempre ellos; eran los desaparecidos quienes interrumpían sus jornadas de trabajo (...); se le aparecían sin previo aviso en el cénit del orgasmo, en sus placeres masturbatorios. (Cano, 2013a, p. 331)

Las invasiones de los fantasmas avanzan hasta la sucesiva fragmentación de cualquier tipo de subjetividad fija de Diego. La ubicuidad de los recuerdos y la labor incesante y obsesiva de memoria se

manifiesta en imágenes cada vez más delirantes y creativas de la desesperación. Diego percibe al final el presente inmediato atravesado por espectros:

Se le ocurre que el agua que cae de los grifos de nuestras casas está llena de espectros (...) y nosotros nos bebemos esos espectros y los introducimos en nuestro interior. Cuántos como este. Imposible saberlo. Espectros que nos tragamos y que nos convierten a su vez en espectros. Almas transparentes. Seres intermitentes. (Cano, 2013a, p. 375).

El texto anticipa una red de individuos afectados por la desaparición, tanto las víctimas como los victimarios y sus siguientes generaciones, quienes serán posiblemente de alguna manera traumatizados. El tema de los fantasmas es un motivo recurrente en la novela, el significante del fantasma y el campo metafórico vinculado con este se transfiere finalmente también al ámbito vasco. Reflexionando sobre la presencia de los fantasmas en las culturas y literaturas europeas, la voz narrativa pregunta por fin por la *particularidad vasca*: “¿Hay en la literatura española algún fantasma serio y realmente temible? ¿Y en el País Vasco? ¿Cuáles son? ¿Cómo son los fantasmas vascos?” (Cano, 2013a, p. 21; las cursivas son mías).

Conclusión

La experiencia argentina está muy presente en *Twist*. Lo espectral de los desaparecidos es –como imagen y modelo cognitivo recurrente de la cultura memorialística argentina– fundamental en la conceptualización del caso de Soto y Zeberio. Tanto el significante *fantasma* como varias imágenes e ideas vinculadas con este son utilizados para describir y modelar las consecuencias culturales y psicológicas, colectivas e individuales que generó la desaparición forzada de Soto y Zeberio. La búsqueda reiterada y siempre fracasada de una salida catártica de los malestares subjetivos remiten siempre *al caso*. Lo invisible y ausente,

a lo que hacen alusión los fantasmas, es uno de los motivos centrales de la novela. Parece seguir a las palabras de las *Abuelas de Plaza de Mayo*, según las que “la memoria no (...) [es] la reconstrucción del pasado sino la exploración de lo invisible” (cit. por Domínguez, 2012, p. 37). Aunque el uso del imaginario fantasmal ya tiene una cierta tradición en la confrontación con el pasado traumático y los *desaparecidos* del franquismo en la cultura de memoria española,⁵ la referencia al imaginario espectral de América Latina y, en particular, del contexto argentino, es más que evidente en la novela. En la exploración de lo invisible y de la ausencia traumática, *Twist* recurre a motivos que provienen de aquellos contextos mediante referencias histórico-políticas y culturales. La recurrencia de la temática de los fantasmas y las referencias al cosmos argentino son superpuestas para enfocar el caso de *los fantasmas vascos* e iluminarlo con más claridad. Como en otros casos de viajes, traducciones y transferencias transnacionales de artefactos de las culturas de memoria, la importación de los significantes y acepciones del contexto argentino sirve para reinterpretar el pasado violento vasco. Estos son instrumentos para una resignificación del pasado y para fomentar la comprensión del proceso tan contradictorio de la transición democrática en España. *Twist* investiga el *cambalache* de las experiencias liminales en Argentina y el País Vasco. Explora a través de la transferencia de significantes del debate argentino (desaparecido; fantasmas; trauma) las locuras y los dramas subjetivos vinculados con un capítulo oscuro del pasado violento español. Las figuras tomadas del debate argentino sirven de metáforas, de modelos cognitivos y de esquemas de interpretación para enmarcar y estructurar el pasado vasco y las cuestiones polémicas en torno a *las víctimas*, los derechos humanos y la desclasificación del *terrorismo de Estado*.

⁵ Labanyi (2002) analiza el uso del imaginario de los fantasmas en los debates sobre la memoria en España. Parte de *Les spectres du Marx* de Jacques Derrida e investiga lo espectral de la historia, un pasado que ya no está allí, pero que al mismo tiempo se hace presente.

Para el autor Harkaitz Cano, las experiencias latinoamericanas sirven tanto como un espejo que puede ayudar a hacerse una imagen del horror de lo vivido en su propio país como de caja de resonancia en la que su puesta en ficción del pasado reciente encuentra un eco –o por lo menos alguna comprensión. Preguntado en el marco de la Feria del Libro de Buenos Aires (*FILBA*) en 2013 por la posibilidad de traducir la novela y la experiencia histórica reflejada en ella, Cano constata:

– Sí. Yo creo que muchas claves de *Twist* se comprenden con facilidad desde el comienzo. Estamos hablando de desaparecidos y eso no es un tema desconocido ni para los argentinos o ni para los chilenos... todo lo contrario. Tomando eso como punto de partida, se puede entender sin problema. Luego, claro, muchas cosas son distintas, la coyuntura, el contexto, las razones son distintas, pero hay algo en común que ayuda a entender la historia. (Cano, 2013b)

El término del *desaparecido* encuentra, como queda bien documentado en las investigaciones, una aplicación frecuente en los procesos memorialísticos en España desde el año 2000 (Elsemann, 2012). Este uso sirvió para imaginar, reinterpretar y dramatizar los asesinatos no esclarecidos en la Guerra Civil, en la que las tropas franquistas hicieron desaparecer a decenas de miles de personas. El concepto del desaparecido había ganado en general el estatus de un signo e ícono transnacional en los discursos sobre el pasado y la memoria, tal como el Holocausto ha servido de lenguaje transnacional para resignificar víctimas y crímenes de otros conflictos violentos (Baer y Sznajder, 2015). Más allá de este uso en los discursos sobre la Guerra Civil, la figura del desaparecido ha también encontrado otra adaptación: sirve en parte de marco interpretativo en la resignificación de la violencia política en el País Vasco. Sorprendentemente ya utilizado como signifiicante colectivo en el País Vasco en los años 80 (Eser, 2018), la figura del desaparecido ha sido apropiada en los últimos años para simboli-

zar y reinterpretar acontecimientos que ocurrieron en el contexto de la *guerra sucia* en el País Vasco, como muestra la novela discutida en este ensayo.

Referencias bibliográficas

- Baer, A. y Sznajder, N. (2015). Ghosts of the Holocaust in Franco's mass graves: Cosmopolitan memories and the politics of "never again." *Memory Studies*. 8(3), 328-344.
- Bevernage, B. (2012). *History, Memory, and State-Sponsored Violence. Time and Justice*. New York: Routledge.
- Cano, H. (2013a). *Swift*. Barcelona: Seix Barral.
- Cano, H. (2013b, 10 de octubre). Twist puede entenderse con facilidad; el tema de los desaparecidos no resulta extraño a ningún argentino. *Euskalkultura*. Recuperado de <http://www.euskalkultura.com/espanol/noticias/muchas-claves-de-twist-se-entienden-con-facilidad-el-tema-de-los-desaparecidos-no-es-extrano-a-ningun-argentino>.
- Domínguez, M. E. (2012). La memoria: una política del cuerpo. *aesthetika. International Journal on Subjectivity, Politics and the Arts/Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 8(1), 31-50.
- Elsemann, N. (2012). Vom argentinischen Paradigma zu den ‚Verschwundenen‘ Francos: Der Transfer argentinischer Aufarbeitungserfahrungen nach Spanien. En E. Halbmayer y S. Karl (Eds.), *Die erinnerte Gewalt. Postkonfliktdynamiken in Lateinamerika* (pp. 303-333). Bielefeld: transcript.
- Espíndola, A. (2002). *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta.
- Eser, P. (2018, en prensa). Los *desaparecidos* vascos –viajes transnacionales de la *figura del desaparecido* y su uso en narrativas del pasado violento en el País Vasco (periodismo, novela, cine). En P. Eser, A. Schrott y U. Winter (Eds.), *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas:*

- historia, cultura, política*. Frankfurt/New York: Peter Lang
- Feinmann, J. P. (2012) [1998]. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Booket.
- Frey, B. A. (2009). Los Desaparecidos: The Latin American Experience as a Narrative Framework for the International Norm against Forced Disappearances. *Hispanic Issues Online*, 5(1), 52-72.
- Labanyi, J. (2002). *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Urkijo, T. (2009). Las víctimas del terrorismo de Estado practicado por incontrolados, grupos de extrema derecha y el GAL. En A. Duplá y J. Villanueva (Eds.), *Con las víctimas del terrorismo* (pp. 33-45). Donostia: Gakoa.

La desaparición forzada como reto de la memoria colectiva: el caso de la “guerra de esquelas” española de 2006

Albrecht Buschmann

A modo de introducción: en busca de tópicos de la representación del desaparecido

Las artes se revisten de una importancia fundamental (ver Schindel y Figari Layús, 2013, p. 174) en el contexto de la desaparición forzada, que presenta una forma especialmente cruenta de “crimen multidimensional” (Schindel y Figari Layús, 2013, p. 171), porque no solo se acaba con la vida de la víctima directa, sino que se traumatiza durante décadas a los allegados y, con ellos, a toda la sociedad. De esta forma, solo las artes pueden alcanzar aquello que aterra al victimario tanto o más que el ser arrestado y castigado: pueden visibilizar el *hacer desaparecer* que no es visible *per se* y pueden contraponer el mandato de silencio impuesto por el discurso del victimario al discurso literario, creando un idioma de la presencia que hace pronunciables los hechos indecibles cuando los narra. En cuanto a las artes plásticas, basándose en Argentina ya se ha formado una imagen icónica que se reconoce como emblema de la desaparición forzada, “... el familiar mostrando la fotografía de su desaparecido” (Gatti, 2017, p. 20); en su tipología de la desaparición forzada Gatti llama a estos tópicos “el tipo ideal estético”.

La pregunta que aquí se plantea es si también en los textos sobre la desaparición forzosa se han desarrollado ya tópicos equivalentes. Una hipótesis que ya he manejado en otro artículo (ver Buschmann, 2016) seguía la observación por la que existen rupturas fundamentales en la gramática de la lengua o la narrativa, que son especialmente adecuadas (*aptum*) para condensar estéticamente la ruptura fundamental de las reglas civilizadoras que se comprenden en la desaparición forzada. Se podría pensar en el motivo central de la siguiente frase incorrecta: “¿A partir de qué edad se puede empear [sic] a torturar a un niño?” (Kohan, 2002, p. 11) en la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan. Sin embargo, a continuación no me referiré a las novelas,¹ sino que voy a considerar una forma especial de escritura colectiva, que en el año 2006 dio una respuesta hasta ahora poco investigada a la pregunta del espacio en blanco en la memoria colectiva española: me estoy refiriendo a las esquelas que recordaban públicamente por primera vez a las víctimas del bando republicano, 70 años después de la Guerra Civil, y que, como más adelante mostraré, rompieron con la forma estandarizada de las esquelas, para establecer un contradiscurso memorialístico, y siguiendo mi tesis final, formulando una queja que se pueda leer como tópica, con el objetivo de la representación de los desaparecidos.

Para comprender el significado de estos microrrelatos es necesario tener en cuenta que al principio del milenio la desaparición forzada en sí desempeñaba un papel menor tanto en la literatura como la memoria colectiva (para la teoría de la memoria ver Assmann, 2007). Aproximadamente 80.000 muertos aún no habían sido encontrados según los

¹ Una comparación entre las formas de representación de la desaparición forzada en la literatura española y la argentina se encuentra en Buschmann (2016); en una publicación que se encuentra en impresión (Buschmann, 2018) estudio de forma teórica la pregunta sobre la “adecuación” de las formas literarias para la representación de la desaparición forzada partiendo de la tesis de Gabriel Gatti que habla del “*desaparecido transnacional*, un sujeto extremadamente vulnerable, la víctima total, el límite mismo de lo humano, un doliente universal...” (Gatti, 2011, p. 525). Una comparación más detallada de la representación de la expropiación y apropiación de menores en España y Argentina se encuentra en el estudio monográfico de Souto (2015).

cálculos de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ver Silva y Macías, 2003) creada en el año 2000; poco después las cifras ascendieron a 140.000 personas; comparando los últimos estudios, Francisco Ferrándiz habla de 150.000 víctimas del bando republicano en la retaguardia (2014, p. 21), de los cuales 30.000 siguen estando desaparecidos.² Había y hay muchos desaparecidos, sin embargo era obvio el ninguneo oficial y la ignorancia de buena parte del discurso político y mediático sobre la desaparición forzada: “Hasta el año 2000 no se había relacionado a España con el problema de los *desaparecidos*, ni en el país ni por parte de la comunidad internacional y su legislación sobre los derechos humanos.” (Elsemann, 2010, p. 193). Aun así, o quizá por ese motivo, los allegados de las víctimas tenían el anhelo de tematizar públicamente este hecho. Enfáticamente da prueba de ello la así llamada “guerra de esquelas” que tuvo lugar desde julio del año 2006 en las páginas de periódicos nacionales y de provincia. Por medio de esquelas complementadas narrativamente, los descendientes de las víctimas de la Guerra Civil hacían público su punto de vista sobre las circunstancias del fallecimiento de sus ancestros, dando muestra de una queja colectiva de la desaparición forzada sin remedio hasta el presente. Como muestra Elsemann, fue seguido precisamente el ejemplo de la sociedad civil argentina, cuyos actores sirvieron en España como modelo para la recuperación de presencia pública, y en este sentido, no puede ser casual que la primera esquila, con la que comenzó la guerra de esquelas, fuese encargada por una española que vivía en Sudamérica. Evidentemente, el fenómeno de la desaparición forzada no se puede comprender adecua-

² Ver Macchiuci (en prensa) donde se ilustra detalladamente el significado específico del término “desaparecido” en la variedad ibérica del castellano en comparación con la variedad argentina, que está relacionado con las diferentes técnicas del terror franquista: las víctimas eran secuestradas habitualmente en su entorno rural y asesinados en las proximidades de su residencia, de forma que frecuentemente los conciudadanos podían escuchar las salvas de los disparos. El lugar aproximado de las fosas comunes era conocido para todos y, precisamente el hecho de que el propio marido, padre, hermano o tío seguía estando “enterrado como un perro” servía como humillación para los allegados por décadas.

damente si no se trata al menos “desde una perspectiva comparativa” (Ingenschay y Reinstädler, 2011, p. 11).

La primera esquila narrativa: creación de una nueva forma de presenciar al desaparecido

La siguiente esquila de defunción, publicada el 17 de julio de 2006 en *El País*, un día antes del aniversario del inicio de la Guerra Civil y en la que cuerpos ausentes son mencionados expresamente, fue el detonante de esta “guerra” librada en un campo publicitario por llamar la atención hacia las víctimas:

IN MEMORIAM
de
VIRGILIO LERET RUIZ
COMANDANTE DE LA BASE DE HIDROAVIONES DE
ATALAYÓN DE MELILLA
y de los alféreces
ARMANDO GONZÁLEZ CORRAL
y LUIS CALVO CALAVIA

Suboficiales, clases y tropas bajo su mando, que el 17 de julio de 1936 libraron la primera batalla de la Guerra Civil, en defensa de la Constitución y del gobierno legítimo de la República, contra las fuerzas regulares indígenas al mando del comandante Mohamed Ben Mizziám. Estas víctimas del terrorismo franquista fueron asesinadas, después de su rendición, al amanecer del 18 de julio de 1936, sin que, hasta la fecha, se conozca el paradero de sus restos. Como producto de un *pacto de silencio* inaceptable en cualquier sociedad democrática, España sigue estando en deuda con la justicia, la verdad y la memoria de las víctimas de estos grupos sediciosos.

Sus hijos y sus nietos.

Caracas, 17 de julio 2006

(*El País*, 17 de julio de 2006, p. 45)

Como puede notarse, en vez de limitarse a exhortar al recuerdo de un fallecido esta esquela contiene una narración y apreciación de las circunstancias de su muerte. Carlota Leret, hija del comandante Virgilio Leret y domiciliada en Venezuela, encargó la publicación de la esquela. Con su complemento narrativo, el texto construye un grupo de víctimas del “terrorismo franquista” (oficiales, suboficiales y miembros de la tropa a mando de Leret que murieron con él), pero también narra, de la manera más precisa posible, las circunstancias de la muerte del padre. Especialmente se resalta el hecho de que sus restos hasta la actualidad no han sido encontrados. De todo esto resulta el reproche político al final del texto: después de 30 años de democracia, esta injusticia no es parte de la memoria ni tampoco se trabaja políticamente en una reparación, lo cual no es digno en un estado democrático.

Este texto opaco, que no es solo literatura ni discurso político o periodístico, ni esquela de defunción, resalta sobre todo que se desconoce la ubicación de los restos del padre. Implícitamente se demanda el apoyo oficial para la búsqueda de los restos y la rehabilitación, así sea simbólica. En este punto responde Carlota Leret a una “jerarquía de duelo” (Butler, 2005, p. 49) con respecto a las víctimas, que no ha sido corregida en España y que todavía refleja las asimetrías del periodo franquista.³ Frente a la heroización de los caídos franquistas, omnipresentes en los espacios públicos durante años después del fin de la dictadura, está el anonimato de los caídos republicanos. La re-

³ Así, por ejemplo, los restos de soldados españoles de la *División azul*, caídos en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial, fueron poco antes repatriados a España con dinero público y homenajes oficiales, mientras que las asociaciones de las víctimas del lado republicano no podían conseguir apoyo estatal para exhumar a republicanos ejecutados en España. Sin contar que, durante la dictadura franquista, los caídos del llamado lado nacionalista eran perceptibles gracias a ceremonias conmemorativas, monumentos, anuncios en periódicos, tumbas colectivas, placas recordatorias en casi todas las iglesias, mientras que no era posible recordar a los caídos del lado republicano de forma alguna.

valorización simbólica y política del lugar de sepultura de los héroes franquistas, manifestada especialmente en el Valle de los Caídos, se contraponen a la desaparición de los restos de los republicanos en fosas comunes. Los muertos de los vencedores tenían lugar, rituales y símbolos de luto, por el contrario, ni siquiera se conocía el paradero de los muertos de los perdedores.

Pero al menos algo había conseguido Carlota Leret: con su enorme anuncio (media página en vez del formato habitual de 1/8 o 1/16) marcó y ocupó para su finado padre un espacio público, simbólico y patente, con lo cual también hizo repentinamente visible al desaparecido. Con ello también abrió el formato de la esquela de defunción como forma narrativa para aquellos que no tienen voz en las esferas del poder.⁴

La “guerra de esquelas” circulaba por los periódicos españoles cuando en el parlamento se iniciaban las consultas sobre la “Ley de Memoria Histórica”, expedida a finales de 2007. Con dicha ley, el gobierno socialista de Zapatero trataba al menos de remediar en parte la asimetría en cuanto al recuerdo de las víctimas de la Guerra Civil por parte del gobierno. Se denominaron y reglamentaron la condena del régimen franquista, el reconocimiento de las víctimas de ambos bandos de la Guerra Civil, la prohibición de eventos políticos en el “Valle de los Caídos”, la eliminación de símbolos fascistas en inmuebles públicos, así como el apoyo estatal para la exhumación de las víctimas, entre otros. En el artículo 11 podemos leer: “Las Administraciones públicas (...) facilitarán a los descendientes directos de las víctimas que así lo soliciten las actividades de indagación, localización e identificación de las personas desaparecidas violentamente durante la Gue-

⁴ Para el análisis de la “guerra de esquelas” como contra-discurso memorialístico véase Buschmann (2013); para una contextualización en la cultura de la muerte cristiana véase Fernández de Mata (2009); para una lectura como ejemplo de una *economía afectiva* véase López (2013).

rra Civil o la represión política posterior y cuyo paradero se ignore.”⁵ Con esto, en el año 2007, 70 años después de la guerra, el desaparecido alcanzó el estatus de figura emblemática en el discurso político.

La esquila como microrelato obituario: características de las esquelas de víctimas del bando republicano

La “guerra de esquelas” se halla, por tanto, vinculada estrechamente a la iniciativa política y de la sociedad civil surgida al inicio de los años 2000, y que perseguía la recuperación de los asesinados desaparecidos de un lado y las actividades políticas para permitir y acompañar este empeño a través de una legislación que fuese acorde con los tiempos. Veamos entonces con más detenimiento cómo resultó esta polémica medial y cómo este medio altamente codificado de la esquila se convirtió en un marco para los microrelatos privados.

Durante las semanas y meses siguientes las esquelas desbordaron los periódicos españoles con intervenciones que, siguiendo el modelo⁶ del anuncio de Carlota Leret, vinculaban el recuerdo de los fallecidos en la Guerra Civil con la narración de las circunstancias de la muerte, añadiendo además un comentario político. Sin embargo, las esquelas no solo fueron publicadas por descendientes del bando republicano, sino sorprendentemente también por víctimas del bando nacional. Ambas en su especificidad solo se comprenden desde la base de fórmulas claras como la estandarización en cuanto al contenido del tipo

⁵ El texto de la ley se encuentra aquí, consultado 31 de agosto de 2018: <http://ley memoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>

⁶ “(...) supone un relativo modelo”, dice Fernández de Mata (2009, p. 107), que además cita las siguientes explicaciones de la misma Carlota Leret: “Durante setenta años, los periódicos habían publicado profusamente las esquelas de los franquistas (...) y siento que nosotros, que somos las víctimas de su intolerancia y de su represión, también tenemos derecho a recordar a nuestros seres queridos (...). Pero para este mensaje de dolor y de pérdida, la mejor página del periódico era la de las esquelas, el tamaño tenía que ser inusual para que llamara la atención, así como las letras y la disposición del texto.” (p. 107).

de texto obituario, que contiene fórmulas habituales como “*in Memoriam*” o el tratamiento (para mi tío/padre/hermano) y el nombre de la persona que se quiere recordar, la fecha y el lugar del fallecimiento, a menudo también la profesión, así como reconocimientos generales (“buen padre, ferroviario ejemplar”), finalmente una fórmula funeraria (D.E.P./ descanse en paz; R.I.P./ *requiescat in pace*; Q.E.P.D.: que en paz descanse) y opcionalmente la alusión a una fecha y lugar para una misa conmemorativa. Lo rígido de este corsé formal confiere a la esquila la función de “dar finalmente orden a una vida” (“ein Leben rasch in Ordnung zu bringen“, Butler, 2005, p. 49), como escribe Judith Butler en su ensayo “Gewalt, Trauer, Politik”. La vida de los (desaparecidos) fallecidos de la Guerra Civil no se deja ordenar de forma constitutiva tan fácilmente, como veremos, ya que en el verano de 2006 las esquelas publicadas rompieron con la forma tradicional. Veamos a continuación algunas esquelas ejemplares de descendientes de víctimas del bando republicano.

A MI ABUELO
GABRIEL SÁNCHEZ ROMEU
Falleció en Bailén en 1944

Encarcelado por sus ideas republicanas.

Un hombre bueno al que no conocimos pero mi madre nos enseñó a querer y respetar.

Immaculada.

(*El País*, 18 de octubre de 2006, p. 43)

Este corto anuncio llama la atención en comparación a la mayoría de los otros por su carácter fragmentario y su estilo narrativo elíptico, que omite más de lo que expresa explícitamente: Sánchez Romeu fue encarcelado en Bailén por sus “ideas republicanas” pero no se menciona cómo murió allí. Su hija, quien pone el anuncio, no lo conoció, aunque sabe por su madre que era “un hombre bueno”.

En cambio, la mayoría de los anuncios es más pormenorizada y se intenta nombrar el mayor número de detalles como en el siguiente:

IN MEMÓRIAM

**El 11 de noviembre de 1939
ROMÁN DE LA FUENTE GALLEGO**

Nacido el 28 de febrero de 1917

Junto a un grupo de jóvenes, era extraído de la cárcel de Porlier y fusilado en las tapias del Cementerio del Este. Por aquel entonces su madre, Salustiana Gallego, estaba en la cárcel de Yeserías, condenada a muerte. Su hermano mayor era capturado por las tropas nazis en Dunkerque y deportado a Mauthausen, donde sobrevivió hasta el día de su liberación, el 5 de mayo de 1945. El único crimen cometido por Román fue el de ser joven; nunca tuvo actividad pública alguna. Su pecado, ser hijo de una familia republicana. La conmutación de pena llegó cuando ya lo habían fusilado. Lo tenemos presente en nuestra memoria para que semejantes atrocidades no vuelvan a repetirse. Sus hermanas y sobrinos.

(*El País*, 10 de noviembre de 2006, p. 44)

El texto destaca el dramático clímax en la corta vida de Román de la Fuente (y la demorada entrega del indulto), así como su inocencia (“El único crimen cometido por Román fue el de ser joven”). También se cuenta la historia de su familia (el encarcelamiento de la madre), y el hecho de que el hermano cumplió condena en Mauthausen una tragedia española con la de la Segunda Guerra Mundial y el exterminio masivo del nazismo. El comentario político se realiza implícitamente para el tiempo narrado (a través del énfasis en la falta de sentido de su ejecución) y de manera más modesta para el tiempo narrativo: las hermanas y los sobrinos que publican la esquila quieren recordarlo “para que semejantes atrocidades no vuelvan a repetirse”.

Sin embargo, no solo serán recordadas personas en particular, sino que tanto las víctimas como aquellos que los recuerdan pueden constituirse en algunos anuncios como colectividad, como se muestra en el siguiente ejemplo:

*EN MEMORIA DE LOS VECINOS DE VILLAVERDE DEL RÍO
(SEVILLA)*

BALDOMERO GONZÁLEZ PARRILLA - ANTONIO

GONZÁLEZ OREJÓN

ALCALDE SOCIALISTA ANTONIO RANGEL MELERO

MANUEL GONZÁLEZ PARRILLA JOSÉ RUBIO GARCÍA

FERNANDO RODRÍGUEZ FRESCO JOSÉ MOYA DÍAZ

SEBASTIÁN DELGADO CABEZA ANTONIO CAMPOS

CABALLERO

MIGUEL RIVERA CHAPARRO JOSÉ UCEDA ESPEJO

ANTONIO TORRES DOMÍNGUEZ ANTONIO UCEDA

Fusilados en las tapias del cementerio de Alcalá del Río el 22 de agosto de 1936, y enterrados en la fosa común de dicho cementerio.

DIONISIO PESO VELASCO

Fusilado en la finca Mesa Redonda el 18 de noviembre de 1936

FRANCISCO GONZÁLEZ PARRILLA

Fusilado en Castilblanco de los Arroyos en 1941

MANUEL LÓPEZ GARCÍA

ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA

JOSÉ LÓPEZ GARCÍA

JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ

MANUEL LOZANO PAVÓN

Fusilados en lugares desconocidos en el verano de 1936

ANTONIO ESCOBAR RENDÓN

MANUEL ESCOBAR AGUILAR

Desaparecidos del barco cárcel del puerto de Sevilla
Sus familiares y amigos les recuerdan con admiración y afecto.

(*El País*, 29 de noviembre de 2006, p. 43)

Veintidós víctimas de fusilamiento, vecinos de Villaverde del Río en Andalucía, son aquí recordados colectivamente por un grupo no nombrado de “familiares y amigos”, mientras que la clasificación en subgrupos se realiza por el lugar del fusilamiento o por el grado de conocimiento del lugar de entierro. En el apartado superior se encuentran aquellos que fueron enterrados en una fosa común en Alcalá del Río, en la inferior aquellos que desaparecieron de un “barco cárcel”, quienes presumiblemente fueron arrojados al mar y nunca podrán ser encontrados. Por otra parte, sí se ha añadido el nombre de una profesión: el alcalde Baldomero González; la aniquilación de la mitad o de toda una familia se puede adivinar al encontrar tres personas llamadas López García en el penúltimo grupo. Las muertes se extienden en un período de cinco años, desde el principio de la Guerra Civil en el verano de 1936 hasta 1941, el segundo año de la posguerra. Un tercio de los allegados de los difuntos de esta “Erinnerungsgemeinschaft” (comunidad que se construye a través de una memoria común, Burke, 1991) no sabe dónde se encuentran sus amigos o parientes y por lo menos la mitad (los trece muertos del primer subgrupo) tiene solo una fosa común como punto de referencia para su duelo. Los lugares o no lugares de la memoria constituyen aquí los polos destacados del orden simbólico, que están dispuestos por el nombre de los fallecidos. En tanto que solo están enumerados el lugar y el tiempo de la desaparición, pero no están vinculados narrativamente, Villaverde del Río, el lugar de origen, será el único sitio nombrable con seguridad en sus vidas.

EN MEMORIA DE
ENRIQUE SÁNCHEZ PÉREZ

Asesinado por los franquistas el 5 de agosto de 1939, en el cementerio del Este, en compañía de 55 jóvenes más, incluidas las “Trece Rosas”.

Tu hermano no te olvida.

(El País, 11 de octubre de 2006, p. 46)

Más que en el anuncio anterior en este llama la atención la polémica elección de las palabras: no se habla de fusilamiento o ejecución sino del asesinato (“asesinado”) del hermano de la persona que ha publicado la esquila. El recurso a palabras polémicas, incluyendo una acusación jurídica o por lo menos moral, se encuentra en muchas esquelas; lo que se ve raras veces son referencias intertextuales o intermediales: Las “trece rosas” que fueron ejecutadas con el hermano en el verano siguiente al fin de la Guerra Civil, eran un grupo de estudiantes y miembros de las Juventudes Socialistas Unificadas, cuya historia se recuperó de manera muy efectiva para el público en el libro *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca (2004) y en una película de Emilio Martínez Lázaro de 2006.

IN MEMÓRIAM
70 ANIVERSARIO
BALBINO LÓPEZ PUENTE
MAESTRO NACIONAL

Hoy tus cuatro afligidas hijas vivas te recuerdan con cariño, y tus nietos y biznietos se unen a nuestro dolor.

Cuando en la mañana del 12 de octubre de 1936 –Fiesta de la Raza le decían– una de nosotras fue a la cárcel a llevarle algo de comida y ropa limpia, se encontró en el tablón de avisos con una

nota –cuyo original se conserva– firmada por el entonces director del penal de Burgos y por los funcionarios de turno, que decía: “Con fecha de hoy son puestos en libertad los reclusos que a continuación se citan”, y seguía una relación con nombres y apellidos de 25 burgaleses, entre ellos varios maestros nacionales, uno de ellos nuestro padre, pero fuera del recinto esperaba la camioneta en la que fueron hacinados y conducidos a los cerros de Estepar, asesinados y someramente enterrados en fosa común –algún moribundo llegó a sacar una mano–.

Cuatro días antes, en la saca anterior, otros 25 mártires –no canonizados, claro– les habían precedido, con igual puesta en escena y destino, en aquel *via crucis*. De este otro grupo formaba parte el gran músico, compositor y director del Orfeón Burgalés Antonio José Martínez Palacios, hermano de Julio, también maestro nacional, que encabezaba la lista posterior, la de nuestro padre.

Otras muchas sacas precedieron a éstas, de las cuales subsiste documentación fidedigna.

(*El País*, 12 de octubre de 2006, p. 42)

Este anuncio revela, de una forma especialmente clara, cómo se convierte un anuncio conmemorativo en lugar de la narración de unos acontecimientos del verano de 1936 en torno a un “maestro nacional”: La narradora, hija del fallecido, lo recuerda con sus tres hermanas, los nietos y los biznietos. El día del asesinato es referido comparativamente más pormenorizado e intercalado por comentarios la mayoría de las veces sarcásticos dispuestos entre guiones. Varias veces se destaca que la representación se basa en documentación oficial existente, es decir, que se puede comprobar historiográficamente, y también que las circunstancias de la muerte escenificadas de forma cínica, de ninguna manera son un caso aislado: los allegados fueron avisados por parte de la administración de la puesta en libertad la mañana del 12

de octubre, al mismo tiempo que los hombres eran conducidos a un camión para ser trasladados al lugar de su fusilamiento. Por tres veces se señala que las víctimas fueron ejecutadas en su cualidad de maestros, es decir, como representantes de la reformada política educativa de la República. Eso los convierte para la narradora en “mártires”, pero mártires “no canonizados, claro”, como añade, en alusión a la beatificación, durante mucho tiempo anhelada y en 2007 alcanzada, de 498 religiosos católicos, quienes cayeron víctima de las revueltas en la parte republicana al comienzo de la Guerra Civil. Este tipo de comentario denuncia una vez más la perdurabilidad de la asimetría en los patrones de la memoria y también en las prácticas.

Las esquelas de víctimas del bando nacional: la remodelación del discurso franquista

Veamos ahora los anuncios de descendientes de víctimas de la violencia del lado republicano. A diferencia de los anuncios descritos hasta ahora, en estos llama especialmente la atención que las convenciones de las esquelas (la señal de la cruz, fórmulas funerarias abreviadas, indicación de misa, etc.) se mantienen frecuentemente y solo se añaden los relatos y comentarios, es decir, la narración y la interpretación.

†

70 ANIVERSARIO DEL FUSILAMIENTO POR LAS HORDAS MARXISTAS DE LOS 82 MARTIRES DE CEBREROS en Pelayos de la Presa (Puente de San Juan) Alcorcón y Cebberos, los días 29 de septiembre, 3, 4 y 5 de octubre de 1936, sin juicio previo, ni causa alguna. Sus cadáveres, fueron rociados con gasolina.

CAIDOS POR DIOS Y POR ESPAÑA

D.E.P.

Párroco, don José-Maximo Moro Briz. Coadjutor, don Zacarias Martín, Visitación Fernández, Maria Díaz y Pilar Novellá. Mar-

tin Díaz y sus nietos Manolo y Aurelia Montosa Díaz. Gerardo Amo, Restituto Sáez, Eustasio Prieto y su hijo Julia. Luciano Navas y sus hijos Mariano y Luciano, e hijo político Fernando Díaz. Francisco Sánchez, su hijo Joaquín y sobrino Eugenio Castelló Gómez. José María Fernández, Miguel Ortiz. Los hermanos Juan y Félix Fernández. Antonio Pérez, Juan Pérez y su hijo Juanito. Los hermanos Benito y Esteban González. Ceferino Robledo, Eduardo Terleira. Los hermanos Luis y Cayetano Espinosa, y sobrino Ángel González, Leandro Reviejo, Mariano Mateos, Catalino García, Eugenio Alonso y sus hijos Tomás, Eugenio y Juan. Vicente Ruiz. Moseo Gómez. Los hermanos Miguel y Fe González. Mariano Merino. Fabriciano Mateos. Los hermanos Julio, Santos, Juan y Jesús Martín Juárez. Enrique G. Rovina, Mariano Reviejo, Mariano M. Espinos, Eleuterio Hernández, Nicasio Díaz y sus hermanos políticos Antonio y Joaquín Novas. Cirilo Blázquez, Pedro Galán. Los primos Félix Bragado González y Félix García Bragado. Los hermanos Jesús, Marino y Juan Juárez. Pedro Iglesias, Julián Espinosa. Bartolomé Díaz, Fausto Burgos, Mariano Bragado, Jerónimo Esteban. Los primos Miguel-Ángel Mateo Díaz y Enrique Díaz González, Modesto Rodríguez.

Sus familiares os ruegan oraciones por sus almas. Las Misas que se celebran en Cebreros, en la Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, los días 3 y 4 de octubre, desde hace 70 años, se aplican por su eterno descanso.

Es parte importante de la Memoria histórica, que no olvidaremos nunca. Y pedimos a Dios que no se repita jamás esta barbarie. Nada hay que justifique la muerte de seres humanos, y menos sin causa y sin acusación ni juicio, como en este caso.

(El Mundo, 3 de octubre de 2006, p. 7)

El uso de la lengua en este anuncio, publicado por “familiares”, quienes piden una oración por el alma de los fallecidos, está vinculado de una manera claramente reconocible al discurso de la época franquista: los 82 muertos por fusilamiento en octubre del ‘36 cayeron a manos de las “hordas marxistas”, son calificados de “mártires”, “caídos por España”, y se dice que “no olvidaremos nunca”. En una posición prominente, a saber, el primer puesto de la lista, se encuentra el nombre de un religioso que al mismo tiempo es la única persona cuya profesión es explícitamente nombrada. El hecho es calificado de “barbarie” dos veces, ya que los cuerpos fueron “rociados con gasolina”. Dos veces más es catalogado como “sin causa” y “sin acusación ni juicio”, lo que puede ser leído como una actualización del discurso franquista, que intentó legitimar como juicio justo el asesinato sistemático mediante listas preparadas y consejos de guerra de quienes no pensaban como ellos durante los años del conflicto. Además, al final del texto se confirma la asimetría en la accesibilidad a la memoria de la que se quejan los anuncios republicanos, cuando para el 3 y el 4 de octubre se anuncia una misa conmemorativa, en la que como “desde hace 70 años” se pide por el descanso eterno de las víctimas: es obvio que los autores saben que no hubo en aquel tiempo ninguna restricción para sus acciones ni la hay ahora.

Sin embargo, sí que se remite al discurso de la memoria de la transición de una manera afirmativa, cuando destacan enfáticamente en el último párrafo que la “Memoria histórica” (escrito en mayúscula) ordena que no se olvide nunca para que una “barbarie” como esa no se repita. En este punto confluyen aquellos que hace ya 70 años dispusieron de un espacio y unos rituales para la memoria, con los argumentos de los que no tuvieron esa posibilidad.

Esta inversión deliberada del discurso de la memoria se pone especialmente de manifiesto en el título del siguiente anuncio que sugiere que es necesario recuperar el recuerdo de los fallecidos en el bando nacional de igual manera que en el bando republicano.

RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

†

LXX ANIVERSARIO

D. TADEO PÉREZ ALMIRA

SECUESTRADO EN SU CASA DE CAMARMA DE ESTERUELAS (MADRID) POR MILICIANOS DEL FRENTE POPULAR EL DÍA 28 DE OCTUBRE DE 1936, A LOS 59 AÑOS DE EDAD, Y TRASLADADO A LA CHECA DE SAN FELIPE; EN ALCALÁ DE HENARES, JUNTO CON OTROS 21 VECINOS DE CAMARMA. FUERON TORTURADOS SALVAJEMENTE Y ASESINADOS EN LA NOCHE DEL 10 AL 11 DE NOVIEMBRE DE 1936, EXCEPTO UNO DE ELLOS QUE MILAGROSAMENTE CONSIGUIÓ ESCAPAR MALHERIDO. ENTERRADOS EN UNA FOSA COMÚN EN CAMPO ABIERTO EN TORRES DE LA ALAMEDA, NO SE PUDIERON EXHUMAR SUS CADÁVERES HASTA DESPUÉS DE LA GUERRA.

D.E.P.

Sus nietos y bisnietos no olvidan.

EN MEMORIA DE TODOS LOS CAIDOS POR DIOS Y POR ESPAÑA

(El Mundo, 18 de noviembre de 2006, p. 7)

También este anuncio nombra explícitamente una diferencia importante con la comunidad de memoria republicana (“Erinnerungsgemeinschaft”): Tadeo Pérez fue “asesinado” y enterrado en una fosa común; solo después de la guerra, según la queja, sus restos pudieron ser exhumados y enterrados en condiciones. Sin embargo, esa es exactamente una queja que debe parecerles una burla a todos aquellos que todavía en 2006 buscan los huesos de sus familiares. “En memoria de todos los caídos por Dios y España” es como termina el anuncio,

firmado por “nietos y bisnietos”, que, en consecuencia, recurren al discurso franquista en la tercera y cuarta generación, ya que nombra al unísono a todos los “caídos” del bando nacional, mientras ignora completamente a los del bando republicano.

RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

†

70 ANIVERSARIO

D. ANTONIO PELEATO OLIVA

AGRICULTOR VECINO DE TARDIENTA (HUESCA)

ASESINADO POR EL FRENTE POPULAR. LOS CARGOS:
SER TRABAJADOR Y HONRADO. SU CADAVER NUNCA
FUE RECUPERADO

Su nieto le recuerda.

(Esta esquela fue rechazada por la Dirección del periódico Heraldo de Aragón. ¿Se goza de libertad de expresión en toda España?)

(*El Mundo*, 26 de noviembre de 2006, p. 11)

La “recuperación”, un concepto que es clave para la política de la memoria izquierdista, aparece aquí dos veces, la primera vez en el título, idéntico al anterior, y después otra vez al quejarse de que el cuerpo del abuelo nunca fue encontrado. La queja contra el “frente nacional”, tildado de asesino, se esconde en la razón nombrada para el asesinato que, en realidad, no es ninguna: “ser trabajador y honrado”. En este anuncio breve y de razones elididas, resulta llamativa sobre todo la última frase, que contiene una queja de la situación política del presente porque la esquela había sido rechazada para su publicación en el *Heraldo de Aragón* y se preguntan si “se goza de libertad de expresión en toda España”. Una pregunta retórica que insinúa que en la España democrática los descendien-

tes de las víctimas de la represión republicana no pueden hablar libremente. Con ello, la esquila se convierte en un lugar de la queja contra los medios.

†

**JUAN PEDRO
MARAÑÉS PORTALES**

**LA PRÓXIMA SEMANA SE CUMPLIRÁN 70 AÑOS DE
TU MUERTE**

A LOS 27 AÑOS Y TRAS SER LLEVADO A UNA “CHECA”,
ASESINADO POR MILICIANOS DEL GOBIERNO SOCIA-
LISTA REPUBLICANO, POR EL DELITO DE NO COMPAR-
TIR SUS IDEAS

Aunque no nos dejaron conocerte: Tus hijos Juan Pedro y Francis-
co (†); tus hijas políticas María Isabel y Maria Luixa; tus nietos
Juan Pedro, Alberto, M. Luz, Cristina, Isabel, Marta, M. Luisa e
Ignacio; nietos políticos, así como tus múltiples bisnietos, sin-
tiendo tener que revivir, la inutilidad de ese crimen, pedimos una
oración por tu alma y elevamos preces para que el cainismo, la
ceguera y la estipidez [*sic*] desaparezcan de nuestra Tierra.

(*El Mundo*, 2 de noviembre de 2006, p. 8)

Por el contrario, este anuncio es menos polémico: hijos, nietos y bisnietos, nombrados parcialmente, sienten la muerte de Juan Pedro Marañés “asesinado por milicianos del gobierno socialista” en 1936. Es remarcable que el gobierno republicano en aquel momento, precisamente por el golpe de Estado, no tenía ningún control sobre la mayoría de los militares organizados sindicalmente: la queja contra el gobierno de entonces hace caso omiso, por tanto, de un hecho importante del contexto histórico. De manera similar la historia es olvidada

en el concluyente rechazo del “cainismo”, que precisamente se posiciona en el centro de la visión del mundo franquista.

La “guerra de esquelas” – otro campo de investigación memorialística

Las diez esquelas aquí reunidas como ejemplo son una selección de unos 150 anuncios funerarios consultados, que fueron publicados en todo el país en periódicos como *El País*, *El Mundo* y *ABC* entre junio y noviembre de 2006. La selección persigue el objetivo de presentar la mayor diversidad de formas argumentativas y narrativas. No se han tomado en cuenta los textos publicados en periódicos regionales, cuyo corpus podría superar las 1000 esquelas en total. En consecuencia, el análisis comparativo y las hipótesis de trabajo presentan tan solo una aproximación a este nuevo tipo de texto, que necesitaría un análisis más pormenorizado.

Los anuncios de descendientes del bando republicano están claramente marcados explícita e implícitamente por referencias a los límites del discurso de la época de Franco, así como por la queja de que incluso tras 30 años de democracia aún es insuficiente la reparación de las víctimas. En el tiempo narrado se destaca la intervención en defensa de la legalidad de las acciones al servicio de la República (contra la imputación franquista, por la que la República operaba sobre una base antiespañola, antinacional y sin legalidad), lo que posibilita evitar la continuidad del menosprecio hacia estas víctimas en el tiempo narrativo. Un paralelismo con el que aquellos hijos, nietos y bisnietos que publican los anuncios se declaran, más allá de la memoria solidaria, víctimas de mecanismos de exclusión equivalentes. De esta manera los microrelatos construyen una continuidad del asesinato en la guerra, a través del silencio durante la dictadura, hasta la ausencia de apoyo fáctico (como por ejemplo en la exhumación) o una reparación en el presente.

Un segundo elemento recurrente que aparece a menudo en los anuncios es la valoración explícita o implícita de elementos factuales

de la narración. El lugar y la fecha del fusilamiento y desaparición son dados con la mayor precisión posible, la indicación de documentos jurídicos fiables también se destaca. Con ello, los textos responden al desconocimiento, en la mayoría de los casos, del paradero final del fallecido: como no existe una sepultura física, se nombran todos los datos que podrían dar información sobre el paradero del cadáver. Al anonimizar al muerto en fosas comunes y excluirlo tanto de conmemoraciones privadas como públicas durante la época de Franco se genera en consecuencia un anhelo por encontrar la localización precisa y la individualización que llega hasta la actualidad.

De esta forma, como las esquelas responden en gran parte al ninguneo del discurso memorialístico del franquismo con un nítido contradiscurso reconocible, los anuncios de víctimas del bando nacional se escriben deliberadamente con el mismo patrón de pensamiento y de lenguaje. La denominación de los fallecidos como “mártires” continúa con la autolegitimación del golpe de Estado como “cruzada” contra el bolchevismo. El énfasis estereotipado, cuando se denomina a los fallecidos como caídos “por Dios y por España”, sublima de nuevo la muerte de civiles a víctimas para la colectividad y concilia con la ideología y el discurso de la militarizada sociedad franquista. En estos anuncios domina la tendencia a repetir construcciones del *otro* conocidas, en las que se estigmatiza a los actores republicanos como representantes de lo no-español, del mal y lo forastero. Esto se reconoce lingüísticamente en las fórmulas estereotipadas como “hordas marxistas” que “torturan” y “asesinan” de modo “cruel” e “inhumano”.

Por el contrario, la relación con el democrático discurso de la memoria del estado liberal actual es novedosa tanto lingüística como conceptualmente, ya que al usar la frase central “Recuperación de la memoria histórica” se sostiene implícitamente que es necesaria una *recuperación* de la memoria colectiva. Hasta qué punto es absurdo este victimismo actualizado, podría ponerse de relieve en función de los datos explícitos del tiempo narrado en los textos, en los que se hace

obvio que este grupo de víctimas lleva teniendo acceso a la memoria desde hace décadas. Aquí se visibiliza claramente una “concurrence des victimes” (Chaumont, 1997), una disputa discursiva sobre el estatus de víctima, que también exigen aquellos (colectivos) cuyos padres y abuelos siempre pudieron recordar.

Esto es válido incluso en mayor medida porque los personajes más relevantes del bando nacional, el fundador de la Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, y el propio General Franco, están ambos enterrados en el monumental Valle de los Caídos, que hasta el momento sigue siendo financiado y conservado con dinero público, y cada año desde su muerte son conmemorados en esquelas de gran formato:

†

**XXXI ANIVERSARIO
ROGAD A DIOS EN CARIDAD POR EL ALMA
DEL EXCELENTISIMO SEÑOR
DON FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE**

CAUDILLO DE ESPAÑA
GENERALISIMO DE SUS EJÉRCITOS
JEFE DEL ESTADO
FALLECIO EN MADRID EL DIA 20 DE NOVIEMBRE DE
1975, HABIENDO RECIBIDO LOS SANTOS SACRAMEN-
TOS Y LA BENDICIÓN DE SU SANTIDAD

R. I. P.

Un grupo de españoles fieles a su memoria.

RUEGA una oración por su alma y asistan a la misa que por su eterno descanso se celebrará hoy lunes, día 20, a las veinte horas, en la Capilla Real de la Santa Iglesia Catedral, por cuyos actos de caridad cristiana les quedarán agradecidos.

(ABC, 20 de noviembre de 2006, p. 99)



70 ANIVERSARIO

ROGAD A DIOS EN CARIDAD

por el alma de

DON JOSE ANTONIO PRIMO DE RIVERA

FUSILADO EL 20 DE NOVIEMBRE DE 1936, EN LA CARCEL DE ALICANTE.

R. I. P.

La Falange, Las Asociaciones ADEMÁN y AURORA

RUEGAN asistan a la misa que por su eterno descanso tendrá lugar mañana lunes, día 20, a las siete y media de la mañana, en la capilla del Hospital de San Juan de Dios, situado en la Avenida de Eduardo Dato, de Sevilla, por cuyos actos de caridad cristiana les quedarán agradecidos.

(ABC, 19 de noviembre de 2006, p. 103)

Con este trasfondo, a saber, continuidad de la memoria desde hace 70 años, conocimiento habitual del lugar del sepelio, así como reconocimiento simbólico en lugares nacionales de la memoria (ver Winter, 2006), no se puede justificar factualmente la autolegitimación de los descendientes del bando nacional como grupo de víctimas que tiene que hacer oír su voz en estos anuncios de la misma manera que los republicanos. Lo que no hace la cuestión, sin embargo, menos relevante o polémica en cuanto a la política de la memoria. Más aún, los anuncios en gran formato del fundador de la Falange y del Generalísimo arrojan luz al hecho de por qué Carlota Leret, una jubilada de Caracas, pagó la considerable suma de 7000 euros por publicar su esquila a media página: para estar presente por lo menos una vez en la página de un periódico públicamente visible, de la misma forma y en el mismo lugar que aquellos que siempre pudieron conmemorar a sus muertos.

Sin embargo, hay un punto en el que no hay diferencia entre ambos grupos: también la segunda y la tercera generación de descendientes da por hecho la participación en su mitad de la memoria colectiva. Con ello, la escisión de la sociedad española marcada por la Guerra Civil continúa una vez más.

La queja como forma tónica de actualización

Volvamos a la hipótesis formulada inicialmente por la que estas esquelas pueden leerse, no solo como un testigo importante del habla colectiva en una política de la memoria altamente controvertida, sino también como queja: a veces implícita, otras explícita, es una denuncia de la pasividad política y del silenciamiento del hecho durante décadas, incluso en tiempos de la democracia; pero también es un plañido que proporciona el nombre, lugar y fecha del desaparecido (lo cual estaba *tabuizado* entre los años 40 y los 70), es decir, los requisitos mínimos para poder *enterrarlo* por los menos en el medio de las esquelas. En este sentido la línea negra que enmarca el texto del anuncio sería un sustituto medial de la sepultura auténtica, en la que cada víctima tendría que ser exhumada para dar al duelo un lugar físico. Pero la queja, sobre todo, no solo genera visibilidad en el discurso público, sino también presencia: al lamentar elocuentemente la muerte del difunto, se hace presente para cada una de las colectividades.

Así las esquelas curiosamente se relacionan con antiguos procedimientos narrativos como los que conocemos de la *Odisea*: en la *Odisea* de Homero vemos a Penélope, una esposa que continúa creyendo en el regreso de su esposo Odiseo, incluso a veinte años de su partida. Cortejada por sus admiradores, presionada por los consejeros políticos, cada vez le resulta más difícil soportar la ausencia de su marido desaparecido. ¿Fueron las fuerzas marinas de la naturaleza las que lo devoraron o es la violencia divina lo que lo mantiene para siempre alejado de ella? En diálogo consigo misma encuentra la manera de hacerlo presente: la queja. La suya es una queja extensa, rica en palabras,

que le devuelve a su marido y le hace posible dirigirse a él y hablarle de nuevo. Esta re-presentación verbal también prepara al lector para el verdadero regreso del héroe. Aplicado a las esquelas de 2006 expuestas, se puede decir que desde la perspectiva del año 2018 pueden ser leídas como parte de un movimiento que desde entonces sigue manteniendo la presión para posibilitar la exhumación de las fosas comunes y, con ello, la recuperación del cuerpo de los desaparecidos.

Referencias bibliográficas

- Assmann, J. (2007). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C H. Beck.
- Burke, P. (1991). Geschichte als soziales Gedächtnis. En A. Assmann y D. Harth (Eds.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* (pp. 289-304). Frankfurt am Main: Fischer.
- Buschmann, A. (2013). Narrative des Sterbens. Spanische Todesanzeigen 70 Jahre nach dem Bürgerkrieg. En C. Nickel y S. Segler-Messner (Eds.), *Von Tätern und Opfern. Zur medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jhd.* (pp. 97-114). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Buschmann, A. (2016). El *desaparecido* en la literatura argentina y española. *Dos veces junio* de Martín Kohan y *Ayer no más* de Andrés Trapiello. En J. I. Piovani, C. Ruvituso y N. Werz (Eds.), *Transiciones, memorias e identidades en Europa y América Latina* (pp. 207-220). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Buschmann, A. (2018, en prensa): El desaparecido como reto de la representación literaria: claves para la lectura. En A. Buschmann y L. C. Souto (Eds.): *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Münster: LIT.
- Butler, J. (2005). *Gefährdetes Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chaumont, J.-M. (1997). *La concurrence des victimes. Génocides, identité, reconnaissance*. Paris: La découverte.

- Elsemann, N. (2010). *Umkämpfte Erinnerung. Die Bedeutung der lateinamerikanischen Erfahrungen für die spanische Geschichtspolitik nach Franco*. Frankfurt /New York: Campus.
- Fernández de Mata, I. (2009). In memoriam... esquelas, contra-esquelas y duelos inconclusos de la Guerra Civil Española. *Historia, Antropología y Fuentes Orales (HAFO)*, 1/42, 93-127.
- Ferrándiz, F. (2014). *El pasado bajo tierra: Exhumaciones contemporáneas de la Guerra civil*. Barcelona: Anthropos.
- Gatti, G. (2011). De un continente al otro: el *desaparecido* transnacional, la cultura humanitaria y la víctimas totales en tiempos de guerra global. *Política y Sociedad*, 48(3), 519-536.
- Gatti, G. (2017). Prolegómeno. Para un concepto científico de desaparición. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales* (pp. 13-32). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Ingenschay, D. y Reinstädler, J. (2011). Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica. En J. Reinstädler (Ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica* (pp. 9-21). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Kohan, M. (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- López, H. (2013). The Spanish Civil War and the Politics of Affectivity in the New Millennium: *La guerra de esquelas* as an Act of Memory. En A. Raychaudhuri (Ed.), *The Spanish Civil War. Exhuming a Buried Past* (pp. 90-101). Chicago: University of Wales Press.
- Macciuci, R. (en prensa). El concepto del desaparecido en España y Argentina: Nuevas consideraciones. En A. Buschmann y L. C. Souto (Eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Münster: LIT.
- Schindel, E. y Figari Layús, R. (2013). “Verschwindenlassen”. En C. Gudehus y M. Christ (Eds.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres*

- Handbuch* (pp. 70-176). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Silva, E. y Macías, S. (2003). *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de hoy.
- Souto, L. C. (2015). *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual* (Tesis doctoral, Universitat de València). Recuperada de <http://roderic.uv.es/handle/10550/42810>
- Winter, U. (Ed.) (2006). *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

La figura del *desaparecido*, desplazamientos y representaciones culturales

Luz C. Souto

Este trabajo intenta hacer una aproximación a la utilización del término *desaparecido* desde diferentes espacios, territorios, épocas y circunstancias. Se intentará reflexionar sobre los límites, los extremos y los rebases que actualmente hay en una categoría que se inicia para designar lo incomprensible, “lo peor” en voz de la narradora de *Pequeños combatientes* (Robles, 2013), la catástrofe (Gatti, 2008), lo innombrable (Reati, 1992) en el contexto de represión y muerte que se produjo durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. A más de cuarenta años, han sido múltiples los estudios y los enfoques que se han esgrimido desde las organizaciones de Derechos Humanos, la sociología, la historia, la psicología, la antropología, los estudios culturales, y por supuesto, la literatura, etc. Abordajes que han ido variando y ampliándose con la apertura democrática, y con cada uno de los nuevos escenarios sociales y políticos. Por supuesto, ya son muchos los intelectuales y escritores que recuperaron y pensaron este concepto, desde múltiples disciplinas, sobre todo desde la historiografía, la sociología, la antropología y las ciencias políticas. Destacan los estudios de Pilar Calveiro (2001), Ludmila Da Silva (2001) o Gabriel

Gatti (2008), que se vinculan al ámbito argentino pero que sirven también para pensar otros territorios. O los de Espinosa Maestre (2010) para referirse a la geografía de los desaparecidos en España. Recientemente también se han manifestado intentos de entender el desplazamiento del concepto, tal es el caso de *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales* (Gatti *et al.*, 2017), o los estudios que parten de la resignificación de la figura del desaparecido para nombrar a los paseados o fusilados españoles, como el libro de Francisco Ferrándiz (2014). En esta línea también trabaja *Raquel Macchiuci (2015), indagando en las semejanzas y diferencias de la categoría entre el contexto español y el argentino.*

Así, frente a lo inexplicable, frente a lo que hace estallar la racionalidad y el lenguaje, frente a ese vacío inenarrable que deja la figura de los detenidos-desaparecidos, la producción en torno a ellos ha sido cada vez más abundante. Desde las primeras manifestaciones artísticas, como fue “el siluetazo”,¹ donde los vivos ponían el cuerpo a los que no estaban *ni muertos ni vivos* se evidencia la necesidad de hacer ostensible la ausencia. Porque, por un lado, en palabras de Longoni, la intención era “prestarle el cuerpo, el aliento vital a otro cuerpo que no está para que de alguna manera esté presente” (2015), pero, por otro lado, esa escenificación fue, a la vez, la evidencia pública de que la sociedad conviviría con la imagen invisible de los “ausentes para siempre”, como los denominó el general Roberto Viola (1979),² frase

¹ En 1983, aún en dictadura y durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de septiembre, Día del Estudiante, se llevó a las calles la práctica artístico-política “El siluetazo”, bajo el lema “poner el cuerpo”. La iniciativa estuvo a cargo de los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Véase Longoni y Bruzzone, 2008.

² Frase emitida en su discurso del 29 de mayo de 1979, con motivo del Día del Ejército: “El ejército puede decirle al país: hemos cumplido nuestra misión. Ésa es su única y, creemos, suficiente explicación. El precio el país lo conoce y el Ejército, también. Esta guerra, como todas, deja una secuela; tremendas heridas que el tiempo, y solamente el tiempo, puede restañar. Ellas están dadas por las bajas producidas;

categoría que esculpió el vacío de esos cuerpos sobre la identidad individual, familiar y colectiva.



Fig. 1. Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983 (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 263)

Desde las siluetas de 1983 hasta las manifestaciones más recientes, la indagación sigue estando motivada por nuevas formas de *presentificar la ausencia*. Gustavo Germano, fotógrafo y hermano de Eduardo Germano, desaparecido el 17 de diciembre de 1976, lo hace desde el visor de su cámara. Responde a la falta con una fotografía que evidencia el hueco, quien no está después de cuatro décadas se hace más notorio, se palpa su fantasma. La ausencia también atraviesa el tiempo:

los muertos, los heridos, los detenidos, los ausentes para siempre” (Viola citado por Gutman, 2015).



Figs. 2 y 3. Serie *Ausencias Argentina* (Germano, 2006)³

Gustavo Germano va del archivo privado, de la fotografía que resguarda la memoria familiar, a la construcción de un archivo público que ahonda en la memoria colectiva. También lo hacen las instalaciones de Lucila Quieto,⁴ que en *Arqueología de la Ausencia* efectúa un montaje que viabiliza lo imposible, la foto familiar después de la

³ Serie completa disponible en <http://www.gustavogermano.com/>.

⁴ Carlos Alberto Quieto trabajaba en el puerto de Buenos Aires y militaba en Montoneros, en el barrio de Mataderos. Fue secuestrado el 20 de agosto de 1976. Continúa desaparecido. Lucila, su hija, es fotógrafa. Su trabajo fue publicado en 2011 bajo el título *Arqueología de la Ausencia*. Ensayo fotográfico 1999-2001.

catástrofe. Quieto da vueltas a la ausencia hasta desdibujarla y en ese instante que dura la captura de la imagen logra la resurrección:



Fig. 4. Serie *Arqueología de la ausencia* (Quieto, 2011)⁵

El arte ha respondido sin tregua al agujero negro de la desaparición. Otro ejemplo corona *El Parque de la Memoria*, un retrato *posible* de Pablo Míguez, desaparecido en 1977 a los 14 años, la escultura de Claudia Fontes (n. 1964) lo imagina y lo propone como un faro, advertencia y recuerdo sobre la tragedia:

Propongo reconstruir un posible retrato de Pablo Míguez a los catorce años, edad en la que fue secuestrado. Concibo la figura de tamaño real, de pie sobre el agua, de cara al horizonte. La escultura estaría vaciada en acero inoxidable, pulida espejo, de tal manera que refleje el color del agua del Río de la Plata en su superficie. Se ubicaría a aproximadamente 30 metros de la costa, sobre una

⁵ Recuperada de <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=103>.

plataforma flotante anclada al suelo del río, de tal manera que el oleaje le imprimiría un tenue balanceo. Desde la costa sería visible sólo de espaldas como una presencia a distancia que se descubre por los destellos de luz del sol que pueda reflejar. Tendría así la función metafórica de un faro, anticipándose a cualquier viajero desprevenido que decidiera desembarcar de este lado del río. Este es mi proyecto: nominal, explícito, particular, figurativo, descriptivo, personalizado, oportuno y puntual, fechado, anclado a una hora y lugar, y es en ese metro cuadrado de río donde puede adquirir significado. Participo en este concurso con este proyecto porque anhelo que al recordar que el día 12 de mayo de 1977 a las 3 de la mañana Pablo Míguez, de catorce años de edad, fue privado de su libertad y de su futuro, se mantenga en pie la verdad irreducible de que por lo menos esta tremenda injusticia sí tuvo y sigue teniendo lugar. Participo porque quisiera que nadie se atreviera a desvirtuarlo.⁶

También nos invaden de ausencias presentes los cuadros de Ignacio Vexina (n. 1982) o las pinturas de María Giuffra (n. 1976). Un arte destinado a dar forma a lo inexistente, habitar el aire, ahuecar la falta y construir a partir de ello. Subyace en ambos intentos el problema de la identidad. En el primero puede percibirse cómo en esa ficha dactilar que debería servir para la identificación de los ciudadanos, las huellas, manchadas de rojo, se difuminan. En la pintura también se vislumbran caras, rastros amorfos que no llegan a ser rostros ni dedos, nada asemeja lo que fue humano. Completa la obra el rubro latino NN, *Nomen Nescio*, nombre desconocido. Con ello se consuma la desfiguración identitaria, no hay reconocimiento, no hay facción posible, ni detrás de la ficha, ni detrás del retrato.

⁶ Imagen y cita disponibles en <http://proyectoidis.org/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/>.

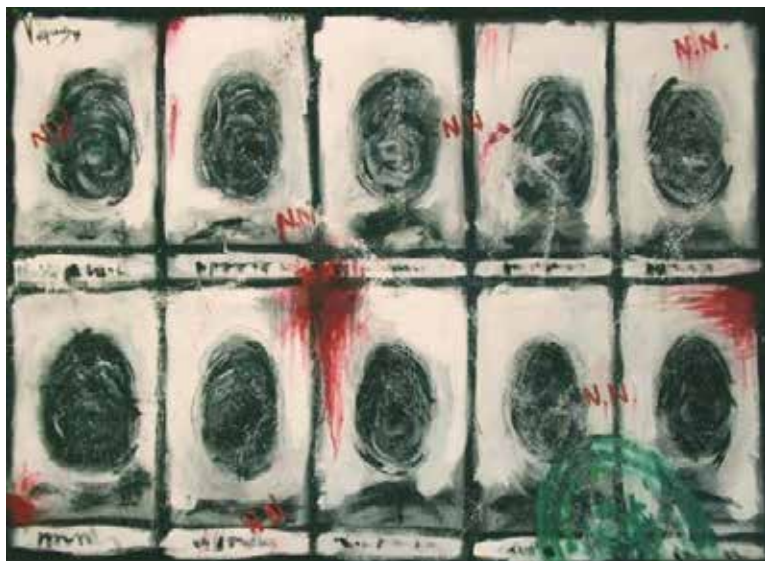


Fig. 5. "Identidad", Serie *Desaparecidos* (Ignacio Vexina, 2008)⁷

En el cuadro de Giuffra, el conflicto de esa identidad borrada pasa a la segunda generación, como he explicado en otro sitio (Souto, 2016) los hijos nacen de la tragedia de la desaparición de sus padres, crecen bajo el imperativo primero de la espera y luego de la búsqueda de sus seres queridos y desde ahí, desde esa *intermemoria*, deben construir su identidad.

La literatura, nuestra materia de análisis, desde antes que acabe la dictadura tampoco ha cesado de proyectar personajes, espacios, imágenes que, desde disímiles géneros (biografía, autobiografías, el policial, lo fantástico, etc.), y con una gran variedad de narradores, intenta dar cuenta del proceso de desaparición, lo hace desde el punto de vista de las víctimas, de los testigos, de los perpetradores, de la generación de militancia, de los hijos de las víctimas, de los hijos de los victimarios. Las voces de los relatos se amplían a medida que transcurren los años.

⁷ Recuperada de <https://www.artelista.com/obra/2958511268613697-identidad-seriedesaparecidos.html>.



Fig. 6. "Identidad", Serie *Los niños del proceso* (Maria Giuffra, 2008)⁸

En todas estas producciones, la ausencia de los desaparecidos irrumpe, transforma, modifica. Y no solo hablamos desde el lenguaje y los discursos, sino que actúa materialmente sobre los cuerpos vivos que siguen envejeciendo, sobre la sociedad que, consciente o no, avanza entre sus fantasmas. Actúan sobre la ley, sobre la política actual que se disputa un saber sobre esos cuerpos que siguen sin estar ni muertos ni vivos. Así, los desaparecidos se convierten en símbolo de la "Argentina en pedazos", expresión de Piglia que explica muy bien

⁸ Disponible en <http://www.mariagiuffra.com.ar/pintura-ninos-proceso.html>.

la tarea de la ficción en el momento de recuperar los restos y de trabajar sobre una ausencia refractante.

Pero el horror que designan *los desaparecidos* y sus consecuencias concretas han bifurcado hacia otros escenarios. La extensión del término más allá de las fronteras espaciales y temporales comenzó en el mismo territorio argentino. Antes que acabara la dictadura, David Viñas se preguntaba desde el exilio, en *Indios, ejército y frontera* si “los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (1983, p. 12).⁹

Durante esos años también entra la herida de la guerra de Malvinas. Fogwill lo expresa casi premonitoriamente y ubica a Léonie Duquet y Alice Domon, las monjas francesas que desaparecieron en 1977, junto a otros activistas de Derechos Humanos vinculados a Madres de Plaza de Mayo, en las islas. En un lugar imposible pero factible a la vez. Los desaparecidos reaparecen como fantasmas e instauran otro de los posibles modos de hablar de ellos. El trauma de la desaparición se resuelve por medio de personajes que regresan de la muerte: *aparecidos*, fantasmas, espectros, sombras, zombis, revividos, monstruos. Así, se genera una alianza entre la literatura fantástica y la literatura de memoria histórica como síntoma de la búsqueda de respuestas ante la muerte negada. ¿Es esta propuesta estética una forma de duelo o, por el contrario, funciona como denuncia, como una herida del pasado que *aparece* y perturba el presente?

⁹ “Si en otros países de América Latina la ‘voz de los indios vencidos’ ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en la Argentina? ¿la Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? Y sigo preguntando: ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas? ¿O no hubo indias ni indios? ¿O los indios fueron conquistados por las exhortaciones piadosas de la civilización liberal-burguesa que los convenció para que se sometieran e integraran en paz? ¿Y qué significa ‘integrarse’ (...) ¿no tenían voz los indios? ¿O su sexo era una enfermedad? ¿Y la enfermedad su silencio? Se trataría paradójicamente, ¿del discurso del silencio? O, quizás, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (Viñas, 1983, p. 12).

El tema de las Islas Malvinas que acabo de mencionar también arroja connotaciones sobre el término. En algunas narraciones (como *Las Islas*, de Carlos Gamerro) los muertos de la guerra de Malvinas y los detenidos-desaparecidos en el territorio argentino se confunden, pero ¿son desaparecidos los 123 soldados de Malvinas cuyos cuerpos permanecen como NN? ¿Cuál es el tratamiento? ¿Son soldados sin identificar? ¿Y si se demuestra que fueron asesinados por el propio ejército argentino?

INFOCIELO.COM • 23-03-2016

12:06 | EL PRÓXIMO 2 DE ABRIL

Acto por "los desaparecidos de Malvinas": Convocan a clubes, organizaciones sociales y gremios a sumarse al reclamo



Fig. 7. Fotografía de manifestación en la ciudad de La Plata, 2016¹⁰

¹⁰ Foto y noticia recuperadas de https://infocielo.com/nota/68739/acto_por_los_desaparecidos_de_malvinas_convocan_a_clubes_organizaciones_sociales_y_gremios_a_sumarse_al_reclamo/.



Fig. 8. Delia Giovanola, una de las 12 fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, en 1982¹¹

Acabada la dictadura llegan los *desaparecidos en democracia*: desde el copamiento de La Tablada a finales de los 80 (23 y 24 de enero de 1989), con la desaparición de Carlos Samojedny, José Díaz, Iván Ruiz Sánchez y Francisco Provenzano. Hasta los *desaparecidos* del siglo XXI: Julio López, desaparecido dos veces en su vida, la primera durante la dictadura, el 27 de octubre de 1976; la segunda desaparición fue en democracia, el 18 de septiembre de 2006, luego de su declaración en los juicios por delitos de lesa humanidad en los que se condenó a prisión perpetua a Miguel Etchecolatz. Julio López y su cara sin rostro, que aparece empapelando los muros de muchas edifi-

¹¹ El hijo de Delia Giovanola, Jorge Oscar Ogando, y su nuera, Estela Maris Montesano, fueron secuestrados de su domicilio de La Plata, en octubre de 1976. Jorge tenía 30 años y trabajaba en un banco, Estela tenía 28 años, era abogada, y estaba embarazada de ocho meses. El nieto de Delia fue apropiado y recuperó su identidad 39 años después, en noviembre de 2015. Foto recuperada de <http://www.radiografica.org.ar/2018/04/02/delia-giovanola-las-malvinas-son-argentinas-los-desaparecidos-tambien/>.

caciones argentinas, también los muros virtuales de las redes sociales de quienes reclaman justicia; la ausencia-presencia de Julio López abandera igualmente las manifestaciones de las organizaciones de Derechos Humanos y nos recuerda la supervivencia en el presente de esa maquinaria desaparecedora que se inició con la dictadura militar.

Se suma el reciente caso de Santiago Maldonado, que vuelve a hacer hincapié, literalmente, en la interrogación, su *desaparición* durante una represión a la comunidad Mapuche en el territorio de Cushamen (Esquel), el 1 de agosto de 2017, señaló otra vez el accionar sanguinario del Estado. Maldonado fue encontrado muerto el 17 de octubre de 2017,¹² sin embargo, durante más de dos meses, tiempo que duró su búsqueda, recordó a la sociedad la impunidad policial y la desprotección a la que se enfrentan *los invisibles*.



Fig. 9. Cartel de los familiares y compañeros de los detenidos-desaparecidos en La Tablada¹³

¹² Para una cronología de los hechos véase <http://www.santiagomaldonado.com/cronologia/>.

¹³ El 23 de enero de 1989 militantes del Movimiento Todos por la Patria (MTP)



ingresaron al Regimiento de Infantería Mecanizada III en La Tablada, provincia de Buenos Aires, con el objetivo de evitar un alzamiento por parte del grupo militar de extrema derecha “los Carapintadas”. En el enfrentamiento con la Policía Bonaerense y el Ejército fueron asesinados 32 integrantes del MTP. Cuatro militantes permanecen desaparecidos: Francisco Provenzano, Carlos Samojedny, Iván Ruiz y José Díaz.

Cartel recuperado de <https://agenciaparaalibertad.org/articulo/donde-estan/>.



Fig. 10, 11 y 12. Carteles de Julio López y de Santiago Maldonado¹⁴

Pero el término también proporciona definición a otros colectivos: los desaparecidos sociales, los marginados, los excluidos, los desaparecidos por la policía, los desaparecidos por las mafias. No todos entran bajo la categoría siniestra, fuera de la racionalidad, definida por Videla como incógnita, como ni muertos ni vivos,¹⁵ los ausentes para siempre (Viola). No todos han sido detenidos-desaparecidos en dictadura o en manos de las fuerzas de la Nación, pero sin embargo este vocablo fronterizo sirve para dar cuenta de lo que no tiene representación, de lo confuso, de lo que escapa a lo humano.

¹⁴ Imágenes recuperadas de <https://www.youtube.com/watch?v=wj1OhBVBG-FM>; <http://argentina.indymedia.org/news/2010/05/732794.php>;

<http://andigital.com.ar/politica/item/63138-el-consejo-del-hijo-de-julio-lopez-a-la-familia-de-santiago-maldonado>.

¹⁵ “Frente al desaparecido, en tanto esté como tal es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido. (Jorge Rafael Videla). Discurso enunciado el 14 de diciembre de 1979, recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=LjDRIO2Fs>.



Fig. 13 y 14. Carteles de la agrupación Hijos-La Plata¹⁶

¹⁶ Imágenes recuperadas de <http://www.redeco.com.ar/masvoces/opinion/22210-11-a%C3%B1os-sin-jorge-julio-l%C3%B3pez-11-a%C3%B1os-de-impunidad-y-encubrimiento-estatal>; <http://hijosprensa.blogspot.com/2015/09/>.



Fig. 15. Foto de una de las manifestaciones por la aparición de Santiago Maldonado¹⁷

La literatura argentina de la nueva generación también ha evidenciado este desplazamiento del término. Solo a modo de ejemplo recordemos *Los topos* de Félix Bruzzone y la expansión del uso que hace el narrador: “los postpostdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante” (Bruzzone, 2008, p. 80). O la inquietante novela de Mariana Enríquez, *Chicos que vuelven*, en donde aparecen en escena jóvenes desaparecidos, muertos que regresan y que proponen una nueva vía que se mueve no solo en lo siniestro, sino también en la imposibilidad: ¿qué sucede si aparecen los desaparecidos, si la paradoja de la *aparición con vida* fuera posible? ¿Qué hacer ante esos cuerpos?

Pero el término, como es de prever, arrastra consigo una versatilidad que define también otros territorios. Se extiende a América Latina, la pasada y la actual. En este contexto, Colombia, Guatemala, México

¹⁷ Recuperada de <http://www.laprimera Piedra.com.ar/2017/08/santiago-maldonado-ultimo-desaparecidos-en-democracia/>.

o Perú son solamente algunos ejemplos de los países en los que la muerte propagada, sumada a la ausencia de muchos de los cuerpos y la incertidumbre de los familiares, lleva a que las víctimas se apropien el concepto *desaparecidos* para definir la propia tragedia. José Ramón Cossío, ministro de la Suprema Corte de Justicia de México, llama la atención sobre “la acumulación de ausencias y la ausencia de explicaciones” como aquello que “dio lugar al nuevo colectivo nacional de los ‘desaparecidos’”. Repara, a su vez, en que es “un colectivo no completamente identificable con el de los secuestrados, pero tampoco total y radicalmente diferenciable de él. (...) Un colectivo no atribuible solamente a la conducta de las autoridades”. Y advierte que “las acciones de desaparición no pueden calificarse sin más de forzadas, ni con ello echar mano de léxicos y formas internacionales o americanas en la materia” (2015).



Fig. 16. Manifestación en México, 2015. Foto: Cuartoscuro¹⁸

¹⁸ Recuperada de <https://www.animalpolitico.com/2015/03/2015-inicio-con-353-desaparecidos-casi-la-mitad-fueron-mujeres/>



Fig. 17 y 18. Reclamo por los desaparecidos en México¹⁹

¹⁹ Recuperadas de <http://www.cubadebate.cu/noticias/2015/09/09/repor-tan-cerca-de-26-mil-desaparecidos-en-mexico/#.W1I2WtgzYfE>; <https://www.telesurtv.net/news/Mexico-En-dos-meses-se-han-encontrado-39-cuerpos-en-Ig-uala-20150124-0038.html>.



Fig. 19. Ceremonia de conmemoración de los desaparecidos en Guatemala²⁰



Fig. 20. Manifestación en Colombia²¹

²⁰ Recuperada de <https://www.nacion.com/el-mundo/politica/con-sillas-va-cias-recuerdan-a-45-000-desaparecidos-de-la-guerra-en-guatemala/U7WBN4EUVF-GEFDJKPSPRGPEJ7Q/story/>.

²¹ Recuperada de <https://www.elciudadano.cl/justicia/paramilitares-y-agentes-del-estado-serian-responsables-de-mas-de-16-mil-desaparecidos-en-colombia/06/16/>.



Fig. 21. Manifestación en Plaza Bolívar, Bogotá, Colombia²²

Colombia abre la mayor fosa común de desaparecidos del mundo

Se inicia en Medellín la búsqueda de restos de cientos de víctimas del Ejército y los paramilitares, enterrados clandestinamente en 2002 en la región de Antioquia

Fig. 22. Titular Diario Público²³



Fig. 23. Búsqueda de desaparecidos en Perú²⁴

²² Recuperada de <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=4550>.

²³ <http://www.publico.es/internacional/colombia-abre-mayor-fosa-comun.html>.

²⁴ Recuperada de <http://rpp.pe/politica/congreso/por-que-es-importante-la-ley-de-busqueda-de-personas-desaparecidas-noticia-966061>.

Gabriel Gatti, en el “Prolegómeno...” sobre la circulación global de la desaparición, nos dice que

la figura del desaparecido ha crecido, ha viajado, pero no ha perdido, sin embargo, lo fundamental de sus orígenes: *despropósito, absurdo, ausencia, paradoja, vacío, imposibilidad, irrepresentabilidad*. Es, como dice Ignacio Irazuzta en su texto, una categoría *potente* para entender la vida social cuando se ve afectada por fuertes colapsos del sentido. (2017, p. 26)



Fig. 24. Cartel para convocar una concentración en la Plaza de Gipuzkoa de Donostia²⁵

²⁵ Recuperado de <http://www.mugak.eu/news/la-ue-es-responsible-de-los-naufragios-en-el-mediterraneo>.

Quizás por la “potencia” de la categoría y por el “colapso de sentido” al que se enfrenta actualmente Europa, el término esté siendo utilizado también para designar a los refugiados e inmigrantes que desaparecen en el mar Mediterráneo. La crisis humanitaria de los últimos años arroja cifras como 3.081 personas desaparecidas o muertas en el Mediterráneo durante 2017, cerca de un millar de personas muertas o desaparecidas hasta julio de 2018, 300 de ellas en aguas españolas, según datos de la Organización Internacional de las Migraciones (OIM).

Al menos 60 desaparecidos en el Mediterráneo tras el naufragio de una patera al sur de Italia

Fig. 25. Titular *Europa Press*²⁶

Cerca de 80 personas desaparecidas en el Mediterráneo tras un naufragio, según los supervivientes

- Unos 120 migrantes partieron desde Libia en una lancha neumática con la intención de llegar a las costas italianas, según las personas que sobrevivieron al hundimiento
- Más de 6.000 migrantes y refugiados han tratado de llegar a Europa a través de Italia desde el viernes, según Acnur

ETE / @etete.es Roma

08/05/2017 - 11:58



Fig. 26. Noticia de *El diario.es*²⁷

²⁶ Recuperado de <http://www.europapress.es/internacional/noticia-menos-60-desaparecidos-mediterraneo-naufragio-patera-sur-italia-20170630180514.html>.

²⁷ Recuperado de https://www.eldiario.es/desalambre/personas-desaparecidas-Mediterraneo-naufragio-medios_0_641485861.html.

Evolución de personas desaparecidas en el Mediterráneo



Fig. 27. Datos de la Agencia de la ONU para los refugiados. Comité Español²⁸

En la España actual también se crean asociaciones de gente que busca a familiares que designan como desaparecidos, por ejemplo, *SOSDesaparecidos*, donde se mezclan las circunstancias, las edades (hay menores, jóvenes, adultos y mayores desaparecidos) y sobre todo, los perpetradores. En la mayoría de los casos no se sabe quién está detrás de la desaparición.

Pero uno de los contextos en los que la internacionalización del término ha tenido mayor impacto es en referencia a los represaliados de la guerra civil y el franquismo. La exhumación de Emilio Silva Faba, asesinado el 16 de octubre de 1936, fue la primera en hacerse con métodos forenses. Y fue su nieto, Emilio Silva, quien habló por primera vez de “desaparecidos”, el 8 de octubre del 2000, para referirse a los republicanos enterrados en fosas comunes. Convocó, de este modo, conscientemente, una asociación explícita con los desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur.

²⁸ Recuperado de <https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/mas-de-15000-personas-desaparecidas-en-el-mediterraneo>.



Fig. 28. Web de la Asociación SOS Desaparecidos²⁹

Mi abuelo también fue un desaparecido. Soy nieto de un desaparecido. Mi abuelo se llamaba Emilio Silva Faba. Lo mataron a tiros junto a otras trece personas y lo abandonaron en una cuneta, a la entrada de Priaranza del Bierzo. Todas sus honras fúnebres consistieron en un agujero y unas palas de tierra bajo las que todavía hoy están sus restos. (Silva, 2000)

Pasarían dos años más antes que las crónicas de las exhumaciones aparecieran en los periódicos. Entre el 2000 y el 2002 solo se publicaron notas sueltas. Entre ellas destaca la de Vázquez Montalbán en *Interviú*, el 11 de diciembre del 2000, ya que recuperando la expresión de Silva potencia la mirada transatlántica sobre las exhumaciones y titula su artículo “Los desaparecidos”. Muchos estudios, novelas, artículos y discusiones siguieron después, “desaparece España” afirma Rafael Torres en *Desaparecidos de la guerra de España (1936- ?)*, con una significativa interrogación final. Otra vez el signo que pregunta,

²⁹ Recuperado de <http://sosdesaparecidos.es/>

que cuestiona y problematiza no solo la desaparición sino también la extensión de la misma. No hay fecha de cierre para ese no saber, no estar, no ser.

Pero la pregunta que hay que efectuar es si esta categoría define de igual manera la tragedia española que la argentina ¿Y las desapariciones actuales? ¿Y las del resto de Latinoamérica? Y si así lo hiciera, ¿qué parte de desaparecidos designa? ¿A los fusilados republicanos? ¿Todos o solamente los que permanecen sin identificar? ¿Y no han desaparecido del territorio español también los exiliados? Como contrapartida, también podemos pensar en los que se quedaron y permanecieron escondidos dentro del propio territorio, en los topos, los pichiciegos, los tapados en un techo, los que permanecieron en un armario, en un zulo durante 30 años, ¿no son también desaparecidos para la comunidad?³⁰

En resumen, las variables a tener en cuenta en cada uno de los escenarios en los que es retomada la categoría *desaparecido* son muchas. Este trabajo, sabiendo las dificultades y la imposibilidad de respuestas, solo pretende abrir nuevas vías de acercamiento y reflexión sobre las representaciones que las diferentes comunidades hacen de sus ausencias presentes.

Referencias bibliográficas

- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Calveiro, P. (2001). *Podery desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Cossío Díaz, J. R. (24 de febrero de 2015). *¿Quién es un desaparecido? El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2015/02/24/actualidad/1424788420_969629.html
- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.

³⁰ Véase Torbado y Leguineche (1977).

- Enríquez, M. (2011). *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim.
- Espinosa Maestre, F. (2012). *Guerra y represión en el sur de España entre la historia y la memoria*. Valencia: Universitat de València.
- Ferrándiz, F. (2014). *El pasado bajo tierra: exhumaciones contemporáneas de la guerra civil*. Barcelona: Anthropos.
- Gatti, G. (2008). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gatti, G. et al. (2017). *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. México: Siglo del Hombre Editores.
- Germano, G. (2006). Proyecto *Ausencias argentinas*. Recuperado de <http://www.gustavogermano.com/>
- Giuffra, M. (2008). Serie *Los niños del proceso*. Recuperada de <http://www.mariagiuffra.com.ar/pintura-ninos-proceso.html>
- Gutman, D. (2015). *Somos derechos y humanos. La batalla de la dictadura y los medios contra el mundo y la reacción internacional frente a los desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008): *El siluetazo*. Buenos Aires: Los sentidos / Artes visuales /Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A. (2015). Cuerpos desobedientes. *Haroldo. Revista del Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti*, 21/09/2015. Recuperado de <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=26>
- Macciuci, R. (2015). La internacionalización de la memoria. El concepto de desaparecido en España y Argentina: singularidad y diferencias. En *Actas del Congreso Internacional Los lenguajes de la política*, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”.
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la Ausencia, Ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova Editores.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975 -1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Silva, E. (8 de octubre de 2000). Mi abuelo también fue un desaparecido.

- La Crónica de León*. Recuperado de <http://www.derechos.net/esp/algomas/silva.html>
- Souto, L. C. (2016). Los niños subversivos y la intermemoria. En F. Reati y M. Cannavacciuolo (Comp.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después* (pp. 191-208). Buenos Aires: Prometeo,.
- Torbado, J. y Leguineche, M. (1977). *Los topos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Torres, R. (2005) [2002]. *Desaparecidos*. Barcelona: RBA Coleccionables.
- Vázquez Montalbán, M. (11 de diciembre de 2000). Los desaparecidos. *Interviú*.
- Vexina, I. (2008). Serie *Desaparecidos*. Recuperado de <https://www.artelista.com/obra/2958511268613697-identidadseriedesaparecidos.html>
- Viñas, D. (1983) [1982]. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.



VOLUMEN IV

Poesía, teatro y otros lenguajes, soportes
y campos de la ficción

*Christian Wentzlaff-Eggebert, Maria Alessandra
Giovannini, Pablo Martínez Gramuglia, Natalia
Corbellini, Laura Conde, Cecilia Asurmendi,
Mercedes Giuffré, Beatriz Hernández, Agustina
Miguens, Laura Scarano*

Ritmo y sonoridad en algunos poemas españoles e hispanoamericanos: de Garcilaso de la Vega al arte de Mirta Rosenberg

Christian Wentzlaff-Eggebert

Evocar la importancia que tiene *Romances sans paroles* de Paul Verlaine para Rubén Darío, *Azul* de Rubén Darío para Juan Ramón Jiménez y la poesía de Juan Ramón Jiménez para la Generación del 27 y numerosos poetas españoles y argentinos de la segunda parte del siglo XX no es para nada original. La razón de ser de este texto es otra: se debe al susto que provocaron en mí recitaciones y declamaciones extravagantes de poesías pertenecientes a esta línea de tradición publicadas en YouTube por chicos y aficionados en gran parte anónimos. En las páginas que siguen no se tratará, sin embargo, de someter a un examen crítico el doble estatuto que tiene hasta hoy en día la lectura de poesías en voz alta en España y en Hispanoamérica, ni de estigmatizar ejemplos concretos de recitaciones o declamaciones de textos líricos encontrados en la red, tema que he desarrollado en otro contexto,¹ sino que me propongo una mirada analítica sobre algunas poesías españo-

¹ Ver mi artículo “Acerca de la oralidad en poesía: ritmo y sonoridad en la era digital” (Wentzlaff, 2018, s/p).

las y argentinas para ilustrar la conciencia que obviamente tienen sus autores de que su obra, a pesar de ser escrita, pertenece no solo a la escrituralidad, sino originariamente a la oralidad, e ilustrar el uso que hacen en su obra, en virtud de esa convicción, los precursores citados y algunos poetas contemporáneos argentinos del ritmo y de la sonoridad.

Revisando la bibliografía respecto del papel que desempeña la oralidad en la poesía contemporánea argentina, no se puede pasar por alto lo que dice Jorge Monteleone en un breve apartado intitulado “Oralidad” en el artículo introductorio a su monumental antología *200 años de poesía argentina* (Monteleone, 2010, pp. 30-32), observaciones que completa más adelante cuando, disertando sobre “Una constelación de la poesía argentina”, evoca de nuevo pero de forma más o menos implícita el mismo tema. En el apartado “Una voz para el desierto”, por ejemplo, Monteleone habla del rol de la oralidad en la elaboración del lenguaje poético argentino en el siglo XIX. Después de haber mencionado las conocidas advertencias de Sarmiento de que “el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” y que “un fondo de poesía (...) nace de los accidentes naturales del país”, insiste a propósito de José Hernández en el carácter “fundacional” del desierto y el concepto romántico “de una mirada que ‘al clavar los ojos en el horizonte’ no encontraba límites”, para seguir:

La lengua poética se pone en movimiento cuando Fierro dice ‘Aquí me pongo a cantar’ (...). Lo decisivo entonces no residiría en que el gaucho hablara como un arquetipo o una idea, sino que en el texto apareciese la oralidad del gaucho como aquel ritmo que irrumpe, desbarata y enriquece para siempre la lengua poética culta. El ritmo oral impone su forma en la escritura y en su vacilación se halla siempre el rasgo más propio del poema (...). (Monteleone, 2010, p. 16)

No entra, sin embargo, en mi propósito indagar el impacto de una obra tan genuinamente argentina como el *Martín Fierro*, sino formular algunas observaciones acerca de la atención prestada al ritmo y a la sonoridad en poesías que, a pesar de ser *argentinas*, se insertan en un canon occidental internacional semejante al que postuló Harold Bloom (1994). Y acercarse a este canon no solo supone la inclusión de poesías influidas por tradiciones geográfica y lingüísticamente distintas, sino también una extensión del marco cronológico de la investigación y la inclusión de obras y tradiciones anteriores a la Independencia en el corpus a examinar. Es así que recordaré primero algunos datos sabidos por todos acerca del ritmo, la musicalidad y el carácter oral de la poesía antes de proceder a un breve análisis de las primeras estrofas de un poema español que antecede a la Independencia por varios siglos, así como de un breve poema escrito en Europa a finales del siglo XIX, para aclarar qué significan para mí los términos *ritmo* y *sonoridad*.

Comentando el papel y el impacto del ritmo musical, Wikipedia alega la suposición generalizada, y a propósito repetida por el compositor Howard Goodall, de “que el ritmo humano recuerda la regularidad con la que caminamos y los latidos del corazón”. A veces los antropólogos van más lejos aún, pretendiendo que una de las causas profundas que determinan nuestra sensibilidad al ritmo la constituye el hecho de haber escuchado los latidos del corazón en el vientre materno. Sin ir tan lejos, es indudable que el ritmo desempeña un papel esencial en nuestra vida y en las artes. Son evidentes este rol y sus efectos en ciertos géneros musicales, por ejemplo el impacto de la música militar en la marcha de los soldados, pero la tendencia a establecer, respetar y variar ciertas cadencias más o menos sutiles se encuentra igualmente en muchos géneros literarios.

Hablando de poesía es evidente también, más allá de las teorías antropológicas, la gran importancia atribuida al ritmo en la tradición

européa desde los tiempos de las epopeyas atribuidas a Homero y los poemas de amor de Safo de Lesbos. Es así que la palabra griega *metrón*, que significa *medida*, indica una de las funciones iniciales de la versificación que consiste en fijar al máximo las cadencias de textos cuidadosamente elaborados y transmitidos por vía oral, para facilitar de esta manera su memorización, recurso que ha permitido, como se sabe, parcialmente por lo menos, la conservación literal de las epopeyas porque cualquier pérdida de palabras sueltas ocasionaba una ruptura del metro de la cual el cantante-poeta se daba cuenta enseguida. Y huelga añadir que hasta el término *poesía lírica* refleja el hecho de que muchos poemas cortos eran obras cantadas y acompañadas de música, como lo recuerdan las primeras estrofas de la “Canción V” de Garcilaso de la Vega (†1536), el famoso poeta, cortesano y oficial del emperador Carlos V:

Si de mi baja lira
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento,
5 Y la furia del mar y el movimiento;

Y en ásperas montañas
Con el suave canto enterneciese
Las fieras alimañas,
Los árboles moviese,
10 Y al son confusamente los trajese:

No pienses que cantado
Sería de mí, hermosa flor de Gnido
El fiero Marte airado,
A muerte convertido,
15 De polvo y sangre y de sudor teñido;
(Garcilaso, 1963, pp. 193-94)

En esa poesía del siglo XVI no solo la denominación *canCIÓN* y la mención de la lira aluden a la música. Como se ve, el sustantivo ‘canto’ y el verbo ‘cantar’ que el poeta utilizará de nuevo en el verso 22, aparecen ya en las tres primeras estrofas antes de que Garcilaso vuelva con ‘la cítara sonante’ en el verso 46 a los instrumentos de música que ya había citado en el primero cuando hablaba de la lira que dará su nombre a la estrofa que Garcilaso introduce con esa “Oda a la flor de Gnido” en la tradición poética española, combinando tres heptasílabos y dos endecasílabos según el esquema *abaab*, e imitando en eso al petrarquista italiano Bernardo Tasso. En realidad abundan, como se sabe, formas líricas que, por su nombre, atestiguan que en un principio se trataba de estrofas cantadas. Los ejemplos más llamativos son ὠδή en griego, *carmen* en latín y *canCIÓN*, el equivalente en español utilizado por los editores de la obra de Garcilaso, así como los sinónimos de ciertas designaciones de composiciones musicales como el *madrigal*, o el mismo *soneto* que tanto éxito tuvo a partir del Renacimiento.²

Además sabemos todos por experiencia personal que a diferencia, por ejemplo, del así llamado *canto gregoriano*, un canto *llano*, monódico de ritmo libre que desde el siglo VIII empieza a predominar en los oficios religiosos de la iglesia católica, se desarrollaron otras formas musicales cantadas, aristocráticas o populares, entre las que se suelen mencionar antes de todo las que los trovadores y los juglares cultivaron en las cortes, de manera que los poetas españoles disponían, por lo menos a partir del siglo XV en adelante, de un caudal de melodías cuyo ritmo influía muchas veces en la formulación de la poesía, porque el poeta escribía el texto después de haber elegido la forma musical.

Otro factor que en conjunto con el ritmo contribuye por mucho a la musicalidad de un poema es la sonoridad determinada principalmente

² No hay lugar aquí para extenderme sobre la historia y las variaciones del soneto particularmente estudiado en Argentina por Javier Adúriz (2006).

por rimas, asonancias y, a veces, por onomatopeyas. Ese último recurso no me interesa como tal en el contexto de este trabajo, pero sí en la forma especial que cobra cuando en las *Metamorfosis*, hablando de los paisanos de Licia que, aún mutados en ranas, intentan seguir con sus imprecaciones, Ovidio subraya la impertinencia de ellos imitando su croar en el famoso verso “Quamvis sint sub aqua sub aqua maledicere temptant” que Ana Pérez Vega traduce, conservando el eco de las onomatopeyas latinas, acertadamente como “aunque bajo agua estén, bajo agua maldecir intentan” (Ovidio, 2002, VI, p. 376). Pues algo tiene en común esa técnica con la de Paul Verlaine (1844-1896), como se puede notar hasta en la traducción al español, cuando el poeta francés relaciona en el famoso inicio de la “Canción de otoño” su estado de ánimo al sonido de un violín en los versos: “Los largos sollozos / de los violines / del otoño / hieren mi corazón / de una languidez / monótona.” (Verlaine, 2015). Y mientras que en la versión castellana el ritmo de los primeros cuatro versos es bastante movido y culmina en una ruptura de la cadencia normal, debida al uso de una sola palabra esdrújula en el quinto verso, el original francés se caracteriza por un ritmo equilibrado de acuerdo con el estado de ánimo del yo lírico:

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une langueur
Monotone.
(Verlaine, 1962, pp. 72-73)

Como se ve, Verlaine aprovecha la tendencia del francés a acentuar la última sílaba de los enunciados –lo que en nuestro caso viene a ser la última vocal de las rimas masculinas, respectivamente la última sílaba tónica de las rimas femeninas–, y se sirve a la vez de efectos *acústicos* debidos a la distribución de los sonidos que son esencial-

mente las vocales ‘o’ abierto [œ], ‘o’ cerrado [o] y [ø]. Y esos efectos *acústicos* se perciben aparentemente hasta cuando no leemos el texto en voz alta. Estamos tan acostumbrados a asociar lo lírico a la musicalidad y a escuchar poesía que frente a textos poéticos cambiamos automáticamente de la percepción visual a la percepción acústica.³

En “Autumnal”, una de las poesías que el poeta nicaragüense incluye en la primera edición de *Azul* de 1888, Rubén Darío (1867-1916) emplea una técnica parecida para sugerir un ambiente otoñal:

Autumnal

Eros, Vita, Lumen

En las pálidas tardes

yerran nubes tranquilas

en el azul; en las ardientes manos

se posan las cabezas pensativas.

5 ¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!

¡Ah las tristezas íntimas!

¡Ah el polvo de oro que en el aire flota,

tras cuyas ondas trémulas se miran

los ojos tiernos y húmedos,

³ En la Europa medieval, la poesía en lenguas vernáculas ha sido, como se sabe, durante largos siglos una literatura oral difundida por cantantes-poetas y transmitida esencialmente por el canto, la recitación y la declamación, es decir una literatura escuchada. Paralelamente a los progresos de la imprenta, la poesía pasa de más en más a la escrituralidad y la lectura de poemas va ganando en importancia al lado de la transmisión oral. Cuando en el curso de las campañas de alfabetización del siglo XIX el acceso a la poesía impresa y leída se generaliza, tiene lugar, a la par de la constitución de cánones literarios nacionales, una *normalización* de su carácter oral mediante recitaciones y declamaciones ejemplares con la ayuda de recitadores profesionales que van de colegio en colegio. Esta práctica es sustituida en el siglo XX por lecturas de poemas grabados con actores conocidos mientras que las diferencias entre las interpretaciones del ritmo y de la sonoridad de una misma poesía escrita se han multiplicado desde que todos tenemos acceso a plataformas como YouTube en internet (Wentzlaff, 2018).

10 las bocas inundadas de sonrisas,
las crespas cabelleras
y los dedos de rosas que acarician.
(Darío, 1987, p. 454)

Darío opta por un ritmo pausado y una sonoridad cuyos elementos esenciales son igualmente las vocales tónicas, pero además su distribución. En el primer verso prevalecen, de una manera llamativa, las ‘aes’ acentuadas, mientras que en el segundo se observa cierta variación de las vocales tónicas: una ‘e’ es seguida por una ‘u’ y una ‘i’; y una mirada sobre la totalidad de las sílabas acentuadas muestra que en ese aspecto el poema entero se asemeja a una partitura musical en la que, tal como en la primera estrofa de la “Chanson d’automne” de Verlaine, los sonidos y el mensaje verbalizado se completan: el primer verso retoma dos veces la ‘a’ acentuada del título “Autumnal” destacando así las palabras “pálidas tardes” que ilustran el tema del poema. A su vez, esas ‘aes’ preceden las dos primeras entre las cuatro ‘ues’, vocal rara en este texto, y estas ‘ues’, reservadas a los vocablos clave “nubes” y “azul”, serán más abajo seguidas por las ‘ues’ en “dulce” (verso 5) y en la palabra esdrújula “húmedo”. Reaparece la ‘a’ cinco veces en la parte central de las 13 líneas de ese poema, es decir en los versos 5-7; y la cuarta repetición anafórica de la interjección “Ah” introduce el verso “Ah el polvo de oro que en el aire flota” que contiene una serie de ‘oes’, vocal que antes había aparecido una sola vez en “posan” (v. 4) pero se dará más adelante cuatro veces en los versos 9-11 con “ondas” (v. 8), “ojos” (v. 9), “bocas” (v. 10) y “rosas” (v. 12). Y las seis ocurrencias de la ‘i’ además de “tranquilas” (v. 2) que ya encontramos, y que son “pensativas” (v. 4), “suspiros” (v. 5), “íntimas” (v. 6), “miran” (v. 8), “sonrisas” (v. 10) y “acarician” (v. 12), parecen referirse a la percepción de ese entorno autumnal por el yo del poeta. Se podría hablar de dos tramas sobrepuestas que permiten a Darío orquestar magistralmente el enunciado de esta breve poesía

entusiasta, y que serían por un lado la sintaxis como contrapunto de la forma métrica que determina el ritmo y, por el otro lado, junto con las 10 ‘ees’ distribuidas con gran regularidad entre los 12 versos, las vocales tónicas ‘a’, ‘u’, ‘o’ e ‘i’ que definen la melodía.

Como se ve, ni el ritmo a veces sorprendente, ni la sonoridad están solo al servicio de una musicalidad abstracta, sino refuerzan a veces, como vimos en el caso de Darío, el impacto de ciertas palabras. Hay más: En el caso de “Autumnal” la acumulación de las ‘aes’ en los versos 5-7 produce un ritmo muy especial porque la primera sílaba del verso viene a ser una sílaba tónica, acentuación que Darío ya había utilizado en el segundo verso con “yerran”, provocando una ruptura de la oración que aísla el complemento circunstancial de tiempo, retomando así un procedimiento de Garcilaso de la Vega en el segundo verso de la famosa lira citada más arriba:

Si de mi baja lira
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento,
Y la furia del mar y el movimiento;
(Garcilaso, 1963, p. 193)

Se nota, sin embargo, una diferencia: en lugar de escribir “En las pálidas tardes / yerran nubes tranquilas / en el azul”,⁴ Darío corta la frase otra vez, dando al segundo verso la forma de un heptasílabo y colocando el complemento circunstancial de lugar “en el azul” en el tercer verso. Si dejamos de lado el hecho de que un verso postizo, “Yerran nubes tranquilas en el azul”, *stricto sensu* no habría sido un endecasílabo, aunque tenga once sílabas, puesto que termina en

⁴ Esta variante artificial parece ser a primera vista un calco del esquema métrico seguido por Garcilaso en los dos primeros versos; pero es evidente que la acentuación del heptasílabo inicial es diferente, y que el segundo no es un endecasílabo aunque cuenta once sílabas.

sílaba aguda, constatamos que el poeta nicaragüense hace uso de un encabalgamiento audaz para destacar una palabra clave como “azul”, que retoma el título del libro al que sirve de introducción, tal como en la lira de Garcilaso el “tanto” había justificado la larga subordinada que sigue. En cuanto a ritmo y sonoridad, sin embargo, el resultado es muy diferente: mientras que el petrarquista Garcilaso se sirve de este procedimiento para estructurar de manera armoniosa una frase única que ocupa varias estrofas, Darío no hesita en dividir la oración de tal manera que a veces el endecasílabo es partido en dos por una cesura fuerte.

Y no es por casualidad que se puede observar una técnica similar en los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez, gran admirador de Darío:

Ocaso

Oh, qué sonido de oro que se va,
de oro que se va a la eternidad;
qué triste nuestro oído, de escuchar
ese oro que se va a la eternidad,
este silencio que se va a quedar
sin su oro que se va a la eternidad!
(Jiménez, 1969, p. 96)

Si los versos son leídos como endecasílabos, el efecto especial es debido a que todos terminan en *asonancia aguda* y son asonantes en ‘a’, así como a las repeticiones de proposiciones sintácticas relativas como ‘que se va’ o ‘que se va a la eternidad’ y a las vocales tónicas cuyo número y distribución difiere fundamentalmente de la frecuencia de las vocales en el habla normal:⁵ entre las 20 vocales acentuadas

⁵ De acuerdo con las estadísticas reproducidas en Wikipedia (Frecuencia, 2018), los porcentajes respectivos de frecuencia de las vocales en *El Quijote* (Qu) y *La Regenta* (R) son los siguientes: ‘a’: 14 % (Qu) y 11,1 % (R); ‘e’: 12,2 % (Qu) y 10,7

contamos 10 veces una ‘a’, 5 veces una ‘o’, cuatro veces la ‘i’, una sola vez una ‘e’ que destaca la palabra clave ‘silencio’, y ni una sola ‘u’. Aunque las cifras de frecuencia *normal* de las vocales en textos literarios de las que se dispone se refieren a dos obras peninsulares en prosa y no distinguen entre vocales tónicas y átonas, es llamativa la falta absoluta de la ‘u’ y la escasez de la ‘e’.

Pasando a los poetas argentinos, el soneto “Venus Victa” es un buen ejemplo de cómo Leopoldo Lugones (1874-1938), a pesar de apropiarse a la vez de rasgos del estilo de Garcilaso y de Darío y de utilizar una de las variedades del soneto más populares del Siglo de Oro,⁶ intenta llegar a una forma original:

Venus victa

Pidiéndome la muerte, tus collares
desprendiste con trágica alegría
y en su pompa fluvial la pedrería
se ensangrentó de púrpuras solares.

5 Sobre tus bizantinos alamares
gusté infinitamente tu agonía,
a la hora en que el crepúsculo surgía
como un vago jardín tras de los mares.

Cinzelada por mi estro, fuiste bloque
10 sepulcral, en tu lecho de difunta;
y cuando en tu seno entró el estoque

(R); ‘o’: 9,9 % (Qu) y 7,4 (R); ‘i’: 5,5 (Qu) y 5,0 (R); ‘u’: 4,8 % (Qu) y 3,3 (R).

⁶ Lugones adopta para “Venus victa” el esquema ABBA ABBA CDC EDE que Lope de Vega había empleado en el famoso soneto intitulado “La niña de plata” que empieza “Un soneto me manda hacer Violante” (Lope de Vega, 1966, p. 84).

con argucia feroz su hilo de hielo,
brotó un clavel bajo su fina punta
en tu negro jubón de terciopelo.
(Monteleone, 2010, p. 97)

Como se ve, Lugones sabe combinar en este poema la perfección de un soneto en endecasílabos que, en cuanto al esquema y la naturaleza de las rimas, respeta las normas de la métrica del siglo XVI, con una sintaxis caracterizada por encabalgamientos que por su audacia a veces son similares a los de Darío, como el de los versos 9 y 10 “cincelada por mi estro fuiste bloque / sepulcral, en tu lecho de difunta”. Respecto del estilo, a diferencia de “Autumnal” de Darío, que renuncia a toda teatralidad, el soneto de Lugones escapa al prosaísmo por rasgos estilísticos que, evocando el brillo virtual de pedrerías o los efectos de tejidos preciosos, recuerdan la poética de parnasianos y simbolistas en Francia.

Si es cierto que en la poesía argentina del siglo XX los sonetos no abundan, se puede observar, sin embargo, que no faltan sonetistas que saben explotar de maneras muy diversas las modulaciones rítmicas que permite su composición a pesar de la estructura métrica rígida. Es interesante observar, por ejemplo, con qué libertad el ya mencionado poeta Javier Adúriz, especialista en el género, trata el verso en el soneto siguiente:

Atardecer en Puente Márquez

Gaona era de tierra entonces...
A la izquierda, se alzaba el paradero
donde se reunía la humanidad
conspicua del lugar: quinteros y linyeras.

5 Cuánta gloria en cada atardecer.
El olor a eucalipto lo invadía todo
con persuasión invariable, lo mismo
que el rojo derrumbándose al oeste.

Parar ahí se parecía a comprender.
10 La Tierra era un planeta ingrávido
donde no aflojaba el honor de estar vivo.

Si hasta los perros ladraban ganosos
cuando pasaba la chata de Ortuño.
Ahora hay una ruta, nada más.
(Monteleone, 2010, pp. 771-772)

En ese soneto de Adúriz casi no existen ni rimas tradicionales ni asonancias, mientras que el número de sílabas por verso vacila entre 11 y 15. Como el poeta utiliza rimas oxítonas (vv. 3, 5, 9, 14) al lado de rimas llanas y ofrece la posibilidad de abreviar o alargar ciertos versos haciendo uso de hiatos (v. 1) o de sinalefas (v. 2) para constituir así alguna medida o cadencia tradicional, endecasílabos por ejemplo, el ritmo no es marcado ni por metros definidos, ni de manera llamativa por vocales tónicas. Basta con leer el poema como si se tratase de un texto en prosa, para darse cuenta de que el ritmo es determinado por la sintaxis, y que esta refleja claramente la estructura tradicional de un soneto a través de la distribución de las cuatro oraciones enunciativas cortas en los versos 1, 5, 9 y 14, cuyos contenidos son ilustrados en el caso de las primeras tres en los cuartetos y el primer terceto, mientras que el segundo terceto prepara el punto culminante constituido por la observación incluida en el último verso.

Es notable el contraste entre la manera en la cual Adúriz utiliza la forma del soneto en el ejemplo citado y la poética de Conrado Nalé Roxlo (1898-1973) en el conocidísimo poema “El grillo”. Es cierto que en él también la influencia de Darío es evidente –y no solo por la alusión a *Azul* en el quinto verso–, y que varios detalles recuerdan la influencia directa o indirecta de la estética parnasiana. Pero lo que más merece interés en el contexto que nos ocupa son las alusiones explícitas a la música y los recursos que Nalé Roxlo emplea para conferir un ritmo y una sonoridad específica a este poema:

El grillo

- 1 Música porque sí, música vana
como la vana música del grillo;
mi corazón eglógico y sencillo
se ha despertado grillo esta mañana.
- 5 ¿Es este cielo azul de porcelana?
¿Es una copa de oro el espinillo?
¿O es que en mi nueva condición de grillo
veo todo a lo grillo esta mañana?
- ¡Qué bien suena la flauta de la rana!...
- 10 Pero no es son de flauta: es un platillo
de vibrante cristal que a dos desgrana

gotas de agua sonora –¡Qué sencillo
es a quien tiene corazón de grillo:
interpretar la vida esta mañana!
(Monteleone, 2010, p. 190)

El ritmo predominante es el del endecasílabo. Salta a la vista en los dos primeros versos en los que no se observa ninguna sinalefa; y las sinalefas que se pueden encontrar en los versos 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12 y 14 son obvias y banales. El ritmo es llano dado que tampoco hay rimas oxítonas que podrían romper la cadencia.

Al revés: limitándose en los 14 versos a solo dos rimas consonantes diferentes en total, y disponiéndolas según el esquema ABBA ABBA ABA BBA, Conrado Nalé Roxlo recalca la estructura del soneto. Le confiere una gran unidad a través de la repetición de las rimas “-illo” y “-ana” así como por el hecho de que esa última rima figura al final de cada una de las estrofas. Además de esas rimas se repiten palabras enteras como “música” (1 [2 x], 2), “flauta” (vv. 9, 10), “grillo” (vv. 2, 4, 7, 8, 13), “vana” (vv. 1, 2), “corazón” (vv. 3, 13) y “sencillo” (vv. 3,

12), así como el complemento circunstancial “esta mañana” (vv. 4, 8, 14). Esas palabras y su repetición contribuyen a una musicalidad que nace de la *distancia* fonética entre la ‘a’ y la ‘i’ en las rimas consonantes, musicalidad que no aburre debido a que el poeta intercala breves secuencias de vocales tónicas diferentes, tales la ‘u’ en los versos 1-2, la ‘o’ en “corazón eglógico” (v. 3). El adjetivo adjunto “eglógico” señala además al lector que la mención de la flauta, la fluidez del ritmo debida a la sencillez de la sintaxis y la sonoridad obtenida mediante el reparto de las vocales tónicas y la repetición de rimas y vocablos enteros no son el resultado de un impulso ingenuo, sino que tienen obviamente sus raíces en extendidas lecturas cuyo reflejo se nota también al nivel del significado. Las frecuentes menciones de la música y el lugar destacado que ocupa la característica del corazón como “eglógico” en la composición sonora del poema, así como la evocación indirecta de la zampoña a través del sinónimo “flauta” recuerdan los poemas bucólicos de la antigüedad y del Siglo de Oro. Sugieren al lector que se encuentra frente al monólogo de un amante en un entorno idílico.

El soneto “El muro”, del mismo poeta, es otro ejemplo de un monólogo ficticio del yo lírico. En los primeros versos de esa poesía menos divertida, pero más impactante todavía por la creación o la reconstitución de un ambiente muy especial, se hallan también los recursos principales observados en “El grillo”: la repetición de palabras clave y, en gran parte a través de eso, la distribución cuidadosa de las vocales tónicas en el marco de una estructura claramente definida. Pero el impacto al nivel del enunciado es aún más obvio en ese poema que dice:

El muro

1 Pongo la mano sobre el blanco muro,
Pongo la mano sobre el muro helado,
Y siento que en la noche, al otro lado,
Pesa (o)tra mano sobre el muro oscuro.

5 Hay un silencio inquieto, un (i)nseguro
silencio de paraje d(e)s poblado.
Y mi alma es un pájaro clavado
por mi amarilla mano al muro duro.

Tierra y cal nos separan, tierra escasa
10 y fría cal. Y hay noche por afuera
hasta el fin de la vida. Ya traspasa
la mano el muro como blanda cera.
Estalla el miedo en la desierta casa,
y asido a un grito vuelvo a mi ribera.
(Monteleone, 2010, p. 192)

A pesar de los esfuerzos de objetivación, todo intento de determinar el ritmo y la sonoridad de una poesía es siempre aproximativo. En el primer cuarteto de este soneto, sin embargo, es llamativo el efecto musical de la modulación de la serie ‘o – a – o – a – u’ en ‘o – a – o – u – a’ en el segundo verso y, después, la introducción de la ‘e’ tónica en el tercer verso, en ‘e – o – a – o – u – u’ en el cuarto verso.⁷ Pero como en “Autumnal”, la sonoridad no es determinada solamente por la disposición de las vocales tónicas, sino más que nada por la riqueza de las rimas y las anáforas sobre las que la melodía se basa, cuando la oración “Pongo la mano sobre el muro”, que resume el tema y el tono del soneto, es repetida tres veces solo ligeramente alterada. Este papel preponderante de la anáfora es completado por la reducción de las rimas de cinco a cuatro, una sintaxis llana sin subordinadas y la escasez de encabalgamientos. Como en “El grillo”, llama la atención el cuidado que tiene Conrado Nalé Roxlo de pres-

⁷ Sobre el trasfondo de las modulaciones dominadas por las vocales ‘a’, ‘o’ y ‘u’ y de la ausencia total de la ‘i’ tónica en los cuartetos se destacan por ejemplo las palabras “fría” en el décimo verso y “grito” en el último de manera espectacular.

cindir de variantes métricas desuetas del endecasílabo, de distribuir las vocales tónicas deliberadamente y de resaltar la estructura regular del soneto por las rimas que son “-uro”, “-ado”, “-asa” y “-era”, repitiéndolas sistemáticamente en los 14 versos de acuerdo con un esquema tradicional. En frases cortas que reflejan el estado de ánimo del yo, el “muro” ya mencionado en el título y relacionado con el yo lírico, como se ha visto, reiteradamente por las primeras palabras del poema “pongo la mano”, vuelve a aparecer en los versos 2, 4, 8 y 12, cambiando progresivamente de apariencia por las cualidades que le son atribuidas: “blanco”, “helado”, “oscuro” y “duro”, preparando así la evocación del ansia del yo frente a la proximidad de la muerte cuando en el sexteto “traspasa / la mano el muro como blanda cera” y el yo vuelve a su ‘ribera’, “asido a un grito”, palabras que evocan en ese contexto las orillas del río Estigia y hacen que muchos lectores atentos acentúen en una segunda lectura del soneto las vocales que en los versos 4-6 puse entre paréntesis.

Hablando de ritmo y sonoridad en la poesía argentina contemporánea no se puede pasar por alto el espléndido poema “Exclusivamente calla, verdadera dama” de Mirta Rosenberg que dice así:

Exclusivamente calla, verdadera dama,
anunciando una exigencia, un drama,
ante la urgencia del destino. Exclusiva llora
y en su llanto aflora el reto serpentina
5 y la curiosidad que mató al gato. Está tentada
de hacer rato, porque en los secretos cajones
del dressoir no guarda nada final, definitivo.
El peso del mundo lo lleva puesto; la carta
de triunfo ha ido a dar al cesto
10 de los papeles, con otros oropelos

de descarte. No tiene arte
de fuerte voluntad pero sí tiene atisbos
de su ejercicio: el vicio de la solterona
que acabará por dar a luz una personalidad
15 excéntrica, obsesiva, minuciosa: en los cajones
nada, pero un lugar para cada cosa. Si llora,
como yo, es por su historia: nadie la cuida,
y nadie a quien cuidar. Queda la vida.
El espíritu se atrasa con las vueltas
20 de la noria de este pobre corazón de muselina
fina, exclusiva, bella y ella
recibe en casa.
(Monteleone, 2010, p. 868)

No entra en el propósito de este trabajo discutir un supuesto carácter autobiográfico de ese poema, o interpretar el enunciado que, para mí, habla con una claridad admirable de por sí, desde una perspectiva especial como lo propone Alicia Genovese.⁸ Se trata más bien de examinarlo como *artefacto* en el sentido que Alicia Genovese presta a ese término,⁹ y de recordar antes de todo las observaciones fundamentales de la estudiosa acerca de la composición formal de los poemas de Mirta Rosenberg, que según ella “mostró desde sus primeras publicaciones, a principios de los años ochenta, una poética diferenciada de aquella que solía asociarse cuando se mencionaba globalmente ‘La poesía de Rosario’.” (2015, 2751). Me centraré en “el cuidado formal y el distanciamiento que proponen un modo de hacer poesía alejado del sentimen-

⁸ “La doble voz no es un estilo, no es un rasgo sintáctico ni un conjunto de rasgos formales, es un excedente de los textos que permanecen parcialmente oscuros si no se les enfoca en una perspectiva de género que lea la irradiación producida por el sujeto de enunciación.” (Genovese, 2015, 3414).

⁹ “(...) los poemas contienen la posibilidad de ser leídos sólo como artefactos” (2015, 3414).

talismo estereotipo” como lo resume Rayen Daiana Pozzi en su reseña del libro de Genovese (2016, p. 277). Teniendo en mente que la misma poeta declaró desde sus comienzos que “el ritmo es todo” (Rosenberg, 1984, p. 12), me interesa aquí principalmente la manera en la cual distribuye las vocales en un poema cuyo ritmo no es determinado por metros consagrados como el endecasílabo, sino por una sintaxis clara y transparente que se superpone a la división en versos a través de numerosos encabalgamientos y un cuidado particular de la sonoridad.¹⁰

Con una sensibilidad extraordinaria y de una manera muy personal, Mirta Rosenberg está sirviéndose en este poema de muchos de los recursos que acabo de mencionar en relación con composiciones de otros poetas argentinos: Son escasas las rimas clásicas pareadas o cruzadas al final de un verso; se dan solo en los dos primeros con “dama” y “drama” y en los versos 17 y 18 con “cuida” y “vida”. Pero si incluimos las palabras que preceden la cesura en los versos largos, el número se multiplica: “llora” (v. 4) rima con “aflora” (v. 5), “gato” (v. 5) con “rato” (v. 6) o “papeles” con “oropeles” y “descarte” con “arte” (vv. 10 y 11), para citar solo algunos ejemplos. Además se encuentran lo que podríamos llamar “rimas a distancia”, que se deben a la repetición de palabras como “cajones” en los renglones 6 y 15 o “llora” en los versos 3 y 16. Al mismo tiempo esas rimas están estructurando el texto al nivel del significado, lo que también es el caso de las palabras “exclusiva(mente)” (vv. 1, 3 y 21), “nada” (vv. 7 y 16), “llora” (vv. 3 y 16) y de la oposición directa de los vocablos “nadie” en los versos 17 y 18.

Comparable a esa técnica de destacar conceptos clave mediante la repetición y el emplazamiento de las palabras es la distribución llamativa de las vocales tónicas en la que predomina la vocal ‘a’. La ‘o’ destaca en las voces y los giros “llora” (v. 3), “llanto aflora” (v. 4) y “cajones” (v.

¹⁰ Como en otras poesías reproducidas en este trabajo, la impresión de las vocales en colores diferentes representa un intento de visualizar algunas de las constantes en la composición de ese poema que es una verdadera partitura musical.

6) mientras que las demás ‘o’ se encuentran mucho más lejos a partir de la repetición de la palabra “cajones” en el verso 15 con “minuciosa” (v. 15) y los cinco versos siguientes con “cada cosa” (v. 16), “llora, como yo” (vv. 16-17), “historia” (v. 17) y “noria de este pobre corazón” (v. 20). No me extendo sobre las vocales ‘e’, ‘i’ y ‘u’ que son pocas.

Es obvio que la distribución de las rimas y las vocales tónicas no obedece a un afán de eufonía y solo en parte al cuidado de despertar recuerdos o sentimientos; lo importante es que teje como una tercera trama que se superpone en espacios constituidos cada uno por un número limitado de versos, a las cuadrículas formadas por la sintaxis y las rimas y vocales tónicas que ya se encontraron en el soneto “Cau-policán” de Rubén Darío.

Esa tercera trama toma cuerpo en versos con una cantidad cambiante de sílabas y frecuentes encabalgamientos que abren paso a una sintaxis que ya no se pliega al ritmo tradicional impuesto por metros como el endecasílabo. Y además de versos más cortos o más largos se hallan diversas sinalefas y diéresis. Se sabe gracias a una grabación de esta poesía accesible en YouTube que reproduce una lectura por la misma poeta en el Festival Internacional de Poesía de Rosario, que Mirta Rosenberg leía el verso 6 “de hace rato, porque en los secretos cajones” realizando la sinalefa de tal manera que las palabras “porque” y “en” formaban una sola palabra mientras que optó por la diéresis en el verso 14 “que acabará por dar a luz una personalidad” (2009). Testimonian de la libertad con la cual se sirve de la métrica tradicional también los versos 10-12 donde escribe “(...) papeles / de descarte. No tiene arte / de fuerte voluntad pero si tiene atisbos” repitiendo la ‘a’ acentuada después de “descarte” y “arte” una tercera vez en la palabra aguda “voluntad”, y reforzando así la cesura sintáctica obligatoria delante de la conjunción adversativa que introduce la oración subordinada prolongada en el verso siguiente, de manera que obliga al lector –o recitador– a introducir métricamente una sílaba que no existe, para compensar el carácter agudo de la palabra “voluntad”.

Lo admirable es cómo la poesía de Mirta Rosenberg, por su ritmo y su sonoridad, no niega su pertenencia a una tradición poética argentina cuyas raíces se remontan, por las formas métricas utilizadas, a la poesía castellana del siglo XVI, y que por la distribución de las vocales y el uso consciente que hace de asonancias y de encabalgamientos audaces, es a la vez original y heredera del modernismo hispanoamericano de finales del siglo XIX. La manera en la cual la sonoridad creada refleja el estado de ánimo del *yo* poético hace pensar en una influencia, aunque indirecta, de *Romances sans paroles* de Paul Verlaine, libro al que pertenece la “Chanson d’automne” citada más arriba. Y en el carácter técnicamente elaborado pero ajeno a cualquier tipo de artificiosidad, Mirta Rosenberg demuestra en su poema un *arte* que por la forma es comparable al de ciertos poetas barrocos o al de Stéphane Mallarmé, pero no en el sentido de *l’art pour l’art* sino al servicio de un enunciado profundamente humano.

Referencias bibliográficas

- Adúriz, J. (2006). *El soneto. Ensayo & antología*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- Darío, R. (1987). *Poesías completas*. Luis Alberto Ruiz (ed.). Buenos Aires: Claridad.
- Frecuencia de aparición de letras en español (2018). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Frecuencia_de_aparición_de_letras
- Garcilaso de la Vega (1963). *Obras*. T. Navarro Tomás (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Genovese, A. (2015). El distanciamiento del drama: Mirta Rosenberg. En *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas* (2751-2969). Córdoba: Eduvim, E-Book.
- Jiménez, J. R. (1969) [1958]. *Herz, stirb oder singe. Gedichte*. H. L. Davi (Ed. y trad.). Zurich: Diogenes.

- Lope de Vega Carpio, F. (1966) [1942]. *Poesías líricas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Monteleone, J. (2010). *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Edizioni Ca'Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica 8). Recuperado de <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-241-3/>
- Ovidio Nasón, P. (2002). *Metamorfosis*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Trad. de Ana Pérez Vega. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/>
- Pozzi, R. D. (2016). Reseña de *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, de Alicia Genovese. *Aljaba*, segunda época, vol. XX, 275-277. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/aljaba/v20/v20a22.pdf>.
- Rosenberg, M. (1984). *Pasajes*. Buenos Aires: Trocadero.
- Rosenberg, M. (1988). *Madam*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Rosenberg, M. (2009). Exclusivamente calla, verdadera dama. En *Festival Internacional de Poesía de Rosario - 2008*, Parte 1. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wWoFzuFeavI>.
- Vázquez, M. E. (1° de abril de 1998). Los cien años de Conrado Nalé Roxlo. *La Nación* Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/213810-los-cien-anos-de-conrado-nale-roxlo>.
- Verlaine, P. (1962). *Œuvres complètes*. Y.-J. Le Dantec, J. Borel (Eds.). Paris: Gallimard.
- Verlaine, P. (2015). *Canción de otoño*. Trad. anónima. Recuperado de <http://www.inf.u-szeged.hu/~tothl/verlaine/spanish.html>
- Wentzlaff-Eggebert, C. (2018, en prensa). Acerca de la oralidad en poesía: Ritmo y sonoridad en la era digital. En *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. Valencia: Universitat de València (Colección Anejos de la Revista *Diablotexto Digital. Revista de crítica literaria*).

Ella imagina y La Lengua Madre: algunas reflexiones sobre Juan José Millás dramaturgo

Maria Alessandra Giovannini

Dentro de la larga producción novelística de Juan José Millás, desde su primera novela, *Cerberos son las sombras*, de 1975, hasta la última, *Que nadie duerma*, de 2018, el autor valenciano ha experimentado diferentes géneros literarios. De su única prueba poética de finales de los años 80 –*De corpore insepulto*, de 1989– a los cuentos; de las obras híbridas en las que textos narrativos breves se juntan con dibujos o fotografías de otros autores –una especie de didascalia literaria a otras formas artísticas– a los editoriales, publicados en periódicos, sobre todo en *El País*, que el mismo Millás bautizó con el neologismo *articuentos*, reeditados en volúmenes (*Algo que te concierne*, 1995; *Cuerpo y prótesis*, 2000). Pero, más allá de las diferentes formas a través de las cuales se realiza su universo literario, hay unas constantes temáticas y conceptuales que van estructurando ese universo como algo coherente y entretejido: en cualquier obra de Millás encontramos referencias puntuales a otras obras suyas, una palabra o, mejor, la utilización de palabras y/u objetos de manera inédita, que construyen unidades de sentido que se rigen solo dentro del universo creado por el escritor. Me estoy refiriendo a la componente *intratextual* que recorre

a lo largo de toda la obra millasiana como si fuera una obra unitaria, una única gran obra compuesta por la pluralidad de novelas, cuentos, articuentos que, al final, se propone como una realidad *otra* que solo en aquellas páginas consigue seguir existiendo. Utilizo el término *intratextual* en el sentido propuesto por Philippe Hamon, en su trabajo sobre Zola, “Realismo e/o intertestualità: *La Bête humaine* di Zola”, como una de las tres diferentes facetas que componen el concepto de *intertextualidad*:

Questa componente intertestuale può lasciarsi scomporre in tre sottocomponenti: 1- Una componente *intratestuale* (...) che deve riferirsi ai suoi romanzi precedenti poiché (...) fa riferimento, esplicitamente o implicitamente, mediante la citazione di un contenuto, d’un titolo, o mediante la citazione d’uno dei suoi personaggi, (...), a una delle sue opere precedenti. (...)

2- Una componente *intertestuale*: Zola cita, esplicitamente o implicitamente, a mezzo della citazione di un nome o a mezzo del riferimento a un contenuto, (...) un testo letterario o un testo non letterario scritto da altri. (...)

3- Una componente *metatestuale*: Zola cita, direttamente e indirettamente, concetti, generi letterari, modi o tipi di scrittura. (Hamon, 1998, pp. 99-100).

Jean-François Carcelén (1994), en *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L’Écriture*, enfoca el análisis de la obra millasiana según las categorías del género fantástico propuestas por Tzvetan Todorov (1970). El hispanista francés recoge el término *extrañeza*, utilizado por Gonzalo Sobejano (1995) para definir la calidad distintiva de las primeras novelas de Millás —es decir, *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1984)—, que coincide con la categoría todoroviana del *étrange pur*, a la que Carcelén pone al lado el concepto freudiano de *inquiétante étrangeté* (el ‘perturbador’). Él detecta,

en la sucesiva producción del autor (en las novelas que se escribieron después de la publicación del estudio de Sobejano), un deslizamiento de la categoría del *étrange pur* hacia la del *fantastique-étrange* ('fantástico extraño'). Carcelén llama ese proceso *dérive fantastique*. Los extremos de esa deriva serían *El jardín vacío* (1981) y *Volver a casa* (1990), mientras que *Letra muerta* (1984), *El desorden de tu nombre* (1987) y *La soledad era esto* (1990), los momentos intermedios; en *Primavera de luto y otros cuentos* (1989) la inserción de lo fantástico es todavía más evidente hasta llegar a la cumbre en el monólogo *Ella imagina* (1994). Las conclusiones a que llega Carcelén serían que

(...) dans ses premiers romans, notamment dans *El jardín vacío*, le recurs au "fantastique-étrange" coïncide avec la volonté de montrer le désordre d'un monde qui soumet l'individu à ses contraintes, à son 'terrorismo cotidiano'. Par la suite, le regard porté sur ce monde ne change pas de nature, mais l'auteur semble acquérir une certaine distance qui entraîne de plus en plus son écriture vers le ludique et le fantastique. (Carcelén, 1994, p. 299).

Yo pienso que con las novelas publicadas desde mediados de los años 90 –*Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) y *No mires debajo de la cama* (1999)– la 'deriva fantástica' de que habla Carcelén ha ido más adelante, hacia la categoría de *fantastique pur* ('fantástico puro'), es decir, hacia el predominio del plano fantástico en la historia narrada que marca la imposibilidad de sobrevivir del yo en la realidad y su desesperada tentativa de continuar existiendo en una dimensión ficticia. Además, poco a poco, se impone como determinante el papel de la escritura, de la literatura, como única posibilidad de rescate y para construir esta realidad *otra* que intenta mistificar lo real, que, al mismo tiempo, está consciente de ser eso, mistificación, realidad subrogada. El paso sucesivo que llegará a realizar el personaje millasiano es independizarse de lo real y aceptar su plena realización únicamente en la realidad mistificada y fugaz de

la escritura, de la literatura. De hombre en carne y hueso a personaje literario –y aquí se impone la lección de Unamuno.

Sin toda esa larga introducción a la obra millasiana sería difícil entender su teatro, que vive en ósmosis con su narrativa –la intratextualidad de que hablaba antes–, porque también sus monólogos caben dentro de la reflexión del autor sobre la rareza de la existencia, del papel de la palabra como constructora de realidades, y por eso de la tentativa de manipularla y corromperla para manipular y corromper la realidad misma; del invisible y precario límite entre diferentes reales, poniendo en tela de juicio incluso que exista ese límite. Por eso encontramos objetos y palabras y espacios que operan como, por así decir, *puertas espacio-temporales* de las diferentes caras de la realidad y que guardan su diferente connotación solo dentro del universo de sentido de su escritura. La amplificación de sentido de esos elementos diegéticos temáticamente significativos, que recurren a lo largo de la obra millasiana, ha conseguido crear, desde el y gracias al ámbito lingüístico, del propio *idiolecto*, según la definición de Luigi Contadini, que para mí es, al mismo tiempo, construcción del mundo narrativo del escritor que recorre y cortocircuita únicamente dentro de sí mismo. Es decir, su mundo es una realidad paralela regida por leyes propias y definida por relaciones inusuales entre sus elementos, culturales y lingüísticos, una realidad que guarda su sentido solo dentro de sí misma. Por eso, los personajes millasianos que logran ir dentro y fuera de esa realidad, al volver atrás, en la realidad que todos pensamos real, se convierten en *outsiders*, seres ya incomprensibles para los demás.

Lo dicho hasta ahora abarca también a Millás dramaturgo.

Millás escribe solo dos obras dramáticas, con veinte años de distancia la una de la otra: el monólogo *Ella imagina*, publicado en 1994 (pero escrito en 1991), primera parte del volumen titulado *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, donde lo restante está formado por 31 cuentos, libro cuya heterogeneidad está justificada y unificada por el aspecto temático que recorre desde el principio hasta

el final, es decir, las obsesiones de su protagonista. *Ella imagina* fue estrenado el 23 de diciembre de 1994 en la Casa de la Cultura de Villena (Alicante), bajo la dirección de José Carlos Plaza y luego representada en varios teatros en España y América Latina, interpretada por Magüi Mira.

La segunda obra es *La Lengua Madre*,¹ que nace como un texto escrito para ser leído en varias conferencias, incluso la celebrada en el Instituto Cervantes de Nápoles el 17 de noviembre de 2015, texto luego adaptado para la escena por Millás y Juan Diego, que es también su intérprete. El monólogo dramático fue estrenado el 1 de noviembre de 2012.

El teatro de Millás es esencialmente teatro de palabras, es decir, que alrededor del texto, los demás medios escénicos están reducidos a lo mínimo, y solo a través de las palabras se dibujan espacios, situaciones y tiempo en los que esto ocurre. Así empieza la obra:

(Ella sale con cautela de un armario e inspecciona el espacio en el que se encuentra hasta reconocerlo. Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía y todo debe colaborar a conseguir ese efecto).

Bueno, aquí está otra vez esta obsesión, pero me parece una obsesión vacía porque no veo a Vicente en ella. Como no esté en el cuarto de baño... ¿Vicente? ¿Vicente? No hay nadie. Me quedaré un rato obsesionada, por si vuelve... Yo no sé por qué la gente tiene gatos pudiendo tener obsesiones. Las obsesiones hacen más compañía que los gatos, que desaparecen durante horas y luego, cuando se te ponen encima para que los acaricies, no sabe una dónde han estado ni de qué tienen manchadas las patas. Las obse-

¹ El texto inédito me fue proporcionado por el mismo Millás cuando le escribí para contarle que iba a trabajar sobre su teatro en este congreso. Como me dijo que había muchas versiones, me envió la que le resultaba más correcta y es precisamente sobre este texto, escrito en ordenador, que voy basando mi análisis, agradeciéndole a Juanjo su disponibilidad.

siones no pueden alejarse de los cuerpos porque viven en ellos, de su sangre. (Millás, 1994, p. 9).

Las acotaciones de *Ella imagina* marcan la dislocación de *ella* en cinco espacios diferentes –la habitación de hotel, el piso belga, el comedor familiar de su infancia, el estercolero y el mar– que, al mismo tiempo, se revelan intercambiables por ser, a la vez, manifestaciones de la fantasía de Vicente Holgado en que vive la protagonista y espacios de la memoria de *ella*, de la vuelta al pasado de su subconsciente.

Por ese mundo del dentro y fuera –dentro y fuera / dentro y fuera, recita el refrán que continúa repitiendo *Ella*, marcando el ritmo de la narración–, es posible transitar gracias a objetos que guardan ambos lados de la realidad (dentro y fuera): armarios, cajas de zapatos, zapatos, calcetines, lavadoras, objetos cóncavos a los que *Ella* atribuye la calidad de comunicar entre ellos, como si existiera un mundo subterráneo comunicante en su interior, y que permiten el trasvase de una realidad a otra. Y aquí tendría que recordar cómo todos estos objetos actúan, desde la primera novela de Millás, como puertas espacio-temporales que permiten transitar de una realidad a otra o de uno a otro lado de la realidad y que su recurrencia a lo largo de toda la obra millasiana –hasta su penúltima novela, *Desde la sombra* (2016), donde el armario define el espacio más importante a nivel simbólico de la narración– constituye el elemento de mayor impacto intratextual.

Pero, siendo *Ella imagina* una pieza teatral, a la serie de objetos cóncavos que permiten pasar de dentro a fuera –o de fuera a dentro–, se les añade también el espacio escénico mismo, donde el telón marca lo fronterizo entre la realidad mistificada del teatro y la realidad constituida por el público que asiste a la representación.

Otra vez Millás nos induce a una *mise en abyme* donde los planos de lo real se multiplican y donde se pierde el sentido de los límites entre ellos.

Escribe Ana Casas:

El tercero de los aspectos pertenecientes al género dramático es la reflexión metateatral. La integración del público y su papel activo en la representación recuerdan las prácticas metaliterarias presentes en otras obras de Millás. (...) La ficción dentro de la ficción constituye un motivo central también en el monólogo, en el que la protagonista ‘imagina’ que está dentro de un teatro y que el público la observa, realizando así otra de sus fantasías predilectas. Además, se corresponde temáticamente con el eje del discurso, el dentro y el fuera. (...) El telón es la tapadera de la caja que deja al público fuera de la fantasía, y a ‘ella’ dentro. (Casas, 2009, p. 209)

Al final, la elaboración del *puzzle* de la existencia de *ella*, en el que todo termina encajándose, será el resultado de esta búsqueda frenética de Vicente Holgado, entrando y saliendo del armario que constituye el tema-expediente del monólogo, para encontrarse en sitios distintos que caben todos dentro de la obsesión que *ella* comparte con su amante ausente. En otras palabras, las obsesiones al final logran que la protagonista recupere su identidad, claro está, siempre y solo en el ámbito de lo fantástico.

*

Las reflexiones sobre el lenguaje como constructor –o destructor, a ver– de la realidad constituyen el tema conductor del monólogo *La Lengua Madre*.²

El protagonista de la pieza teatral se presenta como profesor, un lingüista, quizás, que está por empezar su conferencia delante de un público, es decir, como un técnico del lenguaje, capaz de detectar las manipulaciones obradas sobre él que nosotros ya no percibimos como absurdas, algunas asociaciones de términos que, en su sustancial *ilogicidad*, revelan la impostura del Sistema sobre la sociedad,

² Millás, 2012, pp. 1-13 (texto inédito). De aquí en adelante las citas del texto llevarán los números de página correspondiente directamente al final de las citas mismas.

influyendo sobre cada individuo, unidad amplificadora de la manipulación colectiva.

Ya decimos que el teatro de Millás es esencialmente un teatro de palabra, por eso las acotaciones sirven solo para presentar al protagonista y situarle en su espacio, porque luego se le dejará a las palabras el papel de dibujar ulteriores espacios y tiempos del discurso. Aquí el principio de la obra:

LA LENGUA MADRE

*EL ESCENARIO SIMULA SER LA CABECERA DE UNA SALA DE CONFERENCIAS. HABRÁ, PUES, UNA MESA CON SU JARRA Y SU VASO DE AGUA. VEREMOS, AL LADO DE LA MESA, UN GRAN CARTEL, SOBRE UN SOPORTE DE MADERA, CON LA FOTO DEL CONFERENCIANTE (QUE ES EL ACTOR) Y LA SIGUIENTE LEYENDA: **HOY, DÍA EQUIS, CONFERENCIA DE DON FULANO DE TAL EN DEFENSA DEL ORDEN ALFABÉTICO. LOS ESPECTADORES SERÁN UTILIZADOS COMO SI FUERA EL PÚBLICO ASISTENTE A LA CONFERENCIA. EL ACTOR SALE A ESCENA ACOMPAÑADO POR UNOS APLAUSOS Y ENSEGUIDA COMIENZA A HABLAR.***

Buenas tardes, amigos... Gracias, muchísimas gracias por acudir a esta convocatoria “en defensa de la gramática y del orden alfabético”... Me... emociona comprobar que muchos de los aquí presentes formamos ya parte de un grupo, digamos, posicionado ante la más que probable catástrofe que se avecina. ¿No es así? Parece que en otros lugares del país también se están produciendo este tipo de encuentros en teatros, casas de cultura, ateneos, asociaciones... Porque los síntomas están ahí, amigos... ¿Se dan cuenta de que hoy todo son trampas verbales al servicio de oscuros intereses?... , atentados contra la palabra de los que nosotros somos víctimas y que están dando lugar a expresiones disparatadas, no se lo pierdan, como crecimiento negativo... Si es que es un sindió, coño. (Millás, 2012, p. 1)

La conciencia de estar todos bajo el peligro inminente de ver disuelta nuestra realidad es el motivo que induce a la reflexión del protagonista sobre las causas de este deterioro y de nuestra colectiva superficialidad en no haber advertido antes la incipiente catástrofe. Y cito:

¿Cómo comenzó esta catástrofe? ¿Cómo es posible, amigos, que no fuéramos capaces de percibir las señales que conducían al deterioro de la gramática y a la más que probable desaparición del orden alfabético? El orden alfabético, Dios mío, el orden alfabético, a punto ya de ser abolido pese a ser el único fiable, pues todos los demás, el religioso, el político, el económico, el social, etc., han ido cambiando constantemente. El orden alfabético, sin embargo, no se había atrevido a modificarlo nadie a través de la historia. ¿Por qué? ¿Por razonable? ¿Por justo? ¿Por lógico? No, no, nada de eso, es el más arbitrario, pues después de la A, en vez de la be, podría haber venido cualquier otra letra, ¿por qué no?, pero venía la be, y eso no se ha atrevido a tocarlo nadie, ni los pobres, ni los ricos, ni el campesinado ni el proletariado industrial, ni las derechas, ni las izquierdas, ni las monarquías, ni las repúblicas, ni las dictaduras, ni las democracias. Ni la reina loca de Alicia en El País de las maravillas se atrevió con él. A nadie, ni en la situación histórica más turbulenta que cupiera imaginar, se le habría ocurrido decir: oiga, vamos a colocar la ce en el lugar de la a para hacerle un homenaje a Cristo, o la be para destacar la importancia de Buda, o la eme, para reivindicar a Marx. Ni Franco, que alteró los apellidos de uno de sus nietos para perpetuarse a través de él, osó poner la efe como la primera letra del abecedario. Tampoco a Calígula, que nombró cónsul a su caballo, se le pasó por la cabeza la posibilidad de que el abecedario comenzara por la ce. Y todo ello pese a que este orden, el alfabético, obliga a convivir en el mismo espacio a objetos o seres que no tienen nada que ver entre sí. (Millás, 2012, pp. 3-4)

Poco a poco las reflexiones del protagonista sobre la lengua llevan el discurso a su propia experiencia sobre el sentido que, a lo largo de su vida, desde niño, las palabras han tenido en la construcción de su personalidad. Algo como una referencia autobiográfica que marca un sentimiento de nostalgia con respecto a su pasado existencial que, sin embargo, sirve para oponer aquel pasado al presente histórico, blanco de la entera pieza. Cito de *La Lengua Madre*:

A partir de cierta edad, las palabras se convierten en la sustancia de tu historia física y de tu historia química. Entonces comprendes que tu relación con el mundo está basada en un conjunto de malentendidos provocados por las palabras, por el modo en que las escuchaste por primera vez, por el daño que te hicieron, por el esfuerzo que tuviste que llevar a cabo para digerirlas. Te das cuenta de que las palabras, que son la herramienta para comprender el mundo, son también las que te extrañan de él. Nombran la cosa, sí, y te la acercan, pero sólo en la medida en que te alejan de ella. Las palabras son las embajadoras de la realidad porque no hay otro modo de relacionarse con ella, con la realidad, que a través de las palabras. Pero estas embajadoras son con frecuencia estrambóticas, contradictorias, difíciles. Tienen un significado dentro de ti y otro fuera de ti. Las palabras llevan una doble vida, como la mayoría de las personas complicadas. (Millás, 2012, pp. 19-20).

La lectura del significado de algunas palabras, cogidas al azar pero siguiendo el orden alfabético del diccionario, provoca en el protagonista recuerdos relacionados con su vida, contados con el sentido del absurdo y con la ironía a los que nos ha acostumbrado Millás, que, sin embargo, sirven de apoyo para enganchar el tema verdadero, su aptitud crítica frente a la contemporaneidad. Cito otra vez de la obra:

Para decirlo todo, Ricardo el pobre estudió económicas y se dedicó a la banca. Y lo que yo digo es que vale que fuera abúlico o que fuera abulense, eso está olvidado, son cosas de la infancia, pero lo

de vender productos basura a los jubilados no tiene perdón. El domingo, por cierto, vino a comer a casa con su mujer y a la hora del café me preguntó por mi capacidad de deuda. Capacidad de deuda, no se lo pierdan. Suena bien, ¿verdad? Pues cuidado con lo que suena bien porque esa música es la que nos ha llevado al desastre. ¿Qué es eso de la capacidad de deuda?, dije yo. Pues la cantidad en la que te puedes empeñar para comprarte un coche, dijo él. No necesito un coche, dije yo. Quien dice un coche dice un lavavajillas, dijo él. Tampoco un lavavajillas, dije yo. Ricardo no comprendía que yo ni tuviera deudas ni las deseara. Casi me tacha de insolidario porque el mundo, según él, se movía gracias al crédito. Lo contrario del crédito, se atrevió a decirme, es el descrédito, o sea, que si no debo el coche o la casa o la nevera estoy desacreditado. Yo creo que las cosas se empezaron a torcer el día en el que, en vez de calcular nuestra capacidad de ahorro, empezamos a calcular nuestra capacidad de deuda. Eso se dice, ¿no?, que esta es una crisis de la deuda. No se sabe de nadie que se haya tirado por la ventana por culpa de los ahorros, pero todos los días se suicida alguien por culpa de las deudas. (Millás, 2012, p. 10).

El tema de la corrupción a nivel fonético de las palabras que conduce al deterioro de su significado y, por eso, de la realidad, había sido reiterado también en su novela *La mujer loca* (2014), a cuya protagonista se la juzgaba loca por vivir jugando con las palabras hasta convertirse en cirujana de palabras *mancas*, un texto donde, más allá de la transposición, evidentemente, fantástica de la diégesis, Millás cuestionaba sobre temas muy relacionados con lo real y debatidos hoy en día, como la eutanasia. Con eso quiero decir que, en los últimos años y en su últimas obras, nuestro autor está enfocando temas –ya subyacentes en su narrativa– patentemente relacionados con la realidad contemporánea, una más evidente referencia a su contexto histórico que, hasta hace poco, encontrábamos preeminentemente en los articulentos, por

su misma naturaleza, siendo artículos de reflexiones sobre acontecimientos sociales y políticos del mundo alrededor. Y cito:

La palabra que es, pese a todas sus contradicciones y defectos, un tesoro, el único tesoro, por cierto, que es patrimonio de todos porque lo hemos construido entre todos. Eso significa que todos y cada uno de nosotros somos coautores, por ejemplo, de El Quijote. Aunque también de los discursos de Nochebuena del Rey. Vaya una cosa por la otra.

Por eso mismo, porque la lengua la hemos construido entre todos y porque es más grande que cada uno de nosotros, nos puede parecer indestructible, ¿verdad que parece indestructible? Pues no lo es. (...) Es imposible, amigos, hablar mal y pensar bien. Debería haber una sensibilidad ecologista respecto al lenguaje como la hay respecto a la naturaleza porque también la lengua es un ecosistema que sufre con las agresiones a las que la sometemos.

De hecho, nosotros, gente sencilla, normal, de clase media, acostumbrada a utilizar palabras como merluza, pan, agua, hijo, nube, cielo, palabras como colesterol, mantel, geranio, sábana, diabetes, cirrosis, palabras como butano, aspirina, palabras como lunes o sábado, palabras como hijo, cuñado, abuela, palabras como mortadela o choped o perejil o garbanzo, nosotros, que hasta hace poco abríamos el periódico y entendíamos lo que leíamos, aunque nos pareciera absurdo, porque el mundo es absurdo, esa es su condición fundamental y no hay quien la cure, nosotros, digo, ustedes y yo, nos desayunamos cada día con expresiones como desplome financiero, crédito estructurado, deuda pública, hipoteca subprime, deslocalización empresarial, cash flow, burbuja financiera, prima de riesgo, armonía fiscal, rescate económico, tramo minorista, fondo de inversión, bono basura, activo tóxico, intereses de demora, etcétera, etcétera, etcétera. Y esa jerga incomprensible con la que nos acostamos y con la que nos levantamos está acabando con nuestro vocabulario fundamental y con nuestro pensamiento

doméstico y con la vida de todos y cada uno de nosotros y de nuestra modesta economía en beneficio de ese ser sin rostro al que denominamos Mercado. (Millás, 2012, pp. 22- 23)

Refiriéndose a la componente intratextual del monólogo, ya en la novela *El orden alfabético*, Millás había abordado el tema sobre el poder mayéutico de la palabra en construir la realidad y, al revés, cómo su manipulación hace peligrar el sentido de la realidad misma. En la novela, en el sueño febril de su protagonista adolescente, la desaparición del objeto-libro implicaba necesariamente la completa destrucción de la memoria histórica colectiva de la civilización hasta la regresión a una condición animalesca, porque el lenguaje, parte constitutiva y esencial de la escritura, constituye el medio para inventar la realidad.

Para Millás, nombrar las cosas significa crearlas, por eso la pérdida de una sola letra del alfabeto produce en la realidad fenoménica efectos devastadores inimaginables. A la modificación fonética del significante corresponde la variación sustancial de la naturaleza del significado. En este sentido, la novela *El orden...* se tiene que leer como la crónica anunciada del fin del mundo, y en eso Millás es muy definitivo, más allá de la aparente edulcoración de su trágica reflexión sobre el destino de la humanidad, por realizarse en un plan fantástico. El progresivo desmoronamiento del andamio lógico sobre el cual el hombre, desde los albores de la civilización, había construido su realidad está directamente relacionado con la pérdida articulatoria y luego mnemónica de palabras y conceptos que de aquel mundo habían sido artífices.

Todo lo que existe es, pues, consecuencia de la victoria del Orden frente al Caos, de la acción constante de un principio regulador que no es sino el orden alfabético, que dispone y coloca las cosas en sucesión. La creación del mundo había empezado por la *explosión* de la letra A que había cebado el proceso incesante cuyo resultado es, precisamente, la realidad, un proceso que se tenía que considerar completo solo

llegando hasta la letra Z. La retracción del lenguaje, su gradual pero constante desaparición, significa que ya se ha emprendido el camino hacia atrás, y que la carretera al revés de la Z a la A deja tras sí la nada, la vuelta al caos.

Aunque, claro está, en *El orden...* Millás hacía implícita referencia a nuestra realidad histórica, en concreto, a la globalización hipertecnológica del fin del milenio. Me parece que, en *La Lengua Madre*, al poder creativo de la palabra se añade una reflexión más comprometida, más política, de su autor con respecto a la realidad, utilizando su irónico compromiso con lo fantástico para apuntar el dedo contra el poder destructivo del mundo financiero que nos domina a todos, que, a través de un lenguaje mistificador y mentiroso, constructor de una realidad paradisiaca, sigue empujando nuestra *aldea global* a la ruina.

De todo lo dicho en estas páginas, me parece evidente como el discurso acerca la naturaleza profunda del lenguaje, su capacidad creadora y enriquecedora del sentido mismo de la realidad y, al revés, su poder destructor de lo real –procurado por el degenerado uso de las palabras en la sociedad hipertecnológica y pos-capitalista de hoy en día– es unos de los ejes fundantes de la escritura de Juan José Millás. La reflexión sobre el poder mayéutico de la palabras, junto al tema del Doble –en sus diferentes facetas–³ que se concretiza también en la desesperada búsqueda del yo posmoderno de su propia identidad en el mundo, con la final aceptación de la imposibilidad de conseguirla más allá del espacio ficticio y mistificador de la literatura –es decir, de hombre en carne y hueso a personaje–, crean un circuito inter e intratextual auto-referencial en la escritura millasiana que asegura su unidad de sentido y, al mismo tiempo, marca el gradual desarrollo del proceso de auto-concienciación que el Personaje millasiano cumple a lo largo de las páginas de toda la obra de nuestro escritor.

³ Para una visión completa de los temas presentes en el universo narrativo de Millás, a lo largo de toda su producción novelística, desde su primera novela hasta las de final del siglo XX, cfr. Giovannini, 2012.

Referencias bibliográficas

- Carcelén, J.-F. (1994). *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture* (Tesis doctoral inédita). Université Stendhal Grenoble III, Grenoble.
- Casas, A. (2009). Una poética de lo fronterizo: *Ella imagina* de Juan José Millás. En I. Andrés-Suárez y A. Casas (Eds.), *Juan José Millás* (Colección Cuadernos de Narrativa) (pp. 203-215). Madrid: Arco Libros.
- Giovannini, M. A. (2012). *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Nápoles: UNIOR/Il Torcoliere ed.
- Hamon, P. (1998). Realismo e/o intertestualità: La Bête humaine de Zola. En F. Fiorentino y L. Carcereri (Eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria* (pp. 94-109). Roma: Collana I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Bulzoni Ed.
- Millás, J. J. (1975). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Gráficas Espejo.
- Millás, J. J. (1977). *Visión del ahogado*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1981). *El jardín vacío*. Madrid: Lega.
- Millás, J. J. (1983). *Papel mojado*. Madrid: Anaya.
- Millás, J. J. (1984). *Letra muerta*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1987). *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1989a). *De corpore insepulto*. Madrid: Ultismo.
- Millás, J. J. (1989b). *Primavera de luto y otros cuentos*. Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1990a). *Volver a casa*. Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1990b). *La soledad era esto*, Barcelona: Destino.
- Millás, J. J. (1994). *Ella imagina*. En *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1995a). *Algo que te concierne*. Madrid: El País-Aguilar.
- Millás, J. J. (1995b). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara.

- Millás, J. J. (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (1999). *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2000). *Cuerpo y Prótesis*, Madrid: El País-Aguilar.
- Millás, J. J. (2012). *La Lengua Madre* (texto inédito).
- Millás, J. J. (2014). *La mujer loca*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2016). *Desde la sombra*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, J. J. (2018). *Que nadie duerma*. Madrid: Alfaguara.
- Sobejano, G. (1995). *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*.
Madrid: Alfaguara.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil:
Paris.

De la tertulia a la prensa: las propuestas de modernización de Manuel Belgrano (1794-1810)

Pablo Martínez Gramuglia

Manuel Belgrano es uno de los personajes fundamentales de la historia política argentina, cuya estatura de *padre de la patria* excede y opaca la figura de letrado que pretendo analizar aquí, sobre todo cuando la del período que privilegio es anterior a su más heroica actuación pública, aunque apenas menos comprometida y menos brillante. Porteño, nacido en 1770, hijo de un comerciante de fortuna reciente, se formó en el Real Colegio de San Carlos, en los años de la renovación ilustrada liderada por Baltasar Maciel. Cuando, en 1876, partió hacia Europa para completar sus estudios, desconocía por completo el resto del territorio virreinal. Formado en leyes en Salamanca, Madrid y Valladolid, aunque se recibió de abogado (es decir que estaba habilitado para el ejercicio de la profesión en los tribunales), no aspiró al título de doctor y, excepto algunas gestiones para sacar de apuros legales a su propio padre en la década de 1790, no litigó en tribunales.¹ Él

¹ En cierta medida su *renuncia* a la aspiración al doctorado se debió a esos mismos problemas legales de su padre, Domingo Belgrano y Peri (o Pérez, como en ocasiones se castellanizaba su apellido), que comprometieron bastante la situación económica familiar mientras Manuel Belgrano y su hermano Francisco estudiaban en

mismo destaca, en un pasaje muy citado de su *Autobiografía*, que su educación y privilegio económico le permitieron ser indiferente a la práctica forense y volcarse a la economía y la política.² Volvió a Buenos Aires en 1794, nombrado secretario del recientemente creado, casi en simultáneo con otras ciudades de América, Consulado de Comercio. Esta corporación venía a reemplazar a las Juntas de Comercio como lugar de negociación entre los intereses de la corona española y la elite mercantil local, con el que el Estado imperial buscaba reforzar su control del espacio colonial americano –una de las llamadas *reformas borbónicas*– y, en el caso particular porteño, consolidar la autonomía del también reciente Virreinato rioplatense en relación con el peruano.³ Como funcionario colonial fue un incansable impulsor de instituciones progresistas, que a partir de la aplicación práctica de los conocimientos buscaban hacer más eficiente la vida productiva rioplatense: la Escuela de Náutica (abogó también por una de Comercio), la Academia de Geometría y Dibujo, el apoyo a los medios de prensa surgidos con un proyecto de difusión ilustrada (incluso financiero, como lo testimonian los diecinueve ejemplares del *Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiógrafo del Río de la Plata* a los que estaba suscripto el Consulado, luego reemplazados

España. En una carta a su madre escribía: “Del todo desisto de graduarme de Dr., lo contemplo una cosa muy inútil y un gasto superfluo, a más que si he de ser Abogado me basta el grado que tengo, y la práctica que hasta hoy voy adquiriendo” (“Carta a María Josefa González, 11 de agosto de 1790”, *Epistolario Belgraniano*, 2001, p. 49).

² Escribía Belgrano, en 1812: “Confieso que mi aplicación no la contraje tanto a la carrera que había ido a emprender, como al estudio de los idiomas vivos, de la economía política y al derecho público, y que en los primeros momentos en que tuve la suerte de encontrar hombres amantes al bien público que me manifestaron sus útiles ideas, se apoderó de mí el deseo de propender cuanto pudiese al provecho general, y adquirir renombre con mis trabajos hacia tan importante objeto, dirigiéndolos particularmente a favor de la patria” (Belgrano, (1974) [1812], p. 33).

³ Para una caracterización de la historia del Consulado, ver Tjarks, 1962, Navarro Floria, 1999 y Kraselsky, 2007.

por el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*),⁴ la decisión del virrey Cisneros de abrir el comercio en 1809, la publicación del *Correo de Comercio* y la acción en el propio Consulado son ejemplo de ello. Confabulado con otros futuros hombres de la Revolución de Mayo para instalar a la infanta Carlota como soberana en el Río de la Plata ante la ausencia forzada de Fernando VII, aquella lo contó entre sus principales actores y terminó asumiendo como secretario de Junta Provisoria de Gobierno el 25 de mayo de 1810. Desde entonces, con la misma pasión con que había trabajado en las instituciones coloniales, procuró llevar adelante un programa de reformas económicas y sociales en los sucesivos gobiernos patrios, interrumpido durante varios años por las obligaciones militares que contrajo, aunque él mismo se considerase poco preparado para ellas. Si bien su muerte diez años después pareció un acontecimiento menor en la violenta Buenos Aires del año veinte, su figura se instaló con relativa rapidez en el *panteón* nacional de próceres construido en la segunda mitad del siglo XIX, sitio que, a diferencia de otros ocupantes, rara vez fue cuestionado.

La obra escrita de Belgrano es menos sistemática que prolífica: cartas, documentos oficiales de la vida civil (las memorias del consulado, las fundaciones institucionales, los discursos) o militar (partes de batalla, requerimientos e informes a superiores) y la fugaz aunque sólida tarea de publicista en la prensa periódica, en los meses en que estuvo a cargo del *Correo de Comercio*. En toda o casi toda ella, sin embargo, se observa el mismo ímpetu reformador y la misma función política: sus ensayos programáticos anteponen siempre el actuar al conocer, aunque para actuar haya que conocer, de modo espiral más que circular, pues la escritura misma es concebida como anuncio de la acción política futura o como consecuencia de su interrupción.

Los primeros trabajos publicados por Belgrano tenían una doble faz de intervención intelectual y política, en la línea de la formación

⁴ Ver *Oficio del Consulado de Buenos Ayres...*

ilustrada recibida en los claustros españoles, que sostenía la absoluta superioridad del conocimiento útil sobre el conocimiento a secas (Sarrailh, 1954, pp. 174-175). Su propia condición de funcionario vi-reinal, que lo torna un ejemplo cabal del concepto de “letrado” desarrollado por Ángel Rama, le impuso la producción de una serie de documentos programáticos, las “Memorias” del Consulado. El artículo XXX de la Real Cédula de Erección del Consulado indicaba que su secretario debía presentar una memoria sobre temas económicos al abrir cada sesión anual (“Real Cédula de la erección del Consulado de Buenos Aires”, 1794, p. 18). Según varios historiadores, la primera de esas memorias, de 1794, tal vez debido al apuro con que debió ser redactada, no fue un trabajo original, sino que habría consistido en la traducción de *Máximas generales del gobierno de un reyno agricultor*, del médico y economista francés François Quesnay. De hecho, la realizó todavía en España, donde la publicó como libro ese mismo año justo antes de embarcarse hacia Buenos Aires para cubrir el puesto.⁵ Según Ernest Lluch, excepto la dedicatoria a Diego de Noronha, un gentilhomme portugués, y una breve explicación del término “labrador”, todo el texto es una traducción de “elevada calidad”, con algunas

⁵ Belgrano trabajó con la cuarta y última edición del libro de Quesnay, de 1767, y salió publicado como *Máximas generales del gobierno de un reyno agricultor traducido del francés por D. Manuel Belgrano, Abogado de los Reales Consejos y Secretario del Consulado de Buenos Ayres*, con el pie de imprenta “Madrid, en la oficina de Ramón Ruiz, 1794” (Lluch, 1985, pp. 103-104); es decir que el texto fue imprimido entre el nombramiento oficial de Belgrano el 30 de enero (aunque el 6 de diciembre de 1793 el ministro Santiago Gardorqui le envió una nota anunciándole su futuro nombramiento; ver Instituto... 1981, p. 113) y su llegada a Buenos Aires el 7 de mayo. Navarro Floria (1994, 1999) y Pastore (2005), entre otros, señalan que este texto fue presentado como la memoria correspondiente a 1794. En las actas del consulado, sin embargo, no figura ninguna presentación ese año, y sí en junio de 1795, de 1797 y de los años siguientes (ver Archivo... t. I, p. 197 y sgtes., 383, t. II 469 y t. III, p. 180). En 1796, Belgrano estaba alejado del cargo por enfermedad, pero al retornar el 28 de julio “manifestó un Borrador del estado actual de la Agricultura, Artes, y Comercio en las Provincias de este Virreynato” (Archivo... t. II, 203).

supresiones del original debido a su carácter redundante y algunas mínimas opciones léxicas que revelan la voluntad de adaptación del texto al contexto rioplatense y más en general al imperio español (Lluch, 1985, pp. 104-105).⁶

Esa decisión de Belgrano se enmarca en una actitud frente al conocimiento que ubica América en el lugar del *no saber* y de la aplicación, mientras que la ciencia *pura* es aquella que se desarrolla en Europa, aun en el caso de las ciencias sociales como la economía política. Más de quince años después, en un artículo cuya segunda parte se publica el 30 de junio de 1810, titulado “Educación”, al criticar el énfasis escolástico de la educación rioplatense y proponer una reforma que privilegiase la lógica, la matemática y las ciencias experimentales, señala:

Mucho hay trabajado en esta materia, y debemos aprovecharnos de los esfuerzos de los sabios europeos para propagar los conocimientos: ya lo hemos dicho otra ocasión; nosotros no necesitamos de abrir los caminos; ellos entran francos y libres, con el empeño constante de los grandes hombres de las naciones cultas de la Europa, que han sabido vencer y arrollar á la misma ignorancia, á pesar del dominio y posesion que tenia tan afirmada. Con solo imitar en este punto, y seguir sus huellas, habremos conseguido los frutos que deseamos; no tratemos de inventar, ni de querer adquirir una guirnalda con rapsodias [*sic*]... (*Correo de Comercio* I, N° 18, p. 137).

Al afirmar, como todo el movimiento ilustrado, la universalidad del saber, predicada del conocimiento sin embargo *local* europeo,

⁶ Un ejemplo de esas opciones sería la traducción de “qu’on maintienne l’entière liberté du commerce [que se mantenga la libertad total de comercio]” por “que se dé libertad al comercio”, con lo cual el texto parece referirse más al contexto inmediato español (y en especial al puerto de Buenos Aires, sometido al monopolio) que a la economía francesa (Lluch, 1985, p. 105).

Belgrano participaba de una distribución del trabajo intelectual en un nivel mundial propia del mundo moderno.⁷ Dos años después, publicaría los *Principios de la Ciencia Económico-Política traducidos del francés por el D. Manuel Belgrano, Abogado de los Reales Consejos y Secretario por S. M. del Real Consulado de esta Capital*, una refundición de dos obras en francés en las que se exponían nuevamente los postulados fisiócratas, con la única *innovación relevante* de una nota en la que, haciendo referencia al abate Galiani y sus correcciones neomercantilistas a la secta francesa, afirmaba la necesidad de controlar el comercio de granos cuando era deficitario, como en el caso porteño (Lluch, 1985, pp. 110-111).⁸ Belgrano instalaba la traducción y la aplicación como las tareas centrales del letrado colonial, y delineaba así su figura como la de un traductor lingüístico y cultural del saber *de las naciones cultas* a las condiciones locales, cuya mediación era la clave para el desarrollo económico.

En efecto, en 1795, en la primera memoria escrita en cumplimiento de la citada obligación, titulada “Medios generales de fomentar la agricultura, animar la industria y proteger el comercio en un país

⁷ Retomo aquí los planteos de Walter Mignolo (2000), quien afirma que “el imaginario del sistema mundo moderno/colonial ubica la producción del conocimiento en Europa”, de modo tal que el “conocimiento local” elaborado en el viejo continente da forma a otras realidades al imponerse a través de “diseños globales” (pp. 92-96).

⁸ El libro incluye dos textos. El primero, que Belgrano titula “Principios de la Ciencia Económica”, es una traducción del *Abregé des Principes de la Science Économique* del “Conde de C.”, una sección de las *Nouvelles Éphémérides économiques ou Bibliothèque raisonnée de l’histoire de la morale et de la politique*, de 1775, si bien durante mucho tiempo se supuso que era una producción propia de Belgrano por los escasísimos datos sobre el conde mencionado como autor. El otro texto se titula “Compendio de los principios de la Economía Política, por S.A.S. el Margrave Reynante de Baden”, traducción del “Abrégé des principes de l’Économie Politique par S.A.S. Monseigneur le Margrave Régnant de Baden”, incluido en las *Éphémérides du citoyen ou Bibliothèque raisonnée des sciences morales et politiques*, de 1792. Todos estos datos constan en el renovador estudio de Lluch (1985, pp. 107-112) sobre Belgrano y la fisiocracia.

agricultor”,⁹ realizaba una prolija exposición del pensamiento reformista ilustrado y de las lecturas de los escritores fisiócratas. Las propuestas adelantaban muchas de las ideas difundidas por Hipólito Vieytes (con quien Belgrano compartió una amistad prolongada) en su *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* unos años más tarde: liberar el comercio de granos para aumentar su producción, otorgar premios como estímulos para combatir la ociosidad de los labradores y promover la *industria popular* (producciones domésticas de hilado o tejido), facilitar el acceso a la tierra, mejorar las comunicaciones y el transporte y difundir el conocimiento técnico específico para los agricultores (incluso sugiere la colaboración de los párrocos).¹⁰

Las memorias de 1795 y 1797, comparten dos características centrales a la hora de indagar en la figura de letrado que ellas contribuyen a instalar para el todavía recién llegado, joven, brillante, impetuoso y algo impertinente Belgrano, que con sus estudios teóricos de economía y ciencias sociales –solo vagamente avalados por el título de abogado– pretendía instruir a los comerciantes de Buenos Aires sobre actividades que, o bien practicaban como modo de vida consuetudinario, o bien carecían de todo interés para ellos. La primera de ellas, presente en verdad en todas las memorias existentes,¹¹ es la voz enun-

⁹ El texto fue leído el 15 de junio de 1795, según consta en las actas del Consulado (Archivo... I, p. 383). Luis Roque Gondra, en un libro fundamental sobre el pensamiento económico de Belgrano, es el primero en editarlas, tomando el texto de una copia levantada a mano del manuscrito original hallada en la colección de documentos históricos de Bartolomé Mitre; sin embargo, o el copista o el editor confunden el año y se publica como de 1796 (cuando Belgrano estaba de licencia), error repetido hasta hoy en algunas ediciones que retoman su pionero trabajo (1923, pp. 135-162). Mitre mismo había escrito que el texto se mandó a imprimir (Mitre, 1887, t. I, p. 89), pero no consta la existencia de una versión impresa en ninguna otra bibliografía, ni ha quedado ejemplar alguno de ella; es probable que se haya confundido con la de 1798, cuya versión impresa estaba también en su colección de documentos.

¹⁰ Para un detalle del proyecto editorial de Vieytes, ver Martínez, 2009.

¹¹ Se conservan cinco de estas memorias (si exceptuamos la mención frecuente

ciadora: un yo que se dirigía a un *ustedes*, los miembros del Consulado, en cuyo seno se leían las memorias en junio o julio de cada año (a excepción de 1796). Al instalar la primera persona como garante del discurso, y reconociendo el origen ultramarino de los conocimientos expuestos, Belgrano reforzaba su idea del letrado como traductor, ya no tanto (o no solo) en el sentido preciso del término, como una transcodificación lingüística, sino más bien en un nivel más amplio de una mediación entre un saber que concebía como general y una coyuntura local.

Esa primera persona que exhibe sus conocimientos de las ciencias naturales y sociales, así como el manejo al menos teórico de las nociones básicas para el ejercicio de la agricultura, consolida por otro lado a Belgrano como un letrado cuyos juicios estaban basados en un conocimiento ilustrado y racional del mundo, avalado por las novedades más recientes del pensamiento científico, tanto en las vagas autoridades de las ciencias naturales que citaba (las sociedades económicas y de amigos del país, los “círculos de Alemania” o el “Mr. Duhamel”¹² que convocaba para explicar cómo sembrar el lino), como en las algo más específicas alusiones a teóricos de la política y la economía (Campomanes, Genovesi, los fisiócratas o Adam Smith, incluido en aquella lista de *libros prohibidos* a los que como estudiante había tenido acceso). Sin embargo, Belgrano se apoya en esas autoridades de un modo general, insertando las menciones al pasar y recurriendo más

de la traducción de 1794 como una de ellas, repetida en la bibliografía pero para la que no he hallado ningún soporte documental): 1795, 1797, 1798, 1802 y 1809. Solo una de ellas pasó a la imprenta; el resto se han conservado en copias manuscritas de originales también manuscritos. De algunas de las perdidas se ha podido reconstruir al menos la temática general a partir de los documentos del Consulado.

¹² Se trata del publicista francés Henri-Louis Duhamel de Monceau, autor de varios tratados sobre agronomía y cuestiones económicas involucradas en su desarrollo desde mediados del siglo XVIII, muchas de cuyas obras se habían traducido, sintetizado y refundido para 1797, aunque es posible que Belgrano las leyese en el original francés.

a “los sabios” o “la Europa culta” y refiriendo lo que “todo el mundo sabe” o bien lo que “nadie duda”; empezaba así a confiar menos en la exhibición de la erudición que en una idea tradicional de opinión pública como autoevidente y conocida, o al menos cognoscible, por todos. La excepción a este modo de recurrir a la autoridad la constituían, al comienzo y al final de cada memoria (es decir, al abrir el acto de habla, sentando las bases de su propia autoridad discursiva, y al cerrarlo legitimando todo lo previamente expuesto), la cita precisa de textos de carácter jurídico: las Leyes de Indias al empezar cada texto (en la memoria de 1795 como epígrafe) y reales cédulas y reales órdenes al finalizar. Como uno de los letrados por excelencia del mundo colonial, los abogados, en la disputa por tomar la palabra e imponerla, elaboraba un *ethos* discursivo que conjugaba saber y poder, de modo tal que su propia palabra garantizase el contenido vertido en el discurso y contribuyera a convencer a sus destinatarios.

Pero, ¿quiénes eran esos destinatarios? La pregunta requiere pensar tanto en su mención en los textos como en la circulación que cada uno de ellos tuvo, cuyas marcas también se inscriben en ellos. Si bien los interlocutores de Belgrano en las cinco memorias que se han conservado son los miembros del consulado (recordemos, fundamentalmente comerciantes españoles, pero también algunos comerciantes y, a partir de 1797, hacendados rioplatenses), a quienes apelaba con un directo e igualitario “Señores” al comienzo de ellas, la primera de las memorias, leída en junio de 1795, tuvo como público solo a los miembros de aquella corporación; para 1797, por disposición del monarca, la lectura de la memoria debía ser abierta a “los sujetos que quieran” y entre ellos *debían* contarse los funcionarios.¹³ A esa ya significativa

¹³ Una real orden del 31 de marzo de 1797 dispuso que “...se convide al virrey y demás tribunales y cuerpos de esa capital para que concurren a la Junta de Gobierno, y que se publique por carteles para que asistan los sujetos que quieran, sentándose éstos indistintamente en los lugares que encuentren, y finalmente que cualquiera de los concurrentes pueda manifestar por medio de una memoria cualquier objeto que

ampliación del público siguió, un año después, otra no menos significativa que implicaba además otro medio: la “Memoria que leyó el licenciado don Manuel Belgrano, Abogado de los Reales Consejos y Secretario por su Majestad del Real Consulado de esta Capital en la sesión que celebró su Junta de Gobierno a 14 de junio de 1798” fue impresa en la Imprenta de los Niños Expósitos a instancias del virrey Antonio Olaguer y Feliú.¹⁴ Que la decisión de hacerlo fuera posterior a la elaboración y lectura pública del texto probablemente explica que sea difícil de distinguir esta tercera memoria de las dos anteriores en cuanto a la relación con la escritura y la imprenta. Parece haber existido algún trabajo de edición entre la lectura pública y su impresión, dado que es la única de las memorias que prescinde del encabezado “Señores”, escamoteando su origen oral; sin embargo, repetidas veces el texto alude a la situación de enunciación, incluso con ese vocativo.

La memoria del ‘98, al igual que la anterior (y a diferencia de la del ‘95, que ampliaba su alcance a toda la economía y la política colonial), estaba destinada a un tema muy acotado: la explicación de una real orden de marzo de 1797, que disponía algunas reformas del Consulado. La primera de ellas, su composición en partes iguales por comerciantes y hacendados, medida con la que el monarca español procuraba equilibrar las disputas de poder en el Río de la Plata, que Belgrano va a aprovechar para afirmar una vez más la necesidad de cooperación entre agricultores y comerciantes, aunque apenas unos párrafos después afirme la supremacía de agricultura sobre las otras actividades, citando incluso su propia versión de las *Máximas...* de Quesnay:

considere útil...” (Navarro Floria, 1999, p. 108). Como con el vocativo de Belgrano, sorprende la disposición igualitaria de que no se respetasen precedencias y jerarquías en el modo de sentarse, cuestión que en la cultura colonial podía llevar a enormes disputas; el Consulado parece haber sido, en sus prácticas cotidianas, un espacio de igualdad intelectual, en la que los intercambios estaban regidos por argumentaciones racionales antes que por el peso de la autoridad.

¹⁴ Ver Belgrano, 1798, 98n.

Es tal la dependencia mutua que tienen entre sí la agricultura y el comercio, que uno sin otro no pueden florecer. (Instituto..., 1993, p. 72)

Porque, cuáles serían los objetos de comercio sin la agricultura? ¿Acaso las manufacturas? Y éstas, ¿a quién deben sus materias primeras? ¿No es la agricultura quien se las suministra? Sí señores, ella es la nutriz de las artes, y del comercio, y así como un infante sin leche de la nodriza no puede mantenerse ni caminar por grados á la edad adulta, así también, ni las artes ni el comercio, pueden mantenerse sin la agricultura, ni llegar al grado de mayor perfección. (Instituto..., 1993, p. 73)

En ese sentido, más allá de la impresión posterior que tal vez no podía prever, al acotar el objeto de las memorias del '97 y el '98, Belgrano se adaptaba al nuevo público fijado por la real orden, pues pasaba de las consignas generales a las propuestas concretas de intervención en las áreas que el Consulado pretendía controlar. Y si en los dos textos anteriores Belgrano fundaba su autoridad discursiva en el conocimiento del entramado jurídico, ya en 1798 la cita inicial es del *Journal Ecclésiastique* de París, un periódico francés de orientación regalista (algunos de cuyos números figuraban en el *Index* de textos prohibidos), que trataba los más diversos temas de lo que hoy llamaríamos *ciencias sociales*.¹⁵ El secretario volvía a presentarse como depositario de conocimiento más actualizado en todas las áreas, haciendo recomendaciones de orden económico, desde luego, pero también observaciones sobre la naturaleza humana, al proponer como único remedio para la natural pereza del hombre la presencia de un “aguijón” que lo despertase, los premios que la real orden de Carlos

¹⁵ Según Manuel Fernández López, la fuente de Belgrano en este caso no es directa, sino que proviene de los números 174 y 175 del *Espíritu de los mejores diarios*, de 1789, una publicación que, como su título señala, recogía artículos de diversos periódicos europeos, fundamentalmente franceses y españoles (2005, p. 3).

IV indicaba al Consulado entregar cada año “sobre los objetos más útiles de comercio, agricultura y artes, atendidas las circunstancias de estas provincias” (Instituto, 1993, p. 71). Y a la vez recordaba a los miembros del Consulado cómo él mismo había anticipado las mismas medidas que ahora el monarca determinaba, a la vez que atribuía su idea a la totalidad de ese cuerpo, de modo tal que un discurso anterior resultaba no solo adecuado en términos teóricos, sino también una intervención política legitimada por esa anticipación:

Desde la primera vez que cumpliendo con el encargo de mi empleo, leí ante este cuerpo la memoria que se me manda escribir anualmente, he clamado siempre por la escuela y el premio, como medios para prosperidad del Estado (...). [L]a orden del soberano, que tenemos a la vista, ha confirmado los deseos de todos los individuos que componen este consulado, llenándolos de satisfacción al ver que sus ideas son tan conformes a las disposiciones de vuestra corte. (Instituto..., 1993, p. 77)

Ya no era necesaria aquella legitimación letrada basada en el conocimiento de las leyes, sino que bastaba su propia figura como garante de lo dicho: había nacido un autor.¹⁶ Y Belgrano lo sabía y no titubeaba en avanzar en esa línea, al punto tal que en el fragmento citado arriba en realidad el rey se volvía quien estaba de acuerdo con él y no al revés: ninguna mención hacía la real cédula sobre las escuelas, que el letrado criollo sumaba a los imperativos de la hora. A la vez, y con mayor convicción que en los textos anteriores, reconocía la necesidad de adaptar los conocimientos importados a las circunstancias locales, reforzando antes que borrando la tarea del traductor:

Es verdad que en estos países no se pueden tomar estas máximas en toda su extensión; sus circunstancias, como sabemos, son muy diferentes de las de Europa (...). Con el medio prescripto por el

¹⁶ He trabajado los conceptos de *autor* y *publicista* en Martínez, 2011.

soberano y los que he indicado, la aplicación brillará por todas partes: el labrador, el artesano industrioso, tendrán estímulos para moverse, y hasta el comerciante lo hallarán en el premio y el honor; éstos harán que la holgazanería huya de todo el virreinato, y vaya a refugiarse a los desiertos... (Instituto..., 1993, pp. 78-79)

Pues la clave de cualquier decisión económica es su estudio previo: “una especulación mal hecha, puede traer consecuencias muy funestas al comercio de una provincia y de toda una nación” (ídem). Para ello, para evitar esas funestas consecuencias, es que se hacía necesario:

La extensión de conocimientos, la ilustración general, el que las luces se difundan por todos, que todos se instruyan, que adquieran ideas, que ni el labrador ni el comerciante ni el artista ignore lo que les corresponde, que unos y otros procuren no apegarse tan íntimamente á los pensamientos de sus antepasados, los cuales solo deben adoptarse cuando conviene, y cuando no, desecharlos y abandonarlos: lo que fué útil en otro tiempo, ahora es perjudicial, las costumbres varían, los usos igualmente, y todo, de tiempo en tiempo cambia, sin que en esto haya más misterio, que el de la vicisitud de las cosas humanas. (Instituto..., 1993, p. 79)

Cuando ya exista la prensa, en 1802, en vez del discurso ordenado y metódico de un letrado moderno, basado en la ciencia, el texto construía un *ethos* marcado por el errar entre los temas, con saltos a veces abruptos entre uno y otro (dedicaba los primeros párrafos a la guerra recientemente terminada entre España e Inglaterra, que tuvo entre sus acciones el bloqueo del Río de la Plata), aunque claramente había una estructura argumentativa planeada que partía de lo general y del presente (o el pasado reciente) al comienzo del texto y avanzaba en dirección a lo particular y a los planes futuros. Esa retórica, si bien restaba el costado erudito, consolidaba aún más la importancia del yo como garante de la verdad enunciada.

Unos meses antes de crear el *Correo de Comercio*, Belgrano leyó la última memoria de la que tenemos testimonio, la de 1809. En ella, en un contexto político absolutamente diverso, pues el mayor conflicto comercial que enfrentaba el Virreinato era que el viejo enemigo inglés copaba ahora el puerto con el contrabando mientras que la invasión de Napoleón Bonaparte dificultaba seriamente el comercio legal con la metrópoli española, el secretario del Consulado procuraba establecer algunas medidas correctivas frente al “inicuo tráfico del contrabando” (Belgrano, 1994 [1809], p. 303). Consciente de los límites del poder del Consulado en la nueva coyuntura y sabiendo que muchos de los responsables del contrabando se sentaban entre quienes oían la lectura de la memoria, Belgrano se limitaba a exponer los daños que aquel generaba en la economía del imperio, presentándose, a la manera de la memoria de 1802, como un orador cuyas ideas salen sin orden ni precisión: “Tal vez traspaso el orden de mis ideas, por la celeridad con que se agolpan a mi imaginación y la prontitud con que me hallo de apuntarlas...” (Belgrano, 1994 [1809], p. 305). Prescindía de las citas de autoridad y los textos legales sobre los que había apoyado su argumentación en el pasado y abrevaba de la opinión pública para establecer los motivos de la condena; a partir de la insistencia en la fidelidad al monarca y la inmoralidad que “ese nombre tan injurioso e infame de contrabandista” entrañaba, Belgrano acumulaba anatemas contra los comerciantes que eludían los canales lícitos. Pero a la hora de señalar el nexo entre la argumentación de orden político y económico y la intervención concreta, solo podía proponer a los miembros del Consulado la denuncia frente al gobierno de quienes vendían públicamente productos de contrabando en Buenos Aires y, como único castigo efectivo, el mayor anatema posible, la exclusión de esa institución, cuya escasa eficacia como medida correctiva adivinaba en el mismo momento de proponerla:

(...) calificado que sea por nuestro Tribunal, que un comerciante, sea quien fuere, ha hecho contrabando, debe darle parte a esta Jun-

ta para que sea proscrito de nuestra universidad [el Consulado] y su nombre quede estampado con ignominia en nuestras actas.

Ya veo que al hombre sin honor ni sentimientos nada de esto le causará movimiento, y tal lo es aquel que se ejercita en defraudar al Rey (...) pero a pesar de todo tal vez que de esta determinación resulte que algunos se retraigan de este depravado medio de enriquecerse (...). (Belgrano, 1994 [1809], p. 304).

El escaso alcance de la propuesta, la tímida intervención política que proponía sobre la base de una argumentación fuertemente marcada por una grandilocuencia sentimental que contrastaba con aquella timidez, resulta un elocuente ejemplo de la caracterización que realizó Pedro Navarro Floria: “Manuel Belgrano fue el funcionario ilustrado más desilusionado de Buenos Aires y, desde 1806, el desilusionado más impaciente: veía cada vez más claramente que los mecanismos de toma de decisiones se esclerosaban, y proponía sustituirlos” (1994, p. 301).

En el *Correo de Comercio* se impone la ética del letrado elaborada por Belgrano en su prospecto: el conocimiento de la escritura y la frecuentación de la lectura implican necesariamente la obligación de “ilustrar”, de “ir abriendo los ojos a nuestros paisanos”¹⁷. Allí, la enunciación surge de un *nosotros* que la retórica clásica identifica como el *pluralis auctoris*, el plural de autor, que ubica a este en una posición de dependencia frente al oyente/lector, pues este conserva la decisión de sentirse o no incluido en esa primera persona plural. Ahora bien, tanto el *nosotros* como la tercera persona (considerada la “no-persona” por Émile Benveniste)¹⁸ implica un borramiento de la subjetividad del autor, recurso clave sin embargo para constituirlo como publicista, de modo tal que las afirmaciones del periódico terminan por ser atri-

¹⁷ En relación con el proyecto editorial del *Correo de Comercio*, ver Martínez Gramuglia, 2014.

¹⁸ Ver Benveniste, 1977 [1974].

buidas a la opinión pública, concebida como un saber compartido y cuya verdad era tal que bastaba enunciarla para que fuera aceptada. Los cuatro primeros artículos doctrinarios, destinados a “Comercio”, “Agricultura”, “Industria” y “Educación” (*Correo de Comercio* I, pp. 4-6, 9-10, 12-17, 18-20, 25-28), son redactados como portadores de un saber impersonal y general, que apenas si reconoce algunas fuentes teóricas en autores extranjeros, pero sin exhibir la intermediación realizada por el letrado traductor.

En ese sentido, en el trayecto que va de la memoria de 1795, en la que el *yo* se afirma como una instancia absoluta de validación de la verdad del discurso, a la producción *periodística* o, mejor, *publicística* de 1810, que se vacía de toda referencia personal para llenarla con una atribución coral, de múltiples sujetos en acuerdo, que al filo de la revolución realizaba el ideal de unanimidad de la opinión pública propio del Antiguo Régimen, hay una experimentación con las formas y los medios que bien podría definirse como un aprendizaje del letrado colonial, en cuyo transcurso sin embargo ese letrado se ha vuelto otro.¹⁹ En efecto, el *ethos* moderno y científico de Manuel Belgrano, dedicado a la prédica política e intelectual, se renueva en una figura de letrado distinta a partir de la frecuentación y experimentación con la prensa periódica: un publicista, un letrado republicano, cuya modernidad pasa más por los modos de intervención que por el contenido de sus textos.

Referencias bibliográficas

Fuentes

Archivo General de la Nación (1936-1947). *Consulado de Buenos Aires. Antecedentes-Actas-Documentos*. Tres volúmenes. Dir. H. C. Quesada. Buenos Aires: Kraft.

¹⁹ A diferencia del *Telégrafo...*, el *Semanario de Agricultura...* y la *Gazeta...*, en el *Correo de Comercio* la polémica es muy rara; en el período a cargo de Belgrano, solo podría citarse una sobre el origen de la rabia.

- Belgrano, M. (1954) [1798]. *Memoria que leyó el licenciado don Manuel Belgrano, Abogado de los Reales Consejos y Secretario por su Majestad del Real Consulado de esta Capital en la sesión que celebró su Junta de Gobierno a 14 de junio de 1798*. En *Escritos económicos*. Buenos Aires, Raigal: 98-112.
- Belgrano, M. (1974) [1812]. Autobiografía del General Don Manuel Belgrano, que comprende desde sus primeros años (1770) hasta la revolución del 25 de mayo. En A. Prieto, *La literatura autobiográfica argentina* (pp. 25-43). Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- Belgrano, M. (1994) [1809]. Memoria del señor secretario. Instituto Nacional Belgraniano. *Segundo Congreso Nacional Belgraniano* (pp. 303-304). Buenos Aires: Instituto Nacional Belgraniano.
- Belgrano, Manuel (2001) [1970]. *Epistolario belgraniano*. Buenos Aires: Taurus.
- Correo de Comercio*. Abril-agosto de 1810.
- Instituto Belgraniano (1981). *Documentos para la Historia del General Don Manuel Belgrano*. Tomo I. Buenos Aires: Instituto Belgraniano Central
- Instituto Belgraniano (1993). *Documentos para la Historia del General Don Manuel Belgrano*. Tomo II. Buenos Aires: Instituto Belgraniano Central.
- Oficio del Consulado de Buenos Aires, al Secretario de estado y del despacho universal de hacienda comunicándole que el virrey ha suspendido la publicación del “Telégrafo Mercantil, rural, político-económico e historiógrafo del Río de la Plata”, y que teniendo en cuenta la R. O. aprobatoria de la suscripción hecha al mismo, la aplicará al nuevo periódico, “Semanario de Agricultura, Industria y Comercio”, 11 de diciembre de 1802*. Reproducido en Torre Revello, J. (1991) [1940]. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. México: UNAM, ccxx.

Real Cédula de la erección del Consulado de Buenos Aires (1794).
Madrid: Oficina de Don Benito Cano.

Bibliografía secundaria

- Benveniste, É. (1977) [1974]. El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II* (pp. 82-91). México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández López, M. (2005). *Cartas de Foronda: su influencia en el pensamiento económico argentino*. En *XLI Reunión Anual de la Asociación Argentina de Economía Política*. Recuperado de <http://www.aaep.org.ar/espa/anales/works05/fernandezlopez.pdf>
- Gondra, L. R. (1923). *Las ideas económicas de Manuel Belgrano*. Buenos Aires: Talleres Gráficos L. J. Rosso y Cía.
- Kraselsky, J. G. (2007). De las Juntas de Comercio al Consulado. Los comerciantes rioplatenses y sus estrategias corporativas, 1779-1794. *Anuario de Estudios Americanos*, 64(2), 145-170.
- Lluch, E. (1985). Manuel Belgrano, introductor de la fisiocracia en el área de la lengua castellana. En E. Lluch, y L. Argemí i D'Adabal, *Agronomía y fisiocracia en España (1750-1820)* (pp. 443-456). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Martínez, P. (2009). El pensamiento agrario ilustrado en el Río de la Plata: un estudio del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* de Juan Hipólito Vieytes (1802-1807). *Mundo Agrario*, 18, s/p. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/magr/v9n18/v9n18a03.pdf>
- Martínez, P. (2011). Autores y publicistas entre la colonia y la Revolución de Mayo. En M. Alabart, M. A. Fernández y M. A. Pérez (Comps.), *Buenos Aires, una sociedad que se transforma* (pp. 173-208). Buenos Aires: Prometeo.
- Martínez Gramuglia, P. (2014). Pasados futuros en la prensa porteña a comienzos del siglo XIX. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, 21, 41-57.

- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP.
- Mitre, B. (1887). *Historia de Belgrano y la Independencia argentina*. Buenos Aires: Félix Lajouane. Tres volúmenes (Tercera edición aumentada y revisada).
- Navarro Floria, P. (1994). Al filo de la revolución: la memoria consular de Belgrano para 1809. Instituto Nacional Belgraniano. *Segundo Congreso Nacional Belgraniano* (pp. 295-302). Buenos Aires: Instituto Nacional Belgraniano.
- Navarro Floria, P. (1999). *Manuel Belgrano y el Consulado de Buenos Aires, cuna de la Revolución (1790-1806)*. Buenos Aires: Instituto Nacional Belgraniano.
- Pastore, R. (2005). Ideas económicas en el Río de la Plata tardo colonial. La cuestión agraria en las ‘Memorias Consulares’ de Manuel Belgrano. *Actas del Encuentro “El libro en el protopais”*. Recuperadas de <http://www.bibnal.edu.ar/protopais/mat/h10.htm>
- Sarrailh, J. (1954). *L’Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII siècle*. Paris: Imprimerie Nationale et Librairie Klincksieck.
- Tjarks, G. (1962). *El Consulado de Buenos Aires y sus proyecciones en la Historia del Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto de Historia Argentina “Doctor Emilio Ravignani”.

Las puestas en escena contemporáneas del teatro clásico español como espacio creativo¹

Natalia Corbellini

El patrimonio teatral clásico español ha atravesado en los últimos veinte años una renovada impronta de la mano de directores y dramaturgos que desafiaron la imagen anquilosada, y quizás conservadora, sobre los textos. Este fenómeno está explicado en parte en la fundamentación de la convocatoria a este simposio como “las transformaciones conceptuales y estructurales producidas a lo largo del siglo XX en el teatro” y por “el retorno de la palabra como expresión de un pensamiento crítico y, a la vez, reflexivo” (Brizuela, 2017, s.p.). Este movimiento de fomento del teatro clásico se alimenta con la creación de la Compañía Nacional, pero surge de un poso previo que ya ha sido descrito, y se acompaña por las instituciones de fomento cultural y festivales. El fenómeno del turismo, y hoy también el turismo cultural,

¹ Agradezco a la Dra. Mabel Brizuela su invitación para participar en este simposio [“El teatro español actual, entre tradición e innovación”]. Profesora y maestra, participante activa de estos congresos de literatura española contemporánea desde sus inicios en 2008 en el que participó como invitada, y en el que me tocó presentarla en su conferencia. Conocí y aprendí entonces de su rigurosa y contemporánea perspectiva de lectura del teatro de Juan Mayorga, y de su inestimable amabilidad para compartir esos saberes con los que nos estábamos formando.

ha motorizado iniciativas pensadas para beneficiar la relectura de los clásicos, a la que le han hecho mucho bien. Esto genera un cambio en el espectador y en las expectativas acerca del teatro clásico, cambio del que también han sido responsables los críticos.

Ahora bien, que las obras se estén reponiendo no es en sí un dato que nos permita hablar de un énfasis o engrandecimiento del patrimonio teatral. No es necesario reponer en este simposio que el texto verbal constituye solo un elemento del acontecimiento teatral, del teatro como objeto literario. Como parte del trabajo realizado hasta ahora con el proyecto² hemos avanzado en la reseña y la discusión de la bibliografía sobre análisis del hecho teatral, del texto teatral, sus representaciones y documentación. A una primera etapa muy optimista de servirse de la semiología y los modelos de Ubersfeld (1989) y Pavis (2011 y 2015), la siguió la desazón y la falta de resultados positivos en el análisis de la escena local de la ciudad de La Plata, que era en la que estaba enfocada la primera parte del proyecto. Las conclusiones apuntan a una imposibilidad de crear un modelo de análisis sobre un objeto muy variado. Y si reducíamos los aspectos a analizar o los grupos a analizar, el resultado no es significativo en relación al conocimiento del medio teatral local, por lo que replanteamos el proyecto considerando nuestras capacidades y competencias.

Para trabajar el acontecimiento teatral y la puesta en escena de textos clásicos es necesario reflexionar sobre el lugar del teatro en la cultura contemporánea y los modos de circulación de los textos y las experiencias. El teatro hoy cumple una función social muy diferente a la de la España del siglo XVII. También respecto a la que cumplía en el inicio del siglo XX. El teatro como literatura, como hecho literario, también es diferente aunque comparta el texto verbal. Hay que pensarlo en su tiem-

² Mi trabajo surge de un proyecto promocional de investigación PPID 2014-2015 y 2016-2017 en el que vinculamos diversos investigadores y alumnos que trabajan con literatura dramática en la facultad y que no tenían un marco institucional para establecer una red de trabajo conjunto.

po y vinculado con sus espectadores. La discusión pasa entonces por cómo volver a poner en escena un texto clásico en relación a conservar el texto original o no, y en ello, ¿adaptar?, ¿conservar el verso, modernizar el léxico? La forma material en la que experimentamos el teatro (de una jornada de cinco o seis horas de día en un sitio atiborrado de gente a una cita nocturna en lugar ordenado y probado) cambia sustancialmente, y la reflexión sobre la extensión del texto y la pertinencia o no de las escenas accesorias a la trama principal es pertinente.

En las discusiones acerca de qué editar y qué poner en escena de los clásicos pueden leerse los argumentos y posturas en los paratextos de las obras (programas de mano y entrevistas). También volver sobre los críticos clásicos y escoger determinadas perspectivas, establecer qué es para nosotros este análisis del espectáculo teatral. Debe ser capaz de dar cuenta del proceso de selección del texto, el trabajo con el texto original, la dramaturgia, la elección de los actores y las condiciones materiales de representación. ¿Qué estudiamos cuando estudiamos desde la literatura el teatro? Beatriz Trastoy en su *Lenguajes escénicos* propone significar estos análisis como el resto de las disciplinas y dice:

Tal como sucede en otras áreas de conocimiento, la investigación en el campo teatral supone la necesidad de aplicar una metodología vinculada al objeto de estudio, capaz no sólo de delimitar un corpus, de abstraer los problemas que deben analizarse y de seleccionar y elaborar los medios que resulten más adecuados en función de los fines que se persiguen, sino también, más específicamente, de evitar tanto los riesgos propios del logocentrismo, como los de la escenocracia, tendencias ambas que han entorpecido durante décadas el desarrollo de los estudios teóricos y prácticos en el campo teatral. (2006, p. 12)

La cita así leída resulta categórica y pareciera resolver todos nuestros problemas. Pero no es así. Lo que sí resulta muy oportuno e ilus-

trativo del libro de Trastoy es el modo en que la autora instala lo que leemos por signo teatral, y lo que leemos por código, dentro de la serie histórico temporal. No se puede pensar el teatro contemporáneo sin pensar la convención en el lugar donde se pone, saber diferenciar entre código y convención. Y que nuestra convención es la de la representación occidental, con un tiempo y espacio bidimensional. También resaltará, como citábamos en Brizuela, que luego de la experimentación y del sacar el lenguaje verbal de escena, como se produjo el teatro del siglo XX, se ha vuelto al texto pero de manera novedosa. Trastoy dirá de Robert Wilson que

[e]xplicita un nuevo cambio en su orientación estética: le atribuye una gran importancia a los textos literarios, pero rechaza la forma habitual en que aparecen expresados en escena. En su opinión, no deben ser interpretados, sino presentados para su contemplación; de allí su afinidad con la escritura de Heiner Müller quien, si bien prioriza la palabra, le ofrece al director una total libertad creadora. Wilson considera que los signos de diferentes materialidades deben estar, escénicamente, en igualdad de condiciones. (2006, p. 26).

Trastoy recopila más opiniones a favor de la preeminencia de lo verbal en el texto. Citará a Arthur Miller en Buenos Aires en 1993, que dijo que

[e]l único elemento inmortal del teatro es el texto porque todo lo demás desaparece, desaparecen la actuación, la coreografía, la dirección, también el público. El texto es el centro de todo y tiene que volver a serlo. ¿Y quién puede colocarlo en el centro? El autor. (Cabrera y Fisherman, 1993, p. 31, cit. por Trastoy, 2006, p. 28).

Toma esta cita para recriminarle a Miller dejar fuera del teatro a los actores y espectadores, y cita a Carlos Gorostiza con otra frase en el mismo sentido, aunque está claro que como *autores*, lo que propo-

nían ellos era jerarquizar el entramado verbal en un contexto en el que había sido maltratado por mucho tiempo.

En este 2017 en que estamos, en tiempos por suerte para mí mucho más escépticos y menos teleológicos o legendarios, pensar en establecer la inmortalidad de un objeto cultural suena muy raro. Contrariamente a estos argumentos a favor de lo verbal, el volumen de Trastoy y Zayas luego profundizará en la necesidad de una semiología de todos los signos involucrados en el hecho teatral.

Para seguir con la línea de pensamiento sobre el texto, con énfasis en la semiología del hecho teatral, recurriré a Pavis, que afirma que para analizar un espectáculo debe tenerse conocimiento histórico de la producción y la recepción del texto, conocer sus elementos y las probables escenificaciones. El teatro es la puesta y está atado a unas coordenadas espacio temporales. Como ha dicho Mayorga, en la cita sobre la que Mabel Brizuela ha puesto el foco, el teatro

es un espejo del mundo, pero no un espejo que refleje miméticamente lo que hay en él, sino que de algún modo es un espejo que despliega, que aquello que está liado, arrugado, adquiere precisamente visibilidad. (2011, p. 5).

El análisis dramaturgico del texto verbal es el que nos dará, según Pavis, “la determinación de la acción y de los actantes, las estructuras del espacio, del tiempo y del ritmo, la articulación y el establecimiento de la fábula”. Dirá también que

La relativa especificidad de la escritura dramática –y, por consiguiente, su no especificidad– vuelve problemático cualquier método de análisis del texto que pretenda un alcance universal, ligado a una esencia mítica de lo dramático. Por lo tanto, el análisis de los espectáculos que contienen un texto tiene que precisar, en primer lugar, las ‘Circunstancias determinadas’ del texto, pero no debe restringirlas a la situación psicológica como lo aconsejaba Stanislavski, sino situar históricamente el texto, tanto en el momento de

su producción como en el de su empleo actual en la puesta en escena, en su inscripción en un contexto sociocultural. Contrariamente a lo que afirma Vinaver, no podemos leer el texto dramático sin imaginar una situación concreta dependiente de las condiciones ideológicas del momento, o sin disponer de un mínimo de conocimientos previos sobre el texto y el modo de interpretación. (2011, p. 215).

En conclusión, con el conocimiento y el estudio del componente verbal, en relación a los elementos de la puesta en escena, y considerando el tiempo y lugar de la puesta, nos garantizamos unos presupuestos necesarios para un análisis. El estudio filológico es fundamental para pensar la escena, y es muy importante que hoy, en el proceso de revalorización del patrimonio teatral hispánico, participen dramaturgos de primera línea y con vasta experiencia en el teatro contemporáneo.

Para pensar sobre la rigurosidad filológica de las puestas y la incidencia del mundo teatral en la preservación del patrimonio, Marco Presotto analizaba el estado de la enseñanza de los clásicos en las carreras universitarias, y la dependencia que los proyectos editoriales tienen respecto de esa realidad específica (la mayoría de las ediciones son ediciones críticas que buscan un lector alumno). Pero reducir el estudio de los clásicos a un dato más acerca del pasado cultural de la lengua española no logra dar vitalidad a estos estudios. Presotto propone replantear todo el sistema desde la filología, partiendo de que el problema es que hoy las instancias formativas van dejando de lado los estudios humanísticos para formar empleados con utilidades claras. Los filólogos debemos responder a estas perspectivas con nuestros saberes, propone Presotto, debemos abandonar la filología “sedentaria”, tal como la calificó Massimo Cacciari retomando una idea de Aby Warburg. Asumir así otro rol cultural como académicos:

Existe también, en mi opinión, la necesidad de elaborar una nueva dramaturgia que sea capaz de transmitir, dentro de una lógica

de consumo cultural amplio, la importancia y la originalidad del sistema dramático del teatro clásico en cuanto código de interpretación del mundo. Considero de gran importancia la promoción de fórmulas de espectáculos que puedan aspirar a una verdadera circulación afuera de España. (Presotto, 2015, p. 196).

En estas propuestas aparece el rol de humanista de los estudios universitarios que intenta intervenir socialmente a partir de los saberes producidos, con la perspectiva que tenemos sobre el estado cultural de la sociedad de consumo y las formas del capitalismo actual. Promover la experiencia del teatro adecuado a las condiciones de recepción actuales, intervenir desde la construcción de identidades, reencontrar a los individuos con las tradiciones populares que lo han conformado como parte de una sociedad.

También lo vemos en el análisis que María Álvarez Álvarez realiza en “Clásicos y vanguardia: el teatro de Lope durante la II República”, en donde dice:

Federico García Lorca sabía que la renovación del teatro español no vendría sólo por la creación de piezas nuevas, sino también por la manera en que eran llevadas a escena, tanto los textos nuevos como los antiguos. Y en el teatro clásico español encontró una mina, un tesoro aún por descubrir, olvidado y descuidado. Con La Barraca lograría no sólo rescatar este tesoro, sino devolverlo a su público, popularizarlo: ‘Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todo oculto. (Álvarez, 2015, p. 227).

Jesús Peña, de la compañía Teatro Corsario, analizaba en las jornadas de Olmedo en 2013 los procesos y resultados de la puesta en escena de textos del patrimonio clásico. Su punto de vista desde los *teatristas* reflexiona sobre la necesidad y utilidad de los estudios filológicos y los contextos, pero también sobre la importancia de que las

compañías y los directores puedan tomar sus propias decisiones sobre ese material. Hace una importante valoración acerca de las jornadas, y sus resultados en relación al teatro, pero enfatiza su reserva de las tareas sobre las puestas y los textos representados para los dramaturgos:

Conviene señalar la fecunda relación profesional establecida entre Germán Vega y el que fue nuestro director de escena, el ya fallecido Fernando Urdiales, ambos a su vez directores, junto a Benjamín Sevilla, del Festival Olmedo Clásico. Durante mucho tiempo (esta compañía tiene más de treinta años) Fernando Urdiales se hizo responsable de la versión de los textos de Lope, Tirso, Calderón... Y continuando la costumbre por la cual el director de la obra hace la versión del texto, en el caso de *El médico de su honra* lo firmé yo. No cabe duda de que para meter mano a esos textos consagrados hay que conocer suficientemente bien la técnica empleada por los autores y las estructuras de la versificación y sus secretos. Nosotros nos hemos atrevido con mayor o menor fortuna y pensamos que el resultado ha sido digno. No creo que convenga nombrar aquí, siempre me dejaré a alguien en el tintero, los magníficos investigadores de los que nos hemos nutrido a partir de sus libros y publicaciones, no siempre fácilmente localizables. Unos cuantos de ellos están con nosotros en estas jornadas de Olmedo. La disparidad de criterios que se observan entre diferentes especialistas ante un mismo tema contribuye a que una vez más el director opte por su propia opción. A veces ocurre que una escena se atasca. Los actores no fluyen y el director comprende que el concepto de la escena es incorrecto. ¿Quién se equivoca? ¿Los actores? ¿El director? ¿Es un error de la versión? ¿El autor escribió la obra para un público radicalmente distinto? Sea cual sea la respuesta en cada caso, las personas que hacemos teatro, en este caso teatro clásico, estamos invariablemente abocados a hacernos esas preguntas. Y lo que no debe ocurrir nunca es que nos estrellemos como consecuencia de la ignorancia. De modo que

bienvenidas son cuantas aportaciones podamos recibir de estos profesores. Por nuestra parte, una de las más importante tareas que tenemos como directores (y versionadores) consiste en descubrir cuánto del material con que contamos puede convertirse en buen teatro y cuánto conviene desechar. Algún filólogo exclamará: ‘¡No puedes cargarte eso!’ Y el director estará dispuesto a escuchar su argumento aunque quizá al final se reafirme en su temeraria decisión. (Peña, 2015, pp. 145-146).

Es necesario poner en perspectiva estas declaraciones para pensar el hecho teatral en su totalidad y la puesta en escena de textos clásicos en particular, como así también consolidar la participación de actores institucionales que reflexionen pensando el teatro en su particularidad. En las mismas jornadas, Carlos Marchena, de la Escuela de Arte Dramático de Castilla y León, afirmaba que el problema solo puede ser el aburrimiento, y que si la historia está bien contada el teatro interesará (cfr. 2015, p. 163), aunque por supuesto pensando en una perspectiva dramática. Al teatro hay que pensarlo teatro, experiencia de escena, *katarsis*, compasión. Para ser patrimonio cultural debe ser teatro, para que no sea un recurso estatal de consolidación de la nostalgia.

No quiero insistir aquí como una *censora de declaraciones*, sino que este cúmulo de citas viene a señalar la dificultad que encierra este acercamiento y las posibilidades de producir nuevos saberes entre el texto filológico y el espectacular.

Un ejemplo de los problemas que tiene para los teatristas su vinculación con los gestores oficiales del patrimonio cultural puede verse en la dimensión que han tomado en los últimos meses las intervenciones y participaciones de la compañía Ron Lalá. Este es un colectivo formado y reconocido en arte dramático y en sus intervenciones con los textos. Han tenido participaciones muy exitosas y han sido legitimados en festivales por un tiempo suficiente como para que su nombre y prestigio se sostenga. Asimismo, sus actores son reconocidos por su calidad. Sin embargo este último año, y a raíz de su *Cervantina*, que

cuenta de manera hilarante la trayectoria vital y las obras de Cervantes, con unos procedimientos teatrales muy efectivos en cuanto a personajes, adaptación de textos y coreografía de los actores, y a raíz de que era el IV centenario de la muerte de Cervantes, nos encontramos con un Estado contratando a Ron Lalá para que ponga su producción en el Palacio; para que la haga en el congreso de Diputados, para que la produzcan frente a todo aquel que quería decir algo de Cervantes. Si uno busca en las noticias de la prensa del período, la obra ha tomado una importancia sustantiva, pero ha opacado el otro perfil de Ron Lalá, aunque por supuesto esto sirva de publicidad o difusión de su arte y nombre.

Para dar unos pequeños ejemplos de las decisiones que afectan las puestas y los modos en que los directores intervienen en la creación de significados, quiero compartir algunas imágenes de puestas para comentarlas.³ En la etapa que comienza la dirección de Eduardo Vasco, en la Compañía Nacional se vuelcan a puestas espectaculares respecto del vestuario, buscando un efecto arqueológico, pero a la vez nutrido con los medios y materiales actuales. Una propuesta que acompaña el contemporáneo gusto por la mirada histórica al pasado con un punto de producción actual:

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina

Imágenes de la puesta de 2006 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico sobre el texto de *Don gil de las calzas verdes* de Gabriel Tellez (Tirso de Molina) (1635). Versión y dirección de Eduardo Vasco, 2006. Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico. Escenografía: Carolina González. Vestuario: Lorenzo Caprile. Música:

³ Durante mi exposición en el congreso comenté imágenes en particular de la puesta de cada obra y el desarrollo de los elementos escénicos. Dado que las imágenes de las puestas tienen diferentes licencias de propiedad intelectual para compartirlas, introduzco en este documento solo las imágenes de las tapas de las versiones comentadas y remito al Centro de documentación teatral para visualizar más imágenes de las puestas.

Alicia Lázaro. Coreografía: Lieven Baert. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Estreno: 29 de junio de 2006 en el Hospital de San Juan, Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico. Arqueología y espectacularidad en una comedia de capa y espada, y múltiples enredos de fácil vinculación con el público. El uso de las luces y la paleta de colores actualizan la percepción del vestuario histórico generando cercanía y empatía para con el argumento. La versión es ágil y elimina parlamentos que podrían sobrecargar la trama más allá del argumento. La elección de la obra, canónica y con puestas regulares durante todo el siglo XX, garantiza que la complejidad de la letra o el verso alejen al espectador. Ver ficha, imágenes y videos en el Centro de documentación teatral: <http://teatro.es/estrenos-teatro/don-gil-de-las-calzas-verdes-27877>



La noche de San Juan, de Lope de Vega

Imágenes de la puesta de 2007 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico sobre el texto de *La noche de San Juan* (1631) de Félix Lope de Vega y Carpio. Versión: Yolanda Pallín. Dirección escénica: Helena Pimenta. Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico. Elenco de “La joven”. Coreografía: Nuria Castejón. Escenografía: José Tomé,

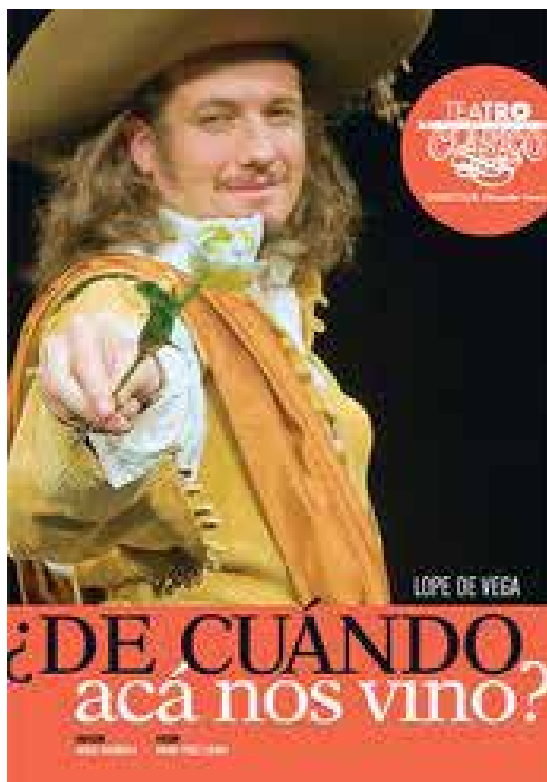
Pedro Galván. Vestuario: África García, José Tomé y Pedro Galván. Diseño de peluquería y maquillaje: Joel Escaño. Iluminación: Miguel Ángel Camacho. Sonido: Eduardo Vasco. Estreno: 12 de junio de 2007 en el Corral de Zapateros de Alcalá de Henares (Madrid), dentro del Festival Clásicos en Alcalá. En la introducción a la edición de la versión, Pimenta relata el origen de la obra, de la *senectute* de Lope y su carácter cortesano. A partir de esas coordenadas, justifica los cambios en el vestuario y en el texto (del que quedan fuera los monólogos metateatrales con los que Lope interviene en el debate contemporáneo). El cambio en el vestuario vincula el espectáculo con el imaginario de la juventud en la calle y el despertar de la sexualidad. Ver ficha, imágenes y videos en el Centro de documentación teatral: <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-noche-de-san-juan-33354/documentos-en-sede/fotografias>



***¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega**

Imágenes de la puesta de 2009 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico sobre el texto de *¿De cuándo acá nos vino?* de Félix Lope de Vega y Carpio (1613-1614). Versión: Rafael Pérez Sierra. Dirección:

Rafael Rodríguez. Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico. Escenografía: José Manuel Castanheira. Vestuario: Pedro Moreno. Iluminación: José Manuel Guerra. Estreno: 3 de julio de 2009 en el Hospital de San Juan, Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico. La puesta propone nuevamente vestuario arqueológico, con una escenografía sencilla adecuada al género de esta comedia urbana. La paleta de colores y la iluminación forma un ambiente de colores pasteles, para las muchas escenas en la calle. Ver ficha, imágenes y videos en el Centro de documentación teatral: <http://teatro.es/estrenos-teatro/de-cuando-aca-nos-vino-39811/documentos-en-sede/fotografias>



La vida es sueño, de Calderón

Imágenes de la puesta de 2012 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico sobre el texto de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Versión: Juan Mayorga. Dirección escénica: Helena Pimenta. Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico. Escenografía: Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz. Vestuario: Alejandro Andújar y Carmen Mancebo. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Coreografía: Nuria Castejón. Estreno: 5 de julio de 2012 en el Hospital de San Juan de Almagro (Ciudad Real), dentro de la programación del Festival de Teatro Clásico. Esta es la primera gran puesta desde que Helena Pimenta toma la dirección de la compañía en 2011. Entra no ya con la comedia urbana, sino el clásico absoluto. Y elige de versionador a Juan Mayorga, un dramaturgo legitimado en la escena del teatro contemporáneo, que intervendrá el texto principalmente en las tramas secundarias que ralentizan la historia principal. Los cambios son en las escenas secundarias, y algunas adaptaciones del verso y recortes de monólogos. Pimenta se reserva la puesta para hacer un cambio significativo, intervenir en la discusión teatral del momento. Es su apuesta personal como activista dentro de la dramaturgia también. Elige los actores oportunos para generar una publicidad y una intervención cultural. No quiere un patrimonio teatral como algo que se visita en el museo, sino como un objeto vivo de la cultura que pueda discutirse en los debates de la estética cultural contemporánea. Ver ficha, imágenes y videos en el Centro de documentación teatral: <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-vida-es-sue%C3%B1o-60074>



La propuesta es leer desde La Plata las particularidades de las puestas en escena modernas del teatro español en perspectiva con las tradiciones de otras filologías. Reflexionar acerca de cómo la particularidad del teatro moderno hace que su patrimonio simbólico se reactualice cada vez que se propone una nueva puesta, que dialoga con la historia del texto y con la del significado cultural que el texto como espectáculo ha tenido, y por ello queremos complementar el análisis filológico de los textos con el análisis de la puesta en escena y la circulación como bien cultural en tanto espectáculo. Esta línea tiene numerosos antecedentes en nuestro país, representados en este simposio y otras reuniones científicas, pero poco cultivados en nuestra universidad, por lo que el trabajo de este grupo intenta reforzar ese espacio.

Referencias bibliográficas

Álvarez Álvarez, M. (2015). Clásicos y vanguardias: el teatro de Lope durante la II República. En G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad*

- y perspectivas (pp. 223-231). Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Brizuela, M. (Ed.) (2011). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Brizuela, M. (2017). Simposio *El teatro español actual, entre tradición e innovación*. IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/simposios>
- Marchena, C. (2015). Investigación-docencia-escenificación (las tres patas del trípode). En G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas* (pp. 157-163). Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Pavis, P. (2011). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P., Ubersfeld, A., y Melendres, J. (2015). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peña, J. (2015). Las relaciones de la práctica teatral con la investigación: La experiencia de Teatro Corsario. En G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas* (pp. 143-150). Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Presotto, M. (2015). Economía y cultura a propósito de los clásicos. En G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas* (pp. 193-197). Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Trastoy, B., y Zayas, L. P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vasco, E. (15 de agosto de 2008). El renacer de los clásicos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/08/15/opinion/1218751211_850215.html

Hacia una reflexión sobre las didascalias en la dramaturgia y la escena contemporánea

Laura Conde

Este recorrido se inscribe en el marco de una investigación que propone contribuir al conocimiento de los procesos de subjetivación/desubjetivación en la dramaturgia, así como también abrir una línea de lectura que retome temas bien conocidos y estudiados pero desde un ángulo poco visitado. Esto es, reflexionar acerca de los principales problemas del teatro (las tramas que se tejen entre obras y sistemas de producción teatrales, los avatares de las figuras del dramaturgo, el autor de compañías y el director de teatro, el devenir de las tecnologías de la puesta en escena, la presencia fundamental de los espectadores en la configuración del acontecimiento teatral, el complejo temporal de las artes escénicas), que cobran espesor e intensidad en esa zona del texto teatral que llamamos didascalias. A poco de ser interrogado, lo didascálico se nos presenta como un anudamiento de algunas de las principales constantes del pensamiento (o de la teoría) contemporáneo acerca de –a la vez– el lenguaje y la subjetividad (y la intersubjetividad).

En el estudio del tema nos encontramos con no pocos problemas, tópicos y malentendidos que abre y mantiene el pensamiento del teatro como evento de comunicación –discurso– y las didascalias como ins-

trucciones o datos para el lector; como texto que los agentes teatrales (directores, escenógrafos, vestuaristas, actores, iluminadores, diseñadores gráficos) decodifican o descifran; como mensaje o contexto, en definitiva, que colabora a completar el sentido de la obra. Revisamos tales cuestiones y, en otra dirección, intentamos registrar las variables de la aparición e *inaparición* de las didascalias en el texto teatral desde una perspectiva más arqueológica que historiográfica (distinguiamos *modulaciones* o *modos* de lo didascálico), con el propósito de aproximarnos a una explicación del problema desde un aspecto poético-acontecimental. Esto consiste, principalmente, en analizarlas como una figura de la interrupción a partir de dos tipos de *entre*: 1) entre el texto teatral y la puesta en escena, donde se puede leer lo que el dramaturgo, el lector común y el especializado proyectan en imágenes de una posible puesta en escena que no es presente; plano fantasmático de la imaginación, potencia de visión o el registro de lo que aconteció en escena y se fija luego por escrito, y 2) como interrupción intratextual que corta el curso del texto teatral y abre un *entre* interno. En tal sentido, proponemos que lo didascálico es una escritura de lo extremo: figura límite del texto teatral a nivel teórico y escénico.

Sin embargo, la expresión de lo no-verbal no se inscribe únicamente en las didascalias, es decir, que no está confinada solo a esas notas en cursiva o entre paréntesis, ni tan sistemáticamente territorializada como quisieran las lecturas canónicas del teatro que privilegian el aspecto referencial y contextual sino que la *hipótesis de representación* se configura también en el diálogo. Además, es preciso señalar que las didascalias no garantizan la presencia de un texto destinado a la escena.¹ Lo que se manifiesta exclusivamente en las didascalias, más allá

¹ Como sostiene Szuchmacher, se conocen textos literarios no dramáticos donde se especifican nombres de personajes, se indican lugares donde se desarrolla la acción, se describen sonidos, por ejemplo, los *Diálogos* de Platón, los *Discorsi* de Galileo Galilei o algún capítulo del *Ulises* de Joyce. Por el contrario, algunas obras se consideran teatrales aunque no presenten diálogos ni indicaciones de personajes o

de su lectura como *corpus* y los aspectos técnicos de puesta en escena (indicaciones o instrucciones de interpretación dadas por un autor a sus lectores), es la inscripción de una poética singular, esto es, –en palabras de Rancière– un acontecimiento poético que resulta próximo a un “régimen estético” y no “representativo” (2009).² La “palabra muda” que –en su diferencia entre el presentarse o ausentarse– abre el aparecer como espaciamiento de las futuras lecturas efectuadas por directores, actores, escenógrafos, entre otros agentes teatrales, y lectores no especializados, sería una palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; o, por el contrario, jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo: la “no-persona”, el lenguaje de lo Otro, sin Sujeto ni transitividad (Blanchot, 2008, p. 489).

En coincidencia con esa diferencia que Rancière nombra con la distinción entre “régimen representativo” y “régimen estético”, en el curso de una mutación (desde fines del siglo XVIII y principios del XIX) comienza a tomar cierta entidad y cada vez más relevancia ese sitio para la inscripción de la acción, el movimiento, el cuerpo (entre otras cuestiones ligadas a lo escénico). La mayor parte de los textos anteriores fueron acotados en el siglo XIX con el auge de la lingüística, la filología y las literaturas nacionales. En ellos las didascalias (y es preciso aclarar que resulta complejo y a veces poco riguroso determinar si efectivamente algunas de ellas son obra del dramaturgo o se trata de anotaciones posteriores de los autores de compañías –quienes cumplían un rol próximo al del director–, de los copistas o editores)

de escenografía: materiales que se han llevado una y otra vez a escena como *Hamlet Maschine* de Heiner Müller.

² El “régimen representativo” se refiere a la palabra en acto propia del teatro clásico francés, que supone una presencia asociada a los principios de la verosimilitud, el encadenamiento y el decoro. El “estético”, en cambio, es un nuevo paradigma que opone a la poesía-ficción, la poesía como modo propio del lenguaje, y a la vieja mimesis oral, la palabra muda de la escritura, su ausencia y afuera. Aquí Rancière registra el transcurso hacia la literatura impresa y masificada del siglo XIX.

se circunscribían principalmente a dar indicaciones de lugar, indicios temporales, de entrada o salida de los personajes; y esta es justamente la versión que se ha instalado en la tradición de la teoría teatral. Es la dialéctica y la conciencia histórico-fenomenológica, que constituyen la configuración del *lóγος* en el siglo XIX, el locus que rodea el proceso de aparición más sostenida de las didascalias en la dramaturgia y su interpretación hegemónica y reducida. No obstante, la compulsión de control, el gesto de *querer escribirlo todo*, que identificamos a partir de los fenómenos próximos a la modernidad y sus dispositivos de control, siempre fracasa; dicho de otro modo, pese a que las didascalias intenten suprimir el azar bajo la forma de la instrucción o el “comentario” (cfr., en este sentido, Foucault, 1997), lo provocan de manera incesante. Consideramos necesario entonces situar tal articulación de carácter doble de lo didascálico en el marco de la proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso.

A *priori* diremos que en las didascalias se puede leer lo que el dramaturgo, el lector común y el especializado proyectan en imágenes de una posible puesta en escena que no es presente; fantasma que proviene del territorio del deseo y la imaginación; potencia de visión o registro de lo que previamente sucedió y se fija luego por escrito. Esto último se puede leer, por ejemplo, en casos donde la improvisación del actor y demás elementos de la puesta en escena adquieren mayor preponderancia respecto del texto escrito, como la *Commedia dell'Arte* o *Commedia all'Improviso*, el Teatro Físico, Teatro de Imagen o de Objetos y el “Teatro Posdramático” en general (Lehmann, 2013); o en el fenómeno editorial del siglo XIX donde se recuperan impresiones, imágenes, cierta memoria de sucesivas puestas en escena y otros modos de circulación de los textos para la incorporación de didascalias que no aparecían en la primera versión del dramaturgo. Así es como en el momento subsiguiente (la realización escénica) cada agente teatral borra y deja en el olvido o, aleatoriamente, interpreta y *traduce* en

una no-lengua un conjunto siempre variable de marcas y lagunas, de ausencias y presencias.

Nuestra intervención crítica respecto de las teorías teatrales que identifican de manera simplista y automática la didascalía con la voz del autor (Ubersfeld, 1989 y las importantes firmas que la retoman), representada en la fórmula conocida de *acotación del autor*, intenta ampliar esos enfoques a partir de la descripción de procesos complejos de representación y significación; pues no se trata de significados que se asocian arbitraria o convencionalmente a ciertos significantes más o menos constantes que se pueden clasificar, tipificar, como lo sugieren las teorías semióticas o lingüísticas del teatro, sino –siguiendo a Lacan– a “efectos” de significación donde una palabra plena (que siempre incluye “el discurso del otro en el secreto de su cifra”) reordena las contingencias pasadas dándoles el sentido de las necesidades por venir que el sujeto presentifica (Lacan, 1985, p. 246). Lo didascálico se libera del sujeto (la voz del autor o del director) si lo introducimos en el lenguaje de su deseo, es decir, “en el lenguaje primero en el cual más allá de lo que nos dice de él, ya nos habla sin saberlo, y en los símbolos del síntoma en primer lugar” (p. 282). En este sentido, las didascalías dan cuenta del permanente estado de *archivación* (acopio de palabras e imágenes involucradas en los procesos de dramaturgia y puesta en escena, que deviene versiones más o menos estables pero siempre expuestas al azar de las lecturas) y permiten recuperar algo de su acontecer en alguna de las instancias de composición, producción, presentación del espectáculo y publicación de la obra.

La tradición semiótica que sostiene la mayor parte de las teorías canónicas acerca del texto teatral entiende la didascalía como la escritura secundaria, marginal e incidental, que guarda, no obstante, las claves de lectura de la obra, las instrucciones para su puesta en escena y, a menudo, la intención del dramaturgo. Sería pues un ámbito bien definido donde se aclara y formula toda la información contextual y actancial que no se incorpora en los diálogos. En primer lugar, sabe-

mos, hay poco escrito al respecto; luego, las menciones sobre el tema son dispersas, aisladas, asistemáticas, tangenciales en estudios dedicados a un autor, una obra en particular, una tradición teatral (generalmente teatro francés y español); por último, los estudios que abordan el tema de manera específica, lo hacen desde un enfoque semiótico, lingüístico-discursivo o filológico-documental.

El estudio más completo y específico que encontramos sobre el caso corresponde a las investigaciones llevadas a cabo por Sanda Golopentia y Monique Martínez. Sin embargo, también es preciso señalar que no cuestionan la voz que allí se construye, reducen tanto el análisis a la perspectiva pragmática como el teatro a un tipo de discurso comunicativo, y a menudo vuelven a una definición del problema considerándolo instrumental y secundario; es decir, que su lectura se ve a menudo sometida a la misma tiranía del diálogo que critican en Ubersfeld y Pavis. Por otra parte, proponen categorías como dadas *a priori*, es decir, existentes en los textos, sin explicitar las cuestiones metodológicas implicadas en tales constructos teóricos, ajenos al objeto que analizan y propios de teorías estructuralistas, pragmáticas y semióticas del lenguaje. Muchas nociones que proponen resultan útiles como herramientas para el análisis, sin embargo no alcanzan a dar cuenta de la complejidad del objeto de estudio en términos de acontecimiento poético interdisciplinar y no exclusivamente lingüístico, los procesos de subjetivación/desubjetivación implicados en la dramaturgia, las distintas instancias hermenéuticas y de realización en las escenas de lectura, puesta en escena y expectación de una obra teatral.

José Luis García Barrientos publica el breve artículo “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español” (2009) donde piensa el problema desde un enfoque más integral –aunque se mantiene en los límites del estudio filológico y semiológico del texto teatral– y critica varias formulaciones de Hermenegildo –también retomado por Golopentia y Martínez– que se inscribe en la línea se-

miótica y lingüística de De Marinis, De Toro, Ubersfeld. En el caso de Hermenegildo estamos frente a una lectura de las didascalias como manifestación del autor en tanto agente mediador y controlador de la enunciación del diálogo:

Son las marcas con que el escritor de teatro asegura su presencia. El dramaturgo, desde el discurso que le es propio, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La mediatización del escritor intenta controlar la que ejercen los mediadores cuando se pasa a la etapa de enunciación. Una presencia masiva de didascalias inscritas en el texto va a afirmar de forma evidente el contexto del diálogo, la circunstancia (el quién, el dónde, el cómo, el cuándo, etc.) en que dicho diálogo, cuyo sujeto ya no es el autor, debe hacerse realidad escénica. La hipotética inexistencia (nunca posible) de didascalias supone el abandono, por parte del escritor, de todo control del momento en que deja que otro, u otros, hablen en su lugar, usurpen su palabra. El autor es sujeto exclusivo de las didascalias. No ocurre lo mismo con el diálogo. (2001, p. 710)

La doble función de las didascalias, esto es, modificar el sentido del diálogo y constituir mensajes autónomos, tal como ha sido identificada por Ubersfeld, obliga a hacer una evaluación de este estrato textual como elemento conformador del acto escénico y como complemento de un acercamiento a la “sociología del teatro” (Hermenegildo, 2001, p. 710). Ante tales afirmaciones, García Barrientos llama la atención sobre un uso reciente y cada vez más extendido en español, específicamente en el coto cerrado de los “teatristas” y “teatros”, del término “didascalia” como sinónimo de “acotación” con el que entra en “competencia desleal” y al que seguramente termine desplazando debido a la fuerza del “falso prestigio de lo raro”. Este uso “superfluo” y confuso de “didascalia” probablemente provenga del francés, señala

el autor, y agrega que la vía de penetración puede haber sido por medio del hispanismo canadiense como fenómeno más o menos reciente. Así lo sintetiza en una nota al pie:

En francés ‘la palabra aparece en el siglo XIX (antes de 1825 según el Dictionnaire Robert) en Paul-Louis Courier, en un momento en que se hace sentir la necesidad de un término adecuado. Es efectivamente entonces, con Pixérécourt en particular, cuando se afirma la necesidad de una puesta en escena pensada y elaborada’ (DITL³, 2005, p. 1). Para el español, valgan estos datos sintomáticos de la Real Academia Española: aparece por primera vez en sus diccionarios en 1983; en el CORDE⁴ se dan dos ocurrencias de un solo documento, un verso de Leopoldo Lugones, ‘ni su erótica didascalía’ (1909), citado por Navarro Tomás (1956), en un sentido ajeno, pues, al que es aquí pertinente; y el CREA⁵ registra ocho ocurrencias en siete documentos, el más antiguo de los cuales es de 1984. (2009, p. 1125)

Siguiendo a Ubersfeld, Hermenegildo llama “didascalía explícita” a las “acotaciones escénicas” que engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial, la segmentación escénica, etc., y “didascalía implícita” a los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. García Barrientos arguye que la “explícita” coincide del todo con la acotación (que acoge todas las manifestaciones señaladas) mientras que la “implícita” es inadmisibles puesto que crea más problemas de los que resuelve, a la vez que desecha la distinción de Bobes Naves (1998, p. 813) entre didascalía (refiriéndose a la llamada “implícita”) y acotación (“explícita”). Acordamos con García Barrientos en que estas categorías están fundadas a

³ *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (La nota es nuestra).

⁴ *Corpus diacrónico del español* (La nota es nuestra).

⁵ *Corpus de referencia del español actual* (La nota es nuestra).

partir de una concepción al menos cuestionable de la “función representativa” o referencial en el diálogo teatral como señal de elementos didascálicos en el interior del mismo: “Si un personaje entra en escena y dice: ‘En este jardín umbrío’ . . . , sus palabras son diálogo al cien por cien, sin el más mínimo contagio de acotación; pero que permiten, eso sí, obviar una acotación previa del tipo ‘Un jardín umbrío’” (2009, p. 1127). No obstante tomamos distancia del supuesto principio de economía informativa y proponemos en cambio investigar la relevancia de la voz didascálica más allá de lo meramente referencial e informativo partiendo de la premisa que implica el carácter no subsidiario ni azaroso de los textos y del tono que el dramaturgo le atribuye a esa voz.

Por otro lado, agregamos a la discusión sobre el uso del término “didascalias” que, en el transcurso de un estudio dedicado a la aparición e *inaparición* de estas notas en la dramaturgia occidental (esto es, revisar tradiciones teatrales de distintos períodos, los avatares de la figura del dramaturgo y el autor de compañías, el impacto que tiene la incorporación de tecnologías en la producción teatral, el antes y el después del empleo de luz eléctrica en la escena, la constitución de la figura del director, el surgimiento de la industria editorial y el nuevo lector de teatro; analizar sus mutaciones, modulaciones poéticas y escénicas; fenómenos todos que afectan de manera decisiva en la escritura y la puesta en escena), se presentan diversas razones relativas a su alcance en la investigación, la crítica, la dramaturgia y la puesta en escena, que nos conducen a tomar como preferible la noción de “didascalias”. Consideramos que se trata de una “doble señal” –en términos derrideanos– que conserva su antiguo nombre (“Didascalia”, del griego διδασκαλία, con el significado de “enseñanza”, “exposición clara”), para destruir la oposición a la que ya no pertenece y a la que no habría cedido nunca. Ese significado es el mismo que da lugar a las lecturas fenomenistas del problema en términos de “comentario”, “indicaciones”, y se remontan a la etimología del término en sus primeras

emergencias (teatro griego), que están íntimamente ligadas a la idea de instrucción y anotaciones de datos contextuales. La historia de esa oposición, la doble señal, es una lucha incesante y jerarquizante. Con esto tratamos de decir que: si bien sabemos que la anotación contextual es uno de sus rasgos o modos de aparición en la historia del teatro, también notamos que no es el única manifestación de lo didascálico —ni la más productiva en términos teóricos, ni la más interesante desde el aspecto artístico—, y es justamente lo que se resiste a las mencionadas lecturas estructuralistas lo que nos proponemos estudiar: lo didascálico en tanto acontecimiento poético.

García Barrientos coincide con Ubersfeld en que el primer rasgo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva, sin embargo —señala— ella se contradice al afirmar que el autor es el sujeto de enunciación de las acotaciones. Su crítica conduce a una posible respuesta a nuestra pregunta por quién habla en esa zona del texto teatral: “nadie (sí, nadie) [habla] en las acotaciones”, sostiene el autor, pues si se tratara de la voz del dramaturgo no habría razones para negarse a sí mismo la primera persona.⁶ Agregamos que aun cuando las didascalias estén escritas en primera persona, lo que leemos allí nunca será la expresión directa de la voz del dramaturgo o del director. Atribuirle a la voz de las didascalias una fuente empírica y exterior al texto sería tan equívoco como confundir las figuras de autor y narrador en primera persona.

Tales interrogantes nos mueven a plantear el problema de la inadecuación de los modelos lingüísticos para abordar el estudio del texto teatral puesto que se encuentran presos de un “fenomismo” que delata su “resistencia a la teoría” (Paul de Man) y la resistencia del teatro a ser leído desde estas perspectivas. Y esto se hace más evidente a la hora de abordar materiales híbridos, construidos a partir del fragmento, la interrupción, la discontinuidad; propuestas escénicas que desbordan todo intento de análisis estructuralista. Nos referimos específicamente

⁶ Podríamos tomar por caso *La estupidez* de Rafael Spregelburd.

a las creaciones que tienen lugar a partir de las dos últimas décadas del siglo XX que hoy se conocen como teatro “posdramático”, noción desarrollada por Hans-Thies Lehmann en 1999.⁷ Dichas producciones ponen en crisis las fronteras genéricas, y se sumergen en la búsqueda de nuevos modos de representación a partir de operaciones fundadas en la sinestesia (especialmente en el planteo multimedial de la puesta en escena y las imágenes poéticas que evocan los textos), la parataxis (historias interrumpidas, una cronología discontinuada, una subjetividad sin nexos subordinantes), la desestabilización de categorías y la desjerarquización de ciertos valores preciados para la Cultura. En este sentido, es preciso remitirnos a la noción de intermedialidad que no solo “designa los intercambios del arte teatral con los lenguajes, tecnologías, medios y dispositivos de la comunicación y el entretenimiento”, sino también investiga y experimenta sobre las posibilidades de tales interacciones y la diversidad de experiencias vitales que proponen los nuevos medios y tecnologías (Pinta, 2012, p. 209). Se sabe que los grandes medios de comunicación implican nuevos paradigmas artísticos, modos diferentes de representar(nos) la realidad, de acceder al mundo y percibirlo, esto es, diferentes enfoques epistemológicos y de interrelaciones entre los sujetos (Cornago, 2004, p. 599). Quizá lo más interesante sea que la propia obra expone el problema de las

⁷ Con este concepto Lehmann (2013) propone un marco analítico para la producción escénica contemporánea que afirma la autonomía del arte escénico respecto del drama, no como negación de este ni del texto en sí sino como ampliación del campo de creación y redefinición del concepto mismo de drama. Analiza las propuestas que ponen en crisis el drama burgués –donde se privilegia el aspecto literario por sobre el espectáculo– y las categorías aristotélicas o hegelianas del drama, a partir de búsquedas realizadas por creadores interdisciplinarios, desde Craig a Artaud, que exceden lo meramente textual. El concepto da cuenta de la permeabilidad entre las disciplinas artísticas y el carácter difuso de sus fronteras al definir un enfoque que hace posible incorporar en el estudio del teatro ciertos aportes de la poética, la teoría literaria, la dramaturgia, la filosofía, los estudios sobre cultura audiovisual, la antropología, los *performance studies*, entre otros, en el marco de la posmodernidad y las críticas a la posmodernidad.

condiciones mediáticas de producción y recepción del arte, puesto que al desestabilizar las fronteras y las jerarquías entre alta y baja cultura, entre la producción y el consumo, se abre un nuevo repertorio de prácticas posmediales derivadas de la multiplicación de los canales y ámbitos mediáticos, dibujando un mapa abierto, descentralizado y desjerarquizado de las prácticas artísticas.⁸

Pero las relaciones interartísticas no son prácticas novedosas sino que constituyen un componente básico del hecho teatral (Abuín González, 2008, p. 33). Wagner ya lo había formalizado en la idea de obra total articulada en una multiplicidad de artes (danza, música, poesía, arquitectura, escultura y pintura). A propósito de esto resulta interesante citar un fragmento de la entrevista que realizamos al dramaturgo, actor y director Rafael Spregelburd para la Revista *Estructura Mental a las Estrellas*. En esa oportunidad, le preguntamos si este procedimiento de llevar a la escena un material extranjero –en relación con lo que generalmente se espera de una obra teatral en el sentido más clásico–, se podría pensar como un principio constructivo frecuente en su producción, pensando en la estructura episódica de *Bizarra* como teatro-novela, la estética de *El pánico*, vinculada al cine, la trama de *Acassuso* o *La escala humana*, el tema de *Bloqueo*, *Fractal*, *La modestia* y *DKW*, basadas en todo un aparato teórico sobre los sistemas caóticos, la forma y la Dialéctica; y si consideraba que tales formatos hacen hablar al teatro de otra manera. Así respondió:

Es verdad lo que señalás, sí, ¿pero por qué decir ‘de otra manera’, si el teatro siempre ha hecho esto? El teatro siempre supone un lugar de hibridación entre su técnica, su especificidad y otra cosa. Podemos pensar que en el teatro de Brecht esta otra cosa es la

⁸ Cuando la teoría y la crítica teatral se refieren al creciente papel de las nuevas tecnologías digitales o numéricas en el ámbito del teatro, la danza y la performance, están pensando en la incorporación de proyecciones manipuladas digitalmente, el empleo de robots, tecnología telemática, Realidad Virtual, los MUDs, los MOOs, los videojuegos, los CD-ROMs y las obras de net.art, en el marco de una cultura visual.

política, que en el teatro de Bob Wilson es la plástica y en el teatro de Shakespeare, la poesía (o también la política). Cuando el teatro sólo muestra los procedimientos del teatro yo creo que se empobrece, que sólo refiere a sí mismo. Si yo no tomo elementos ajenos me parece que no estoy escribiendo teatro. No es un movimiento demasiado consciente sino que trato de buscar la teatralidad de las cosas que me interesan, y las cosas que me interesan no suelen ser teatro, suelen ser otros asuntos. (Sprengelburd en Conde, 2013, p. 71)

Ahora bien, la intermedialidad del ámbito teatral se extiende en el teatro posdramático a los nuevos medios tecnológicos, insistimos, suprimiendo fronteras genéricas, generando materiales híbridos, a partir de nuevos modos de representación escénica. Abuján González habla de una intermedialidad sintética que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; una transmedial que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; y otra transformacional u ontológica por la cual se produce el trasvase de un medio a otro. La noción de remediación (imitación a partir de nuevos medios), comprende las operaciones de hipermediación, que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio, y la inmediatez, que intenta borrar la presencia del medio para que el espectador acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados (2008, p. 36).

Frente a las perspectivas tecnofílicas o tecnofóbicas que tienen una visión apocalíptica respecto del futuro del teatro ante al avance de las tecnologías de la escena, es preciso señalar que estas últimas no garantizan el acontecimiento teatral como experiencia estética. Es decir, el teatro sigue perteneciendo al territorio de lo inmediato y colectivo, a la co-presencia de intérpretes y espectadores más allá de las relaciones intermediales y diferidas que establezca; pero tampoco las artes escénicas pueden desestimar la experiencia vital asociada a las mediaciones tecnológicas. El teatro siempre se pregunta sobre su época, las condiciones de posibilidad de la palabra y su circulación, las imágenes

de lo humano implicadas en las diversas miradas que se encuentran en un espectáculo, y lo humano mismo como imagen configurado a partir de múltiples dispositivos.

En Argentina, con Rafael Spregelburd, Lola Arias, Emilio García Wehbi, Vivi Tellas, Matías Umpierrez, por mencionar algunos casos paradigmáticos de lo que se ha pensado como la crisis del drama, el giro performático, la posdramaticidad y el vínculo teatro/vida, vemos el aspecto más político de estas prácticas al establecer una crítica inmanente a partir de sus propias formas y hablar de los trasfondos que articulan las realidades, sus ritmos y modos de representación. Tales producciones revelan “el teatro mediático que se esconde detrás de cada medio y la puesta en escena de la mirada cómplice que lo sostiene” (Cornago, 2004, p. 608), perfilando así relaciones que desautomatizan la mirada frente a lo conocido y, en consecuencia, inscribe el “espaciamiento” (Derrida, 1998) abierto por ese cruce, que es el lugar por excelencia del espectador. La Fura dels Baus, y en general el teatro experimental español que surge a fines de los años 70, incorpora la performance, la instalación, la mecatrónica, pasa del teatro callejero a los escenarios más diversos y espectaculares, incluyendo los teatros más tradicionales, versiones de óperas y obras teatrales de repertorio clásico. En este permanente cruce entre tradición e innovación y la puesta en crisis no solo de los formatos en el espectáculo sino también de los sujetos y sus intervenciones... ¿cómo se acota?, ¿cómo se anota?, tomando un interrogante que lanza Spregelburd en la mencionada entrevista:

Cuando voy a publicar una obra se me presentan muchos problemas porque tengo por un lado la obra formal, escrita, registrada en Argentores, y, por otro el guion de escena, a veces más ilegible. Entonces pienso qué cosas de ese guion necesito modificar en la obra antes de su publicación definitiva, cómo me gustaría que fuera leído. Es una pretensión absurda porque, además, el teatro lo lee muy poca gente. Pero en algún momento uno se pregunta: ¿qué de todo esto que he elegido debería pasar el filtro del tiempo y supo-

ner que será legible dentro de diez, veinte o cincuenta años para no quedar el autor como un salame? En el texto de *Apátrida...* yo decidí dejar constancia de que, por ejemplo, ciertos textos son dichos por una audio-guía, maquinizados por una serie de grabadores que son operados como bandoneones por los intérpretes; si no lo hiciera, corro el riesgo de que ese texto sea leído sólo de manera literal, cuando ese texto es –además y fundamentalmente– música. ¿Cómo se acota?, ¿cómo se anota? (...) no me gustaría que esto sea leído de una manera distorsionada pero, al mismo tiempo, no hay otra manera de leer que no sea la distorsión. ¡Ese mismo texto, dentro de diez años, ya estará distorsionado por su propio entorno! Se trata de un problema insoluble que tampoco se soluciona no operando sobre él. (...) me abruma la sensación de que la versión que queda es sólo una entre tantas, es una especie de casualidad o de capricho momentáneo, mío y de mi tiempo. (Spiegelburd en Conde, 2013, p. 73)

La pregunta apunta a pensar cómo se modulan las didascalias en este tipo de propuestas donde las instancias de producción se diversifican y se complejizan las posibilidades de la escena. Proponemos que en este contexto la “juntura” (Derrida, 1998) o el *entre* propio de la escritura didascálica se manifiesta como zona productiva para la investigación de teatro. Para concluir esta presentación, insistimos en la necesidad de perspectivas teórico-críticas que se ajusten a los materiales y propuestas escénicas a analizar, sensibles al ritmo y modo en que estos emergen y circulan, en lugar de que se vean forzados a lecturas o modelos que les resultan por lo menos anacrónicos y arbitrarios, o –en palabras de Rubén Szuchmacher– contrarios al pensamiento artístico (2015, p. 88).

Referencias bibliográficas

Abuín González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa*, 17, 29-56.

- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Bobes Naves, M. del C. (1977). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- Conde, L. (2013). ¿Quién es nosotros? Encuentro con Rafael Spregelburd. *Estructura Mental a las Estrellas*, Año III(5), 70-77.
- Cornago, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 177(699/700), 595-610.
- Derrida, J. (1998). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- García Barrientos, J. L. (2009). Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español. En J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia (Coords.). *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 1125-1139). Madrid: CSIC.
- Golopentia, S. y Martínez, M. (2010). *Didascalías. Hacia una nueva interpretación de las didascalías*. Ciudad Real: Ñaque.
- Hermenegildo, A. (2001). *Teatro de palabras: Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Foucault, M. (1997). *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la Mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1985). *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis, Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- Pavis, P. (2001). Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías. *Conjunto*, octubre-diciembre de 2001, 123. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm>
- Pinta, M. F. (2012). “Happening”, “Performance” y “Tecnoescena”. En C. Kozak, (Ed.), *Tecno-poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 138-141, 195-196, 200-211). Buenos Aires: Caja Negra.

- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Los poemas sustentables de *Nanas para dormir desperdicios*, de Francisca Aguirre

Cecilia Lucía Asurmendi

¿Quién iba a imaginar el desperdicio que vivía
en el moho de aquel recuerdo jadeante?

En la conflictiva relación del hombre con su entorno, conviven –no sin crispación– el impacto informacional, *scraps* (restos, sobras o desechos) junto a sistemas biológicos sustentables, las veredas con multitudes contorneadas por el tránsito abrumador, los biomodelos, entre otras formas abigarradas de escenas modernas que, a su vez, son contempladas por la mirada de construcciones puntiagudas y de cristal, entre otros materiales. Quienes vivimos en las ciudades, percibimos el espacio urbano y su problemática y con “acciones y omisiones” derivadas de aquellas percepciones generamos diversas respuestas, tal como lo ha explicado García Canclini en su obra *Imaginarios urbanos* (1997, p. 96).

Georges Pèrec ha definido al espacio como “(...) una duda: tengo que delimitarlo sin cesar, lo tengo que designar, nunca me pertenece, nunca se me otorga, tengo que conquistarlo yo” (1994, p. 122),¹ mien-

¹ La cita de Pèrec pertenece a *Especies d'espaces*. Se incluye en el trabajo de Jesús Camarero (1994), titulado “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del

tras resuena la pregunta acerca de qué es lo que hay que guardar, qué se debe conservar, o en otros términos, qué es aquello de lo que se puede prescindir en el espacio ciudadano.

La literatura tiene también la pretensión de *hacer el espacio* desde la palabra retorizada hecha lugar, volumen, lateralidad, lejanía o heterotopía entre sus imaginarios posibles, y entonces la reflexión sobre un espacio de los desperdicios en un texto poético es un modo de entender “(...) la dimensión espacial de nuestra existencia” (Camarero, 1994, p. 1).

La propuesta de nuestro escrito sobre los *poemas sustentables* considera algunos rasgos de *Nanas para dormir desperdicios*, obra de la autora de Alicante Francisca Aguirre, publicada en 2007 y que le valió el Premio Valencia de Poesía otorgado por la Institució Alfons El Magnánim.

Un sujeto enunciador fragmentario convoca una relación con variados desperdicios, tangibles e intangibles, en un ámbito desleído y residual en el que se adentra con un propósito definido cual es cantarles nanas para que se duerman. El *nombre* y la *memoria* serán los dos movimientos principales en la espacialidad de este vínculo primordial entre sujeto enunciador y la figura de los desperdicios. Dicho enunciador vinculado reinventa un modo de tratar temas aguirreanos que ya aparecían en espacios como el mar o su variante del llanto pero, en este caso, es en un espacio de desperdicios, ocultador ínsito de una temporalidad que se percibe en fragmentos y ruinas. Cambia hacia formas expresivas de mayor sencillez y coloquialidad y el residuo aparece como motivo para la memoria, si bien ya se habían introducido estas imágenes, por ejemplo, en *Espejito, Espejito*, obra autobiográfica mixta (1995, p. 44)

espacio literario”, quien tradujo al español la obra del autor francés y fue publicada en 1999 por la Editorial Montesinos.

De improviso, un olor conocido te acompaña
no sabes cómo ha sido,
ni cuándo fue el suceso,
pero el perfume mustio del desastre
de pronto te sonrío como una flor desesperada,
una flor muerta como la desdicha,
y repentinamente viva como el odio.

O

El designio, como una fruta vieja
impregna al mundo con su olor marchito,
con ese aroma degradado que nos hiere
con un vago vestigio de antigua lozanía,
Pues la decrepitud guarda en su médula
el perfil único de la juventud.

(1995, p. 32)²

Organizamos la exposición de nuestro escrito en dos movimientos:

- *Nombrar* el desperdicio
- *Transformar* el desperdicio.

Para el relevamiento de poemas formaron parte del campo semántico seleccionado las “Nanas del desperdicio”, “Nanas de los escombros”, “Nanas de las sobras”, “Nanas de las cartas viejas”, “Nanas de las mondas de patata”, “Nanas de los despojos”, “Nanas de los residuos” y “Nanas de la pérdida”.

Con una estrategia textual de repertorio acumulativo, caracterizado por la brevedad, la estructura de esta obra presenta un epígrafe (se trata del quevediano *Yace la vida envuelta en alto olvido*, de la silva “El sueño”), una dedicatoria (A Marian e Ignacio Cobeta, amigos de la autora) y treinta y un poemas-nanas titulados y muchos particularmente dedicados.

² Estas citas corresponden a la primera edición de Espejito, Espejito (Aguirre, 1995).

El título de la obra tiene al lexema “desperdicios” inserto en una lectura de la ciudad que ha soslayado el nombramiento de todo entorno reconocible, estrechando así solo el vínculo, mientras “Nanas”, como intertexto explícito del subtexto *Últimos poemas* del poeta de Orihuela, contiene parte de las “Nanas de la cebolla”, aludidas en la “Nana de los despojos” (2007, p. 40)

Siempre que pienso en ‘los despojos’
 en lugar de escuchar una nana
 Lo primero que oigo es el Réquiem de Mozart.
 Después hago un esfuerzo
 y canto despacito la nana de Miguel
 ‘En la cuna del hambre
 mi niño estaba
 con sangre de cebolla
 se amamantaba’

Ea,

Ea

Ea.

La pretensión de calmar con las nanas aguirreanas el llanto de los desperdicios opera como un desplazamiento intertextual respecto del epígrafe quevediano, cuyo subtexto a su vez también retoriza un hondo gemido en la silva conceptista. Citamos ambos textos:

A lo mejor lo que yo necesito
 es encontrar un profesor de música. (...)
 Da igual, sé que lo importante es cantar,
 cantar para que duerma al fin
 eso que llora y llora sin parar
 dentro del corazón aquel
 Lleno de escombros.
 (“Nana de los escombros”)

Y su espacializado contraste:

Los arroyuelos puros / se adormecen al son del llanto mío / y a su modo también se duerme el río. / Con sosiego agradable / se dejan poseer de ti las flores / mudos están los males, no hay cuidado que hable / faltan lenguas y voz a los dolores / y en todos los mortales / yace la vida envuelta en alto olvido. /

Tan sólo mi gemido / pierde el respeto a tu silencio santo / yo tu quietud molesto con mi llanto / y te desacredito / el nombre de callado, con mi grito. /

(“El sueño”)

Nombrar el desperdicio

A partir de la “Nana del desperdicio”, el sujeto enunciador comienza a transitar una topografía emocional y en esa realidad residual tanto íntima cuanto comunitaria, hostil cuanto amable, canta nanas con las cuales buscará su identidad sustentable. El espacio contenedor de una ciudad innominada deja su lugar a un espacio de desperdicios, es decir, un espacio contemporáneo deja el lugar de primacía a otro de catálogo, –por la sucesión de nanas– en el que se acumulan desperdicios... de memoria.

Así se instala el enfoque específico de la parte por el todo, el metonímico desperdicio, y en él se combina la actividad reflexiva del yo vinculado con las nanas.

Recordemos que el *disperditium* latino tiene en sus orígenes dos acepciones: *residium-i*: residuo, resto; y *reliquiae*: restos, sobrevivientes de combate, residuos de los alimentos, despojos, cenizas. El desperdicio, a su vez, ha pasado al español como destrucción, ruina, perdición, alusión, además, de lo que queda, después de haber sido utilizado, residuo de lo que no se puede aprovechar o se deja de utilizar por descuido.

El enunciador se presenta dubitativo frente a la situación del nombramiento, entre una nebulosa de demostrativos que conforme avanza

la lectura se unen a índices de contraste frente al paso del tiempo, como “ese canto” y “esta nana”, “sonido y chirrido” o “corrosión”: “Y ahora mira lo que suena. / Este chirrido no es aquello” (“Nana del sobresalto”).

El concepto mismo de desperdicio implica un corrimiento del sujeto enunciador de las seguridades conceptuales de un mundo previo y trata de asignar una categoría a aquello que el propio sujeto reconoce no saber cómo hacer:

No sé muy bien cómo explicarles
lo que resulta ser un desperdicio,
porque lo grave de esta historia
 es que nadie conoce realmente
eso que, de forma extraña y muy precipitada,
 denominamos desperdicio.

En estos casos el bautizo es serio (...)
aquello de tan difícil catalogación,
 tan raro, tan absurdo
que apenas si nos atrevíamos a nombrarlo,
 eso, precisamente eso,
sobraba en nuestro espacio.

Tal vez fuera un residuo de algo:
 un desperdicio propiamente dicho.
 (“Nana del desperdicio”)

“Aquello”, “resto,” “eso,” “aquel aquello” son los nombres para el desperdicio. El intertexto entrecomillado “aquel aquello” que refiere al subtexto de Miguel Hernández en *El rayo que no cesa*: “¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria / del privilegio aquél, de aquel aquello / que era, almenadamente blanco y bello, / una almena de nata giratoria?” se delimita y sustrae de la construcción nominal originaria y, desplazado, construye el nombre indefinido, coherente con la difícil denominación del desperdicio.

Otro rasgo en la definición es la ambivalencia:

Pero aquel resto, “aquel aquello,
nos resultaba tan cercano
tan dolorosamente nuestro.(...)
Pero aquel desperdicio,
“aquel aquello”
¿no habíamos quedado en arreglarlo?

Y finalmente, su música: este tono, su ritmo, una melodía con la que el desperdicio acalla su llanto es lo recuperable, ese es su vínculo con el yo, el nexo que lo salva, la memoria indeteriorada de lo que fue, razón justificada para una nana:

“Aquel aquello” canta,
Tiene la melodía de las cosas mínimas,
La canción de los restos.

“Aquel aquello” dice:
No prescindas de mí, no me abandones.
 (“Nana del desperdicio”)

Transformar el desperdicio

Pero no se trata de encontrar un objeto a través de su nombre sino de restituirlo desde su ser de desperdicio, difícil cometido en una espacialidad acumulativa y una temporalidad que se revela en recuerdos como sobras.

Nicolás Rosa explica en *El arte del olvido*:

El olvido nos revela que la identidad está perdida y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (...) No se olvida lo necesario, se olvida lo que se desea. Es la fuente y condición indispensable para que la memoria se revele en el recuerdo, y transforme la identidad de aquél a quien se revela como olvido. (...) No es la memoria la que conserva sino el

olvido: el olvido es la condición lógica de la memoria. (Rosa, 2004, pp. 58-59).

Y en el espacio de la escritura el fragmento de temporalidad de un sujeto de infancia es el modo con el que se actualizan otras sobras, las del hambre y la memoria de carencia saciada con música, entre aquellas “nanas de la cebolla” y la nana de los “despojos”:

Vaya canción de las sobras, / eso sí que era una nana para dormir el hambre. /

Vaya canción aquella / (...) vaya canción aquella que cantaba mi abuela con aquella voz

(...) cantando aquella nana mientras el hambre nos dormía.

O un hallazgo, en la “Nana de las mondas de patata”

Cada día estoy más segura
de que la Historia de los desperdicios
debería figurar como uno de los apartados más importantes de la Sociología.(...)

Habría que preguntarse qué hubiera sido de nosotros
Sin el apoyo de los desperdicios.

Piénsenlo.

Piensen en 1943,

 Cuando lo importante no era el petróleo
Sino el hambre, la espantosa hambre.

 (...)¿Quién iba a sospechar
que en los cubos de la basura
había un tesoro al que llamaban desperdicios?

Y entre estos resplandecientes desperdicios

 Estaban las mondas de patata.

Una vez definido el desperdicio, entre sus denominaciones se dispersan claves de orientación, como la diferencia entre residuo y des-

perdicio, aquél más intangible, éste más pegajoso, más denso, o nuevas ambivalencias, como en la “Nana de los residuos” (2007, p. 45):

El residuo tiene algo de acabamiento,
y algo que se resiste a desaparecer
Y sin embargo, inexplicablemente se empeña en agotarse.(...)
Alguna vez debimos ser algo completo
y ahora somos este residuo,
esta añoranza de aquel harapo o desperdicio
que durante un tiempo
Contemplamos intacto.

Cada desperdicio aporta su característica, como el olor y tono del silencio, una memoria transformada en residuos de dolor de un tiempo de desdicha, como en las “Nanas de las cartas viejas”, o que vive el proceso del olvido, como en las “Nanas de las flores mustias”: “Para que recuerden antes del abandono, / antes de convertirse en desperdicio / Que un día fueron luz, perfume y asombro.”.

Hacia la conclusión

En el momento en que se *dice* el espacio de los desperdicios se convierte en modificado desde una imprecisión hasta un destino, resto entre la vivencia y su clausura, entre la custodia y el deterioro, entre la protección y el abandono.

El desperdicio ha quedado constituido como ese registro de signos tangibles e intangibles que, desde la indefinición inicial, se ha rodeado de rasgos identitarios con forma de memoria sustentable que el sujeto logra componer respecto de su origen y de su sentido. Una filiación para el presente que lo oriente en la crisis de integración del espacio contemporáneo. En esta inestable escena de duda, los desperdicios son el centro de un tiempo desvanecido que, a su vez, pueden registrar un sueño con la acción envolvente de unas nanas.

Se construye así en los poemas una forma reelaborada para un concepto sustentable de la vida moderna, que reestetiza en restos lo que

queda y así, en esta arquitectura de los desperdicios, el sujeto logra delinear las reliquias de su existencia entre dos rasgos: el valor y la pérdida.

Todos los ámbitos secretos y lejanos del yo son revisitados al son de la música del desperdicio, con la que el sujeto acuna un recuerdo y reúne así la enciclopedia emotiva de esa memoria que, fugazmente recorrida en consonancia con un tiempo de vértigo y sin orden, revela en sus transformaciones que lo que queda –resto– es signo de lo que hubo es decir, reliquia.

En esa crisis de integración, índice de la cual destacamos la acumulación y la heterogeneidad, el nombre de los desperdicios los redime del anonimato del espacio ciudadano y los protege en un ámbito de resguardada interioridad.

El desperdicio ¿ha sido una memoria envejecida o es un olvido custodiado?

Porque, finalmente, si en la primera Nana leemos que “La vida puede ser un desperdicio” entonces un desperdicio puede ser el nombre posmoderno de un recuerdo.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, F. (1995). *Espejito, Espejito*. Madrid: Universidad Popular San Sebastián de los Reyes.
- Aguirre, F. (2007). *Nanas para dormir desperdicios*. Madrid: Hiperión.
- Camarero, J. (1994). Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 89-101.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacarrière, M. (2007). Una antropología de las ciudades y la ciudad de los antropólogos. *Nueva Antropología: La antropología en cuestión: cinco ensayos temáticos y un estudio de caso*, 67, 13-40.
- Rosa, N. (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Baladas y canciones del Paraná, de Rafael Alberti. Reflejos especulares de un espacio plurivalente

Mercedes Giuffré

Rafael Alberti, poeta republicano y exiliado español, llegó al país con su mujer, la escritora María Teresa León, el 3 de marzo de 1940. Pasaron sus primeros tiempos en la estancia cordobesa El Totoral, período que a Alberti le sirvió para terminar de escribir *Entre el clavel y la espada*, y un texto en prosa poética titulado: *Entre los álamos argentinos*, en el que, según Juana Martínez Gómez: “comienza (...) a manifestarse de inmediato su extrañeza, su sentimiento de ser un extraño, un extranjero” (2011, p. 261). Dicha extrañeza, que en muchos exiliados se transforma en una percepción de hostilidad por parte del lugar de acogida, en la obra de Alberti va registrar un proceso de transformación y maduración que decantará en el libro que nos proponemos analizar en la presente comunicación, las *Baladas y canciones del Paraná*.

Esta obra se divide en tres partes. La primera, *Baladas y canciones de la quinta del mayor loco*, está conformada por 17 canciones y 17 baladas intercaladas. La segunda, *Canciones I*, consta de 57 canciones. Y la tercera, *Canciones II*, de 39. La vinculación con el cancionero español y la cultura popular que Alberti ya había iniciado en España,

junto con los poetas del '27, es evidente y marca en ese sentido cierta continuidad. El tono de las composiciones es de una extraordinaria sencillez (de acuerdo con las apreciaciones que décadas después él mismo hizo)¹ y dan cuenta del proceso interior en el que se construye un espacio mítico en relación con el evocado de la infancia, el trastocado por el trauma de la guerra y el espacio americano del Delta del Paraná que viene a simbolizar a la América toda. Alberti no pinta una postal sino que intenta asimilarse al lugar de acogida y describirlo, sin lograrlo del todo porque no abandona su mirada europea sobre lo que ve. Lo que describe no es exactamente lo que tiene delante, sino que está mediado por su modo de ver. Podrá argumentarse que esa subjetividad siempre se activa en cualquier mirada, foránea o no. Sin embargo, la operación de apropiación y descripción que hace Alberti tiene que ver con el modo de ver particular del exiliado que relaciona todo con lo que ha dejado atrás de manera forzada. Y no solo con el pasado reciente, sino con el anterior, idealizado.

Ha dicho Ferrater Mora que el espacio físico y el espacio psicológico son dos conceptos límites de difícil deslinde. En los primeros testimonios literarios del destierro ya vemos cómo la relación entre ambos se potencia y complica, y el espíritu del desterrado comienza, casi de inmediato, a construir un nuevo espacio subjetivo, hecho de fragmentos seleccionados y recompuestos, ordenados y reordenados constantemente por la memoria y la imaginación en un intento de llenar los vacíos que la tremenda experiencia había producido (Zuleta, 1999, pp. 95-96).

A este tercer espacio, que surge de la intersección del espacio real del país de acogida y el de la memoria subjetiva, lo llamaremos entonces “espacio mítico o imaginario”. Cabe señalar, no obstante, que los poetas del '27, entre ellos el propio Alberti, ya habían traslucido

¹ Nota en el diario *El País* (Alberti, 11 de octubre de 1992).

en su obra un sentimiento de desarraigo y pérdida del paraíso que tenía que ver con su postura estética “neorromántica” (Zuleta, 1999, p. 96). A eso se le suma el rasgo típico de la poesía del exilio que es el sentimiento de profunda melancolía que, en el caso de las *Baladas y canciones del Paraná* es explícito. Hay elementos que se repiten en los diversos poemas y van construyendo una constelación simbólica que remite tanto al Delta como al espacio andaluz evocado por la memoria: el río, el viento, los naranjos, el sol, el canto. Cuenta Vicente Granados: “Alberti me confesó que al poetizar sobre este o aquel mar, siempre tenía en mente su mar gaditano” (Granados, 1984, p. 75). Esa misma operación se repite con los símbolos antes mencionados: un río es dos ríos (el Paraná y el Guadalquivir); un sol es dos soles.

Alberti compone las *Baladas y Canciones del Paraná* entre 1953 y 1954, y recuerda en sus memorias el momento en que tomó contacto por vez primera con el lugar en donde pasaría su primer verano en el Delta, en compañía de María Teresa y de su hija Aitana:

La casa se llamaba *La quinta del Mayor*. El mayor había sido un militar enloquecido que desapareció un día, dejando a su mujer, tapiando a cal y canto la puerta. Entré. La casa estaba a oscuras y olía mucho a humedad. Me asomé al balcón. Un río grande cinchaba al campo y otro, pequeño y hondo que iba a perderse en él, lo rajaba largamente, dejándole una parte entre dos aguas... Ante esa inmensa banda azul del Paraná y los bañados de vacas y caballos solitarios me fue dictando el viento, durante varios años y veranos, mis *Baladas y canciones*, creo que mi penúltimo libro de poemas escrito en Argentina.

(Alberti, 1997, pp. 154-155)

La quinta del Mayor Loco se presenta en las composiciones del poemario como el espacio real sublimado por la lírica. Un espacio al que remite la mayoría de las baladas de la primera parte, desde sus mismos títulos. Sin embargo, sabemos que el lugar, la casa especial-

mente, tienen también su pasado mítico que condiciona la percepción que se tiene de ella. Un pasado que se va develando a los Alberti con los días y en diferentes versiones, según cuenta María Teresa León en sus *Memorias de la melancolía*. La mirada de los vecinos, temerosos excepto la del gallego de los naranjos, español como ellos, parece señalar que en aquel sitio sucedió algo siniestro que coloca a la propiedad en un territorio tabú:

La llamaban La quinta del Mayor Loco. Todo lo que la rodeaba, el barranco, los naranjos, los huertos, tenía una atracción misteriosa... Alguien nos contó que el Mayor Loco, antiguo dueño, había sido Mayor del ejército argentino y que el loco no era él, sino su mujer... Un día la mujer se murió y el Mayor siguió cazando, sin oír a la gente... Nadie se atrevió a acercarse a la casa. Tiene ánimas, decían.

(León, 1979, p. 291)

Más tarde se enteran los Alberti de más detalles escabrosos: el Mayor asesinó a su mujer en la cocina.² La emparedó y la dejó morir de hambre, como en el cuento de Edgar A. Poe. La historia se filtra en el poemario. Por ejemplo, en la balada de “lo que sucedió en la cocina de la quinta del Mayor Loco”:

La cocina estaba sola.
– Te voy a llevar conmigo.
La muchacha era del campo
Y él del campo: campesinos.
La muchacha lo quería.
– Casada me iré contigo.
El fuego que los miraba
se puso más mortecino.

² Según Llopis, el mayor se llamaba Antonio Protacio García Reynoso y había sido un mayor de artillería del ejército argentino (Llopis, 2013, p. 242).

– Te voy a llevar conmigo.
La muchacha repetía:
– Casada me iré contigo.
Murió el fuego. Y en lo oscuro
pasó un fuego repentino.
– Te voy a llevar conmigo.
La sangre hablaba, hacía el río.
– Te voy a llevar conmigo.
La cocina se abrió, muda.
La sangre hablaba, hacia el río.
(Alberti, 1999, pp. 26-27)

Alberti no repite la historia tal como se la contaron, sino que la recrea como una tragedia rural: un crimen pasional, sugerido por la palabra sangre, aunque librado a la imaginación del lector. El fuego y el río se advierten como dos elementos de la naturaleza recurrentes en todo el libro.

Dos disparos en la tarde
un caballo rueda herido,
y un hombre con el caballo,
rueda herido.
Se ha cerrado una ventana.
La sangre baña el bañado,
abriendo cauce hacia el río.
Por los pastos de la noche,
llega al río.
La casa está a oscuras. Dentro
sólo habitan los ruidos.
Venir de las comadrejas.
Ir de las ratas. Ruidos.
Ir y venir de ruidos.
No se duerme. Todo a oscuras.

El quinqué, roto. Las velas,
un seco llanto amarillo.
Afuera, un barco. Y la sangre,
lenta, bajando hacia el río. Por los pastos de la noche,
siempre al río
(p. 47).

La quinta del Mayor Loco y el Delta del Paraná, con ese río inmóvil y gigantesco, es el espacio ideal para el misterio y la melancolía, visto con ojos extranjeros que, no obstante, quieren asimilarse: “No basta tomar mate para sentirse hijo del árbol, de la barranca, amigo de la isla. Nosotros lo fuimos. Entramos en la vida de las hojas, del río que nos huía, quedándose tan quieto, ocre y parado... Íbamos aprendiendo a querer aquel paisaje” (León, 1979, p. 291).

La ausencia del Mayor Loco es una excusa para observarlo todo:

Salgo al campo. Las estrellas.
¿Por dónde andará el Mayor?
Salta un sapo de la yerba.
¿Por dónde andará el Mayor?
Una culebra se arrastra.
¿Por dónde andará el Mayor?
Se enciende un tuco, se apaga.
¿Por dónde andará el Mayor?
Pasa un caballo sin nadie.
¿Por dónde andará el Mayor?
Una voz llama en el aire.
¿Por dónde andará el Mayor?
Cruje sin viento el molino.
¿Por dónde andará el Mayor?
Arde un velero en el río.
¿Por dónde andará el Mayor?
Ladra una garza. Y el sueño

Anda sin sueño perdido.
¿Por dónde andará el Mayor?
(p. 31)

En la primera sección, entonces, se alternan ambos tipos de composición: baladas y canciones. El tono es de extrañeza ante el lugar nuevo, y también de soledad y necesidad de un refugio donde se pueda estar quieto y, a la vez, dejar fluir el canto como una suerte de catarsis. La canción que lleva el número 1 resulta una clave de lectura del poemario, puesto que instala la idea de que quien observa la naturaleza, el poeta, no ve sino lo que hay en su interior, su soledad y aquello que necesita asimilar. Comienza: “¡Bañado del Paraná! / Desde un balcón mira un hombre / el viento que viene y va”. Se enumera en los versos siguientes lo que el hombre va viendo: las barrancas, los caballos, los pastos, el río, los barcos, el hombre, el cielo. Y sin embargo, culmina: “Ve lo que mira y mirando / ve sólo su soledad” (Alberti, 1999, p. 18).

Desde esta situación inicial de contemplación que resulta una introspección, se va a evolucionar a lo largo de los diversos poemas, hacia un lento descubrimiento de la naturaleza del Delta que, mirada con los ojos del español, acabará remitiendo a la otra naturaleza anhelada, la del lugar de origen. Veamos una serie de ejemplos en progresión, empezando por la “Balada de lo que el viento dijo”:

Hoy me alejé de los hombres,
y solo en esta barranca,
me puse a mirar el río
y vi tan solo un caballo
y escuché tan solamente
el zureo
de una paloma perdida (...)
(Alberti, 1999, p. 20)

Ese río enorme e inmóvil que mira el enunciante, parece funcionar como un gran espejo que reenvía con su reflejo al otro lado del mundo

(y al interior del poeta, en quien dicho espacio está sublimado por el recuerdo): “Es tanta la soledad / del hombre y tan grande el río (...)” (p. 22). El Paraná refleja, de ese modo, a quien se ve en él:

Te miro. Me miras. Y,
Tan inmensamente grande,
¿qué puedo ser para ti?
Adiós, río. Nunca digas
Que me viste, que te vi.
(Alberti, 1999, p. 28)

Se intercalan las observaciones sobre el lugar (el río, el viento, los árboles, don Amarillo,³ que es el perro que persigue a los caballos y vaguea de quinta en quinta pidiendo un trozo de pan, las vacas y los loros), con las remembranzas del espacio evocado: “Hoy las nubes me trajeron, / volando, el mapa de España/ (...) Yo a caballo, por su sombra,/ busqué mi pueblo y mi casa” (p. 35).

Perdido está el andaluz
del otro lado del río.
– Río, tú que lo conoces:
¿quién es y por qué se vino?
Vería los olivares
cerca tal vez de otro río.
– Río, tú que lo conoces:
¿qué hace siempre junto al río?
Vería el odio, la guerra,
cerca tal vez de otro río.

³ María Teresa León recuerda a esta mascota en sus *Memorias de la Melancolía*: “Iba Rafael escribiendo *Baladas y canciones del Paraná*. Le hablaban el viento el horizonte, aquel perro Don Amarillo, los caballos, los barcos que cruzan la línea de los sauces. Todo era presencia de ramas, de loros, de sapos que podían ser... Señora, la casa está embrujada. Vivíamos en el embrujamiento” (León, 1979, p. 294).

Río, tú que lo conoces:
¿qué hace solo junto al río?
Veo su rancho de adobe
del otro lado del río.
No veo los olivares del otro lado del río.
Sólo caballos, caballos,
caballos, solos, perdidos.
¡Soledad del andaluz
del otro lado del río!
¿Qué hará, solo ese andaluz
del otro lado del río? (pp. 54-55).

Todo sirve para recordar la infancia y la seguridad que se tenía en aquel entonces. En tanto, la fusión de ambos espacios, va construyendo, lenta y gradualmente, el lugar nuevo que hemos llamado mítico o imaginario; el espacio netamente poético en el que confluyen todas las percepciones y se transforman:

Si yo estuviera cansado,
río grande, de la vida,
¿qué no haría por perderme
por tus islas?
Sé de las islas del mar
pero no sé de tus islas.
Las tuyas tienen caballos,
niñas azules las mías.
Dame un caballito overo
por una niña.
Si yo estuviera cansado,
río, tú me lo darías,
sé que tú me lo darías.
(p. 30)

“Sé de las islas del mar, / pero no sé de tus islas. / Las tuyas tienen caballos, / niñas azules las mías” (p. 30). Allí, los mosquitos se convierten en asesinos de poetas, iguanodontes del sueño, nube de espadas, cerca de púas. “Las dríadas son las jacas / y los faunos los caballos (...). Los pinos de la barranca / son los del Mediterráneo. / Un viento gaucho en el viento, / Sagitario” (p. 29).

Todo percibe el poeta como inmóvil en el Delta/río/espejo, aun cuando sabe que no lo está, que posee su propio movimiento bajo el agua. Sucede que aquel trae consigo el ritmo de la Europa atribulada: “¿Cuántos años tardamos en no estremecernos al oír un avión?” (León, 1979, p. 292). El ritmo y los tiempos del Paraná, que son los de América, remiten a otras vivencias que aún desconocen los viajeros:

Aquí se está quieto, pero
el mundo sigue girando.
Aquí se mueven los pájaros,
pero están quietos.
Y el mundo sigue girando.
Yo estoy quieto, pero el mundo
dentro de mí está girando (...).
(p. 37)

Toda esta primera sección del libro parece reforzar la idea de choque e intento de conciliación o fusión de opuestos. El poeta no es de aquí sino de la otra latitud, del otro lado del mundo, donde en lugar de la Cruz del Sur se ve en el cielo la Osa Mayor y es primavera cuando aquí es otoño. Lugar al que aspira a volver porque: “Perdido está el andaluz / del otro lado del río” (p. 54).

(...) Te miro. Me miras. Y no eres ya el mismo.
Ni es el mismo viento quien te está azotando.
Dímelo tú, agua.

Te bebo. Me bebes. Y no eres la misma.
Ni es la misma tierra la de tu garganta (...).
(p. 57)

Sobre el final de la sección, se potencian la nostalgia y los recuerdos de la guerra, marcando el paso a un nuevo estado anímico que será el que predomine en la siguiente: la melancolía. También se intensifica el deseo de volver a España: “Cuando se ha visto la sangre, / en la soledad no hay río / del olvido” (p. 58).

En la segunda sección, *Canciones* (I), el tono de melancolía se profundiza. Ya no hay baladas, sino sencillas canciones, cortas y concentradas semánticamente. Alberti es consciente de que utiliza las formas del cancionero popular: “No me avergüenza cantar / en verso que dicen viejo. / También el canto encanece / más que el verso” (p. 69).

El poeta se compara en su canto con la calandria criolla. Pero el pájaro puede volar y él no.

Vuelo de mensajería,
calandria fluvial, calandria.
¿No quieres llevarme tú
una carta?
Vuelo de mensajería
para un ruiseñor de España.
Dí, calandria.
Verás un jardín y un árbol
que se sube a una ventana.
¿Sí, calandria?
Alguien pena allí esperando
una carta.
Si le preguntas su nombre...
Se llama como él me llama
¿No quieres llevarme tú
una carta?

Adiós, calandria del río,
americana.
(p. 76)

Se deslumbra con la naturaleza e intenta seguirle el ritmo,
observándola:

Apostado a la ventana,
para ver pasar la iguana.
Ayer pasó. Ayer la vi.
¡Dios del sol, que iba tan galana!
Mas no iba preguntando por mí.
Y, sin embargo, ayer la vi.
(p. 73)

Han pasado varios meses desde la composición de la sección anterior (y los Alberti regresan a la quinta del Mayor Loco al verano siguiente): “Para cantarte lo mismo / que esperé el otro verano, / nuevamente, en el balcón / –¡ay!– del verano” (p. 64).

Vuelve al tema de la guerra, que a veces no es mencionada sino de manera oblicua, con calificativos como “sangrienta”, y otras de manera directa:

A quién echarle la culpa
yo
De tener que repetirme
yo,
De volver a oír lo mismo
yo,
A cantar lo mismo
yo,
la culpa de ver lo mismo?
Alguien que tuvo la culpa
–¡y cuánta sangrienta culpa!–

me trajo a este mismo sitio.
Y, calandria presa yo,
canto en este mismo sitio
yo.
(p. 64)

Estaban en tierra caídos,
mejor, volcados.
Pisoteados.
Yo, que por allí pasaba,
vi que eran soldados.
Comprendí que de los míos.
Soldados.
Mi mismo traje vestían.
Sus ojos rotos me miraron.
Esto lo recuerdo ahora,
lejos, en otros campos. (p. 85)

El tiempo pasa y no se avizora la posibilidad de regresar a España. Por eso se potencia la melancolía e irrumpirán en estas nuevas composiciones las alusiones más claras al lugar añorado. El efecto especular del río/ventana que refleja el interior del poeta y sus anhelos se va a profundizar. No se ve lo que se ve, sino lo que se desea y no se puede tener: “Esta ventana me lleva, / La mire abierta o cerrada, / A Jerez de la Frontera” (p. 71). La flor, la vaca, la luna, incluso las personas de este lado, no son las de su pueblo:

Quisiera cantar: ser flor
de mi pueblo.
Que me paciera una vaca
de mi pueblo.
Que me llevara en la oreja
un labriego de mi pueblo.

Que me escuchara la luna
de mi pueblo.
Que me mojaran los mares
y los ríos de mi pueblo.
Que me cortara una niña
de mi pueblo.
Que me enterrara la tierra
del corazón de mi pueblo.
Porque, ya ves, estoy solo,
sin mi pueblo.
(Aunque no estoy sin mi pueblo).
(p. 74)

Regresa la extrañeza ante el paisaje y los animales que lo habitan:

Cantas raro,
pajarraco.
Repites letras y letras,
y nadie atiende a tu canto.
Y si lo atiende...
¡Qué risa,
Pajarraco!
(p. 79)

Sin embargo, la naturaleza no es hostil sino aliada, consoladora: “Un río que no se mueve / pero que nos da la mano (...). Un árbol que nos ofrece / su sombra como el amigo (...)” (p. 78). Afloran las resonancias de la guerra en palabras como “trincheras” o “artillería”. Con melancolía, el poeta recuerda a sus pares que han muerto a causa de ella: Antonio Machado, por ejemplo. A él le dedica la canción 16. Y luego, en la canción 24, recuerda a Miguel Hernández, a Federico García Lorca, otra vez a Machado y finalmente, a Pedro Salinas, de cuya muerte se entera por esos días.

¡Qué dolor que te hayas ido,
sin haberte visto más,
Como yo hubiera querido!
Amigo.
Antonio se fue. Y se fueron
también Miguel y Federico.
Con ellos tú también ahora.
Amigo.
Siéntate al pie de estos naranjos
junto a estas barrancas y ríos.
Dichosa sube la mañana.
Pero qué lejos, amigo.
Te escucho, alegre, en tus balcones.
Por las calles, alegre, te sigo.
Tu voz me canta como en sueño.
Pero, amigo, qué lejos, amigo.
Aquella tierra con nosotros
no fue lo buena que quisimos.
Cuántas cosas en ella dejamos.
Cuánto le dimos, amigo.
Algún día nos tendrá juntos
aquella pobre tierra, unidos.
Mientras, al pie de estos naranjos,
junto a estas barrancas y ríos,
descansa a mi lado, amigo.
Dichosa sube la mañana.
Siéntate junto a mí, buen amigo.
(pp. 86-87)

La nostalgia y la soledad se apoderan del poeta y con ellas se potencia la dualidad en la percepción espacial y temporal en la que está suspendido: “Por allí, ahora, estarán durmiendo, / mientras aquí

llueve con sol” (p. 88). Se pregunta: “¿Cuándo la tierra en que no estoy / me hará sentirme en otra tierra?” (p. 97). O afirma: “Por un Paraná de brumas, / hoy vuelvo a Francia a caballo” (p. 109). Entonces sucede algo interesante que, de acuerdo con Emilia de Zuleta, es un rasgo propio de la literatura de los autores del exilio: el poeta mira y revaloriza el pasado español en América, y a los compatriotas que lo antecedieron en esta región del mundo (Zuleta, 1999). Recuerda a los conquistadores como Alvar Núñez o Mendoza (por ejemplo, en la canción 29), también a los soldados que los acompañaban y que solo son mencionados por su nombre de pila: “A aquellos soldados un día / los llamó el mar ignorado. / Pedro, Francisco, Juan o Antonio / les gritaba el viento oceánico (...) / nunca volvieron. Se quedaron. / Jóvenes viven todavía. / Tienen casi quinientos años” (p. 94).

Tal operación parece responder a la búsqueda de raíces en este suelo, ante la frustración y la melancolía de no poder volver a la patria. No obstante, la mirada sobre América sigue siendo condicionada por su ser foráneo:

América está muy sola
todavía.
¡Qué cuerpo deshabitado,
piel de desértica vida!
Desde este balcón la veo
vacía.
Abajo, tierra de nadie,
con las estrellas arriba.
Sola y lejana en su noche,
muy sola, pero encendida. (p. 95)

La melancolía y el ansia de volver ganan, sin embargo, la partida y esta segunda sección retoma el tema del regreso e incluso de la resistencia, que es el canto, como un estado anímico de superación.

Por último, en la sección tercera, *Canciones* (II), la percepción del paisaje y la naturaleza cambian otra vez debido a varios factores. Por un lado, es la primera vez que Alberti escribe en el Delta durante el transcurso del otoño, lo que se aclara desde la primera pieza. El poeta observa el cambio que opera en dicha estación y lo describe con cierta fascinación: “Tibio el aire, eleva barcos / sobre el agua suspendida. / Las vacas bajan del cielo / a beber la sangre tibia. / El otoño y la tierra, / me nace desconocida. / No sé si es verdad o invento / de mis ojos lo que miran” (p. 125). El agua se ve roja por el efecto de las hojas de liquidámbar y otros árboles que caen y flotan en ella. Otras hojas, en las ramas, se ven de color amarillo. Enseguida, el poeta las asocia con la tierra española, retomando la operación de las secciones anteriores. “Amarillo de otoño, helado umbrío / que les hiere las manos amarillas. / Cantarlos quiero en este río / tan lejos de las dos Castillas” (p. 127). Se refuerza la imagen del río como espejo. Pero ahora, de manera explícita y casi surrealista, roto:

Se ha roto el río
pedazos de espejos rotos
navegan por todas partes.
Van espejos con caballos.
Espejos rotos, con árboles.
Se ha roto el río.
Desazogados cristales
rotos, azules y verdes,
que no podrá juntar nadie.
Se ha roto el río.
Y el cielo, roto en el aire,
no sabe ya dónde verse,
en dónde, roto, mirarse.
(p. 131)

La soledad, toda vez que María Teresa León y su hija Aitana deben viajar a Buenos Aires, explícita por duplicación la realidad existencial

del poeta: “Cuando se va quien se quiere,/ el campo se torna oscuro./ No se ve nada, aunque mires,/ aunque sepas/ que todo está iluminado (...) Y andas a ciegas, buscando” (p. 137). Y debido a la irrupción de la naturaleza misma al desbordarse el río e inundar la isla, se repite la idea del agua como espejo: “El agua sube al balcón / los caballos. (...) / Todo es espejo tendido, / alto” (p. 132); lo que le sirve a él de metáfora para reflejar el desborde de su melancolía.

El fuego de las fogatas de los isleños le recuerda al poeta, una vez más, las bombas de la guerra: “Las fogatas, a lo lejos, como barcos incendiados. / ¿Arde el río, / o están ardiendo los barcos? / Se alzan en mi corazón / caminos bombardeados (...) / fuegos hay que no son fuegos. / Mas yo no puedo mirarlos” (p. 139). Y más adelante, el fuego vuelve a resignificarse: “Fuego de mis soledades/momentáneas, en ti aprendo / lo que es la vida sin pan, / sin calor, sin ese sueño / que tiembla, fijo, en tu llama, / fuego” (p. 149).

Vuelve a remarcarse la dualidad de espacios, ahora más clara. América, el Paraná, el Delta son “esta tierra” que posee su propio sol. Pero el poeta lleva “otro sol adentro” y los dos lo queman por igual, según dice en la canción 39. Y termina por reconocerse como un toro: “Ya soy un toro de fuego” (p. 165). Lo que viene a simbolizar la lucha, la masculinidad, el *ser* español que no le teme a la muerte. Aunque no por ello se deje de lado el dolor o el llanto. Porque el canto también es llanto:

Canto, río, con tus aguas:
De piedra, los que no lloran.
De piedra, los que no lloran.
De piedra, los que no lloran.
Yo nunca seré de piedra.
Lloraré cuando haga falta.
Lloraré cuando haga falta.
Lloraré cuando haga falta.
Canto río, con tus aguas:

de piedra, los que no gritan.
De piedra, los que no ríen.
De piedra, los que no cantan.
Yo nunca seré de piedra.
Gritaré cuando haga falta.
Reiré cuando haga falta.
Cantaré cuando haga falta.
Canto, río, con tus aguas:
espada, como tú, río.
Como tú, también, espada.
También, como tú, yo, espada.
Espada, como tú, río.
Blandiendo al son de tus aguas:
de piedra, los que no lloran.
De piedra, los que no gritan.
De piedra, los que no ríen.
De piedra, los que no cantan.
(pp. 155-156)

Finalmente, varios poemas de esta sección, que es más breve, remarcan el poder del canto como resistencia contra el olvido, como actitud de lucha, como forma de mantenerse vivo:

(...) Allí me están aguardando,
allí me esperan, mordiéndose,
lo que un día
saltará de nuevo al viento,
cantando,
alegre y feliz, cantando.
(p. 152)

Advertimos una progresión temática en *Baladas y canciones del Paraná*. Por un lado, el espacio dual va transformándose y se fusiona

para crear un nuevo lugar mítico e imaginario. Los diversos momentos anímicos de la composición se traslucen en los poemas, a veces de manera explícita y otras sin proponérselo el autor, quien, en todo caso, no intenta uniformar el tono de las composiciones. La extrañeza da paso a la melancolía para luego abrir paso a la esperanza, no demasiado marcada, pero presente. El canto, más allá de vincular formalmente el poemario con el cancionero popular español, denota una actitud: “La tristeza no es desánimo. / No es negación de la vida, / del ejecutivo brazo”, sugiere la canción 17 de la tercera sección. Y añade: “Mi tristeza es ira es rabia, / cólera, furia, arrebató” (p. 141).

La aparente inmovilidad del Delta contrasta con el interior bullicioso del poeta en el que la melancolía se traduce en resistencia y quema como un fuego interior. “Sé que el hambre quita el sueño / pero yo tengo que seguir cantando. / Que la cárcel nubla el sueño. / Pero yo tengo que seguir cantando. / Que la muerte nubla el sueño. / Pero yo tengo, / yo tengo que seguir cantando” (p. 77). El cantar lo mantiene en sintonía con su compromiso ideológico, a la vez que se hace vía para fusionar la vivencia entre dos tierras: el pasado y el presente.

Referencias bibliográficas

- Alberti, R. (11 de octubre de 1992). Olor de Albahaca. Tribuna: *La arboleda perdida*. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1992/10/11/opinion/718758001_850215.html
- Alberti, R. (1997). *La arboleda perdida*, 3 y 4. Madrid: Alianza.
- Alberti, R. (1999). *Baladas y canciones del Paraná*. Buenos Aires: Losada.
- Granados, V. (1984). La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti. *Revista de Filología*, 1, 71-84.
- León, M. T. (1979). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Bruguera.
- Llopis, E. (2013). *Rafael Alberti. La deriva de un marinero en tierra argentina*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/ Centro Cultural de la Cooperación.

- Martínez Gómez, J. (2011). Alberti en la Argentina: los primeros pasos del exilio. *Revista de Filología Románica, Anejo VII*, 255-264.
- Zuleta, E. de (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.

Estética del deseo, poética del exceso en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar

Beatriz Hernández

Identidad del deseo: una propuesta desde la perspectiva del *nomadismo*

Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía.¹

Bodas de sangre
Federico García Lorca

Este trabajo se enmarca en las teorías postestructuralistas que, en su búsqueda de nuevas representaciones, de nuevas formas de concebir el pensamiento, se alejan del pensamiento racional. Es el caso de la figuración del “rizoma”, propuesta por Deleuze y Guattari (1994), como modo de expresar la forma secreta, lateral y extendida, opuesta

¹ El acápite remite a la identidad en la alteridad de la madre, sujeto de deseo (del hijo), que se construye mediante el exceso: el acto de lamer la sangre (propia/del hijo) resignifica la instancia que constituye lo uno / lo otro / lo mismo / diferente.

a las raíces lineales y visibles del paradigma clásico. En relación con esta figuración, el *nómade* es el deseo de una identidad que se configura en las transiciones y desplazamientos sucesivos, en oposición a la concepción de una unidad esencial. Asimismo, en esta instancia se halla implicada la teoría de género que pone en discusión el orden simbólico establecido en el sistema patriarcal. Dentro de este enfoque se inscriben teorías feministas con su propuesta de performatividad discursiva –como la que desarrollan Judith Butler² (2002) y Braidotti³ (2000)– y los estudios *queer*.⁴

En esta polémica también se inscriben los medios de reproducción técnica, como el cine o la fotografía, que, a través de sus representaciones, dan visibilidad a identidades y deseos que transgreden los límites del orden hegemónico logocéntrico. Desde esta perspectiva se considera que el signo cinematográfico posee gran eficacia para naturalizar la ideología, pues encubre, mediante una operación de sutura, los procesos de construcción. Las obras de Almodóvar son, en este sentido, casos representativos dentro del cine europeo que se produce entre 1970 y 2000. Se trata de películas que revisan y cuestionan ro-

² J. Butler (2002) pone en cuestionamiento las supresiones y exclusiones que se deciden desde el interior del simbolismo heterosexual, y argumenta, a partir de esos cuestionamientos, desde las posibilidades discursivas que proporciona lo extradiscursivo (aquello que, previamente, ha sido excluido desde las posiciones hegemónicas); mediante la redefinición –propuesta por un revisionismo postestructuralista–, de la performatividad discursiva, se busca desbaratar los límites de las versiones constructivistas del género que determina lo que habrá de incluirse y excluirse.

³ Rosi Braidotti (2000) encuentra en el punto de vista *nómade* una salida alternativa a la visión falocéntrica del sujeto; mediante esta metáfora performativa del nomadismo, se refiere a desplazamientos por los cuales el sujeto deja de entenderse como categoría sociológica o biológica y se concibe a partir de la intersección o cruce entre lo físico, simbólico y sociológico.

⁴ En la significación del término *queer*, y en la política *queer*, es posible ver una práctica de resignificación: de ser un término que encasilla al sujeto en la abyección y aniquilación, ha pasado a constituir una base discursiva para ejercer una oposición a los términos de legitimidad sexual (Butler, 2002, pp. 313-339).

les tradicionales e incorporan el choque entre convenciones sociales y modelos alternativos en la España post franquista.

En dicha línea, la película de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999), participa en ese juego táctico o estratégico del poder,⁵ mediante una estética del exceso, que se expresa a través del discurso del deseo. Exceso y deseo constituyen significaciones afines: el deseo⁶ constituye un exceso⁷ que se dirige hacia lo otro que jamás llega a colmar al sujeto deseante. Esa percepción de un exceso siempre supone un (otro) universo simbólico. Estas instancias se considerarán en relación con las manifestaciones de la sensibilidad *camp* que, al igual que el postestructuralismo, pone en circulación significantes que deconstruyen la idea de significado trascendental. Esta estética pone el acento en el lugar de la enunciación, a partir de una fuerte ironía autorial (Amícola, 2000).

Otro aspecto, también asociado con esta estética del exceso, en el caso de Almodóvar, se encuentra en la transformación y resignificación de los signos del melodrama, mediante un proceso de estilización; allí, en este ejercicio de lo excesivo, confluyen, sin distinciones, tanto el folletín y el melodrama hollywoodense de los cincuenta, como el *weepie* y el drama femenino (Pérez Rubio, 2004, pp. 140-142).

⁵ Según la concepción foucaultiana, los focos de resistencia se distribuyen irregularmente en el interior de las redes del poder, diseminándose con variada densidad en el tiempo y en el espacio. A partir de un modelo estratégico, se propone la búsqueda del esquema de modificaciones que las relaciones de fuerza establecen mediante su propio juego. Dentro de las relaciones de poder, se considera que la sexualidad es uno de los elementos capaces de servir a las más variadas estrategias (Foucault, 2005, pp. 112-126).

⁶ Se trata del concepto formulado por Lacan (1973), para quien el deseo del hombre es el deseo del Otro (Clase 12).

⁷ La idea de lo irrepresentable que se expresa en el exceso es propia del pensamiento contemporáneo. Como señala LaCapra (2005, pp. 165-166), si bien el exceso se puede relacionar con lo sublime, se hace necesario distinguir entre las diversas posibilidades, pues lo excesivo, por el hecho de serlo, no siempre implica lo sublime.

Se trata de espacios de representación en los que se desmarcan las fronteras de la ficcionalización; así, para el que mira, se borra un límite, pero se abre otro umbral en la visibilidad, donde el ver es sentir que algo escapa indefectiblemente a la mirada, en tanto deviene en mirada que se devuelve a quien mira como una obra de pérdida, destrucción o desaparición de los cuerpos (Didi-Hubermann, 2006).

Todo sobre mi madre

¿Madre (vida) hay una sola? La estética camp en el juego de identidades híbridas y negociables

La *teatralidad*,⁸ la desmesura en el gesto, asociada a la estética *camp*, se dirige a señalar el carácter de construcción social de los roles tradicionales y constituye una instancia de resistencia contra lo establecido. La intercambiabilidad de roles que se plantea en esta obra, se nutre, principalmente, del teatro,⁹ y lo ficcional se constituye en discurso que dice lo *real* (lo real, la posibilidad de ser otro, radica en esa intercambiabilidad, desde esta perspectiva). Los personajes de la película se introducen directamente, mediante la voz o la mirada, desde el mundo real (de la ficción) en el mundo de ficción del teatro, tal como ocurre con el personaje de Manuela, en la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*. También lo ficcional es anticipatorio de lo que sucederá, como ocurre en el caso de la simulación que Manuela

⁸ En relación con este aspecto, según señala Lacan (1973), en su Clase 9, el espectáculo implica un predominio absoluto del gesto, en tanto movimiento que se ofrece a la mirada, la cual termina ese movimiento y lo fija. En esta instancia, el sujeto está determinado por lo que de fascinación introduce la mirada. La relación con el otro es, pues, la del instante terminal, el instante de ver.

⁹ La puesta en escena constituye el espejo de la otra escenificación que se pone en circulación mediante el lenguaje naturalizado. Las películas que, junto con las obras teatrales, constituyen los intertextos, trasponen la obra teatral al cine, o bien presentan escenas y actrices de teatro. Al finalizar la película, se explicita la dedicatoria a actrices que hicieron de actrices, aludiendo así a ese aspecto central de la trama, la ficción constituida mediante fragmentos de otras ficciones.

realiza para el centro de trasplantes. El personaje de la actriz Huma Rojo formula como propias, en el mundo de lo (supuestamente) real, las palabras del personaje de Blanche Du Bois. Asimismo, en la voz del personaje de Huma Rojo se formula el dolor de la Madre por la muerte del hijo, en la escena en que se representa *Bodas de sangre* de F. García Lorca.¹⁰ Así se evidencia una constante fricción de discursos de origen distinto, en los cuales más que hablar, el sujeto *es hablado*. De este modo, se producen identidades *híbridas* e intercambiables, en tanto expresan voces, deseos, sufrimientos de protagonistas de otras películas y obras de teatro: su voz es la voz del otro. Se trata del relato posmoderno (Pérez Rubio, 2004, p. 142), integrador de elementos heterogéneos en forma desordenada, que, en este caso, está basado en la *remake*, la cita y el homenaje o la parodia.¹¹ Es, en esta continuidad entre vida y ficción, donde radica la posibilidad de existencia. También ahí radica la imposibilidad de reconocimiento pleno, de sujeto dueño de su nombre o de lo que dice.

La maternidad es un tema dominante en las películas de Almodóvar;¹² también lo es la *autorreferencialidad*; el personaje de Esteban es, como también lo era el propio cineasta, un joven deseoso

¹⁰ Se trata de un homenaje al poeta granadino en el centenario de su nacimiento (1898-1998) y, al mismo tiempo, se constituye en una cita que explicita la fuerza de los lazos de sangre (elemento vital que remite a los opuestos complementarios vida-muerte) entre madre e hijo: ambos configuran una unión que anula la temporalidad.

¹¹ *Todo sobre mi madre* es dedicada a tres actrices: Bette Davis, en el personaje de Margo Channing: *Eva al desnudo-All about Eve* (1950); Romy Schneider en el papel de la actriz de *Lo importante es amar* (1974); Gena Rowlands, en el rol de la actriz Myrtle Gordon, en *Opening night* (1978). Asimismo, esta película remite a otra película del propio Almodóvar, *La flor de mi secreto*, donde ya se alude a los trasplantes.

¹² La dedicatoria del cineasta se extiende también a las madres (en cierto modo, consideradas actrices en su hacer cotidiano), y a su propia madre. Películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), *La ley del deseo* (1986), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995), son una muestra de esta constante.

de conocer. Aquí, el deseo de ver/conocer/ser otro, se produce en esta circulación entre vida y ficción del propio sujeto director-productor de la película. La curiosidad, en el caso del hijo de Manuela, es dirigida hacia su deseo de saber y escribir sobre su madre (a partir del discurso de películas de Hollywood, es decir, mediante un *ya dicho*, una mirada en espejo) y, secretamente, sobre su padre desconocido. Esa mirada del deseo es la que se traslada a la madre, cuando el hijo muere: si bien desaparece físicamente de la acción, Esteban, el hijo de Manuela, sigue presente a través de otros dispositivos que hacen ostensivo el diferimiento de la anagnórisis (el diario que finalmente lee el padre, el autógrafo que le escribe Huma, las fotos que fijan su imagen); ese deseo, ya por siempre insatisfecho para el joven, es el motor que determina el avance de la acción. Y esa mirada orienta al espectador en el recorrido que realiza Manuela, mediatizada por el deseo del hijo. Se trata de una presencia (la del deseo) de lo ausente. La mirada también deseante del propio cineasta,¹³ se derrama, pues, en el exceso que borra toda clase de límites establecidos: ficción-realidad, roles que definen identidades familiares (padre, madre, hijo) y sexuales (masculino-femenino), y especialmente, en la concepción de una identidad materna única –sugerida desde el título– que, en última instancia, niega el conocido dicho popular: “Madre hay una sola”. Desde esta perspectiva *nómada*, mediante la estética *camp*, se configuran identidades de deseo múltiples, en el desplazamiento y el cruce de diferentes planos. La propia trama constituye una estrategia

¹³ Esta película se proponía, en un primer momento, como lo señala el propio Almodóvar, un homenaje a la capacidad de actuar de los seres humanos, especialmente las mujeres. Se trata de una cualidad que Almodóvar recuerda haber visto en las mujeres de su familia, quienes fingían y ocultaban sin que los hombres se enteraran y, con ello, lograban evitar más de una tragedia. Así, señala que la instancia en que se encuentran varias mujeres conversando, implica el origen de la ficción y la narración. Entrevista con P. Almodóvar, realizada por Beatriz Sartori: “Tengo desde hace tiempo necesidad de paternidad” (Publicada en sección Cultura, Periódico EL MUNDO, Madrid, martes 13 de abril de 1999).

de heterogeneidad mostrada, en tanto se exhibe atravesada por escenas de películas y obras teatrales que anticipan o repiten (duplican) la vida de los personajes; de una de dichas películas se propone el título (adaptado) como idea clave de la obra.

La vigencia de lo melodramático y su representación a partir del sujeto deseante

Mediante la denominación de “género de géneros”, referida al melodrama, se señala ese carácter de corpus inabarcable, que surge del hecho de constituir gran parte de los modelos narrativos, que lo incorporan a sus discursos.

Entre las características estructurales e ideológicas que se desarrollan en el melodrama teatral durante el siglo XIX y que se trasladan al cinematógrafo, podemos señalar, en primer término, al héroe con una huella de origen (en este caso, en Esteban, el hijo adolescente, la huella se encuentra en el desconocimiento de la identidad paterna), que desea recomponer esa parte desconocida: se trata, pues, como ya se ha señalado, de un sujeto deseante en relación con su propia identidad, a partir de su pertenencia a una estirpe. Asimismo, destino y casualidad rigen el sentido de ese universo; es el caso de los sucesivos encuentros encadenados: el encuentro de Manuela con Agrado, que la lleva al encuentro con Rosa, quien espera un hijo de Esteban padre (Lola); además, el hecho de que Huma Rojo esté también en Barcelona, representando una obra que tiene un sentido central en la vida de Manuela. La superabundancia y el exceso se manifiestan en las técnicas del melodrama que conducen el relato hacia lo lacrimógeno; la acumulación de esos elementos en la estructura de la narración fílmica se encuentra en el caso de la madre, que pierde en forma trágica a su hijo, y que quiere cumplir con el deseo de este último; en Rosa, misionera enferma de sida, que muere al dar a luz, y cuyo hijo adopta y salva finalmente Manuela; en el travesti (Esteban/Lola), padre de los otros dos Esteban, que también muere de sida; en el anciano padre de

Rosa, que sufre del mal de Alzheimer. La película duplica el sacrificio y entrega, renuncia y dolor en las dos madres (Manuela y Rosa) de los dos Esteban, a través de un recorrido que se resuelve en un final relativamente feliz: Manuela adopta al hijo de Rosa (y de Lola/Esteban padre) a quien, invirtiendo su actitud anterior, probablemente, revelará su origen paterno, y significativamente, (tal vez, en consecuencia, pues saber implica poder) logra la curación de la enfermedad del sida que su madre le ha transmitido. Asimismo, se establecen dos resoluciones opuestas que se entrecruzan (vida-muerte) en cada caso, pues cada madre tiene un destino inverso al del hijo: Manuela pierde a su hijo, en tanto que Rosa muere al dar a luz.

El melodrama maternal exhibe una problemática de la subjetividad femenina, en la renuncia que implica la condición de la mujer en tanto madre, desde la mirada masculina heterosexual. El deseo de vivir por y para ese hijo significa la anulación de toda otra condición de ese sujeto femenino, prototipo de mujer pasiva y resignada. En esta película, Manuela es un sujeto definido por la mirada del otro (el hijo), es un ser solitario y sufriente, si bien no se trata de un carácter neurótico o amargado.¹⁴ También aquí se encuentran aspectos de los *weepies* de los años treinta y cuarenta, contruidos en torno al sufrimiento de la mujer deseante. Manuela ha sido víctima del orden patriarcal, en el caso de la dependencia marital, de la que finalmente

¹⁴ Este carácter neurótico correspondería a aquellas mujeres solitarias, madres solteras, viudas o abandonadas por el marido, que intentan asumir el rol que se asigna al marido en el orden patriarcal. En muchos melodramas norteamericanos de los cincuenta, el motor de la acción se funda en esa ausencia de la figura patriarcal, y el peligro de otro hombre que se perfila como su sustituto (Pérez Rubio, 2004, p. 165). Se trata de un proceso de histerización del cuerpo de la mujer, cuya forma más visible (la mujer nerviosa) se halla en la imagen negativa de la madre (Foucault, 2005, p. 127).

Es el propio cineasta quien señala el contrapunto que se produce entre la desmesura y la actitud petrificada, árida del personaje de Manuela, que encarna la actriz Cecilia Roth (recuperado de http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_madre5.htm). En efecto, su dolor se expresa en las voces de los personajes del teatro.

se ha librado, huyendo sin que su marido tuviera conocimiento de su embarazo. Supera así su pasividad y dependencia y deviene en un sujeto activo (en su búsqueda del padre de su hijo y en su dedicación a Rosa y luego al recién nacido), pero siempre sometido al deseo incumplido del hijo.

Pero ya no se trata del orden masculino como elemento privilegiado, donde el dominio del padre intenta imponer su ley y sus criterios sobre la moral y la estirpe. Este orden se destruye con la introducción de la homosexualidad, el travestismo y la prostitución.

El melodrama familiar exhibe las fisuras de la familia entendida como modelo de un orden patriarcal. La ausencia de la figura paterna, como también la transgresión que esa figura travestida representa en el orden sexual, conforman un espacio vacío, donde se instala la falla de la ley (la ley del padre). Así se plantea un cambio en la estructura familiar al constituirse nuevos grupos a partir de afectos y afinidades, donde la figura masculina está ausente. En una familia tradicional como es la de Rosa (conformada por el padre, la madre y la hija), se manifiesta y se hace ostensible en la figura del padre la dificultad de comunicarse entre sí que separa a los miembros de esa familia: se trata de un enfermo de Alzheimer, que carece de lucidez, y vive una existencia apartada, perdido en un mundo que le es desconocido; pero, simultáneamente, se remite al mundo del centro de donación de órganos, a partir de la pregunta que el anciano formula siempre acerca de la edad, peso y medida de su interlocutor. Ese constituye su único medio de establecer contacto con los demás. Mediante esta pregunta, también se reproduce y multiplica la voz de otros discursos (preguntas ya pautadas, propias de una institución) que constituyen una cita, que remite a la instancia límite del trasplante, a la pérdida y ganancia, a la vida y la muerte que da vida, a la *hibridez* de un cuerpo que recibe e incorpora un órgano que es ajeno. De este modo, la voz del anciano padre alude a la problemática identitaria en el plano corporal (la condición de *hibridez* a partir de la sustitución de órganos), a la vez que su

mente, en su instancia de olvido, y su mirada, ausente del mundo que le rodea, revelan la pérdida de una identidad única. Remite –cerrando el recorrido circular– al caso de Esteban, cuyo corazón sigue latiendo en otro cuerpo.¹⁵

Estrategias de la imagen filmica frente al dispositivo de sexualidad¹⁶

La estrategia *camp* pone en evidencia la naturaleza simuladora del dispositivo cinematográfico: exageración, artificialidad, entramado de elementos de distintos niveles.

Las primeras imágenes de la película narran (o describen) a partir de un vacío en la fuente de enunciación, un recorrido en silencio: el ojo de la cámara se traslada desde los aparatos hasta el tubo que lleva el alimento al moribundo; pone así de relieve, desde una mirada distanciadora, la vida sostenida mecánica o artificialmente, que remite a otras formas y, por tanto, a un *más allá* de sentido/s: el cordón umbilical, que une dos vidas, (principio, origen) y el hilo que las Parcas tejen y también cortan (desarrollo y fin). Sin embargo, se trata de un umbral que no constituye una instancia decisiva: las técnicas actuales (medios artificiales) permiten una continuidad de uno en otro a través de los trasplantes. Se trata, también, de la posibilidad de un intercambio, que implica, asimismo, una transformación y preanuncia otros intercambios que se producen durante el desarrollo fílmico (rol de madre-padre-hijo, rol espectador-actor, es decir, se borran los límites entre lo ficcional o fantasmático y la instancia que se considera *lo real*, o entre

¹⁵ Es la era del *biopoder*, en la cual el dominio sobre la vida permite el control y modificación de la misma; tomar a su cargo la vida dio al poder acceso al cuerpo (Foucault, 2005, pp. 170- 173).

¹⁶ Foucault (2005) considera, frente al dispositivo de alianza (sistema de matrimonio, fijación y desarrollo de parentesco y transmisión del nombre y los bienes), un nuevo dispositivo, el de sexualidad que se superpone y reduce la importancia de aquel, y se sostiene en la valoración del cuerpo como objeto de saber y elemento que juega en las relaciones de poder.

el artificio y *lo natural*). Continuidad que implica discontinuidad para la mirada, desde la perspectiva tradicional.

Durante el desarrollo se multiplican los procedimientos de la cámara a través de la yuxtaposición de imágenes, el desdoblamiento en espejo, la duplicación y también la unión de imposibles o contrarios desde la mirada tradicional (plano *real* / plano ficción): lo excesivamente cercano y lo muy lejano, los lugares imposibles o vacíos (mirada vacía/da) de enunciación.

Se trata de procedimientos que remiten, en su gestualidad deseante, al exceso, al ofrecer múltiples posibilidades de identificación des centrada (como se evidencia en la perspectiva desde un lugar imposible para el mirante, en el ojo de la cámara, cuando muere el hijo de Manuela), impidiendo así al sujeto espectador una mirada sometida a la fascinación del ojo de cámara, al hacer ostensivo el gesto que la configura.¹⁷

La cámara juega con un permanente y sostenido escamoteo de la figura del padre, al tiempo que multiplica la imagen materna y explicita esta última instancia en el espejo, o en la reiteración de figuras que se produce a partir de la semejanza entre la vestimenta, el peinado y la posición paralela que registra la toma; también se evidencia mediante la repetición del simbólico color (rojo)¹⁸ de los vestidos o el intercambio de ropas. El recorrido por el túnel, en el viaje de Manuela a Barcelona, remite al recorrido en el útero materno hacia la vida, en busca del padre para el hijo que ya no está. Por eso, de la oscuridad del túnel/útero, pasamos a la oscuridad de la ciudad (que nos ofrece una imagen de multiplicidad, abismo, vacío), registrada desde la distancia

¹⁷ Esta instancia constituye la tematización de la mirada, propia de la modernidad, mirada obstaculizada, que contiene una alusión o una performance dirigida al espectador (Stoichita, 2005).

¹⁸ Las repetidas representaciones y variaciones que se ofrecen a la mirada del espectador, configuran un lenguaje del exceso en relación con la idea de la sangre (vida-muerte).

panorámica, en un plano general que instala una nueva perspectiva imposible para el lugar de la mirada del espectador, pues se produce un vacío en la fuente de enunciación desde lo convencional. Se trata del pasaje desde un ámbito cerrado y protegido, a un espacio heterogéneo, abierto, por tanto, a múltiples posibilidades. La imagen fotográfica de Manuela, a la que le falta la mitad, o la fotografía del hijo ya muerto (presentada excesivamente cerca a través de la imagen fílmica, ocupando un primerísimo plano, focalizando la boca que ya no hablará), constituyen también signos de esa ausencia paterna: no hay, ni hubo, ni habrá una figura paterna o paternal que complete ese vacío. Se trata, entonces, de cuerpos que se muestran a partir de la pérdida. Ese vacío es el lugar de la espera y diferimiento, el lugar de puesta en escena de la intriga visual, que requiere del esfuerzo y participación de la imaginación del espectador, en tanto mirante/mirado. La pregunta por el padre planea y sobrevuela durante todo el desarrollo, y cuando aquel finalmente aparece, lo hace travestido de mujer-muerte. Por eso, la aparición de Lola (figura de padre travestido) en la cima del cementerio constituye la apoteosis de esa carencia, la constatación de una permanente inaccesibilidad a esa identidad o condición masculina. Se trata de un lugar que ya ha sido prefigurado en la imagen que se abre al panorama de la ciudad, a la salida del túnel.

El lugar de la mirada del espectador se problematiza a partir de las técnicas que lo instalan en lugares móviles, en permanente cambio, en el descentramiento que se origina a partir de una perspectiva múltiple, y a la vez, simultánea. Es, pues, el propio dispositivo fílmico, el discurso que expresa la imagen fílmica, el que instala la diferencia, mediante la proliferación de lo mismo o el vacío de lo otro, frente al orden simbólico tradicional.

Conclusión

En esta revisión de roles tradicionales, el cine de Almodóvar constituye una forma de interpelación a los discursos logocéntricos.

Se trata, como hemos visto, de un proceso desestabilizador de categorías tradicionales, mediante mecanismos distanciadores, que buscan el extrañamiento frente a un orden establecido. De este propósito, se desprende esa poética del exceso, que se configura a través de la estética del deseo, mediante la puesta en escena de espacios de (des)identificación múltiples. Si el discurso del cine produce ilusión de verosimilitud, negación de la diferencia entre fotogramas, operación de sutura, en síntesis, aspectos que construyen un espectador que se identifica con el punto de vista de la cámara, el proceso inverso está en la ruptura de tales procedimientos. Pastiche, parodia, estética *camp*, apelación a lo melodramático, entre otros, confluyen en esta estética para poner el énfasis en lo artificial, en el artificio, en la ruptura con el binarismo (relación significado-significante), con la ilusión de presencia. Se trata, en definitiva, de poner el acento en lo formal como parte de la estrategia que persigue la ruptura con la centralidad y orienta el foco hacia lo marginal. Así se despliega ante nuestra mirada una retórica del estilo (de los estilos) que se instala como la sustancia del contenido y ya no como suplementariedad. Constituye, entonces, una forma de *metafilmicidad*, de mirada narcisista que remite a una poética de la posmodernidad. En efecto, la dominante *autorreferencial* (metaficción, reflexividad, intertextualidad) en la pantalla constituye una *mise en abyme*, una forma de *hibridación* vinculada con la autoconciencia y la exhibición de los artificios formales. La mirada extrañada, que constituye una estrategia de descentramiento, se construye desde el ojo de cámara y opera a partir de la repetición o la ausencia que se exhibe en el vacío que señala la incompletud; se trata de cuerpos significantes que difieren su significado para que sea aprehendido en el *nomadismo*. Cuerpos, en fin, que se ofrecen a la mirada en el momento de la pérdida. En última instancia, este cine excesivo es espejo del deseo, –siempre presente, siempre diferido– de ser en la diferencia.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2000), *Camp y posvanguardia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Lorca, F. (1999). *Bodas de sangre*. Buenos Aires: Cántaro.
- Lacan, J. (1973). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Recuperado de <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Sartori, B. (2 de febrero de 2002). Almodóvar: Esta película me representa por entero. Recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/01/30/cine/1012417880.html> (reproduce la entrevista Tengo desde hace tiempo necesidad de paternidad, publicada en Sección Cultura, Periódico *El Mundo*, el 13 de abril de 1999)
- Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

Filmografía

- Almodóvar, P. (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* España: Tesauro.
- Almodóvar, P. (1986). *La ley del deseo*. España: El Deseo, Lauren Films.
- Almodóvar, P. (1987). *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España: El Deseo.

- Almodóvar, P. (1991). *Tacones lejanos*. España: El Deseo, Ciby 2000.
- Almodóvar, P. (1995). *La flor de mi secreto*. España: El Deseo, Ciby 2000.
- Almodóvar, P. (1999), *Todo sobre mi madre*. España: El Deseo.

Lo lírico y lo onírico en *La novia* (2015) de Paula Ortiz: una transposición de *Bodas de sangre* al cine

Agustina Miguens

Introducción

Como señalan Josephs y Caballero, hacia 1933 Federico García Lorca estaba trabajando en dos proyectos: *Bodas de sangre* y *Yerma*, y llevando adelante el teatro universitario ambulante “La Barraca”, que buscaba representar dramas clásicos españoles en pequeños pueblos rurales. “Eran dos proyectos que podían resumirse así: tragedia y pueblo” (Josephs y Caballero, 1985, p. 20). En este contexto, *Bodas de sangre* (1933) se estrena en Madrid en el teatro Beatriz, con la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado, y dirigida por el mismo autor. Esta puesta resulta particularmente interesante en tanto puede dar indicios sobre la voluntad de Lorca en relación con la representación de su propia obra. El mismo año es llevada por Lola Membrives a Buenos Aires, donde tiene un rotundo éxito, y a Barcelona en 1935 con Margarita Xirgu, quien colaboró con Lorca en numerosas oportunidades, en el papel de la Madre. La representación del teatro lorquiano se vio interrumpida por la Guerra Civil, pero eso no impidió que la obra fuera llevada al cine en 1938 por el argentino Edmundo Guibourg. Posteriormente, tuvo otra adaptación al cine en 1977, por el

marroquí Ben-Barka, una versión musical de Carlos Saura en 1981 y, por último, la película en la que nos centramos, *La novia*, de la directora española Paula Ortiz, estrenada en 2015.

Comparar dos productos estéticos distintos entraña innumerables dificultades terminológicas y teóricas. La adaptación ha sido objeto de un amplio debate crítico que ha llevado al abandono de términos como *fidelidad*, que implican que el criterio para evaluar una adaptación es siempre y únicamente la comparación con su *original*. Hecha esta salvedad, no podemos dejar de señalar que la adaptación tiene una doble naturaleza ya que, por un lado, guarda una relación de intertextualidad con un texto que la antecede y, por el otro, es en sí misma un producto artístico autónomo (Hutcheon, 2006, p. 6). En nuestro caso en particular, entendemos que la película es una recreación del texto dramático –lo cual implica transformaciones de un lenguaje artístico a otro– basada en una interpretación determinada del mismo e influenciada por algunas representaciones de la obra de teatro, en particular, la primera puesta en escena en la que Lorca fue director. Por lo tanto, nos acercamos a lo que Sánchez Noriega considera una transposición: “La adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico” (2000, p. 64).

Teniendo en cuenta lo anterior, abordaremos el análisis de *La novia* y sus relaciones intertextuales con *Bodas de sangre* considerando las adaptaciones que realiza y el sentido que se desprende de las mismas. Por un lado, la película toma casi sin ninguna modificación el argumento, los personajes, y los versos de Lorca para constituir el guion, solo que seleccionados, reordenados y mínimamente adaptados. Por otro lado, se introducen una serie de cambios que organizamos para su análisis en cuatro ejes: la ambientación, las formas de representar las imágenes poéticas de Lorca, la temporalidad y la focalización del relato.

La ambientación: estilización y anti-costumbrismo

Lorca se decantaba por un teatro estilizado que integraba todos los recursos dramáticos: “theatre and theatrical performance consisted of the close integration of the spoken word, music, movement, design, and lighting –in short, total theatre which was highly stylized” (Edwards, 1997, p. 470), lo cual se observa en las didascalias del texto, las cuales son breves pero precisas y significativas. Por ejemplo, para el primer cuadro se hace referencia a una habitación pintada de amarillo y para el segundo, una rosada; la intención del autor era minimizar la cantidad de elementos presentes en escena para que los colores sugirieran emociones y estados de ánimo, lo cual aparta la estética de la obra del naturalismo: “Lorca’s aim was not to create on stage a naturalistic representation of the houses inhabited by three different families, but merely to suggest them and, above all, to use specific colours in order to create the predominant mood and emotion of a particular scene” (Edwards, 1997, p. 471).

En cuanto a la ubicación espacial concreta, no hay referencias explícitas, pero se asume que es un drama rural ambientado en Andalucía, probablemente en la zona de Guadix, ya que se hace referencia a que la Novia vive en una cueva. Además, el simbolismo y el conflicto entre clanes recuerdan al poemario *Romancero gitano*, vinculado al sur de España. Si bien son indiscutibles los nexos entre *Bodas de sangre* y esta región, que el Romanticismo quiso convertir en lo más exótico de Europa y de España asociándola con los gitanos, con el primitivismo y las pasiones violentas, Lorca se esfuerza por representar una Andalucía sin costumbrismo. Como afirma Torrecilla, aunque parezca paradójico, el autor intenta: “escribir una obra anti-pintoresca, anti-folklórica, anti-flamenca (...). Porque, según él, la literatura debe profundizar en el alma del pueblo y reflejar la realidad de la tierra en que se produce” (2008, p. 241). Para esto, elude los elementos más trillados, como personajes gitanos, pero toma igualmente otros que están vinculados con la zona, como la idea de rivalidad entre clanes,

y “los dota de nuevas dimensiones y los integra en un sistema estético tremendamente original y atractivo” (Torrecilla, 2008, p. 243). De este modo, busca resaltar lo universal en la imagen de Andalucía. La universalización también se observa en las transformaciones que opera sobre el evento real que inspiró la obra, conocido como “el crimen de Níjar”:¹ el autor agrega una cadena de odios y venganzas familiares hereditarias, cambia el arma (una pistola por la navaja) y la ubicación espacial de un lugar particular a otro sin marcas identificadoras (Torrecilla, 2008, p. 239).

La película sitúa su interpretación en esta línea, de hecho, la directora manifiesta en una entrevista estar al tanto de las discusiones críticas a propósito de este tema: “A Lorca se le adscribe una vocación realista, social, rural, muy apegada a lo real, que en realidad no tiene. Esa es una de sus interpretaciones pero tiene muchas más. Hay otras mucho más fantásticas, barrocas; era un surrealista” (Sánchez Pons, 2015). Además, avanza un paso más sobre la universalización al situar la acción en un ambiente rural desértico filmado no en Andalucía, sino entre Aragón y Turquía. La vestimenta, los modelos de auto y de la motocicleta le dan un aire vagamente pasado que podría tratarse tanto de los años '50 como de algún momento posterior. La función de este procedimiento es que la acción sea percibida como atemporal y aislada del contexto histórico, según afirma Paula Ortiz: “La intención era abrirlo en el tiempo y en el espacio, un siglo XX ancho que no se supiese exactamente el momento, podrían ser los años treinta, los sesenta o los setenta” (Sánchez Pons, 2015). La fotografía, de gran calidad artística, aprovecha el paisaje para mostrar la extensión vacía del desierto, las dificultades para trabajar la tierra y el aislamiento de los pocos pobladores. Esto se vincula con varios temas de la obra de teatro, como el matrimonio como institución para preservar la propie-

¹ El 22 de julio de 1928, en Níjar, Almería, una muchacha se fuga con un primo antes de su boda, pero los dos son sorprendidos por un enmascarado que asesina a tiros al muchacho (Josephs y Caballero 1985, p. 28).

dad de la tierra a través de los hijos, y es un mecanismo visual para representar los significantes tan repetidos en los diálogos, como el trigo, la viña, la sangre (en conexión con la idea de herencia), sin caer en la literalidad. Los colores predominantes en la iluminación son los tonos dorados y amarronados, propios de la tierra, y los azules para las escenas nocturnas, alumbradas por la luna llena. Esto también puede haber sido inspirado por las didascalias, ya que en el monólogo de la Luna en el cuadro tercero se indica una tonalidad azul para esta escena, pero como la Luna y los Leñadores son eliminados como personajes en el film, el tono azulado pasa a escenas nocturnas donde la Mendiga reemplaza a la Luna y adopta sus parlamentos.

La imagen poética de Lorca

El uso del verso en las obras de teatro tiene una larga tradición desde los orígenes mismos del teatro en la Antigua Grecia, pasando por el destacado uso del verso en el teatro del Siglo de Oro. No obstante, García Lorca hace un uso innovador del verso al no adjudicarle únicamente una función dramática, sino también explorar las posibilidades mucho más amplias del verso lírico para expresar el deseo reprimido y efectuar una crítica social: “in *Blood Wedding*, once familiar lyrics, in fragmented or changed form, alternately take on ritual, ironic, and revelatory functions for the purpose of social criticism” (Silverman, 2009, p. 45).

Las formas de inclusión del verso lírico son a través de canciones de estilo popular y tradicional, como la “Nana del caballo grande” del acto primero y la coplas de las muchachas en el último acto, los parlamentos en verso, como el monólogo de la Luna, o los diálogos cargados con metáforas de marcado lirismo, como varios parlamentos de la Madre: “Los hombres, hombres, el trigo, trigo” (García Lorca, 1957, p. 1084) y, especialmente, los diálogos entre la Novia y Leonardo. En cuanto a la película, esta incluye la “Nana del caballo grande” y se agregan otras canciones populares que no estaban presentes en la

obra de teatro, como “La tarara” y la canción de la boda. Con respecto a la música ambiental, íntimamente relacionada con la poesía, se destaca el uso de violines a lo largo de todo el film, los cuales remiten a aquellos indicados por las didascalias del acto tercero. Incluso cuando no se trata estrictamente de diálogos en verso, para la representación Lorca buscaba la recitación de los mismos en forma continuada, lo que le daba un marcado ritmo a toda la obra: “there is also a complex interplay of different voices, one actor continuing where another has finished speaking in an almost unbroken flow of language, some of it sung, some spoken, all of it strongly rhythmic” (Edwards, 1997, p. 473). Esto es respetado en la película, donde todos los diálogos son recitados y tomados directamente del texto lorquiano, aunque seleccionados y reordenados.

En la obra de teatro, el lenguaje se va tiñendo progresivamente de poesía desde la nana del acto primero hasta el parlamento de la Luna y los diálogos de los amantes en el acto tercero. La nana es cantada por la mujer de Leonardo y su madre mientras mecen al bebé: “Duérmete, rosal / que el caballo se pone a llorar / Las patas heridas / las crines heladas / dentro de los ojos / un puñal de plata / Bajaban al río / ¡Ay, cómo bajaban! / La sangre corría / más fuerte que el agua” (García Lorca, 1957, p. 1094). Lo que aparenta ser una inocente canción de cuna concentra varios símbolos que anticipan el desenlace fatal de los amantes: el caballo como representación de la hombría y del deseo, el agua como el destino imparabile, el puñal y la sangre en referencia a la matanza. A pesar de que la nana y otras canciones populares de la obra utilizan un lenguaje sencillo, su ruptura lógica con el resto de la acción, la reiteración de ciertas frases y su oscuridad semántica las emparentan con la vanguardia. Estas características remiten al lenguaje pre-lógico y al fondo profundo del que provienen las pasiones que provocan la acción dramática. Por eso, los fragmentos líricos son el modo de expresar los cauces de la pasión y el deseo que se presentan como un enigma hasta para los propios protagonistas, tal como señala Silverman:

Lorca turns the lyrics into his preferred instrument for the sound-
ing and silencing of desire's song, since lyrics most directly plays
the chords of passion, fantasy and longing. The lyric vocalizes the
subjectivity that the inhibited Bride cannot bring herself to assert
or even, at times, recognize. (2009, p. 49).

La dificultad para comprender el deseo que la mueve es expresada
por la misma Novia cuando Leonardo la enfrenta antes de su boda:
“No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me
durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra. Y sé que me ahogo,
pero voy detrás” (García Lorca, 1957, p. 1125). Esta forma de distri-
buir pasajes líricos en los dos primeros actos va sentando el tono de la
tragedia y anticipa elementos del tercer acto. Este último presenta un
gran contraste con los otros, ya que concentra largos pasajes líricos y
aparecen personajes sobrenaturales como la Luna, los Leñadores y la
Mendiga, la cual resulta especialmente sorprendente para el lector dado
que no aparece en el reparto.

En la película, los elementos sobrenaturales y simbólicos, que se
concentraban en el texto en el último acto, se transforman en imáge-
nes oníricas distribuidas a lo largo de toda la película, se eliminan los
personajes de los Leñadores y la Luna, y la Mendiga, que aparece tem-
pranamente, concentra los parlamentos de la Luna. De este modo, no
hay una transición brusca entre el realismo y lo sobrenatural, sino que
los elementos se entremezclan desde el comienzo. Por otra parte, la
película agrega un elemento nuevo, el cristal, como símbolo del deseo
reprimido. El cristal aparece en forma de una figura que Leonardo le
entrega a la Novia, astillas que la Novia escupe de su garganta, objetos
en el taller del Padre que estallan al mismo tiempo justo antes de la
boda, y como el cuchillo de cristal que la Mendiga entrega al Novio
para matar a Leonardo. El cristal representa, entonces, la paradoja del
deseo: surge de lo más íntimo, es irrefrenable y es lo que trae a la vez
la unión y la muerte. La elección de este elemento no es azarosa, sino
que está sugerida por el texto dramático. Se hace referencia al mismo

en el parlamento de la Luna: “Vengo helada por paredes y cristales” (García Lorca, 1957, p. 1159) y en la canción de las muchachas hieladoras: “Jazmín de vestido / cristal de papel / Nacer a las cuatro / morir a las diez” (García Lorca, 1957, p. 1172). El campo semántico de la blancura, la agudeza y el frío, se puede desplazar fácilmente por asociación a la descripción del cuchillo en la nana: “un puñal de plata” (García Lorca, 1957, p. 1094) y en los versos finales, recitados entre la Madre y la Novia: “Y esto es un cuchillito / un cuchillito / que apenas cabe en la mano / pez sin escamas ni río” (García Lorca, 1957, p. 1182). El cristal complementa y aparece en conjunto con la sangre, probablemente por la necesidad de crear escenas en las cuales tenga sentido que aparezca sangre sin caer en una estética propia de otros géneros fílmicos. A través del tejido textual se va formando una red de asociaciones que ligan a la sangre con el deseo, como cuando la Novia intenta explicar lo que le pasaba con Leonardo a la Madre: “tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes” (García Lorca, 1957, p. 1179), y también con la herencia y la descendencia, como dice la Madre: “Tu padre sí que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina” (García Lorca, 1957, p. 1084).

Tiempo cíclico

Uno de los cambios fundamentales de la película es la ruptura del orden cronológico de la acción. En primer lugar, el film comienza por una de las escenas finales, en la que la Novia cubierta de sangre se levanta de entre el barro después de la muerte de sus amantes y se enfrenta a la Madre. Este procedimiento resulta adecuado para el cine teniendo en cuenta que, al ser una adaptación de una obra ya clásica, el final no constituye ninguna sorpresa para el espectador. En segundo lugar, se intercalan escenas de carácter onírico, sobrenatural y simbólico, que en ocasiones representan analepsis a distintos momentos del

pasado, con otras de estética realista que desarrollan la acción de forma cronológica. Estas escenas intercaladas constituyen innovaciones propias de la película, pero inspiradas en la obra de teatro y diseñadas, por un lado, para representar la carga simbólico-poética de la obra y, por el otro lado, para introducir una vuelta de tuerca más a la historia en torno al personaje de la Mendiga, como desarrollaremos más adelante.

En cuanto a los saltos temporales hacia el pasado, podemos mencionar dos ejemplos. Primeramente, una escena, incluida en los primeros minutos de la película, en la que, cuando eran niños, Leonardo le entrega a la Novia una figura de cristal mientras el Novio los observa. Luego se abrazan entre los tres y caen sobre la hierba, estableciendo el triángulo amoroso que dará origen al conflicto de la obra. El espacio natural se configura como un jardín edénico que representa un momento de inocencia, previo al pecado y a la Ley social. Por otra parte, esta escena traslada a un registro visual el noviazgo de Leonardo y la Novia en su temprana adolescencia. El segundo salto al pasado muestra el duelo entre las familias del Novio y de Leonardo, con la Madre llorando y los tres jóvenes observando el evento que marca la enemistad entre los clanes, por lo cual representa el pecado y la imposición de restricciones sociales. De fondo, se escucha la “nana del caballo” interpretada al estilo flamenco.

Otro de los cambios principales que introduce el film con respecto a su intertexto se relaciona con el personaje de la Mendiga, la cual no irrumpe al final como en la obra de teatro, sino que aparece tempranamente junto a la Novia en el taller de los cristales como una presencia surreal y enigmática. En ese momento, la Mendiga recita el famoso pasaje del final del texto dramático: “con un cuchillito...”, le dice a la Novia que “no se case si no lo ama” y le da un cuchillo de cristal, todos los cuales son elementos diseminados en la obra de teatro, que la película reúne en una sola escena. A continuación, la Novia escupe una astilla de cristal y se sucede, a modo de recuerdo, la escena ya nom-

brada del duelo entre las dos familias. La vuelta de tuerca es que en la escena final se revela que la Mendiga es la misma Novia, envejecida después de errar por el desierto, que intentaba prevenir a su yo pasado de caer en su mismo error. Previamente, hay una escena que anticipa este desenlace, en la que la Novia ve a la Mendiga reflejada en un espejo la noche antes de su boda. Este cambio acentúa la idea de destino, de herencia y de temporalidad cíclica, donde un mismo evento está condenado a repetirse infinitamente, como la idea del eterno retorno. La superposición temporal que permite que la Novia se cruce con su yo futuro es un giro fantástico que refuerza el ambiente de ensoñación.

Tanto en la obra de teatro como en la película se hace referencia a través de los diálogos a esta idea de destino, repetición y herencia entre generaciones. En relación con esto, Torrecilla identifica la idea de “fatalidad” y sostiene que “El condicionamiento casi genético de los personajes (no es casual la recurrente insistencia en la importancia de la sangre) se refuerza por la existencia de una especie de fatalidad cósmica que rige la acción principal” (Torrecilla, 2008, p. 239). Por ejemplo, la Mujer, después de que Leonardo la abandona, recuerda que: “El mismo sino tuvo mi madre” (García Lorca, 1957, p. 1134). La Novia también repite la historia de su madre al casarse con un hombre al que no ama. Lo mismo sucede con el duelo entre Leonardo y el Novio, el cual reanuda el conflicto latente entre las dos familias. La Madre, incapaz de olvidar la pérdida traumática de su esposo y su hijo, rememora obsesivamente sus muertes cada vez que oye hablar de Leonardo: “¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa” (García Lorca, 1957, p. 1137). Como afirma Torrecilla, esta serie de repeticiones: “convierte el drama, no en un suceso individual, sino en un eslabón más de una larga cadena de odios y venganzas” (2008, p. 239). Según el texto dramático, el duelo final no se muestra en escena, pero las didascalías indican que se escuchan gritos de fondo y se observa a la Mendiga

de espaldas y con los brazos extendidos, simbolizando la muerte. En cambio, la película muestra primero a los amantes consumir su amor, a diferencia del texto donde esto no se indica explícitamente, y luego se muestra el duelo entre el Novio y Leonardo. No obstante, la Mendi-ga mantiene su vinculación con la muerte dado que guía al Novio hasta los amantes y le entrega el cuchillo con el que se realiza la matanza. Al final, la Novia intenta separar a los dos rivales infructuosamente y el trío cae al piso, en clara resonancia con respecto a la escena de niñez, retomando así los orígenes del conflicto.

La circularidad, entonces, es la metáfora predominante para representar el tiempo y resaltar la inexorabilidad del destino de los personajes: “Thus the circle becomes a potent symbolic metaphor-one that is repeated throughout the play” (Silverman, 2009, p. 49). A lo largo del film se distribuyen una serie de elementos simbólicos, como la Luna llena, el aparato óptico circular (zoótropo) con figuras de caballos que gira en el taller del padre y la danza en círculo durante la boda, que representan visualmente esta idea. Por otra parte, también hay elementos auditivos, como el ritmo de las canciones y de los versos recitados y las repeticiones que estos presentan, que remiten a la idea de repetición cíclica. En particular, la canción de la “madeja” que cantan las muchachas del último cuadro y que se incluye también en la película, representa el paso del tiempo y los ciclos de vida y muerte tanto por su sentido como por la acción de devanar una madeja de hilo: “Nacer a las cuatro / morir a las diez / Ser hilo de lana / cadena a tus pies / y nudo que apriete / amargo laurel” (García Lorca, 1957, p. 1172).

Focalización: una cuestión de género

Los personajes protagónicos femeninos y las problemáticas propias de la mujer son una constante en el teatro lorquiano, lo cual se puede apreciar en obras como *Yerma*, sobre la mujer infértil, *Doña Rosita la soltera*, sobre el estereotipo de la solterona, y *La casa de Bernarda Alba*, sobre la represión del deseo femenino. Para Silver-

man, en sus obras Lorca hace visible a la mujer pobre y marginada y le otorga voz a través de las letras de las canciones populares: “the lyrics verses make the voices of women, nameless and marginalized due to gender or class, heard above the deafening silence of social repression” (2009, p. 53).

Tanto en la obra de teatro como en la película se explora la inversión de roles entre lo femenino y lo masculino, dado que se produce la feminización del Novio, como se ve en la descripción que de él hace la Madre, quien destaca su virginidad: “Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol” (García Lorca, 1957, p. 1108), mientras que la Novia es descrita por su padre como inusualmente fuerte: “puede cortar una maroma con los dientes” (García Lorca, 1957, p. 1108). En la película la actriz es muy femenina, pero tiene un rostro anguloso y se ve fuerte, además de que viste ropa masculina (pantalones y camisa) en todas las escenas excepto las de la boda. La Madre también adopta el rol de un padre para con su hijo, como se ve en sus consejos en la noche de bodas: “Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas” (García Lorca, 1957, p. 1151) y en cómo incita a su hijo a vengarse: “¡Anda! ¡Detrás! (Salen con dos mozos) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...: pero ¡sí, corre, y yo detrás!” (García Lorca, 1957, p. 1154). En cuanto a la mujer de Leonardo, en la obra de teatro asumimos que su destino es el de reclusión que le marca la Madre: “Tú, a tu casa. Valiente y sola en tu casa. A envejecer y llorar. Pero la puerta cerrada” (García Lorca, 1957, p. 1174), pero en la película se muestra que ella mata a su bebé cuando se entera de que su marido la dejó. Con esto se le otorga otra profundidad a su personaje y se la muestra como un sujeto activo con sentimientos y capacidad de tomar decisiones drásticas. El motivo del filicidio la emparenta con el arquetipo mítico de Medea, la mujer monstruo por

antonomasia de la Antigüedad clásica, pero quien también era una mujer sumamente fuerte e independiente.

En *Bodas de sangre*, el personaje más importante en las representaciones teatrales solía ser la Madre, destacada a través de intérpretes de gran renombre como la catalana Margarita Xirgu y la argentina Lola Membrives. La Madre es sin dudas uno de los personajes principales en la obra dramática, ya que su discurso cargado de normatividad plantea la oposición entre el deseo y las convenciones sociales que desencadena la tragedia. El rol de la mujer según estas normas es casarse y vivir recluida junto a su marido: “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (García Lorca, 1957, p. 1110). La película, en cambio, pone el foco en la Novia destacándola en el título y estableciendo su aparición en casi todas las escenas. Esta nueva focalización implica también una relectura sobre la obra que se interroga sobre el deseo de los personajes y, en particular, el deseo femenino. En ambas formas artísticas, la Novia insiste en que su fuga con Leonardo no fue planeada, sino que fue un suceso irrefrenable que ella misma no comprende cabalmente y que intenta explicar a través de metáforas: “Yo no quería, ¡jóyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre” (García Lorca, 1957, p. 1179). Sin embargo, mientras en la obra de teatro la Novia insiste en demostrar su virginidad: “Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos” (García Lorca, 1957, p. 1180), en la película ella consuma su amor con Leonardo y no pretende negarlo en su discurso. De este modo, mientras que en el texto teatral la Novia sigue atada al discurso normativo aún después de deshonorarse huyendo de la boda, en el film asume finalmente su deseo y lo expresa plenamente. Más allá del hecho de que una escena con contenido sexual explícito fuera impensable en el teatro de la época de Lorca, los sutiles cambios en el discurso de la

Novia indican una transformación interna en su personaje que no es tan evidente en el texto teatral.

Asimismo, vale la pena mencionar que la única otra película de Paula Ortiz hasta la fecha también tiene personajes femeninos como protagonistas: en *De tu ventana a la mía* (2011) tres mujeres afrontan el desamor en momentos históricos distintos. Creemos que la recuperación del protagonismo femenino de la obra de Lorca puede vincularse con el creciente interés por las cuestiones de género en la actualidad, y con la posibilidad de dar voz a minorías en otros momentos marginadas, como se ve en el creciente número de películas con protagonistas femeninas fuertes, así como en la aparición de films y festivales enteros dedicados a la temática LGBT.

Conclusión

La novia representa una adaptación de *Bodas de sangre* con ciertas transformaciones que no dejan de apoyarse en las sugerencias o espacios que el texto deja abiertos. Sostenemos esto porque la película y las entrevistas realizadas a la directora muestran el trabajo de documentación y de atenta lectura crítica que se realizó sobre la obra de Lorca. De hecho, la mayor parte de los elementos visuales o argumentales nuevos, como los flashbacks o la presencia del cristal, no se distancian mucho del intertexto dramático. A lo que el autor podía expresar a través de los diálogos, la actuación y la escenografía en su conjunto y con un alto grado de estilización, la película responde con una batería de recursos audiovisuales al presentar una seguidilla de imágenes, diálogos, situaciones dramáticas, música y ambientación que abruman, producen una atmósfera asfixiante y tensa, expresando así el tono de una tragedia basada en el deseo reprimido. Como admite la directora, Paula Ortiz: “La propuesta estética y ética de la película era provocar un viaje emocional a través de los sentidos, una experiencia sensorial. De la luz, del espacio, de las texturas, de las arideces, de los paisajes, del propio lenguaje, de romper la distancias del texto tea-

tral” (Sánchez Pons, 2015). El entrelazamiento entre escenas realistas y escenas oníricas, sumado al personaje sobrenatural de la Mendiga como una novia envejecida, los elementos simbólicos y la ubicación temporo-espacial indeterminada van cubriendo la atmósfera del film con un manto de ensoñación. Por último, el protagonismo femenino, tan fuerte ya en la obra de Lorca, es enfatizado al poner en el centro de la representación al personaje de la Novia como heroína trágica, y justifican la reinención de esta obra en consonancia con el auge actual de los estudios de género y de la reivindicación de los derechos de la mujer.

Referencias bibliográficas

- Edwards, G. (1997). *Bodas de Sangre* in Performance. *Anales de la literatura española contemporánea*, 22(3), 469-491.
- García Lorca, F. (1957). *Bodas de sangre*. En F. García Lorca, *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1985). Introducción. En F. García Lorca, *Bodas de sangre* (pp. 11-65). Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Ortiz, P. (2015). *La novia*. España y Alemania: Get in the picture, TVE y otros.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Pons, X. (2015). Paula Ortiz ('La novia'): “Parece que da miedo adaptar al cine los textos clásicos, los tenemos sacralizados” (entrevista a Paula Ortiz). *Sensacine*. Recuperada de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18535666/>
- Silverman, R. M. (2009). The lyric performance of tragedy in Federico García Lorca's *Blood wedding*. *South Atlantic Review*, 74(3), 45-63.
- Torrecilla, J. (2008). Estereotipos que se resisten a morir: el andalucismo de *Bodas de sangre*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(2), 229-249.

Poesía española de dos orillas (El desafío transatlántico)

Laura Scarano

Una tradición poética no se define por
el concepto político de nacionalidad,
sino por la lengua y por las relaciones
que se tejen entre los estilos y los creadores.

Poesía e historia: *Laurel* y nosotros
Octavio Paz

Nuestra “identidad poliédrica: Una utopía que conmueve”:

Quisiera aportar a este simposio¹ una propuesta a favor de una apertura de fronteras, para construir un diálogo interoceánico entre las dos orillas del español, que ya existe entre poetas que hablan la misma lengua, sin desconocer sus acentos locales y sus historias particulares. Afirma Ignacio Zuleta que la “excepcionalidad hispánica”, fundada por Darío hace más de un siglo, “forma parte de nuestra identidad ‘poliédrica’”, y consiste en “la infinita extensión de su campo cultural, el más rico del Occidente europeo sin duda”, pero que viene acompañada

¹ N. de la e.: El simposio se denominó “Poesía de ida y vuelta: Diálogos transatlánticos” y estuvo coordinado por Laura Scarano y Virginia Bonatto.

do de “la precariedad de nuestra convivencia, atada a la dialéctica que Pedro Henríquez Ureña describió como ‘el descontento y la promesa’” (2017, p. 116). Sin duda, “hoy hay un mercado editorial de la lengua que tiene casi un siglo de expansión, que alimenta el proyecto de quienes intentan construir una representación estética que comprenda al conjunto. Una utopía que conmueve.” (2017, p. 116).

Así se entiende el renovado concepto de “hispanismo” sobre el que ha teorizado *in extenso* Julio Ortega, cuando habla de “poliglotismo” en la “interactividad transatlántica” (2012, p. 126). Sin duda, está pensando que hoy contamos –en un primer nivel– con diez literaturas nacionales; en otro nivel, con una latinoamericana, una española y varias peninsulares en otras lenguas y, por último, con una “lengua plural (que media entre las originales, las peninsulares y las americanas)” y es “el piso en construcción de una cultura transatlántica” (2012, p. 127). Por eso nos recuerda que “el español se formó como una magnífica suma de regionalismos peninsulares (...), donde dejan huella el gallego, el vascuence, el catalán; y pronto el árabe, el hebreo, sus derivados mutuos, y enseguida el inquietante repertorio americano...” (2012, p. 130). Y cuando se pregunta: “¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vascuence, el mapuche y el bable?”, responde: “El español como lengua mediadora” (2012, p. 131). Estas lenguas “pueden atravesar su genealogía autoritaria y restrictiva y recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. Nada sería menos moderno que condenarnos al monolingüismo” (2012, p. 141). Para ello, utiliza una inmejorable metáfora que describe este nuevo escenario cultural: “Se escribe en el presente, en la orilla incierta de la lengua misma; pero se lee en el futuro, proyectando espacios” (2012, p. 127). Porque “la tradición no es, en español, un museo ni un archivo; sólo es una morada siempre en construcción” (2012, p. 128), y concluye que “la literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse, es una comunidad futura”, y otra vez coincidiendo con

nuestro subtítulo, busca ser “una utopía comunicativa” (2012, p. 141).

Ana Gallego Cuiñas, por su parte, ratifica el eje transformador de esta mirada, cuando advierte que “se han disuelto los nexos naturales entre la experiencia cultural y la localización territorial y ha surgido en los últimos tres lustros una literatura en español que sin duda está atravesada por una miríada de otras culturas y cuyo verdadero sello de identidad es la lengua” (2012, p. 3). Esta expansión del campo literario hispánico es un dato determinante para las nuevas materias textuales y sujetos poéticos, en esta fase que muchos críticos definen como “posnacional”. Señala con realismo Marcelo Topuzian que la revisión de estas categorías no implica “una reivindicación de la inter o posnacionalidad como simple y mera actualidad ‘progresista’ de los estudios literarios”, si bien admite que durante décadas la nación “se convirtió, para las humanidades, en ejemplo privilegiado de una identidad construida culturalmente”, “resultado de un conjunto de procesos de elaboración ideológica y construcción de consenso” (2017, pp. 12, 14). Cabe pues afinar los alcances del concepto para evitar un uso ligero y mecánico, atendiendo a su rol integrador, que no niega la reivindicación de lenguas minorizadas ni regionalismos territoriales, pero intenta “pensar sus relaciones e implicaciones mutuas en un espacio geográfico, pero también político, ideológico, social y cultural compartido” (2017, p. 64).

Santiago Espinosa por su parte analiza el impacto de la lengua española en el planeta y destaca la “relativa comunicación desde los Pirineos hasta el Ecuador, desde Tierra del fuego a las ciudades norteamericanas, donde los hispanos son hoy la principal minoría” (2016, p. 316). Esto estimula a “pensar en lugares comunes y en puntos de encuentro, en una geografía espiritual mucho más arraigada que las banderas y las naciones”, porque “se trata del área poética más grande de la historia o al menos una de las más significativas. De una comunidad de voces y sonidos que permiten otro tipo de comprensión, menos aldeana y fragmentaria” (2016, p. 316). El mexicano Alí Calderón,

artífice en varios sentidos de esta ansiada integración desde la revista *Círculo de Poesía*, nos recuerda que “a inicios de la segunda década del siglo XXI, quinientos millones de personas hablan español”, siendo “la tercera lengua más hablada del mundo”, y comprueba que “desde Quebec a Ushuaia y de Port Bou a Cabo San Lucas o las islas Galápagos, una gran cantidad de poetas piensan el mundo desde el español” (2015, p. 15). Sostiene asimismo Vicente Luis Mora, en un artículo de *Quimera*, que esta concepción *glocalizada* tiende a “buscar y a buscarse en espejos diferentes, plurinacionales, que incluyen también lecturas e influencias de otras lenguas y países”, además de destacar la permanente movilidad (física y virtual) de esta generación “extraterritorial, posnacional y deslocalizada” (2009, p. 39). Y exhibe ejemplos de escritores (Volpi, Neuman, Bellatin) que “han decidido vivir en la intemperie del mundo”, “en la errancia de una escritura que se quiere excéntrica y cada vez menos reconocible como idioma nacional”, retomando palabras de Daniel Link (Mora, 2009, p. 41), o –citando a Manuel Vilas– afirma que el *yo* se ha vuelto “portátil” y “el proceso de pérdida de identidades locales y nacionales” es finalmente una “liberación” que solo acaba de empezar (2009, p. 42).

Pero también debemos analizar cómo esta *koiné* hispánica está articulada sobre una galaxia global en la cual es innegable la tremenda revolución que los medios tecnológicos han introducido en los trazados convencionales de las nacionalidades literarias, atadas antes a conceptos cerrados y estáticos (como los de país, región, estado, monolingüismo, etc.). Esto no supone negar que “una voz siempre se narra desde un *topos*”, aunque hoy la literatura en español construye su experiencia desde “espacios plurales, nómadas y multilingües”, como afirma Marisa Martínez Pérsico, entendiendo dicho “multilingüismo en un sentido amplio, incluyendo variedades lingüísticas, como los veinte subsistemas diferenciables del español” (2017, s/p).

Es obvio que internet ha acelerado el proceso de integración de la literatura del mundo hispánico, donde las tecnologías son translin-

güísticas y se interconectan, traspasan territorios nacionales y afectan de manera decisiva nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales. Como sostiene Remedios Sánchez García, “la literatura es una realidad polisistémica”, “un mercado multimedia”, un “producto de consumo fruto de una realidad ideológica plural que, una vez terminado por el autor, el mercado (con todos los condicionantes que ello implica) lo acerca a un lector” (2016, p. 26). Román de la Campa destaca la importancia “de los procesos y mecanismos de integración de las comunidades hispanas”, así como el rol de “las nuevas expresiones de la cultura literaria que delatan un escenario donde el constructo Estado-nación amerita ser reevaluado a la luz del mercado”. Para el crítico, “la inscripción nacional que solía gobernar la literatura en su etapa moderna pasa hoy a los reclamos, inciertos, pero inevitables, de una cultura emergente de lectores insertos en la tecnología que facilita y define nuevas comunidades discursivas”, que ya no dependen de puntos de origen canónicos, como el concepto de nación (2017, pp. 8-9). Y profundiza en este nuevo imaginario, afirmando que:

Se ha hecho bastante claro que acudir a términos como *posmodernidad*, *poscolonialidad*, *globalización* o *neoliberalismo* sólo conduce a una constelación de voces vinculadas pero equívocas, sobre todo si esos conceptos se aplican a la literatura, la filosofía o la historia. Indudablemente, esta condición permite más que nunca una circulación de textos e imágenes capaces de fluir en múltiples contextos; un cambio inmediato de referencia que empieza también a dislocar la experiencia vivencial del otro o a remitirla a las expectativas de un público que se supone simultáneamente ajeno y cercano; un nuevo dialogismo de vivencias virtuales difícilmente conjugables, al menos, sin imaginación. La fórmula literatura-nación-modernidad de pronto se pluraliza; responde a un campo de fuerza referencial más errante entre artistas y su público lector. (de la Campa, 2017, p. 9)

Hoy advertimos que el discurso poético ha adoptado la cultura digital como su segunda piel, proliferando en redes sociales, blogs de creación y revistas *on line*, y dando origen a objetos semióticos y artefactos virtuales propiamente intermediales (*ciberpoesía*, *performance*, etc.) (Scarano, 2017, p. 51). A propósito, José Luis Morante en su antología *Re-generación*, enumera esta “cronología de dominios personales, bitácoras, tabletas, móviles polivalentes, pantallas interactivas, revistas electrónicas, ediciones digitales, talleres *online*, y el incontinente *WhatsApp*”, como prueba de “esa incansable proliferación de procesos comunicativos que coloniza cualquier pliegue de lo cotidiano”, especialmente en los poetas que compila, nacidos entre 1980 y 1995 (2015, p. 2).

Muchas veces nos preguntamos si resulta determinante para el lector saber de antemano si el poeta que leemos nació en Cádiz o Bogotá, porque si escribe en español nos basta en principio esa macro-lengua que parece difuminar el peso de su lugar de nacimiento. No es que sea irrelevante su *ciudadanía*, pero cuenta tanto como su lugar de residencia y sus circulaciones geográficas, sus travesías móviles físicas y virtuales. Es apenas un dato más en un concierto de atribuciones cada día más relativas y porosas, como el género biológico, la orientación sexual, la religión o la raza. De hecho, que un poeta escriba en lengua española, ¿no supone acaso una elección cultural que implica a un lectorado más amplio que el de su lugar de origen? ¿No le añade una identidad panhispánica, aunque él mismo la ignore? La expansión de la lengua más allá de las fronteras peninsulares formaliza de manera transatlántica lo que entendemos hoy por poesía en español, a ambos lados del océano. Como concluye Julio Ortega, el desafío al que se enfrentan “estos poetas [que] escriben en una cultura sin horizonte social articulado” es el de “recuperar el valor de las palabras y albergarlas del derroche del sinsentido” (1997, p. 15). Este recorrido de citas recientes nos convence de la urgencia por reivindicar un diálogo interoceánico basado en la reali-

dad incontestable de una lengua común, que ya bien Lotman definió como el sistema modelizador primario de lo real.

El desafío de la integración: Colectivos transversales

Numerosas antologías poéticas han surgido en la última década bajo esta consigna de apertura, ya sea al interior multilingüe de la península como en sus tránsitos interoceánicos. Sin duda, una antología pionera fue en 2002 *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española* (1950-2000), que incluía poesía escrita en castellano por poetas españoles y latinoamericanos nacidos entre 1910 y 1959 (Milán *et al.*, 2002). Compilada por dos latinoamericanos, Eduardo Milán y Blanca Varela, y dos españoles, José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna, intentaron construir un canon interoceánico que recogía 99 poetas (63 de Hispanoamérica y 36 de España).² Sin

² Respecto de *Las ínsulas extrañas* remitimos a la compleja y bien fundada crítica que hace Julián Jiménez Heffernan en “Testar las islas”. Entre sus argumentos a favor y en contra realiza un diagnóstico del proyecto ideológico de los editores, que tanta *bullá* suscitara en su momento, resumiendo la historia de la poesía española de los últimos sesenta años que estos crean: “Tras la guerra civil sobreviene en la Península un falso realismo social que hostiga la natural continuación de la mejor modernidad, la originada en Neruda, Jiménez y la vanguardia experimental. Algunos miembros de la promoción del 50, y seguidores posteriores en los años ochenta, darán continuidad a este ‘pseudo-realismo naturalista’, una lírica temática, convencional, prefabricada, antimoderna. Con todo, y ya desde los años cuarenta, semillas de resistencia experimental lograron mantener activo el pulso moderno. En Latinoamérica, una poderosa memoria vanguardista y la obra seminal y aglutinadora de poetas como Octavio Paz y Lezama Lima, permite una supervivencia más saneada de esta modernidad. De dichas semillas, más o menos encontradas en el Atlántico mental de varias generaciones, ha ido brotando una poesía en español de alta riqueza expresiva, desgarró experimental, subversión semántica. Ésta es más o menos la historia que nos cuentan. *Las ínsulas extrañas* pretende ser la cartografía de ese encuentro”. Sin duda, “el papel de Valente en el diseño estratégico es claro: suya es la elección del equívoco título sanjuanista *las ínsulas extrañas* (...). Maravillosas, extranjeras, inhabitadas, extrañas, distantes, lo que sea. Pero extraño no significa esencial. Habría bastado con (...) historizarlas, materializarlas. Abandonar de una vez esa cosmética de lo órfico que amenaza con colapsar a cierta historiografía reciente. Y es que este sesgo esencialista desequilibra

duda, esta empresa de integración se vio inspirada por la que 62 años antes fuera una antología inaugural: *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (Prados et al., 1941), editada por dos poetas mexicanos (Villaurrutia y Octavio Paz) y dos españoles (Emilio Prados y Juan Gil-Albert). A las puertas del nuevo siglo, *Las ínsulas extrañas* (a pesar de su sesgo programático a favor de una poética esencialista y antirrealista) lograba reunir a Juan Gelman con Antonio Gamoneda, a Francisco Brines con Rafael Cadenas, a Jaime Sabines con Gil de Biedma, a Héctor Viel Temperley y José Watana-be con Olvido García Valdés.

Aquí daremos algunos ejemplos de antologías significativas publicadas en los diez últimos años, que trazan cartografías comunes en el inter-continente de la poesía escrita en español y que buscan reponer ese diálogo fragmentado y esporádico. Y al abordarlas, teniendo en cuenta los peligros a sortear ante el objeto *antología* (del que ya se ha teorizado en abundancia), intentaremos ejercitar miradas de confluencia, mostrar los intercambios más que las mutuas ignorancias. El objetivo es generar una crítica que desentrañe la *longue durée*, los ríos de diálogo subyacentes por encima de las lógicas opositivas, que prevalecen como operaciones editoriales de imposición de grupos y taxonomías, tal cual lo propusimos en otro trabajo (Scarano, 2016, p. 267).

el programa. Determina fuertemente su versión de la historia de la poesía reciente en español, ya esbozada, en la que la verdadera poesía moderna (esencial, órfica, pura, abisal) se define exclusivamente por su oposición a discursos falsamente realistas (la poesía social, el coloquialismo narrativo de los poetas del 50 y la reciente poesía de la experiencia) marcada por una tematización narrativa de lo social. Pero curiosamente se salva a cierta poesía social latinoamericana porque, en ella, lo ‘realista ha sido el peculiar tratamiento lingüístico del entorno social’, esto es, por su uso de ‘un lenguaje verdaderamente realista, atento a las fluctuaciones del habla’”. En suma, para Hefferman los editores optan por “un esencialismo despragmatizado afín a posiciones de Valéry, Pound y Mallarmé, difícilmente reconciliables con Neruda”, y resulta “ridículo pensar que sólo hay dos bandos en liza, y que éstos pretendan usurpar centralidad sociológica en el campo literario”; por el contrario la situación suele ser siempre más “descentralizada, rizomaica” (2002, s/p).

Raquel Lanseros y Ana Merino, en *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)* editada en 2016, encuadran su apuesta en la integración de la poesía escrita por mujeres en los veintiún países donde el español es lengua oficial. Para ello retoman la figura pionera de Federico de Onís, uno de los grandes defensores de los estudios transatlánticos desde los años '30, con su idea de “las Españas” como categoría para abordar las culturas que descienden del tronco común de la península ibérica. Octavio Paz rescata esa temprana apuesta del salmantino, radicado desde 1916 en la Universidad de Columbia, y convertido en auténtico puente entre ambas orillas: “Onís quería mostrar la unidad y la continuidad de la poesía en nuestra lengua. Era un acto de fe”. Y en esa misma senda confiesa que como Onís, él mismo cree que “una tradición poética no se define por el concepto político de nacionalidad, sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores” (Paz, 1991, p. 85).

Otra antología reciente, titulada *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, editada por Vicente Luis Mora en 2016, presenta a veintidós poetas “singulares” o “raros”, que constituyen “la *poesía fuerte* del siglo XXI”, incluyendo en esta categoría “una forma de originalidad” que el compilador denomina “exceso” (p. 75).³ Pero lo más interesante de su aporte es la amplitud del enfoque a la hora de conformar la selección. En la combinación de esas tres lexías –“poesía” / “española” / “contemporánea”– propone un espacio que respete las diferencias idiomáticas, las nacionalidades y regiones de lo que se entiende como “cultura española” (p. 22), dentro de “un sistema literario *glocal*” (p. 24). Por

³ Los poetas aquí antologados son Ricardo Arregui, José Ángel Cilleruelo, Jesús Aguado, Esperanza López Parada, Eduardo Moga, Jorge Riechmann, Vicente Valero, Diego Doncel, Ada Salas, Álvaro García, Eduardo García, Jordi Doce, Antonio Méndez Rubio, Agustín Fernández Mallo, Melcion Mateu, Mariano Peyrou, Julieta Valero, Pablo García Casado, José Luis Rey, María do Cebreiro, Sandra Santana, Juan Andrés García Román.

eso incluye poetas que escriben en gallego, catalán y vasco, y además latinoamericanos residentes en España o españoles que viven en el extranjero, con un argumento decisivo: “todas estas variantes y lenguas pertenecen a nuestro *entorno cultural próximo*”, “todo poeta pertenece a varias redes de comunidades”, estructuralmente interconectadas (p. 23, el destacado es nuestro). Por ello, la utilización de una lengua común, la edición bilingüe “y un larguísimo etcétera dan pie a una relación constante” de diálogo, que nos permite “entender por poesía española aquella que se desarrolla en el contexto cultural español” (p. 22). Como teórico, Mora se ha mostrado ávido defensor de esta mirada pluralista. Para él, “el futuro de la literatura hispanoamericana es el del propio planeta: ser global”, lo cual no significa “dejar de ser hispanoamericano, sino evitar, en lo posible, mirarse el ombligo cultural”, pues “cuanto más digital es la vida menos importa la localización y más fácil es cruzar el puente”. Con cierto humor y apoyado en su propia biografía nómada, se confiesa “muy contento de que las antiguas y estólicas culturas se remezclen en la batidora mundial [puesto que] cuanto más mezclados y mestizos, menos intolerantes y estirados” (2008, s/p).

Remedios Sánchez García y Anthony Geist publican en 2015 una antología titulada *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, que busca dar cuenta de este diálogo de ida y vuelta. Retomando, una tradición frecuentada a menudo por la crítica española, la selección se apoya en una amplia consulta a expertos, que dirimen la nómina resultante: los 40 poetas más votados (13 españoles y 24 hispanoamericanos) de los 122 poetas elegidos. Para Remedios Sánchez García, el concepto de “poesía panhispanica” determina este “canon abierto”, apoyado en una interpretación de “la voz en plural”, que ratifica el “momento de polifonía singular y enriquecedora” que nos caracteriza (p. 79), resumiendo en tres tendencias la poliédrica realidad lírica del español de ambas orillas (concentradas en tres vocablos: “incertidumbre”, “fragmento” y “neobarroco”). Lo que denomina con

ese giro, “literatura escrita en español”, es desde esta óptica la “*summa* de lo que se escribe en España e Iberoamérica”, que responde a “unos intereses compartidos y a un legado común” (p. 16).

Otro caso digno de destacar es el grupo de poetas autodenominado *Poesía ante la incertidumbre*, que firma en 2011 una especie de *manifiesto* titulado “Defensa de la poesía” y que profundizará con el subtítulo “Un viaje a la esencia” (Alí, 2012). La primera edición de esta “Antología de nuevos poetas en español” (Alí, 2011) apareció en Visor de España y se replicó en México, Colombia, Argentina, Chile, Perú, El Salvador, Nicaragua, Bolivia, Ecuador, Estados Unidos e Italia, con una nómina intercontinental.⁴ Reivindican un espacio común en un imaginario desterritorializado, el del *panhispanismo*. Y para nombrar su poética adoptan una categoría cultural: el poeta de hoy se enfrenta al abismo de la incertidumbre, de verdades, de sentidos, de valores; ante ella se yergue la poesía para desafiarla buscando construir certezas: “La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias” (Alí, 2011, p. 7), reivindicando su capacidad de comunicar y conocer, pero sin arrogancia, admitiendo sus límites, sin absolutizaciones. Algunas palabras recurrentes de sus manifiestos resultan claves para entender su programa poético: “comunicación”, “emoción”, “humanización”, vocablos que conducen a la figura del lector. En una época de pensamiento débil para establecer lazos comunes y demasiado escéptica para proponer proyectos comunitarios, este grupo nos interpela al generar un colectivo panhispanico, que retoma el carácter dialógico de la poesía, sin repertorios lexicalizados y desde

⁴ Los integrantes fundacionales son Alí Calderón (México), Jorge Galán (El Salvador), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Andrea Cote (Colombia), Ana Wajszczuk (Argentina) y Raquel Lanseros, Fernando Valverde y Daniel Rodríguez Moya (España). En las siguientes ediciones se van agregando autores de otras nacionalidades hasta sumar once países en total, y se añaden el colombiano Federico Díaz-Granados, el ecuatoriano Xavier Oquendo Troncoso, la salvadoreña Roxana Méndez, el boliviano Gabriel Chávez Casazola, el argentino Carlos Aldazábal, el peruano Juan Carlos Yrigoyen, la chilena Damsi Figueroa, la palestina Natalie Handal, etc.

una matriz que aúna experiencia, meditación y cuidada elaboración formal (Scarano, 2016). Para ellos el lenguaje no ha dejado de ser un instrumento para elaborar sentidos compartidos. Un *ethos* basado en la empatía con una nueva conceptualización del compromiso, que nos recuerda la consigna del “oficio como ética” lanzada por “la otra sentimentalidad” granadina en los 80.

Se trata de un movimiento cohesionado que “une a poetas que defienden una poesía comprensible”, “con una voz potente en Hispanoamérica y España conformada por voces múltiples y críticas con la realidad social” (Sánchez García, 2015, p. 53). Uno de sus padres fue sin duda el poeta José Emilio Pacheco, quien manifestaba que “la restauración del puente era posible”; y al reseñar la antología no dudó en afirmar que “es ejemplo de una nueva poesía transatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo” (2011, p. 62). Santiago Espinosa vislumbra en ellos la constitución de una comunidad de lectura que reúne varios caminos, superadores de las anteriores dicotomías entre claridad vs. misterio o irracional vs. coloquial (2016, p. 317) y que vuelve a emparentar las dos márgenes del Atlántico, distanciadas desde hace décadas. Porque no es posible desconocer, como bien lo argumentara Julián Jiménez Heffernan a propósito de la antología *Las ínsulas extrañas*, “que el diálogo ha sido defectuoso y fragmentario”, que no está consolidada aún una “conciencia oceánica de la lengua”, ni mucho menos la consideración de la lengua española como “el verdadero continente de la nacionalidad” (2002, s/p).

Quince años después de ese diagnóstico desalentador sobre los desencuentros entre España y Latinoamérica, el mexicano Alí Calderón sostiene que, a pesar de los inocultables vínculos establecidos en la época modernista y vanguardista (con la presencia dialogante de Darío, Huidobro, Borges, Neruda, Vallejo en España), posteriormente “las tradiciones se bifurcaron”. En los años ‘60, mientras en España persistía la poesía social, en América “despertó la estética del cambio” (2016, p. 301). Y en los años ‘80, cuando se impuso la *poesía de la*

experiencia en España, el *neobarroso* en Latinoamérica “hacía estragos en el decir poético de nuestra lengua”: “nunca España y América habían estado tan distantes. Se despreciaron mutuamente. Se había construido el precipicio”. Sin embargo, admite que “la poesía latinoamericana del siglo XX habría sido otra sin la influencia decisiva de la generación del 27 y el aporte de los poetas del exilio español”. Por fin, ya entrado el nuevo milenio, con intentos como los del movimiento que él mismo integra y ayudó a constituir, *Poesía ante la incertidumbre*, ambas orillas otra vez “creyeron en una tradición común” (2016, p. 301).

La lengua compartida es sin duda “un capital cultural acumulado en las letras de nuestro idioma” (Lanseros y Merino, 2016, p. 13), que no podemos darnos el lujo de ignorar o rechazar. Hoy una galería importante de críticos refunda el viejo hispanismo, sacudiéndolo de su lastre castizo y eurocéntrico (como Julio Ortega, Carlos Monsiváis, Nelly Richards, Enric Bou, Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, etc.). Exploran los nuevos espacios culturales y estéticos, releen los campos de estudio tradicionales, reformulan sus modos operativos y proponen cuestiones a revisar como el cosmopolitismo, la construcción de hispanismos posnacionales, migraciones y viajes, políticas del lenguaje, diálogos con la ciencia y las nuevas tecnologías. Se trata de una forma de “diálogo inclusivo entre sujetos, textos, codificaciones y reapropiaciones, que excede tanto el escenario melancólico de ‘lo colonial’ como el artificio de ‘lo metropolitano’”, construyendo “otro escenario (otro lector)”, en palabras de Julio Ortega (2012, p. 10). Tal es la complejidad de este sujeto, constituido desde “la práctica de la mezcla, el montaje y la transcodificación”, que reactualiza posiciones como aquel diálogo de lenguas de José Ma. Arguedas o el sueño de las Indias de Cervantes.

Sujetos y estudios transatlánticos forjan otros ejes de debate, integrando Europa- América Latina- Estados Unidos, “el español y las lenguas originarias”, “las nuevas migraciones”, en suma “una interna-

cionalidad menos programada y más exigente, precisamente cuando nuestra educación deja de ser monolingüe y nuestra crítica se postula plenamente dialógica” (Ortega, 2012, p. 11). Es este eje teórico-crítico renovado, plural y descentrado el que viene a apostar por “un nuevo lector en este siglo del Humanismo en español...” (Ortega, 2012, p. 12). A caballo de dos imaginarios (letrado/impreso y visual/digital) nuestra generación –que habla y escribe en español, pero es consciente de su identidad poliédrica y multilingüe– se cuestiona perpleja sus formas de participación e intervención en un imaginario cultural cada día más complejo y rizomático. Estos intentos que aquí analizamos son un primer paso para reconciliar ambas orillas del idioma en una *poética de lo menor* que late en voz baja, frente a los ruidos y distracciones de la galaxia global (Scarano, 2014, p. 164).

Referencias bibliográficas

- Calderón, A. *et al.* (2011). Defensa de la poesía. En *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español*. Madrid: Visor.
- Calderón, A. *et al.* (2012). *Poesía ante la incertidumbre*. Un viaje a la esencia. *Los Torreones. Revista de poesía*, 1, 98-102.
- Calderón, A. (2015). Poesía hispanoamericana: Radiografía del presente poético. En A. Calderón y G. Osorio (Coords.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (pp. 15-35). Granada: Valparaíso Ediciones.
- Calderón, A. (2016). Lenguajes de la poesía española contemporánea (una visión desde América). En R. Sánchez García (Coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (pp. 289-303). Barcelona: Akal.
- de la Campa, R. (2017). *Rumbos sin Telos. Residuos de la nación después del Estado*. Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- Espinosa, S. (2016). Una aventura transatlántica. *Poetas y Poesía*

- ante la incertidumbre*. En R. Sánchez García (Coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (pp. 315-327). Barcelona: Akal.
- Gallego Cuiñas, A. (Ed.) (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Jiménez Heffernan, J. (2002). Testar las islas. *RdL (Revistadelibros)*: 01/11/2002, reeditado diciembre de 2017. Recuperado de <http://www.revistadelibros.com/articulos/las-insulas-extranas-antologia-de-la-poesia-en-lengua-espanol>
- Lanseros, R. y Merino, A. (Eds.) (2016). La mujer hace camino. En *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)* (pp. 7-37). Madrid: Visor.
- Martínez Pérsico, M. (2017). Nómadas y multilingües. Algunas pinceladas sobre la posnacionalidad narrativa. Recuperado de <https://liberoamerica.2017/10/31/contemporaneos-nomadas>
- Milán, E., Sánchez Robayna, A., Valente, J. A. y Varela, B. (Eds.) (2002). *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Mora, V. L. (2008). Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla. Recuperado de <https://www.blogger.com/comment.g?blogID=36905558&postID=144712966046634667&page=1&pli=1>
- Mora, V. L. (2009). Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores antaño conocidos como españoles. En J. Carrión (Coord.), *Dossier Novela española de la década, Quimera*, 313, 39-42.
- Mora, V. L. (Ed.) (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto ediciones.
- Morante, J. L. (Ed.) (2015). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso.
- Ortega, J. (Ed.) (1997). *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. México: Siglo XXI.

- Ortega, J. (Ed.) (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Pacheco, J. E. (10 de julio de 2011). Poesía ante la incertidumbre. *Proceso, 1810*, p. 62.
- Paz, O. (1991). Poesía e historia: *Laurel y nosotros*. En *Obras completas*. Vol. 3: *Fundación y disidencias* (pp. 80-120). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Prados, E., Villaurrutia, X., Gil-Albert, J. y Paz, O. (1941). *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Séneca-Laberinto.
- Sánchez García, R. (2015). El canon abierto. En A. Geist y R. Sánchez García (Eds.), *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* (pp. 9-95). Madrid: Visor.
- Sánchez García, R. (Coord.) (2016). *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Barcelona: Akal.
- Scarano, L. (2014). Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico. *El taco en la brea, 2*, 164-195. Reeditada en *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, año 6, septiembre de 2015.
- Scarano, L. (2016). Fragmentos de incertidumbre: Sobre el (des) concierto de las antologías poéticas. En R. Sánchez García (Coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (pp. 267-277). Barcelona: Akal.
- Scarano, L. (2017). Poesía enREDada: Metapoéticas intermediales. En González de Canales, J., Álvarez, M., Gil González, A. J. y Kunz, M. (Eds.), *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (pp. 51-73). Binges: Éditions Orbis Tertius.
- Topuzian, M. (Ed.) (2017). Introducción: Entre literatura nacional y posnacional. En *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales* (pp. 9-66). Buenos Aires: Eudeba.

Zuleta, I. (2017). Darío bifronte. *Revista Celehis*, 26(33), 111-120.
Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis>



VOLUMEN V

Vínculos transnacionales y puentes artísticos e históricos entre España y Brasil

*Silvia Cárcamo, Carlos Alberto Della Paschoa,
Ivan Martucci Fornerón, Margareth dos Santos,
Elisa Amorim Vieira, Mayra Moreyra Carvalho,
Maria Mirtis Caser y Silvana Athayde Pinheiro,
Ester Abreu Vieira de Oliveira*

Rosa Chacel: escrituras de la intimidad y “exilio menor” en América

Silvia Cárcamo

Las escrituras de la intimidad de Rosa Chacel forman parte del archivo mayor del exilio español en América. Como afirmó Jacques Derrida en *Mal de archivo*, en el acto de archivar se busca reunir. El archivo al que nos referimos reúne y plantea, además, los límites difusos entre lo público, lo secreto y lo privado.

Cartas, biografías, autobiografías, memorias, ensayos y diarios íntimos de los escritores que se establecieron en América, por un tiempo o para siempre, durante la Guerra o después de la derrota republicana de 1939, componen un conjunto de escritos que se nos representa como un heterogéneo archivo, sometido tanto a la dispersión como a cruces múltiples. Creo que no está de más aclarar que no me refiero a los muchos archivos reales de escritores, localizados en un lugar físico, sino a la convergencia, en el acto de la lectura o de la recepción, de discursos que la situación del destierro generó. La atención al estudio de la figura de escritor construida en los textos, por la que se manifiesta la subjetividad, así como también la atención al registro casual de las redes que integraron en España y en América, resulta fundamental para iluminar esos discursos del exilio, siendo como son, parte de una memoria importante de la cultura española y latinoame-

ricana. Con Daniel Link podríamos apelar a la noción de interarchivo para conceder sentido a relaciones puntuales o estables.

Mencionemos algunas de las obras que más interesan de ese archivo mayor por sus vínculos con los *Diarios* de Rosa Chacel, su escritura íntima más constante: *Delirio y destino* y *La confesión: género literario*, de María Zambrano, *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León, *Diario*, de Zenobia Camprubí, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala, *Los pasos contados*, de Corpus Barga, *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, *Los días están contados*, de Juan Gil-Albert, *Diarios*, de Max Aub, *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna y, por supuesto, toda la obra repleta de autografemas de Chacel, para usar el término de Roland Barthes.

Al espacio escritural de la escritora pertenecen la autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (1972) y la biografía/memoria de Timoteo Pérez Rubio, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980). A esas narrativas de la vida vivida se acercan, naturalmente, las cartas, una parte importante del archivo autobiográfico de Rosa, el fruto disperso de incontables horas dedicadas a cultivar la correspondencia con amigos –la mayoría escritores o editores– y familiares. Intercambió cartas por años con los amigos de generación, como María Zambrano y Luis Cernuda, y ya en su vejez, con autores mucho más jóvenes, como Jaime Gil de Biedma, Ana María Moix,¹ Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero y Javier Marías. Suscitó el interés de Manuel Vicent, a quien le concede una interesante entrevista.

Se señaló, en obras ensayísticas o de ficción, la emergencia, en diversos grados, de la subjetividad de la autora, con lo cual el espacio autobiográfico en sentido lato se amplía de manera considerable. Hay que pensar especialmente en la biografía novelada *Teresa* (1941), si tenemos en cuenta que Rosa cuenta una historia de mujer desde la posición de quien no evita la simpatía ante el personaje de la narrativa,

¹ Las cartas de Rosa y Ana María fueron publicadas en *De mar a mar. Epistolario* (Prólogo, edición y notas de Ana Rodríguez Fisher, 2003).

la amante de José de Espronceda. En los años cuarenta, en el auge de las biografías ejemplares, la escritora cifró en el género la esperanza de aumentar sus escasos ingresos. Tanto en América como en España se registra en los años treinta y cuarenta un interés por las biografías, las cuales llegan, inclusive, a ocupar un lugar significativo en la cultura de masas del momento, algo destacado por los que trataron de entender, por ejemplo, el modo como Eva Perón construye su discurso en la política a partir de su experiencia melodramática de vidas leídas en la radio.

En los ensayos de *La confesión* (1970), Chacel reflexiona sobre la autobiografía y la confesión. Como bien advirtió Georges Gusdorf (1991), la obligación cristiana de confesarse llevó a explorar en zonas de la intimidad hasta hacer posible lo que Foucault identificó como “una sociedad que se confiesa”. En *La confesión* de Chacel es el alma española ahora la sometida a revisión, es el país de pícaros e hidalgos literarios el que se niega a confesarse. Rosa, como María Zambrano, se refiere a la autobiografía como confesión, pero se esmera en buscarla en la ficción, como lo demuestran, en los ensayos que componen el libro, los estudios de Cervantes, Galdós y Unamuno.

Por otro lado, se han señalado trazos personales de la autora en las novelas *La sinrazón* (1960) y *Ciencias naturales* (1988). Al respecto de la primera, nos dice la misma Rosa en los diarios que “difícilmente se encontrará un libro más autobiográfico –si no es *Estación ida y vuelta*–, una confesión más exhaustiva del autor” (Chacel, 1982, p. 397). *Ciencias naturales* es la ficción del exilio que expresa lo que permanece como ausencia en los diarios.

En los años finales de una larga vida, que había ganado irónicamente dimensiones ejemplares gracias a la gran operación política y mediática que representó la acogida por parte de España de los exiliados de la Guerra Civil, entre resignada y feliz, no cesó de hablar de sí misma en cansadoras conferencias y entrevistas para periódicos, revistas, universidades, programas de radio y televisión. Transformada en una pieza útil de la normalización institucional de España en el

ámbito de la cultura, era solicitada para la exhibición de su trayectoria vital, que incluía desde la actuación como intelectual de la República, al lado de la engrandecida imagen de su marido, hasta el silencioso exilio y el regreso a España a partir de la década del '70. Con Leonor Arfuch (2007) podríamos pensar en la circulación de las vidas de escritores en la cultura de masas desarrollando momentos de autobiografías orales e indiscretas que importan más que la propia obra escrita. En una entrada de 1974 de sus diarios delega a la amiga y confidente Maruja Mallo la síntesis de la situación: “En este *jodido país* [España] como dice Maruja [Mallo] que por lo demás está en la misma situación que yo: nos están recuperando” (Chacel, 1994, p. 337).

En el contexto de la crítica contemporánea ha tenido un lugar de privilegio el estudio del diario de escritor como un género singularmente moderno, como lo demuestran los estudios de Alberca, Giordano, Catelli, Bou, Caballé, Amícola y Arfuch, para citar solo algunas referencias más actuales. En los diarios que nos interesan se delinea en la expresión de la intimidad la figura de una autora que vive un “exilio menor”. Desde 1940 a 1994, Rosa Chacel fue registrando los encuentros y desencuentros en los medios literarios en los que participó en Argentina, Brasil o España, los percances o éxitos de sus proyectos de escritora y los acontecimientos familiares que la afectaban. Las anotaciones realizadas entre 1940 y 1981 se publicaron en dos volúmenes bajo los títulos *Alcancía. Ida* (1982) y *Alcancía. Vuelta* (1982), separando lo anotado entre 1940 y 1966 de lo escrito entre 1967 y 1981. Luego aparecerían en un único volumen. Con el término “alcancía” se metafORIZA la característica principal del género que consiste en la escritura constante, como si se colocase una moneda día tras día.

En 1998, después de la muerte de la escritora a los noventa y seis años, se publica *Alcancía. Estación termini* (1998).² El libro, una ver-

² En edición de Carlos Pérez Chacel, el único hijo tan nombrado en los diarios, y de Antonio Piedra, el amigo y director de la Fundación Jorge Guillén.

dadera “narrativa del regreso”, para usar un título de Sylvia Molloy, comprende registros desde 1982 a 1994, suspendidos el 28 de marzo de este último año, cuatro meses antes de su fallecimiento.

La escritora se representó a sí misma como situada en los márgenes, tanto de la comunidad de españoles en América, como de los medios intelectuales argentinos y brasileños. Construyó, sin embargo, uno de los discursos autobiográficos más dramáticos y obsesivos sobre lo que significó la escisión respecto a la comunidad intelectual sólida a la que pertenecieron los que se descubrirían en América como parte de una comunidad débil. La condición de extranjera, tanto en Brasil como en Argentina, fue una realidad, pero también la metáfora que le sirvió a la autora para narrar hechos a partir de una perspectiva en la que siempre está la mirada del otro observándola como a una extraña, cuando no como a una mujer malhumorada, no muy agraciada y avergonzada por los pocos recursos económicos.

Manifestación auténtica de una subjetividad compleja, *Alcancía. Ida y vuelta y Alcancía. Estación termini* nos permiten apreciar lo que identificamos como el “exilio menor” en el que advertimos la grandeza y la miseria del modo en que pudo vivirse y representarse un tipo de destierro, menos trascendente, sin la heroicidad que caracterizó a otras representaciones de los españoles de la Guerra Civil. Se impone, como contraste, el caso de Rafael Alberti, el poeta del cual podríamos decir lo mismo que Julio Premat pensó sobre la autofiguración de Pablo Neruda. Según el crítico, el chileno alimentó “la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos” (Premat, 2009, p. 16), escenificando “una repetida imagen heroica de sí mismo” (Premat, 2009, p. 16).

El relato que Chacel propone del exilio vivido en Buenos Aires y en Río de Janeiro junto a Pérez Rubio no cultiva lo heroico ni idealiza el período de la República española (1931-1939). En los diarios no se registra la comprometida y eficiente gestión en el ámbito de la cultura

que cumplió Pérez Rubio,³ pero a la biografía *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, la escritora anexa una segunda parte compuesta de documentos que comprueban la actuación del Presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, casi omitiendo la voz de la biógrafa.

La noción de interarchivo de Daniel Link viene a nuestro auxilio al apuntar a relaciones inesperadas entre obras. Prestando atención a esos vínculos resulta imposible no acordarse de las menciones inequívocamente irónicas a Rosa Chacel y la significativa omisión del nombre de Pérez Rubio en *La arboleda perdida*, el libro de memorias de Rafael Alberti. El poeta le confiere el carácter de aventura heroica al traslado de las obras artísticas del Museo del Prado, hecho protagonizado por él mismo y por su mujer, la escritora María Teresa León. Alberti nombra en pocas páginas más de cincuenta pintores a los que conoció personalmente, olvidándose de Pérez Rubio.

Congregados, en el amor, en el odio o en la desconfianza por la compartida situación del exilio americano, esos españoles formaron en América una extensa red de relaciones de la que Rosa Chacel participó activamente como lo demuestran las cartas y los diarios. La autofiguración que acompaña la representación de lo que llamaremos el “exilio menor” evoca por correspondencia y contraste otros discursos del gran archivo mencionado.

La expresión que entrecomillamos (“exilio menor”) fue usada por el latinista Carlos García Gual en su comentario de la noción del destierro que Plutarco sostiene en la epístola *De exilio*. A modo de síntesis del pensamiento de esa epístola del siglo I, según la cual todo hombre era un desterrado puesto que su origen y destino no están en la tierra,

³ A Timoteo Pérez Rubio le cupo la tarea de organizar el traslado a Suiza de las obras del Museo del Prado, realizado a pedido de la República. Fue la única operación de salvamento del patrimonio artístico de un país, según Arturo Colorado Castellary. Ya al final de la guerra, otro diarista extraordinario, Manuel Azaña, el último presidente de la República, anota: “el pintor Pérez Rubio y José Giner, que han sido los héroes de esta empresa, me visitaron (...)” (2000, p. 1271).

García Gual concluye que, para Plutarco, “Todo humano vive desterrado sobre esta tierra, por su origen y destino celeste ¿Qué importa, pues, un exilio menor?” (García Gual, 2006, p. 39). La expresión parece adecuarse a la figuración de subjetividades en situación de desarraigo como la de Rosa Chacel. Pero “menor” no deja de evocar también “la condición descentrada de obras y autores que operan en los márgenes de las instituciones culturales”, como Giordano identificó en la escritura diarística del peruano Julio Ramón Ribeyro (Giordano, 2015, p. 341).

En sus diarios se expone la construcción de una figura de escritora insatisfecha por los momentos de parálisis de su trabajo de creación, por darse cuenta del desinterés o el abandono de editores y por la falta de comunicación con los posibles lectores. Al mismo tiempo, son visibles los arduos esfuerzos destinados a tejer redes literarias o a integrarse a comunidades ya constituidas. Dividida entre dos ciudades, Río de Janeiro y Buenos Aires, entre dos lenguas, el Español del Río de la Plata y el Portugués carioca, prefiere imaginarse siempre en la periferia de las comunidades consolidadas. Escribe en ambos espacios y hasta en el lugar altamente simbólico, el barco que la traslada de Río de Janeiro a Buenos Aires, y de la capital argentina hasta la entonces capital de Brasil. Dos figuras familiares la esperan siempre y son permanentes referencias afectivas, a pesar de las quejas sobre ellas, que expresa en los diarios: su marido, Timoteo Pérez Rubio, en Brasil; su hijo, Carlos Pérez Chacel, en Argentina. En las travesías encuentra tiempo para leer y sorprenderse con la naturaleza. En 1957 escribe en su diario, en la isla de Paquetá, el siguiente comentario: “Veo el paisaje brasileiro; no sé por qué antes no lo veía. Será posible que sólo la tristeza y la inconformidad puedan cegarle a uno a punto de no percibir la belleza?” (Chacel, 1982, p. 77). En el mismo año, volviendo a Brasil por mar, relaciona la decisión de escribir con la percepción del paisaje marítimo: “yo me puse a escribir porque el mar está maravilloso y nos sigue un bando de gaviotas, algunas de una belleza increíble” (Chacel, 1982, p. 101).

El lugar marginal en donde se coloca la escritora merece una mayor precisión. En Argentina, Rosa se representa en los márgenes de los intelectuales de *Sur*. Como constató John King en su estudio sobre la revista fundada por Victoria Ocampo, la famosa publicación defendió abiertamente la causa republicana durante la Guerra Civil; por lo contrario, los principales periódicos del país en la época, como *La Nación*, *La prensa* y *La razón* fueron discretamente hostiles a la República. King explica que, finalizada la guerra, *Sur* ayudó a los refugiados publicando obras de escritores del exilio, y considera que Rafael Alberti fue “el más influyente de ellos” (King, 1986, p. 86). Rosa Chacel se contó entre los que más colaboraron con la revista, ya sea con traducciones, ensayos y ficción. King cita un reconocimiento inesperado de José Donoso al papel de la española en la difusión de su obra, ya en la década del setenta: “Rosa Chacel, dio a conocer *Coronación* desde las páginas de *Sur*” (Donoso citado por King, 1986, p. 224) Años atrás, en 1956, su nombre tuvo un lugar destacado en el número 241, dedicado a homenajear a José Ortega y Gasset. El sentimiento de humillación frente a las mujeres del grupo *Sur* (Victoria y Silvina Ocampo, Carmen Gándara, Elvira Orphée), del que son expresión los diarios, estaba provocado por su situación económica de inferioridad y por la conciencia de ser, en ese ambiente de damas refinadas “*una gayega*”. Esas condiciones se agravaban debido a cierto desconocimiento de los códigos implícitos que el grupo dominaba.

Mucho más interesan, sin embargo, los comentarios sobre el modo de percibir la lengua del país como algo distante y ajeno. Esa extrañeza hace que ella manifieste la imposibilidad de llevar a su ficción voces efectivamente oídas. En 1952 nota que en su novela no existen personajes argentinos, concluyendo que “pero en el fondo, el paisaje, la tierra, los lugares concretos, formas de vida intelectual, eso es lo que me falta, y no sé cómo resolverlo” (Chacel, 1982, p. 28). En 1957 la alusión a la lengua se hace más concreta. Fascinada por el lenguaje de las mujeres de los sectores populares o por sus historias, particu-

lamente por el habla de Marcelina, quien la ayuda en los trabajos domésticos en su casa de Buenos Aires, lamenta no poder transformar esa materia viva en literatura: “yo no sé si seré capaz alguna vez de escribir un libro con personajes de este género (...) pero eso sí que no podré hacerlo jamás en Argentina. Solo en España puedo hablar como habla el Pueblo” (Chacel, 1982, p. 109). Para atenuar la frustración, expresa la intención de “regalar” esas historias a Elvira Orphée, cuya obra admira sinceramente. Aunque sea inútil preguntarse por los caminos no recorridos por un escritor, por su obra ausente, por las opciones descartadas, es sorprendente que a la escritora del arte deshumanizado le interese captar la voz popular e incorporarla en la ficción. Rosa se detiene en la frontera de la lengua popular que escucha pero no puede transformarla en materia de la literatura; entonces se le ocurre pensar que esa operación solo sería posible para ella en su lugar de pertenencia.

Por otro lado, notamos que la lengua de la traducción es sentida, por el contrario, como *neutra*. Sobre sus trabajos de traducción de obras de J. Racine, S. Mallarmé, T. S. Eliot, A. Camus, J. Cocteau e N. Kazantzakis no existen mayores comentarios. Constata casi siempre el placer de los buenos resultados y la satisfacción por la recompensa económica, aunque proteste por el precio vil con el que le pagan las editoriales. Para la traductora, el dinero que recibe de *Sur* por el Prólogo y por la traducción de *Fedra*, “toca en lo delictivo” (Chacel, 1982, p. 147).

Rosa sabía que las posibilidades de contar con lectores en Brasil se restringían por la diferencia lingüística. Tenía conciencia de que a ese factor se sumaba su adhesión firme a una poética que mucho debía a las vanguardias de principios de siglo que la llevó a un alto grado de abstracción en la narrativa. Por ello, durante su vida en Río de Janeiro dedicó un tiempo considerable a la escritura de cartas para editores, directores de publicaciones y escritores de Argentina y de España, especialmente, de quienes dependía la divulgación de su obra. En este sentido, hay que valorar la agudeza del comentario del uruguayo Mario Levrero en *La novela luminosa*, cuando expresa:

Un poco decepcionante este libro [*Barrio de maravillas*] de Rosa Chacel. No exactamente decepcionante, porque es fabuloso; tiene muchísima sustancia y da mucho placer leerlo. Pero hay algo fallido, algo forzado, algo que no es propiamente de ella. Tiene pasajes que recuerdan las *Memorias de Leticia Valle* y *Desde el amanecer*, es decir, pasajes claramente autobiográficos. Pero enreda el argumento con disquisiciones filosóficas, o con un modo de relato un tanto simbólico o poético o qué se yo. También escribe en primera persona desde el punto de vista de distintos personajes, pero todos parecen el mismo, todos son doña Rosa. (2005, pp. 109-110)

A partir de 1965 inicia, desde Río de Janeiro, la intensa correspondencia con escritores jóvenes de España. Ella también se cuenta entre los escritores convocados por Ángel Crespo, el fundador y director de la *Revista de cultura brasileña*.

Internamente, Rosa y Pérez Rubio cultivaron lazos de amistad con artistas y escritores que transitaban entre las artes visuales, la poesía y la crítica literaria, de teatro y de cine. Los nombres más citados en los diarios son los de Vito Pestagna, Lúcio Cardoso, Walmir Ayala y Mario de la Parra. Con ellos la escritora comparte las inquietudes literarias, religiosas y existenciales. Del período de permanencia en Brasil, Rosa dejó constancia en el diario de lecturas y experiencias culturales, de modo puntual e instantáneo, como corresponde a la espontaneidad del género. Escribiendo en Buenos Aires en 1956, Rosa confiesa su misterioso apego a Río, aunque también diga que “*creo que podría pasarnos lo mismo en el infierno*” (Chacel, 1982, p. 66).

Creemos que para encontrar el impacto de Brasil en las escrituras de Rosa y apreciar el modo cómo su subjetividad procesó esa experiencia, es conveniente seguir las pistas de sus lecturas y de los encuentros/desencuentros con la cultura local. El valor otorgado al diario, que la lleva a insistir en el género durante tantos años, podría deberse, en parte, a la comprobación del éxito de lectores y crítica de los diarios publicados en la época por Lúcio Cardoso y Walmir Ayala.

La escritora registra la lectura de muchos diarios de escritor, pero reconoce como modelo el de Lúcio Cardoso por dar lugar en sus anotaciones a las angustias vinculadas a la culpa derivada de una visión religiosa de la vida. *La sinrazón*, su novela más lograda según opinión casi unánime de la crítica, no fue traducida en Brasil. Mereció, sin embargo, lecturas primorosas del círculo carioca de Chacel. En 1965, la escritora cuenta que “Mario ha terminado *La sinrazón*, y Walmir está terminándolo; los dos demuestran un entusiasmo indescriptible y no precisamente ditirámico, sino con un análisis y una inteligencia absolutamente excepcionales” (Chacel, 1982, p. 422). Entre las experiencias culturales merece relieve la visita a la exposición de la obra del artista lituano Lasar Segall en 1967, a partir de la cual escribe en el diario profundas especulaciones al respecto de la pintura de Segall, incursionando en el terreno de las relaciones del arte y la religión en el mundo clásico, cristiano y judío. Un esbozo de ensayo se perfila en esos comentarios. En los años de Brasil también lee con entusiasmo a Vilém Flusser, lo que comprueba la atención que la escritora prestaba a los autores que gozaban de gran circulación nacional entre intelectuales.

A pesar de los comentarios sobre ambientes y acontecimientos culturales de Brasil, muchas veces agudos y en ocasiones equivocados o injustos, como, por ejemplo, el desprecio por Carlos Drummond de Andrade, es imposible no reparar en las limitaciones de su mirada. La lectura de los diarios permite evidenciar su desinterés para actuar como nexo cultural entre Argentina y Brasil, los dos países en los que vivió su exilio americano. Rosa Chacel no actuó como una traductora cultural entre mundos tan próximos, la operación que fácilmente realizaría un escritor en el mundo globalizado de hoy. Una explicación provisoria y sin duda insuficiente pasaría por averiguar si las comunidades artísticas a las que estuvo vinculada con lazos no muy sólidos serían en ese momento las apropiadas para realizar esas conexiones a través de la traducción. Nos detenemos en una única

información escrita en sus diarios por creer que es muy significativa. En 1958, viviendo en Buenos Aires se entera a través de su marido del fallecimiento de Vito Pestagna. En 1959 piensa en el amigo poeta y se dice a sí misma si ella no debería haber escrito algo sobre la obra de Pestagna en *Sur*. Descarta inmediatamente la idea diciendo “Qué objeto tendría? Aquí no le conocía nadie y allí no me conoce nadie a mí (Chacel, 1982, p. 144).

En América, con el transcurrir del tiempo, la comunidad intelectual republicana pierde en parte esa base real de sustentación que alimentaba la utopía y la política: el pueblo había quedado muy lejos, al otro lado del océano. Es en ese sentido que interpretamos la afirmación de Francisco Ayala en “Para quién escribimos nosotros”. En el sintomático ensayo de 1948, Ayala subraya que “en nuestra calidad de ‘especie a extinguir’, sin posible prole independiente, somos horriblemente débiles” (Ayala, 2001, p. 202).

La posición de Ayala revelaba el malestar de pertenecer a la comunidad que, aunque prestigiosa, venía percibiendo su debilidad. Para la comprensión cabal de su angustia, sería preciso recordar expresiones de otros exiliados. Con la aspiración de sintetizar el modo de situarse en América se consolidaron dos expresiones de gran efecto: “la España peregrina” y la condición de “españoles transterrados”, creadores de un “arte transterrado”. La metáfora “España peregrina” fue una ocurrencia de José Bergamín (1895-1983), que funda en octubre de 1940 la revista titulada, precisamente, “España Peregrina”. También en México el filósofo José Gaos (1900-1969) consagró la expresión “transterrado”, por la cual se decía que el exiliado en América se beneficiaba con la continuidad lingüística y cultural. La lengua era la misma, y complementariamente, América era asumida como derivación histórico-cultural de España, una idea que no resultaba ajena a una tradición del ensayo español, mejor representada por Miguel de Unamuno.

Para algunos, el tiempo demostraría que la lengua no era exactamente la misma y que no resultaría tan fácil ocupar espacios pro-

tagónicos, interesar a los lectores en los nuevos países y legitimarse en campos culturales ya consolidados. Las metáforas de la “España peregrina” y del “Escritor transterrado” positivizaron la situación de exilio, formando un imaginario de atenuación de conflictos, o tal vez funcionara como una fórmula de sobrevivencia que sería simultánea a la queja que emerge en los relatos de los exiliados, especialmente en esa zona de fronteras de lo literario ocupada por las escrituras de la intimidad o en los dispersos momentos autobiográficos de las entrevistas. Rosa Chacel, que tanto se lamentó por la soledad de su destino americano, dejó escrito de puño y letra en 1969 en el ejemplar de su novela *La sinrazón*, dedicado al profesor Celso Cunha, que “un libro de la España errante pide posada en su admirable biblioteca”.⁴ Francisco Giner de los Ríos, ya en el exilio, apela a la metáfora de la revista de Machado, confesando que “a pesar de los golpes y desilusiones recibidos, sigo esperando en México la hora de España” (1987, p. 16).

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Guipúzcoa: Sendoa.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberti, R. (1987). *La arboleda perdida (II)* Barcelona: Seix Barral.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguration. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario / La Plata: Beatriz Viterbo / CINIG (UNLP).

⁴ La contraposición entre la comunidad fuerte constituida en el contexto de la Guerra Civil y la comunidad débil en América no significa ignorar que otras comunidades fueron posibles. En Argentina, a pesar de todos sus desentendimientos con el grupo *Sur* y con editores españoles instalados en Buenos Aires, Rosa no dejó de circular en ámbitos intelectuales sosteniendo siempre la mirada crítica, pero también de reconocimientos generosos y lúcidos. El debate sobre comunidades literarias, que incluye reflexiones como las de Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy iluminarían el estudio de esas comunidades. En la bibliografía editada en Brasil, adquiere relevancia la reciente publicación *Comunidades sem fim* (João Camillo Penna y Angela Maria Dias).

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aub, M. (1998). *Diarios*. Barcelona: Alba.
- Ayala, F. (2001). *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza.
- Azaña, M. (2000). *Diarios completos*. Barcelona: Crítica.
- Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70.
- Bou, E. (1996). El diario: periferia y literatura. *Revista de Occidente*, 182-183, 121-136.
- Caballé, A. (1996). Ego tristic (El diario íntimo en España). *Revista de Occidente*, 182-183, 99-120.
- Camprubí, Z. (2006). *Diario*. Madrid: Alianza.
- Colorado Castellary, A. (2008). *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Chacel, R. (1971). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.
- Chacel, R. (1980a). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid: Cátedra.
- Chacel, R. (1980b) [1972]. *Desde el amanecer*. Madrid: Cátedra.
- Chacel, R. (1982). *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix-Barral.
- Chacel, R. (1994). *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chacel, R. (1998). *Alcancía. Estación termini*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Chacel, R. (2004). *Obra completa. Autobiografías*. Dueñas: Fundación Jorge Guillén.
- Corpus Barga (2002). *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. Madrid: Visor.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. (Trad. Paco Vidarate) Madrid: Trota.
- García Gual, C. (2006). *Cartas de consuelo al desterrado. Plutarco y Fray Antonio de Guevara. Imitación al contraste*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cartas-de-consuelo->

al-desterrado-plutarco-y-antonio-de-guevara-imitacin-al-contraste-0/

- Gil-Albert, J. (1974). *Los días están contados*. Barcelona: Tusquets.
- Giner de los Ríos, F. (1987). *La rama viva y otros poemas*. Málaga: Revista *Litoral*.
- Giordano, A. (2012). Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, 4, 147-156.
- Giordano, A. (2015). La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos de Literatura*. 29(37), 341-360.
- Gómez de la Serna, R. (1974). *Automoribundia*. Madrid: Guadarrama.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En A. Loureiro (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. *Anthropos*. Número extraordinario, 29.
- King, J. (1989) [1986]. Sur. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico*. Traducción de J. M. Gerheim Noronha y M. I. Combra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- León, M. T. (1998). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castilla.
- Levrero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Link, D. (2002). *Como se lê e outras operações críticas*. (Trad. de Jorge Wolff). Chapecó: Argos.
- Nancy, J.-L. (2016). *La comunidad revocada*. Traducción de Felipe Alarcón. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.
- Penna, J. C. y Dias, A. M. (Eds.) (2014). *Comunidades sem fim*. Río de Janeiro: Circuito.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.
- Rodríguez Fisher, A. (Ed.) (2003). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel - Ana María Moix*. Barcelona: Península.

Zambrano M. (1988). *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.

Zambrano M. (1998). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Areces.

Reconstruyendo las relaciones históricas entre Brasil y España a través de una colección bibliográfica

Carlos Alberto Della Paschoa

La RBIC - Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes

Las bibliotecas del Instituto Cervantes constituyen la mayor red de bibliotecas españolas en el mundo, la RBIC, presentes en más de treinta países. Actualmente son 60 bibliotecas cuyos fondos alcanzan un total de 1.335.508 documentos. Sus colecciones bibliográficas reúnen obras sobre las culturas y letras de España e Hispanoamérica. Esas colecciones parten de un fondo común de obligada presencia derivado de su función primordial: ofrecer una perspectiva completa, representativa y equilibrada de la realidad cultural española e hispanohablante: lengua, historia, filosofía, ciencia, música y cine a través de sus documentos en todos los tipos de soportes. Además de eso, la política de desarrollo de sus colecciones incluye la famosa “Colección local”, compuesta principalmente por obras de autores españoles e hispanoamericanos traducidos a la lengua local, así como estudios sobre España e Hispanoamérica y sus relaciones con el país de acogida.

La Biblioteca José García Nieto del Instituto Cervantes de Río de Janeiro

Abierta al público en el año 2004, la biblioteca del Instituto Cer-

vantes de Río de Janeiro se inaugura el 15 de febrero del 2006 como *Biblioteca José García Nieto* - Premio Cervantes 1996. Está concebida como un centro de información y documentación especializado en las lenguas, literaturas y culturas de España e Hispanoamérica. Dispone de un fondo documental de más de 19.000 volúmenes. El acceso a la biblioteca y al servicio de información, documentación y referencia es libre y gratuito. Desde su apertura atiende a la demanda de los usuarios no solo de Río de Janeiro sino también de otras partes del mundo. Una de las joyas de sus fondos es la Colección local, cuyas secciones reúnen obras raras, representativas y significativas para el estudio y la comprensión de las relaciones culturales, históricas, artísticas y literarias entre Brasil y el mundo hispánico. Se pretende así, a través de una descripción de esta colección, comentar la importancia de una política de desarrollo de colecciones bibliográficas y (re)contar la historia de las relaciones entre Brasil y España desde la perspectiva de las producciones literarias, académicas e investigativas de ambos países.

Política de desarrollo de colecciones

Según Miranda (2007, pp. 87-88), la gestión de la colección es un factor fundamental para la plena consecución de los objetivos de las bibliotecas, y para lograrlos debe materializar su política de desarrollo de colecciones en un documento en el cual se tenga en cuenta los siguientes datos esenciales: los objetivos de la biblioteca, el estado actual de la colección, las necesidades informacionales de sus usuarios, el presupuesto y demás recursos informacionales disponibles.

Basándose en las directrices de la IFLA –International Federation of Libraries Associations– el Departamento de Bibliotecas y Documentación del Instituto Cervantes en Madrid creó un documento en el que establece los principios y objetivos de la política de desarrollo de colecciones bibliográficas para su red de bibliotecas. Los objetivos establecidos fueron:

- Reflejar la política de la red de bibliotecas respecto a sus colecciones, teniendo en cuenta las necesidades del colectivo de usuarios, de los distintos países y los objetivos institucionales.
- Informar sobre distintas posibilidades de desarrollo y procedimientos: selección, adquisición, evaluación y expurgo.
- Transmitir un conocimiento práctico sobre las posibilidades de mercado editorial y herramientas informativas.
- Ofrecer un marco general para que cada biblioteca defina su propia política de selección dentro de la Red.

Para que la red pueda ofrecer una visión representativa, actual y equilibrada de las culturas hispanas, las áreas temáticas que integran sus colecciones son: lengua y literatura, secciones de catalán, gallego y vasco, historia, geografía, economía, política y sociedad, didáctica del español, arte, filosofía, ciencia y pensamiento, legislación, música, cine y obras de referencia.

En este sentido, cada biblioteca tiene que alcanzar un equilibrio en el número y representatividad de estas áreas para mantener el fondo actualizado y combinar la demanda de los usuarios con la misión de la biblioteca.

Además del fondo general, el documento establece el desarrollo de otras colecciones que tienen como objetivo destacar la riqueza documental de cada biblioteca. Algunas bibliotecas de la red han desarrollado *Secciones especializadas*, como la de Literatura Chicana de la biblioteca del Instituto Cervantes de Chicago o la del Exilio Español por la del Instituto Cervantes de Toulouse. Las bibliotecas de la RBIC suelen llevar el nombre de los autores galardonados con el Premio Cervantes y cada una debe constituir la colección *Una biblioteca, un autor* en la que reúne las publicaciones *de* y *sobre* el autor de su biblioteca.

El documento incluye también un fondo de gran interés dentro de las bibliotecas del Instituto Cervantes: la *Colección local*. Para que cada biblioteca pueda desarrollarla se establecieron los siguientes parámetros.

- Traducciones de obras de creación españolas e hispanoamericanas a la lengua del país de acogida.
- Obras sobre España e Hispanoamérica publicadas en el país de acogida.
- Obras sobre el país de acogida publicadas por autores hispanos.
- Obras sobre las relaciones entre España e Hispanoamérica y el país de acogida: relaciones históricas, comerciales, política internacional.

También se pueden incluir traducciones a las lenguas cooficiales del Estado Español (catalán, gallego y vasco) de obras de autores del país de acogida.

De este modo la colección local se dota de peculiaridad y refleja las relaciones históricas y políticas entre España y el resto del mundo. Al mismo tiempo ofrece la imagen que proyecta España en otros países y la receptividad de su cultura y literatura traducida a otras lenguas.

La Colección local de la Biblioteca José García Nieto

Para ilustrar la práctica del desarrollo de las colecciones de la Biblioteca José García Nieto vamos a conocer su Colección local y a partir de esta descubrir un poco más sobre las relaciones entre Brasil y España por medio de las temáticas que la componen.

Históricas

En esta sección se encuentran obras de importancia para la comprensión de las relaciones luso-brasileñas y el mundo hispano. Se pueden destacar los siguientes títulos:

- *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, de Jaime Cortesão, 2006.
- *Las relaciones luso españolas en Brasil durante los siglos XVI al XVIII*, 2002.

- *O Tratado dos Limites de 1750 e as suas consequências*, de Eduardo Brasília, 1949.
- *Cartografía manuscrita de Brasil en las colecciones españolas (1500-1822)*, de Juan Vicente Bachiller Cabria, 2008.
- *O Brasil e as origens da União Latina*, 2004.
- *O comércio ultramarino espanhol no Prata*, de Emanuel Soares Garcia, 1982.

Inmigración

Esta sección se constituye de obras que tratan de la inmigración española e hispanoamericana a Brasil y de la brasileña a España e Hispanoamérica. Se destacan los títulos de la presencia española en Brasil.

- *Memória: imigração espanhola em Niterói*, org. Ana Ma. Mauad, 2006.
- *Os espanhóis no Brasil: contribuição ao estudo da imigração espanhola no Brasil*, de Cláudio Aguiar, 1991.
- *A inexistência de terra firme: a imigração galega em São Paulo*, de Elena Pájaro Peres, 2003.
- *Sociedade Espanhola de Beneficência: 146 anos de história*, 2006.
- 100 años de historia: 1911/2011, Gremio Español, 2011.

Literarias

Esta sección se compone de autores hispanos cuyas vidas y obras tienen vínculos con el entorno local, sea Río de Janeiro, sea Brasil. La **Colección Valeriana** reúne obras *de y sobre* el escritor y diplomático español Juan Valera, que estuvo en misión diplomática en Río de Janeiro del 1851 al 1853. Lo consideran el único de los escritores españoles del siglo XIX que buscó acercarse a la cultura luso-brasileña una vez que también fue dos veces diplomático en Lisboa. El período pasado en Río de Janeiro se refleja en muchas de sus obras poco inves-

tigadas en España y en Brasil. Fue en la corte de Pedro II que Valera escribió las cartas al escritor Serafín Estébanez Calderón. También fue el primer autor europeo en hablar de una literatura brasileña. Es de 1855 su ensayo *De la poesía de Brasil*. En su novela *Genio y figura* (1897), la protagonista, Rafaela, nace en España y viene a vivir a Brasil. En la Universidad de São Paulo, la profesora María de la Concepción Concha Valverde, del Área de Español de la Facultad de Letras, tiene la obra de Juan Valera como una de sus líneas de investigación. Parte de las obras de esta colección fueron donadas por la Biblioteca de Cabra, ciudad en que nació Juan Valera, por ocasión del Simposio de Literatura Juan Valera organizado por el Instituto Cervantes de Río de Janeiro en el 2005.

Biográficas

En esta sección se encuentran biografías y otros textos sobre personalidades del mundo hispano que vivieron en la ciudad de Río de Janeiro y en Brasil. También se incluyen personalidades luso-brasileñas que vivieron en países hispanos. Se pueden destacar los siguientes.

- Carlota Joaquina (1775-1830)

Dedicada a la reina consorte de Dom João VI, Carlota Joaquina de Borbón, hija primogénita del rey Carlos IV de España y madre de Pedro I, emperador de Brasil. Por su carácter ambicioso, Carlota Joaquina se entrometía en los asuntos de Estado tanto en Portugal como en Brasil, donde aportó en 1808 acompañando a la familia real portuguesa. Su cercanía al virreinato del Río de la Plata provocó la creación de un partido carlotista en Buenos Aires. Carlota Joaquina pretendía conseguir la independencia del territorio del Río de la Plata y asegurarse un trono para sí misma en América del Sur, pero su plan no tuvo éxito y perdió todo apoyo conquistado en Buenos Aires.

Esta sección cuenta con obras publicadas en Portugal y Brasil e incluye la famosa película dirigida por Carla Camurati, *Carlota Joaquina*, que se volvió una referencia en la historia del cine brasileño.

- José de Anchieta (1534-1597)

El jesuita español José de Anchieta nació en la isla de Tenerife, Canarias, en 1534. Es conocido como el Apóstol de Brasil por ser uno de los introductores de la fe cristiana en el recién descubierto Brasil. Pero su importancia no se restringe al mundo religioso. Anchieta fue uno de los fundadores de la ciudad de São Paulo y el primer dramaturgo, el primer gramático y el primer poeta nacido en las Islas Canarias. Autor de la primera gramática de la lengua tupi, también es considerado uno de los primeros autores de la literatura brasileña con sus piezas teatrales, poemas y una epopeya. Beatificado en 1980 por Juan Pablo II, fue canonizado en el 2014 por el Papa Francisco. El culto al santo ocurre tanto en Brasil como en las Islas Canarias.

- Oscarito (1906-1970)

El malagueño Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, más conocido como Oscarito, creció en Brasil, donde se volvió uno de los actores cómicos más populares del cine brasileño. Se hizo famoso al hacer dupla con Grande Otelo en las *chanchadas* (comedias), llegando a actuar en cerca de 50 películas.

- Rosa Chacel (1898-1994)

La gran escritora española se exilió con su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio, en Río de Janeiro, donde siguió su trabajo literario hasta volver a España. Desconocida en Brasil, sus obras todavía no han sido traducidas al portugués. En su última novela, *Varados en Río* (2016), el escritor Javier Montes intenta reconstruir su exilio en Brasil.

Conclusiones

Las bibliotecas, al desarrollar colecciones especializadas, realizan una labor inestimable para la memoria cultural de la humanidad porque preservan la memoria histórica de una sociedad en un espacio y tiempo determinados. Desde el punto espacial, esta memoria puede ser de una historia local, regional, nacional, binacional, internacional; desde el punto del individuo puede ser una historia personal, colectiva; desde el punto de las entidades públicas y privadas, puede ser una historia institucional. Las colecciones nos permiten conocer el desarrollo de una sociedad bajo distintos niveles: científicos, educacionales, culturales, sociales, políticos, literarios, ideológicos, etc. Para eso solo tenemos que fijarnos en la cantidad de obras, traducciones e investigaciones realizadas en un periodo y de ahí podemos comprender toda una cultura.

La política de desarrollo de las colecciones locales de la Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes contribuye para la formación y el enriquecimiento del patrimonio bibliográfico y documental de las relaciones hispanas con el resto del mundo. El trabajo de estas bibliotecas para mantener y preservar estas colecciones y volverlas disponibles para que el mundo pueda conocer y acceder a estos bienes culturales es de inestimable valor.

Referencias bibliográficas

Barros, M. T. Osório Antas de; Villén Rueda, L. (2007). Bibliotecas universitarias ibéricas y patrimonio histórico-documental: políticas y proyectos de salvaguarda de la memoria escrita. *Anales de Documentación*, 10, 297-315.

Fernández de Zamora, R. M. (agosto de 2009). Conocer, valorar y difundir el patrimonio documental de América Latina y el Caribe. *World Library and Information Congress: 75th IFLA General Conference and Council*. Milan, Italy, 1-8.

Instituto Cervantes. Departamento de Bibliotecas y Documentación

- (2009). *Política de desarrollo de colecciones de la Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Miranda, A. C. Carvalho de (2007). Formação e desenvolvimento de coleções em bibliotecas especializadas. *Informação & Sociedade: Estudos: João Pessoa*, 17(1), 87-94.

El mito interrogado: diálogo entre la poesía de Emilio Prados y Murilo Mendes

Ivan Martucci Forneron

El diálogo que proponemos entre el poeta español Emilio Prados (1899-1962) y el poeta brasileño Murilo Mendes (1901-1975) se establece a través de sus respectivos libros *Mínima muerte* (1939-1944) (Prados, 1999) y *As Metamorfoses* (1938-1944) (Mendes, 2015). Escritos durante el período de la Segunda Guerra mundial, los poemarios están impactados por el signo del renacimiento hacia los extremos del hombre, el cielo y la tierra (*deios* y *homo/húmus*), indagando principios del pensamiento y sus conceptos a partir de símbolos destrozados que pueden restituir el horizonte a los caminos sin mapas fiables e interrumpidos de diversas formas. De este modo, por ejemplo, el mítico rosal que invoca Prados en *Mínima muerte* –amparado en la Trinidad para refundar el jardín del mundo– y las constelaciones de seres creadas por Mendes en *As Metamorfoses* parecen traducir la vocación ecuménica de una poesía cada vez más comprometida con el refugio de la lucidez y también como la cuna de la memoria: junción y ejercicio que permiten el canto del deseo y de la utopía.

Deseo y utopía son sentimientos que están implicados en la trayectoria de los poetas bajo la percepción y lectura que hacen del mundo en un tiempo de disolución. Por eso la Historia tratada como herencia

y la imaginación como potencia, en ambos poetas, parecen señalar, como huellas, en los referidos poemarios, las suturas con las cuales sea posible recomenzar la escritura de poesía que interroga lo imperecedero del mundo, buscando por medio de aparentes revelaciones un camino cuyo eco, mientras se le interroga, puede combatir el vacío de una destrucción y erigir la anhelada conciencia de los sentidos como una nueva identidad. Al reunir elementos aparentemente refractarios e ilógicos, muchos de los poemas de *Mínima muerte* y *As Metamorfoses* refundan los espacios para guardar lo que para los dos poetas representa lo inviolable del mundo y del hombre. También las referencias a otros creadores y poetas ocupan un lugar significativo en los poemarios. No es casual, por lo tanto, que las obras empiecen con citas y dedicatorias invocando poderosas sendas a fin de alumbrar, y también celebrar, sus caminos. En el caso de Murilo Mendes la dedicatoria, algo inusual, dice: “Ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart” (Mendes, 2015, p. 7), en una clara y profunda referencia a la música y a la figura del compositor austriaco con amplio sentido que va desde la percepción, pasando por el movimiento, la memoria y una tradición cultural, hasta que alcance el misterio y la belleza misma. A su vez, Emilio Prados dedica *Mínima muerte* a otro poeta, Vicente Aleixandre: “salvado para mi amistad, con la poesía, en su presente ausencia” (1999, p. 885). La mención de Aleixandre, además de la fraternidad hacia alguien que permaneció en España tras la tragedia de la Guerra Civil, tiene un largo rastro que recupera la formación de esos dos poetas, en Málaga, en la década del 20. A lo largo de *Mínima muerte* también están otras citas como una forma que el poeta crea para amplificar las voces y, consecuentemente, el diálogo con los ausentes. Lejos de actuar como un ejercicio melancólico, este procedimiento nos indica, aunque presente tonos ruinosos, lo imperecedero de la cultura humana que ha formado, y ahora sostiene, al poeta malagueño, en su exilio, en México. Después de Aleixandre, Emilio Prados menciona a San Juan de la Cruz con los siguientes versos: “Sin arrimo y con arrimo,

/ Sin luz y a oscuras viviendo, / Todo me voy consumiendo”. Ya en la segunda parte del libro, “La trinidad de la rosa”, sigue Prados con sus invocaciones a los ausentes, ahora con un epígrafe de Juan Ramón Jiménez: “Amor y flor en perfección de forma, en mutuo sí frenético de olvido...”.

Tanto la mención a San Juan como a JRJ actúan como invocaciones temporales a dos poetas que representan dos importantes momentos no solo para Prados sino también para toda su generación: San Juan con toda su mística creadora será un símbolo referencial para la poesía exiliada, a la vez que JRJ encarnará no solo la figura del maestro de dicha generación, sino también el último eslabón de un vínculo de formación para siempre perdido.

De mundos perdidos y de la necesidad de nuevos vínculos también se organizan los poemas de *As metamorfoses*, de Murilo Mendes. Igualmente dividido en dos partes –*As metamorfoses* y *O véu do tempo*–, sus poemas encierran *inauditas* canciones, revelaciones y amplios cuadros que perfilan una historia metafísica del mundo a través de signos como las nubes, estrellas y una multiplicidad de seres híbridos que a cada poema nos desvelan un ángulo de su faz.

Para recorrer el diálogo propuesto entre los dos poemarios, empecemos por dos *cuadros* creados por los poetas que nos llaman la atención para la dimensión creativa/contemplativa de lo que orientará la atmósfera de ambos libros. En el caso de *Mínima muerte*, tomemos el ejemplo del poema “Canción parada”:

NADA en la luz adivina
Que, siendo luz, ya es olvido:
Memoria de luz que ha sido
Luz que hoy la luz origina.
Nada el presente ilumina,
Puesto que es luz olvidada;
Mas si de olvido es llegada

A ser luz, su olvido olvida
Y así, por vencer vencida,
Ya es luz eterna, lograda.
(Prados, 1999, p. 719)

De Mendes, tomemos el poema “Corrente contínua”:

Decifremos o código da Criação.

Há um telégrafo surdo
De rosa a rosa, de pássaro a pássaro de estrela a estrela.

Assaltam-me todos os sonhos
Que existiram desde o princípio do tempo.
Meus braços acolhem migrações de sereias.

Sou um campo onde se decide a sorte dos fantasmas.
Não me podes dispensar, crescimento do mito:
É preciso continuar a trama fluida
Pela qual Lilith, Ariadna, Morgana receberão o alimento.

Vinde beber no meu peito,
Cavaleiros andantes e volantes deste século,
Mulheres sem asilo, corações mutilados, Antígona.
Ó vós todos que temeis a força da matéria,
Comparsas de ópera, musas desprezadas dos poetas,
Nuvens anônimas: procurai minha sede.
(Mendes, 2015, p. 23)

En Prados, la memoria de luz y oscuridad construida por medio de una reflexión circular pondera la trayectoria de los elementos que en el poema son tratados bajo un oxímoron-tiempo indisociable. La ‘Canção parada’ con su tono entre Manrique y Quevedo –por hablar de luces que también no se apagan– funciona como un diseño a muchas interrogaciones implícitas en el poema. Y como un mantra alcanzado

para la transcendencia, negación y afirmación revelan el hallazgo de lo sagrado: *luz eterna, lograda*. Este mismo *mantra* que nos diseña y canta Emilio Prados es también el conductor del ciclo poético que invoca Murilo Mendes en su *Corrente contínua*, que de forma explícita presenta lo que ha logrado la *Creación* con sus causas y efectos sobre la actividad humana, ya que su *código* lo ha heredado el hombre que también es su aniquilador. Las luces/conocimiento/personajes en el poema de Mendes trazan el camino por lo cual también se han alcanzado los saberes del mundo. De ese modo, Lilith, Ariadna y Morgana, por ejemplo, están listadas en tres tiempos consecutivos muy claros: el demonio (Lilith) de la inquietud, que desarmoniza y nos estimula para que busquemos el hilo a través del labirinto (Ariadna) para que, por fin, alcancemos la mágica creación (Morgana): luces femeninas de la poesía sobre las armas mortíferas del hombre. Cabe añadir que aunque *parada* y *contínua* se refieran a distintas condiciones de percepción, los poemas anuncian las tramas de la máquina sensible y aparente del mundo.

Hay símbolos –que también son voces, lugares, rostros y tiempos– que predominan en los poemarios aquí tratados. En *Mínima muerte*, además de la memoria y del tiempo y de Dios, la rosa ocupa el punto más alto de la dedicación del poeta. También en *As Metamorfoses*, entre nubes, peces, nombres femeninos, Dios y estrellas, son estas últimas, precisamente Altair, la que le sirve de oráculo a Mendes en sus creaciones y, sobre todo, en sus interrogaciones.

En el poema “Meditaciones 6”, de Emilio Prados, vemos la construcción de una rosa que podemos comprender como eucarística:

POR SALVAR la rosa
Me he salvado yo:
No hay rosa de ayer
Ni hoy,
Sino la rosa de Dios.

Por salvar los vientos
Me he salvado yo:
No hay vientos del sur ni norte,
Sino los vientos de Dios.

Por salvar la aguas
Me he salvado yo:
No hay aguas de mar
Ni ríos,
Sino las aguas de Dios.

Por salvar la tierra
Me he salvado yo:
No hay tierra de sol
Ni umbría,
Sino la tierra de Dios.

Por salvar los tiempos
Me he salvado yo:
No hay tiempo de ayer
Ni hoy,
Sino el Eterno de Dios.
(Prados, 1999, p. 729)

Ya Mendes, en “A extensão dos tempos”, también algo confesional, nos dice:

Respirar flores eternas,
Beber o orvalho dos pianos.

Nesta caminhada longa
Quantas vezes consultei
Aldebarã, Órion, Altair!
Debruçado sobre a noite

Refiz o reino das fadas,
Não fui triste e só na terra.

Contemplo ao longe a fileira
Das amadas que semeei,
E o rastro de Deus nas ondas.
Conduzo sempre comigo
A fração de eternidade necessária.

Fato augusto, prodigioso,
Eu consegui me encarnar.
(Mendes, 2015, p. 74)

Si la rosa que rescata Prados es el misterio encarnado en los elementos que al poeta, al reunirlos en gira, lo nombra *Dios*, Mendes entiende, a partir de una jerarquía de potencias y elementos, que la necesidad de encarnar –comprender la existencia en el mundo– a través de una fracción necesaria es el propio proceso por el cual se reconstruye el humano corpus divino que, para los dos poetas, es el conocimiento.

Son muchas las rosas de Prados en *Mínima muerte*: “La rosa y el Hombre”, “La Rosa desdeñada”, “Rosa de la muerte”, “La Rosa perseguida”, “Trinidad de la Rosa”, “La Rosa Pensamiento”, “La Rosa presente”, “La Rosa en el sueño”, “Lamentación de la Rosa”, “Rosa interior”, “Tiempo de la Rosa”, “La Rosa terrenal”, “La Rosa en pena” y “La Rosa Narciso”. La estrella Altair, en Mendes, también participa u organiza casi una docena de poemas de *As metamorfoses*. Aquí las tomaremos, flor y estrella, como el poder de nombrar: Rosa y Altair como una de las sugerencias de los poetas para pensar la base de los orígenes del nacimiento/renacimiento de todo. En *Rosa de la muerte* podemos leer:

YO estaba soñando:
El cielo se destejía,
Para dar paso a la sangre.

Todo el Espacio fue sangre.
Todo el Universo, herida.

La luna vino a posarse
Sobre la sangre.

La Tierra
En sangre se hundía.

Todo el Tiempo se hizo sangre.
Mi corazón, agonía.

Brotó un alto manantial
De sangre negra y silencio.

Mi corazón no latía.

Toda la Muerte fue sangre.
Todo el Misterio fue espina.

Fui deshojando mi cuerpo
Sobre la sangre del día.
Fui perdiendo la memoria
Con tanta sangre vertida.

Yo estaba soñando:
Yo estaba pensando.
(Prados, 1999, p. 696)

También entre sueño y vigilia, además de una particular dialéctica de entimemas, está hecho el poema de Mendes, titulado *Beira-mar*:

Eu consultei o mito,
Interroguei o véu que marcha:

Debato-me na gaiola do mundo
Até que me envolva o futuro.

Luzes ambíguas dançam,
Homens deslocam os bustos
E a Esfinge prepara lentamente
O avesso da sua resposta.

Onda que vais, onda que vens,
Dá-me notícias de mim mesmo.
(Mendes, 2015, p. 78)

La *Rosa de la muerte* invoca con toda su fuerza, además de la resurrección cristiana, la recuperación de la memoria de un exiliado español, como es el caso de Emilio Prados, que estuvo profundamente comprometido en el combate en contra del fascismo durante la Guerra Civil española. De sus primeros años en México, frente a su nueva realidad de ciudadano *en vilo*, podemos recordar las palabras de Francisco Chica Hermoso:

Así pues, la vida cotidiana de un exilio político colectivo es, en rigor, inseparable de la evolución de la poesía de Emilio Prados. En uno de sus significados, de esa realidad histórica y biográfica habla Prados en estos poemas; pero lo notable, lo que hace de Prados representante mayor de aquel exilio, es que el dato histórico adquiere un segundo sentido al incorporarse simbólicamente a la aventura poética a la que Prados se había lanzado para captar la unidad de los tres tiempos del Tiempo, el torturador pasado en el que recordaba haber intuido la unidad de los contrarios, el presente difícil en el que buscó recuperar aquella intuición, y el futuro que, siendo sólo muerte, se daba preñado de vida. (1994, p. 86)

En ese mismo aspecto de alcanzar la amplia comprensión histórica de los tiempos, *Beira-mar*, de Mendes, también construye interrogaciones alucinatorias a partir de imágenes codificadas entre el caos de un movimiento que reordena el permanente desorden del mundo. En su ensayo sobre el poeta brasileño, Corrêa de Araújo (Araújo, 2000, p.

163) toma del verso de uno de los poemas de Mendes la expresión “As colunas da ordem e da desordem” para interpretarlo como la

(...) síntese definidora de toda a obra poética muriliana. É nesse par dialético que se fundam a sua concepção do homem e do mundo e a própria textura de sua linguagem, na inter-relação do real, do metafísico, do estético.

Como la profusión de rosas que apuntamos en *Mínima muerte*, la presencia de la estrella Altair se hace notar en distintos momentos y formas. En el poema “A criação e o criador”, dicha estrella se presenta como brújula cuya contemplación nos hace asimilar y conciliar los opuestos. En el ya comentado “A extensão dos tempos”, Altair aparece como saber inmortal, oráculo a ser inquirido. En el poema “O círculo fatal”, Altair es un recurso para medir la desmesura humana en un “Mundo grandioso miserável”. En “Poema abraço”, la estrella Altair y las constelaciones son el lenguaje y la propia escritura. En el poema “Iniciação”, Altair es la razón de ser de la poesía. Altair también posee caligrafía propia como nos dice el verso 5 de “Vigília”: “a caligrafia das constelações é claríssima”. Esa danza omnipresente de Altair también participa de un movimiento que Mendes atribuye a una expresión que se repite en *As metamorfoses*: “As rosas migradoras”, como en el muy conocido –para los lectores brasileños– poema “O pastor pianista”. “Migradoras” en *As metamorfoses* también es un calificativo de nubes, odas, etc., migración que se encuentra con otra expresión, *encarnação*, concepto muy especial no solo para Mendes sino también para Prados. En ese sentido, la encarnación de estrellas y rosas para estos poetas actúa como un movimiento de *mimesis*, *diégesis* y *poiesis* por lo menos en tres aspectos: histórico –por reiterar el tiempo de todo y todos como migración; religioso– por el carácter formal meditativo que busca el lenguaje trascendente (el aspecto del discurso bíblico en ambos poetas es algo para una investigación más); y, por fin, el aspecto de la actividad creadora: el lugar del poeta en

el mundo. Como símbolo de esa actividad, son muy reveladores los poemarios de Emilio Prados y Murilo Mendes. Sus versos nos dicen mucho del potente ejercicio de tomar el objeto de la creación como el camino audaz de la transformación; el camino que convierte tinieblas y miedo en acción y conciencia, y que también expresa el espejo de una mínima muerte constante para la metamorfosis imparable.

Referencias bibliográficas

Araújo, L. C. de (2000). *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*. São Paulo: Perspectiva.

Chica Hermoso, F. (1994). *Emilio Prados: una visión de la totalidad (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio* (Tesis doctoral, Universidad de Málaga). Recuperada de <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5469>

Mendes, M. (2015). *As Metamorfoses*. São Paulo: Cosac Naify.

Pereira, M. L. S. y da Silva, T. V. Z. (2004). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF.

Prados, E. (1999). *Poesías completas*. Vol. I. Madrid: Visor.

Joan Ponç y la literatura brasileña: relaciones transatlánticas

Margareth dos Santos

En los años cuarenta, España vivía una inmediata posguerra marcada por un panorama devastador: hambre física y moral, persecuciones ideológicas, prisiones arbitrarias y promesas vacuas de *paz*.

Muy lentamente, el pan empieza a aparecer en los mercadillos y el hambre moral y estética dispara sus primeros reclamos. Precisamente ese momento, en que la escena cultural española se endereza frente a la aridez y al marasmo, se constituye como el punto de partida para nuestra propuesta de discusión: examinar la reacción artístico-cultural barcelonesa a partir de la trayectoria y actuación del pintor Joan Ponç junto a algunos grupos de vanguardia insertados en ese escenario desolador de la inmediata posguerra civil española y pensar cómo sus relaciones con un conjunto de poetas brasileños serán decisivas para que Brasil se establezca en su horizonte biográfico y creativo, además de una alternativa frente al panorama europeo.

Incrustadas en ese paisaje estéril, las primeras reacciones en suelo catalán ocurren alrededor de 1944, cuando se publica la revista *Poesía*, liderada por el poeta Josep Palau i Fabre; y dos años más tarde, al editarse la revista literaria y artística *Ariel*. En la misma época, se funda *Algol*, una publicación efímera, de tan solo un número, bajo la

colaboración de Francesc Boadella, Joan Brossa, Jordi Mercader, Arnau Puig, Enric Tormo y Joan Ponç.

En su texto inaugural, el poeta Joan Brossa caracteriza la revista como una desobediencia demoníaca frente a una “época nebulosa” y de “tumores nocturnos”. Lo demoníaco, fijado como signo de *Algol*, se encontraba en distintos frentes: en su propio título, que enunciaba el nombre dado al diablo por los astrólogos árabes en la Edad Media, “la estrella que aparece y desaparece en contraste con el ángel blanco Ariel” (Massot, 2011, p. 57) y se fundaba en la idea de lo diabólico como posibilidad de oponerse a una supuesta armonía a través de una “perspectiva propia”, siempre “ubicada en el presente y en constante acción”, como afirmará el filósofo Arnau Puig en su ensayo “Dados de un problema” en ese mismo número único.

Aunque fugaz, el periódico guardaba en sí el germen de una necesidad latente por aquel entonces: la urgencia de discutir el arte y la literatura libremente, sin la necesidad de una defensa de cariz nacionalista, tan pregonado por otras publicaciones de la época, como *Poesía y Ariel*. Sin embargo, ese deseo solo se concretará plenamente con *Dau Al Set*, la segunda publicación llevada a cabo por Joan Ponç y compañía, a partir de 1948.

Así como *Algol*, la revista era clandestina y proponía el enfrentamiento al régimen franquista recurriendo, una vez más, a las señas de identidad de su título, ahora, en un ostensivo catalán y por la oferta de un debate plural a través de la recepción de textos en catalán, castellano y francés.

El “dado de siete lados” invocaba en su nombre una apuesta por lo mágico, por el azar, el juego y la utopía, barajando resonancias de la tradición poética, sea por la figura de Mallarmé, sea por los distintos movimientos vanguardistas como el dadaísmo y el surrealismo. Tan ambiciosa como irregular, *Dau al set* logró sacudir el panorama desalentador de la producción artística y literaria de finales de los 40 y principios de los 50.

Por aquel entonces, Ponç ya había dejado atrás su nombre de bautismo, Juan Pons Bonet, y firmaba con la cedilla sugerida por el poeta J. V. Foix, uno de los fundadores de *ADLAN* (*Amigos del Arte Nuevo*). Superados sus primeros estudios de pintura bajo la tutela de Ramón Rogent, pintor y maestro incentivador de las vanguardias, Ponç empieza a exponer con cierta frecuencia en distintas salas de arte, casi siempre sin éxito comercial. A la vez que comparte tertulias con sus compañeros de viaje: Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats.

Los domingos, en vez de ir a misa por las mañanas, íbamos con gran fervor a visitar al poeta J.V. Foix por la tarde. Su casa fue durante años el único refugio, donde conocíamos el mundo de Lautréamont, Rimbaud y Artaud. (Ponç, 2009, p. 179)

Gracias a Foix, esos jóvenes pintores conocen a Dalí y a Miró; este último, empujado por los conflictos de la Segunda Guerra mundial, había vuelto de su exilio en Francia y se había instalado en Barcelona bajo el permiso de Franco, no sin someterse a algunas imposiciones del *caudillo*. Pese a las prohibiciones, el grupo de *Dau al Set* logrará visitarlo, además de João Cabral de Melo Neto. El poeta brasileño, siempre que pudo, reafirmó su amistad por Miró, como en una entrevista concedida a la revista *Sibila*, en Brasil:

Ah, lo conocí profundamente, porque Miró vivía en Francia hasta que los alemanes la ocuparon. Entonces, él volvió pidiéndole permiso a Franco. Franco se lo concedió con la condición de que Miró no estableciera escuela y que no recibiera a nadie. Pero yo era amigo de un sombrerero que era su mejor amigo, y que me llevó allí. Él no recibía a nadie, pero yo era cónsul, un sujeto que no estaba bajo las leyes del país, de forma que yo lo visitaba mucho. (Abrantes, 2009, p. 27. Traducción mía)

Aunque Foix, Cabral y Miró hayan sido grandes maestros para ese grupo, internamente, Brossa y Ponç se fijaron como una pareja creativa

afín. Unidos por un gusto literario análogo y una fuerte amistad, compartieron varias colaboraciones: realizaron juntos un número de *Dau al Set*, que sigue inédito; Ponç pintó cuadros a partir de sus poemas, como por ejemplo, “M’han pres la cartera”; le hizo cuadros-homenaje y retrató a Brossa en su poemario *Em va fer Joan Brossa*, una obra que enuncia una preocupación hacia lo social en el arte, proveniente, en gran parte, de los debates incitados por el escritor brasileño.

João Cabral, vicecónsul en Barcelona por aquellos años, participaba activamente de la aventura. No por casualidad, Cabral, que acompañaba a Ponç y a Brossa desde su época de *Algol*, se convirtió en una referencia decisiva al poner en pauta las discusiones sobre la necesidad de pensar el arte como elemento de transformación social, sin que para eso se abdicara de lo estético. En sus colaboraciones junto al grupo estaban los préstamos de libros de los escritores españoles exiliados y de obras de teoría marxista, de difícil circulación en la dictadura franquista, además de editar algunas obras de los artistas de *Dau al set*. En una entrevista, el poeta comenta el clima de la época:

Ellos no contactaban al mundo exterior porque la censura no lo dejaba. No conocían muy bien la poesía española del exilio; la conocieron porque les enseñé, porque les presenté, porque les presté libros. Alberti [Rafael Alberti, 1902-1999] y otros, como Luis Cernuda [1902-1963], Franco no permitía que se vendiera el libro de esos escritores. (Abrantes, 2009, p. 16. Traducción mía)

También hay que decir que João Cabral cumplió un importante papel para la cultura brasileña al instaurar el tránsito de textos de poetas brasileños en Barcelona y al editar o criticar la obra de los integrantes de *Dau al Set*. En una de sus correspondencias, en que relata el cierre de *Algol* por la policía, se puede rastrear dichas preocupaciones, añadidas a la colaboración con el grupo vanguardista:

He ideado ahora, con algunos amigos catalanes, una revista clandestina catalana brasileña. No sé muy bien cómo será. Pero desde

que la policía cerró la que publicaban aquí, tengo ganas de hacer algo para la promoción de su cultura junto a los intelectuales brasileños. (Sousa, 2000, p. 295. Traducción mía)

Serán dos publicaciones, *O cavalo de todas as cores* (1950), editada por Cabral, y la *Revista de Cultura Brasileira*, publicada por la embajada brasileña en Madrid y dirigida por Ángel Crespo de 1962 a 1970. Se estableció como un importante vehículo de debate cultural entre el ambiente de la posguerra civil española y el período de la dictadura militar brasileña. Si por un lado seguía amargando a España una dictadura feroz, Brasil, tras recuperarse del período Vargas, sufría con una larga dictadura (1964-1985). Así, ese tránsito expresivo entre el universo cultural brasileño y el peninsular será fundamental para que pensemos la identificación de *Dau al Set* con la literatura y la estética brasileñas.

Dicha circulación se intensifica con los años, puesto que, si entre 1946 y 1948 la colaboración de Cabral se había limitado a las tertulias con artistas y escritores catalanes y algunas publicaciones del grupo vanguardista, en 1949, gracias a la amistad con Rafael Santos Torroella, editor de las emblemáticas *Revista Cobalto* y *Cobalto 49*, el poeta brasileño escribe la presentación de Ponç, Cuixart y Tàpies para la exposición del Instituto Francés, que va a repercutir en la obra de los jóvenes pintores en la península. A esa presentación, se sigue la edición del álbum de litografías *Joan Ponç, deu litografies* por João Cabral.

La edición de esas litografías coincide con los estudios de Ponç sobre grabado en el taller de Enric Tormo y la proximidad con Cabral. Tales contactos, poco a poco, van conformando una red intelectual, en la cual las amistades configuran su propia cartografía: gracias a Tormo, Cabral compra su imprenta, una *Minerva*, con la tipografía funda una *editorial* artesanal llamada *O Livro Inconsútil*. Con ella, el poeta brasileño imprime obras suyas, de artistas catalanes y escritores brasileños y peninsulares, a la vez que intensifica sus contactos con

el grupo de *Dau al Set*. Entre las obras editadas, se destaca su libro de poemas *O cãõ sem plumas* (1950), en el cual inaugura una mirada hacia su tierra, Pernambuco.

De esas proximidades fructíferas surgen colaboraciones y amistades: en 1949, se edita por *O Livro Inconsútil* el primer libro de Brossa, *Sonets de Caruixa*; en 1951, *Cobalto* publica *Em va fer Joan Brossa* (“Me hizo Joan Brossa”), cuyas páginas se abren con el retrato de Brossa, elaborado por Ponç y con el prólogo de João Cabral. En ese mismo año, Ponç conoce a Raul Bopp y a Murilo Mendes, grandes poetas brasileños y amigos de Cabral.

De la tríada Cabral-Bopp-Ponç brotan diálogos decisivos hacia una admiración mutua, que ubican a Brasil en el horizonte de las inclinaciones poncianas: en 1952 Ponç ilustra la tapa de la primera edición, en tierras peninsulares, del poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp. La obra recupera una leyenda conocida en el norte de Brasil, Amazonas y Pará en la cual se cuenta la historia de una indígena que se bañaba en el río cuando la sorprende una serpiente, la *Cobra-grande*, que la embaraza. De esa leyenda Bopp se apropia en su viaje por Amazonía en 1921. Movido por el espíritu del grupo antropofágico, del cual formaba parte en aquel momento, devora la narrativa e inserta distintos géneros, registros del habla y costumbres locales, hasta que crea una obra compuesta por treinta y tres poemas en que peculiares visiones y sonidos de Brasil se imponen. Ciertamente, su lectura debe haberle provocado a Ponç una extremada fascinación por los colores de la fauna y la flora brasileñas en fábula y verso:

Sigo depressa machucando a areia
Erva-picão me arranhou
Caules gordos brincam de afundar na lama
Galinhos fazem *psiu*
Deixa eu passar que vou pra longe.
(Bopp, 2013, p. 170)

La amistad con los poetas brasileños coincide con un período difícil para *Dau al Set*, en el cual las peleas internas se intensifican y anuncian la ruptura del grupo. No obstante, si por un lado el grupo se esfacelaba, nuevas posibilidades se abrían para Ponç. No por casualidad, él va a declarar en su diario que

Brasil es una tierra fascinante, el único lugar donde podía superar las destructivas autocríticas que me asaltaron, el único lugar donde mi amor a lo mágico, esencia de mi arte, podía encontrar un ambiente apropiado, que mantendría y amplificaría mi capacidad de penetración en los momentos más oscuros. (Ponç, 2009, p. 186)

Una de esas encrucijadas se encuentra en la lectura de la obra *O cão sem plumas*. Como ya lo hemos dicho, el poeta brasileño la había editado en 1950 por su tipografía, *O Livro Inconsútil*. Pero, a finales del mismo año, desde Londres, recibe la invitación para publicarla en una edición ilustrada. Al examinar su correspondencia con Santos Torroella y Enric Tormo, rastreamos la opción de Cabral por Ponç como su ilustrador. La elección no será fácil, una vez que Cabral se mostraba reticente hacia Tàpies o Cuixart, a la vez que se veía en una situación delicada, puesto que Santos Torroella le había ofrecido sus propios dibujos, que pretendían leer el poema *cabralino* en imágenes demasiado figurativas.

El pintor catalán, que ya mantenía un contacto estrecho con la obra del pernambucano, que ya le había regalado sus obras anteriores, se sentirá estimulado a que Cabral lo eligiera. La edición, publicada en 1952, sería especial no solo por tratarse de una obra de su amigo brasileño, sino por la experiencia estética que le propiciara a Ponç, lo que se puede atestar en la correspondencia entre Tormo y Cabral, entre enero y noviembre de 1950:

12/01/1950

Amigo Cabral,

Hace unos días recibí su carta, pero no le contesté porque consulté

a Ponç sobre su oferta, está entusiasmadísimo con poder realizar esa edición (Tormo, enero de 1950).

15/11/1950

(...) Ponç está realmente impaciente para empezar ya que serán los primeros aguafuertes *de verdad* que habrá realizado.

(Tormo, noviembre de 1950)

A partir de esas colaboraciones y diálogos con brasileños, se configuran delante de Ponç lecturas diversas e igualmente inspiradoras de Brasil: de un lado, los colores y olores *imagéticos* de *Cobra Norato*, del otro, la asimilación de esa naturaleza viscosa de *O cão sem plumas*, pintada discretamente con puntos de compromiso social:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.
Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
(Melo Neto, 1986, p. 350)

La naturaleza pegajosa de *O cão sem plumas* tatúa definitivamente el Brasil en el futuro Ponciano: tras casarse con Roser Ferrer, en junio de 1953, la pareja se va a París en luna de miel. Allí, sumergidos en un ambiente de intensos contactos artísticos, pero desagradable y mediocre a los ojos de Ponç, conocen al crítico brasileño Mário Pedrosa, que por aquel entonces ya estaba conectado a la Bienal de São Paulo. Pedrosa, al conocer a Ponç y enterarse de sus planes de ida a Brasil, le envía una carta a Arturo Profili, el secretario de la Bienal de São Paulo, fechada en

julio de 1953, pidiéndole que inscribiera a Ponç en la II Bienal de forma extemporánea. En la carta, señala las amistades del catalán:

Profili, se trata de un joven pintor español que acaba de llegar a París. Por eso, va con la inscripción formalmente retrasada. Es amigo de Miró, de Raul Bopp y de Murilo Mendes. Abrazos, Mário Pedrosa. 13/7/53. (Pedrosa, 1953)

Al volver a España, Ponç acude al taller de Miró, para comentarle su deseo de partir hacia Brasil y pedirle consejo. A esa noticia, Miró le contesta con humor que si fuera más joven, seguramente, Brasil también sería su destino ideal. Tras la charla, en noviembre del mismo año, Ponç parte rumbo a una aventura constituida por naturalezas táctiles, mágicas y viscosas. Al meterse en la piel “de seda elástica” de aquel país, convierte su vida en un juego de dados, en un lance de comodín, en un “período de experiencias alucinantes de inaudita intensidad, a la vez maravillosas y destructivas” (Ponç, 2009, p. 187). Pero eso es otra historia.

Referencias bibliográficas

- Abrantes, B. *et al.* (agosto de 2009). Conversas com João Cabral de Melo Neto. *Sibila. Revista de poesia e cultura*, 9(13). Recuperado de <http://sibila.com.br/>
- Bopp, R. (2013). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Ferreira, E. M. A.R.P. (2015). *O antropófago Raul Bopp. Escolhas estilísticas em ‘Cobra Norato’ e ‘Urucungo’* (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo). Recuperada de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-15102015-124731/pt-br.php>
- Massot, J. (6 de marzo de 2011). La Plaza Mágica de *Dau al Set*. *La Vanguardia*. Barcelona, p. 57.
- Melo Neto, J. C. de (enero de 1950). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Rafael Santos Torroella. Em Arquivo João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.

- Melo Neto, J. C. de (enero-noviembre de 1950). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Enric Tormo. En *Arquivo João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.
- Melo Neto, J. C. de (1986). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Pedrosa, M. (13 de julio de 1953). Carta de Mário Pedrosa a Arturo Profili. São Paulo: Fundação Bienal.
- Ponç, J. (2009). *Diari d'artista i altres escrits*. Barcelona: Edicions Poncianes.
- Sousa, C. M. de (julio de 2000). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, N 157/158, 283-300.
- Tormo, E. (noviembre de 1950). Cartas de Enric Tormo a João Cabral de Melo Neto, Barcelona, nov. 1950. En *Arquivo João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.

“Miró entre poetas”, Mário entre pintores: el paseo de Mário Pedrosa por paisajes de Joan Miró

Elisa Maria Amorim Vieira

*Que dire de l'armoire vide
Dans un grand éclat de rire de lait¹*

Tristan Tzara

Mário Pedrosa, lector de Miró

Los episodios de acercamiento entre Joan Miró y el crítico brasileño Mário Pedrosa tal vez no hayan sido abundantes, pero sí profundos y significativos. En 1976, estando todavía en el exilio, Pedrosa escribe el ensayo “Miró entre poetas”, publicado en la revista francesa *Opus International*. Tratándose del consagrado crítico de arte brasileño, habría que preguntarse no solo por las ideas y proyectos que tenía en aquellos momentos, sino también a dónde el curso de la historia y de su activismo político lo habían llevado, cuáles eran sus circunstancias, quiénes eran sus interlocutores. Tras haber producido estudios fundamentales sobre el arte moderno y, a lo largo de décadas, convivido con diversos artistas latinoamericanos, europeos y estadounidenses

¹ Del *Parler Seul* (1950), de Tzara, obra para la cual Miró hizo litografías.

–entre ellos, Alexander Calder, Torres García, además de Joan Miró y de gran parte del grupo surrealista–, Mário Pedrosa se detiene sobre la obra del pintor catalán sobre quien empieza diciendo:

Si Miró, entre poetas, siempre ha sido uno de ellos, no es que se dedicara a la poesía o aún a la literatura; él habrá sido el menos letrado de los pintores. No tiene tampoco amor a las ideas y todavía menos a las teorías. Se puede decir incluso que tanto en el trabajo como en el plan intelectual Miró se alimentó de la casualidad de los encuentros, de las migajas de la vida, como los pájaros; y que siempre ha mantenido los pies en la tierra, caminando con un paso pesado y tranquilo de campesino catalán.² (Pedrosa, 2000, p. 347)³

Para el artista, considerado por André Breton como el más surrealista de todos, “la poesía –dice Pedrosa– no es una conquista, ella lo habita” (2000, p. 348).⁴ Pero, ¿de qué manera esa poesía se expresa a través de la pintura? Acercándonos un poco a una posible respuesta, el crítico nos muestra de forma aguda uno de los procedimientos que más singulariza el arte de Joan Miró: el hecho de practicar todas las artes, desde la cerámica y la escultura, hasta las diversas formas de artes gráficas, sin establecer ningún tipo de jerarquía entre ellas, lo que representaría una verdadera revolución en las convenciones del antiguo academicismo (2000, p. 348). “Y no es solo con su pincel que trabaja, sino con sus brazos, sus manos, sus dedos, su cuerpo todo

² Todas las traducciones presentes en este texto son propias.

³ “Se Miró, entre os poetas, sempre foi um deles, não é que se dedicasse à poesia ou mesmo à literatura; ele terá sido o menos letrado dos pintores. Ele não tem igualmente o amor às idéias e ainda menos às teorias. Aliás, pode-se dizer que tanto no trabalho quanto no plano intelectual Miró se alimentou do acaso dos encontros, das migalhas da vida, como os pássaros; e que sempre manteve os pés na terra, caminhando num passo pesado e tranqüilo de camponês catalão”.

⁴ “a poesia não é uma conquista, ela o habita”.

tendido en el suelo” (2000, p. 348).⁵ ¿Sería este total involucramiento de cuerpo, mente y sentidos en aquello que produce una de las condiciones de su arte poética? A esa práctica se añade la poca importancia que Miró, según Mário Pedrosa, atribuía a los asuntos. Lo que le interesaba se encontraba en un nivel más profundo o en la necesidad de comunicar. Además, las observaciones del propio pintor, referidas en dicho ensayo, acerca de la “lenta comprensión” de matices y detalles que le hacía equiparar, en un paisaje, una hierba a un árbol o a una montaña, lo llevó a acercar su arte a la de los pueblos originarios y a la de los japoneses. Para el crítico, estas afinidades no eran casuales y le despertaron un profundo interés.

Este es el punto que le permite a Mário Pedrosa retomar una reflexión que ocupaba un lugar central en su propia concepción del arte. Como explica Otilia Arantes, en su libro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, el ensayista atribuía el renacimiento de los movimientos artísticos en la década de 1910 al descubrimiento de las artes africana y precolombina, tanto por su expresividad emocional como porque esas tradiciones antiguas acentuaban más el diseño que la reproducción literal, “presentando efectos de forma, cualidades de líneas y superficies, combinaciones de masa, que son desconocidas de la tradición griega” (Pedrosa apud Arantes, 2004, p. 76).⁶ En el ensayo sobre Miró, Pedrosa va a resaltar la afinidad del arte del pintor catalán con el Oriente a través de las “relaciones línea/signo, espacio/movimiento, adecuación física y espiritual del trabajo de creación” (2000, p. 350).⁷ Así, el arte de Miró, en la visión del crítico brasileño, “acaba por transformarse en una caricatura anterior a las palabras, por situarse en esta

⁵ “E não é só com seu pincel que trabalha, mas com seus braços, suas mãos, seus dedos, seu corpo todo estendido no chão”.

⁶ “(...) apresentando efeitos de forma, qualidades de linhas e superfícies, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega”.

⁷ “(...) relações linha/signo, espaço/movimento, adequação física e espiritual do trabalho de criação”.

zona indefinible donde los significantes no alcanzan los significados” (2000, p. 350).⁸ En este sentido, Pedrosa coincidía con Raymond Queneau, quien, en un libro de 1949 sobre Miró, defendía la necesidad de un diccionario “miroglífico” y “mi-jeroglífico”, y, además de definir el arte de Miró como escritura, la del “Poeta Pre-Histórico”, apuntaba las fuertes relaciones entre la pintura del catalán y los ideogramas chinos (Pedrosa, 2000, p. 352).

Alejándose hasta cierto punto de Queneau, que refutaba el surrealismo en la obra de Miró, Pedrosa utiliza lo que le interesa del libro del poeta francés, resaltando el predominio del signo sobre la naturaleza en la escritura ideográfica. Para los calígrafos, afirma el crítico, la naturaleza no es un libro infinito e inacabado de imágenes inéditas, sino un álbum inagotable de signos (2000, p. 352). Así siendo, la verdadera realidad estaría muy lejos. Pedrosa defiende que, en el mundo occidental, si la pintura más moderna quiere alcanzar su máxima libertad, debe necesariamente tornarse conceptual, libertándose de la percepción y de los datos de la naturaleza. (2000, p. 353). Sin analizar obras específicas, con excepción de la que Miró dedicó a Salvador Puig Antich, intitulada *La esperanza de un condenado a muerte*, de 1974, ejemplo de la concentración física y psíquica con que el pintor calígrafo ejecutó la obra, Pedrosa buscó subrayar la imposibilidad de disociar pintura y escritura en el conjunto de la creación de Joan Miró, de quien citó la siguiente declaración: “Yo no hago diferencia entre pintura y poesía. Suelo ilustrar mis lienzos con frase poética y viceversa. ¿No procedían así los chinos, esos señores del espíritu?” (Miró apud Pedrosa, 2000, p. 355).

En la última parte de su texto, el crítico brasileño se detuvo en las frases poéticas presentes en los cuadros de Miró, en su aproximación al haikú –refiriéndose especialmente a las ilustraciones que realizó

⁸ “[Sua arte] acaba por se transformar em uma caricatura anterior às palavras, por se situar nessa zona indefinível onde os significantes não alcançam os significados”.

para un libro de minipoemas traducidos por Phillippe Jaccottet— además de la estrecha colaboración del pintor catalán con diversos poetas, surrealistas o no, a lo largo de su vida. Pedrosa se detiene con admiración en el *Parler Seul* (1950), de Tristan Tzara, obra para la cual Miró hizo diversas litografías. El acercamiento del arte de Miró a la poesía, por lo tanto, no era un simple recurso retórico utilizado por el crítico para tratar de su obra, sino un análisis basado en la observación atenta de su quehacer artístico. Es imprescindible observar que la aproximación específica que establece entre el arte del pintor catalán y la poesía japonesa no es fortuita. Pedrosa conocía profundamente la cultura del país oriental, donde estuvo en 1958, trabajando en el Museo de Arte Moderno de Tokio. En aquella ocasión, escribió el ensayo “A caligrafia sino-japonesa moderna e a arte abstrata do ocidente”, además de diversos artículos para el *Jornal do Brasil*. A través de estos, se puede percibir los fundamentos de su análisis acerca de la poesía en la obra de Miró.

Dos de estos textos —“Signo caligráfico e signo plástico”, de 31 de enero de 1958, y “Da caligrafia ao plástico”, del 7 de febrero del mismo año— elucidan bastante bien su comprensión de la plasticidad del trazo y la fuerza expresiva que condensa, empezando por observar el respeto profundo que la cultura oriental le da a la palabra escrita. Citando al profesor Holloway, establece una comparación entre ese fenómeno de las artes gráficas japonesas con lo que sucede con el haikú, en cuanto ritos sociales que sobrepasan el sentido de lo individual, lo contingente y superficial. Los ritos se aproximarían aún a la periodicidad de los fenómenos naturales. Además de eso, afirma que: “La poesía de los haikús y la belleza del estilo caligráfico japonés parten de una misma experiencia fundamental: vistas y sonidos de la naturaleza” (Pedrosa, 2000, p. 303).⁹ O sea, las actitudes que fundan tanto el haikú

⁹ “A poesia dos *hai-kai* e a beleza do estilo caligráfico japonês partem de uma mesma experiência fundamental: vistas e sons da natureza”.

como la caligrafía serían la percepción y la experimentación, lo que lleva al crítico a subrayar que: “De esta experiencia participan letrados e iletrados: de ahí la permanencia en una forma al final puramente abstracta de aquellos signos caligráficos de una vitalidad plástica que atraviesa las épocas y las modas” (Pedrosa, 2000, p. 303).¹⁰ Tanto la poesía como la caligrafía exigen el gesto de concentración que permitirá alcanzar la imagen o la línea precisa. Concentración gestual que, en su ensayo de 1976, Pedrosa señala como definidor del arte de Miró. Por otro lado, el pintor catalán experimentó la plasticidad de los signos caligráficos y su potencial de abstracción. Se puede concluir, así, que en el gesto de concentración y en la precisión del uso de los signos estaría la clave poética de la obra de Joan Miró.¹¹

El gallo de Miró

Por otro lado, la relación de Mário Pedrosa con Miró no se limitó al breve ensayo publicado en *Opus International*. Volviendo a las circunstancias a las que me refería al principio de este texto, es importante observar que, en 1976, cuando escribió “Miró entre poetas”, él todavía estaba exiliado en París. Más allá de su fundamental actividad como crítico de arte, en la cual no se restringió a solamente comentar obras artísticas, sino que fue el formulador de los principios teóricos del constructivismo en Brasil (cfr. Moura, 2014), articulador

¹⁰ “Desta experiência participam letrados e iletrados: daí a permanência numa forma afinal puramente abstrata daqueles signos caligráficos de uma vitalidade plástica que atravessa as épocas e as modas”.

¹¹ Es curioso observar que el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, quien también analizó la obra de Joan Miró, quizás no se haya dado cuenta de la importancia de la estrecha relación del pintor con la poesía. En un pequeño libro de 1952, João Cabral analiza los procedimientos que, a partir de 1924, utiliza Miró para abandonar la tradición renacentista y lanzarse contra todo tipo de jerarquía. Otro aspecto que comenta es la liberación de su pintura con respecto al marco, lo que también representaba una importante ruptura conceptual. Al poeta, sin embargo, es posible que no le interesaran tanto las estrategias poéticas utilizadas por el pintor, una vez que no las comentó.

de grupos artísticos y director de Museos como el de Arte Moderno de São Paulo, Pedrosa fue también una de las figuras esenciales en la historia del marxismo y del anti-estalinismo en Brasil. En 1970, período más duro del régimen dictatorial que se había instaurado en 1964, Mário Pedrosa fue obligado a refugiarse en el Consulado chileno de Rio de Janeiro, donde permaneció durante tres meses hasta conseguir el salvoconducto que le permitió embarcar para Santiago.¹² Allí, lo invitaron a actuar como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Santiago y como miembro del Instituto de Arte Latinoamericano. No obstante, la actividad más relevante del crítico brasileño en Chile fue, a partir de una invitación de Salvador Allende, organizar el Museo de la Solidaridad. En palabras de Claudia Zaldívar, actual directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende,

[e]l Museo de la Solidaridad surgió gracias a varias miradas visionarias. La idea fundacional se produjo en marzo de 1971 en el marco de la ‘Operación Verdad’, un encuentro de intelectuales y artistas internacionales invitados por el presidente Salvador Allende para observar las transformaciones impulsadas por su gobierno. El crítico de arte español José María Moreno Galván y el senador italiano Carlo Levi lanzaron la iniciativa de promover en los me-

¹² Mário Pedrosa, con ocho compañeros más, fue procesado por el gobierno brasileño por *difamar* a Brasil en el extranjero, al denunciar las torturas y desapariciones que sufrían los opositores al régimen instaurado en 1964. Tuvo su prisión decretada el 29 de julio de 1970. Con el auxilio de los artistas plásticos Antonio Manuel y Lygia Pape consigue refugiarse en el Consulado de Chile de Rio de Janeiro. En agosto, el *The New York Review of Books* publica un abajo firmante con más de cien firmas de artistas e intelectuales de diversos países, entre ellos, Alexander Calder, Henry Moore y Pablo Picasso, en el cual se responsabilizaba al gobierno brasileño por la integridad física de Mário Pedrosa. El 1° de octubre, Mário llega a Santiago, donde permanecerá hasta el golpe militar que asesina a Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973. El último exilio de Mário Pedrosa termina solamente en 1977, cuando finalmente retorna a Brasil. El 5 de noviembre de 1981, a los 81 años, muere en su piso en Rio de Janeiro. Por esa época, había empezado a escribir su autobiografía y el libro *Arte: para quem?*

dios artísticos europeos donaciones de obras de arte que permitieran al gobierno crear un museo para el pueblo de Chile, a través de una movilización solidaria de los artistas que lo apoyaban. El paso siguiente fue nombrar un Comité Ejecutivo, que quedó bajo la presidencia de Mario Pedrosa, destacado crítico de arte brasileño exiliado en Chile, quien fue el gran gestor, articulador y fundador del Museo de la Solidaridad. (Zaldívar, 2013, p. 9).

En enero de 1972, Pedrosa dirigió una carta a los artistas del mundo, a quienes trata de “Estimados compañeros”, explicándoles el origen de la creación del Museo y la importancia de ese gesto de solidaridad en aquel momento histórico en el cual el pueblo chileno y su gobierno trataban de construir un camino hacia el socialismo y el perfeccionamiento de la democracia. La carta también informaba que diversos artistas de diferentes países ya habían enviado obras en señal de apoyo. Por fin, el crítico les pedía que colaboraran y les explicaba cómo hacer la entrega y traslado de las obras. Se trataba, por lo tanto, de una verdadera performance política, que permitía crear una red de solidaridad con Chile por medio del arte. En mayo de aquel año se inauguró el museo, teniendo como “vedette propagandística”, en palabras de Carla Machiavello, el gallo pintado por Joan Miró especialmente para el Museo (2013, pp. 37-38). Tanto para Salvador Allende como para Mário Pedrosa, la obra simbolizaba el canto de la “nueva alborada”. En su discurso durante la inauguración, Pedrosa subraya la diversidad de estilos de las obras que componían el Museo de la Solidaridad: “Y ustedes verán desde la línea lírica y creativa de Miró, hasta las obras que no piden más contemplación pero son un llamado a la acción revolucionaria”.¹³

¹³ Discurso de Mário Pedrosa durante la inauguración del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo de 1972, p. 3. Documento perteneciente al Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En ese discurso, así como en sus ensayos, Pedrosa no pierde la oportunidad de defender el arte abstracto y el experimentalismo, que no necesitaban exponer de manera tajante su fuerte potencial político para afirmar el compromiso con la transformación social. Como observa Flávio Moura, para el crítico pernambucano, “la fuerza expresiva de la forma es un inductor poderoso de la ‘reeducación de la sensibilidad del hombre’” (Moura, 2014, p. 2). De esa manera, apuntaba una solución teórica para la vieja querrela entre los que consideraban el arte de Joan Miró comprometido y los que no.¹⁴ Tanto en sus artículos, en discursos, como en cartas a artistas, a amigos o a familiares, son constantes sus reflexiones acerca de la relación indisociable entre arte y política, así como la defensa de la libertad de la expresión artística. La experiencia singular de organizar el Museo de la Solidaridad le permitió no solo establecer e incrementar las redes de artistas identificados con lo que se estaba construyendo en Chile, sino también poner en práctica una nueva concepción de política museológica. Al recordar el periodo en que colaboró con Pedrosa en el Chile de los ‘70, Dore Ashton, la influyente crítica de arte norteamericana, dice:

Revisando documentos de la emocionante época de 1972, cuando el Museo de la Solidaridad fue concebido, noto un marcado acento en la palabra dignidad. Aprendí que entusiasmo y dignidad podían combinarse cuando me integré al increíble Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile de Pedrosa, dedicado a adquirir obras representativas del arte contemporáneo mundial para un Museo que reflejaría ‘La Vía Chilena al Socialismo’ como definía Allende. Si hay una política en la acción de los artistas internacionales que donaron ‘los mejores frutos de su poder creativo’,

¹⁴ Según Antonio Boix Pons, quien dedica una extensa tesis doctoral (2010) a la cuestión del compromiso en la obra de Miró, actualmente la historiografía considera a Miró un artista siempre comprometido con su arte y que en lo personal adoptaba ideas progresistas, catalanistas y demócratas, sin llegar a la acción política directa (2010, p. 23).

declaró Pedrosa, ‘es una política en el más alto sentido de la palabra, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanístico y libertario’. (2013, p. 49)

Eso que recuerda y describe Dore Ashton puede ser percibido a través de la lectura de la proficua correspondencia que mantuvo Pedrosa con críticos, artistas y amigos de diversas partes del mundo, a lo largo de más de dos años.¹⁵ En septiembre de 1973, sin embargo, se concretizan las amenazas que los militares y parte de la clase media chilena venían ensayando desde hacía algún tiempo. En las cartas que Pedrosa les envía a Carlos Eduardo de Senna Figueiredo y a su sobrina, Maria Regina Pedrosa, se nota la creciente tensión en la situación política de Chile, así como la exasperación de Mário ante algunas situaciones, pero también su esperanza y entusiasmo. En enero de 1973, les escribe Pedrosa: “El camino de la revolución chilena es complicado. Vale la pena seguirlo de cerca. La experiencia es cada vez más rica” (Figueiredo (Ed.), 1982, p. 39).¹⁶ Tras el golpe militar del 11 de septiembre, que terminó con el asesinato del presidente Salvador Allende, Mário Pedrosa se exilia en México y, después de algunos meses, en Francia. Algunas obras del Museo de la Solidaridad van a parar al Museo de Bellas Artes, otras al de Arte Contemporáneo y algunas que estaban en la aduana, en trámite de entrada al país, desaparecen.

El Museo en el exilio y una carta a Joan Miró

Como bien afirma Carla Macchiavello, “se podría decir que la historia del Museo de la Solidaridad es una historia de muchos exilios, viajes y memorias de ellos” (2015, p. 10). A partir de 1974, desde Francia, Mário Pedrosa empieza a dedicarse a la recuperación de las

¹⁵ Gran parte de esos documentos se encuentra hoy bajo los cuidados del área de archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA).

¹⁶ “O caminho da revolução chilena é complicado. Vale segui-lo de perto. A experiência é cada vez mais rica”.

obras donadas al Museo que, a fines de 1975, resurge, como el museo itinerante de la diáspora chilena, cuyo nombre pasa a ser Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) (Macchiavello, 2015, p. 14). Para gestionarlo se crea, en Francia, un Secretariado General, presidido por Pedrosa, mientras la coordinación se queda a cargo de Mirian Contreras, de la Casa de las Américas, en Cuba. En ese período, Pedrosa le escribe a Miró una carta en la que trata de informarle sobre los intentos de recuperar el cuadro que el catalán había donado al Museo de la Solidaridad y, además, asumiendo el papel de intermediario, le explica la intención de Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno de México, de organizar una muestra dedicada a Miró. El manuscrito del borrador de la carta se encuentra actualmente en el Archivo del MSSA. Transcribo aquí un fragmento, manteniendo exactamente como está en el original:

Dos son los motivos para esta carta. Uno de orden anormal y político-social; el otro de orden personal e informal. Lo primero lo hago como presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística al Chile y como el director del Museo de la Solidaridad para lo cual Ud. ha donado una obra magnífica que se tornó, de inmediato, la pieza/símbolo de nuestro museo. Es claro que no podemos abandonarla en las manos ensangrentadas de los gorilas¹⁷ de la Junta Militar. Hay que recuperarla, como las de muchos otros artistas importantes que donaron obras para el Museo del nuevo Chile.

El fragmento demuestra el esfuerzo a que se dedicaba Pedrosa en la recuperación de las obras donadas y su particular preocupación por la obra símbolo del Museo de la Solidaridad. Al principio de la misma carta, el crítico no pierde la oportunidad de afirmar al maestro su convicción, mantenida desde los años 20, de que Miró era el más su-

¹⁷ *Gorila* en Argentina tiene una connotación entre coloquial y despectiva que se refiere a un individuo, casi siempre militar, que toma el poder por la fuerza y que actúa violando los derechos humanos.

realista de los artistas. En los años siguientes, Mário Pedrosa seguirá trabajando en la organización del museo en el exilio, en la formación de un nuevo fondo con obras que diversos artistas seguían donando, ahora como un acto de denuncia internacional a la dictadura que se había instaurado en Chile. En 1976, Miró hará otra importante contribución: “Cabeza de mujer pájaro”. Solamente a partir de 1991, con la restauración de la democracia, el pueblo chileno ha vuelto a tener más cerca todo ese importante acervo, cuando el museo volvió a instalarse en Santiago, adoptando como denominación la de Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En este artículo busqué seguir mínimamente las huellas de Mário Pedrosa en el Chile de principios de los años 70, su experiencia en la organización del Museo de la Solidaridad, fruto de su extraordinaria capacidad de dialogar, de crear vínculos, establecer redes y potenciar la fuerza política que puede adquirir el gesto artístico. Por otro lado, su reflexión teórica, igualmente vinculante, fue capaz de aproximar pintura y poesía, más específicamente, el arte oriental de la caligrafía y del haikú a la obra del catalán Joan Miró. Tanto en la actividad de curador como en la de crítico de arte, se puede percibir el trasfondo de su pensamiento político, marcado por un internacionalismo visceral y el permanente deseo de revolución y experimentación.

Referencias bibliográficas

- Arantes, O. B. F. (2004). *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naif.
- Ashton, D. (2013). El ejercicio crítico de la libertad. En C. Zaldívar (Ed.), *Catálogo 40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971-1973* (pp. 48-52). Recuperado de https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a
- Balsach, M. J. (2007). *Joan Miró: Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Traducción de M. J. Viejo.

- Boix Pons, A. (2010). *Joan Miró: El compromiso de un artista, 1968-1983* (Tesis doctoral), Universitat de Les Illes Balears, Palma, España. Recuperada de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9407/tabp1de1.pdf?sequence>
- Figueiredo, C. E. de S. (1982). *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares.
- Macchiavello, C. (2013). Una bandera es una trama. En C. Zaldívar (Ed.), *Catálogo 40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971-1973* (pp. 28-43). Recuperado de https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a
- Macchiavello, C. (2015). Experimentos en solidaridad y resistencia: Fondo de archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En *Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (FAMSSA)* (pp. 9-18). Santiago de Chile: Área de Archivo e Investigación. Recuperado de https://issuu.com/mssachile/docs/msa_famssa_150120_paginas
- Melo, J. C. de (1952). *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- Moura, F. (2014). Mário Pedrosa e o neoconcretismo: A centralidade de um projeto crítico. *Novos estudos – CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento)*, 99. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000200137
- Pedrosa, M. (2000). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Edición: O. Arantes. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, M. (2015). *Arte, Ensaíos: Mário Pedrosa*. Edición, prefacio y notas: L. Mammì. São Paulo: Cosac Naif.
- Zaldívar, C. (2013). Un modelo cultural experimental para el mundo. En C. Zaldívar (Ed.), *Catálogo 40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971-1973* (pp. 9-13). Recuperado de https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a

“Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo”: Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari

Mayra Moreyra Carvalho

Agradezco a los responsables del Projeto Portinari la autorización para reproducir en este trabajo algunos lienzos del artista, y, en especial, a João Candido Portinari, hijo del pintor, quien amablemente contestó mi pedido.

Introducción

La amistad entre el poeta español Rafael Alberti (1902-1999) y el pintor brasileño Candido Portinari (1903-1962) empezó en julio de 1947, cuando los artistas se conocieron en la exposición del pintor brasileño en el Salón Peuser de Buenos Aires.¹ El evento, que tuvo lugar entre los días 16 de julio y 9 de agosto de aquel año, fue la primera exposición individual de Portinari en Argentina.² Se exhibieron

¹ Salón de arte fundado en junio de 1944 por el editor y librero Gilberto Knaak Peuser y dirigido por Antonio Chiavetti.

² Portinari volverá a exponer en Argentina en 1948, con dibujos y monotipias en la Sociedad Hebraica Argentina; en 1957, en la muestra colectiva titulada “Arte Moderna en Brasil”, que se realizó en Buenos Aires y Rosario; en 1959, con “Dibujos de Portinari” en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; y en 2004, con la “Exposición Portinari” en la Fundación Proa, actividad acompañada por el seminario

91 obras, entre las que estaban algunos estudios de 1939 para la serie “Retirantes”, que se consagraría en los años siguientes, y el lienzo “Enterro na rede” (1944a), además de los retratos de niños y niñas tan frecuentes en las pinturas del brasileño.³

Rafael Alberti y Candido Portinari convivieron entre la capital porteña y la costa de Uruguay, donde habían ido a vivir sus exilios: el breve del pintor (de noviembre de 1947 a junio de 1948) en razón de las medidas anticomunistas del gobierno de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951);⁴ el largo destierro del poeta –desde 1940 hasta 1977– tras el fin de la Guerra Civil española y la consecuente dictadura franquista.

En el universo de esa conocida amistad, que ya fue objeto de algunas investigaciones en los campos de la Historia del arte (Giunta, 2005) e Historia social (Piazza, 2006), proponemos una reflexión que busca detenerse en los vínculos estéticos entre Alberti y Portinari, más

Portinari y el sentido social del arte en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) y el programa realizado en las escuelas públicas de la Capital Federal titulado “El Brasil de Portinari”.

³ “La muestra del brasileño Portinari fue acompañada por un catálogo inusualmente extenso, compuesto por poco menos de 150 páginas, numerosos artículos y reproducciones, superando los requerimientos básicos de una muestra temporal. (...) Por otra parte, a la yuxtaposición de imágenes de procedencias prestigiosas se sumó la compilación de textos producidos por críticos y poetas franceses que cubrieron la exposición de Portinari en la galería parisina Charpentier en julio del año anterior. Peuser seguía una práctica habitual entre los salones contemporáneos, como por ejemplo *Plástica*, dirigido por Oscar Pécora, quien solía introducir en sus catálogos extractos de la prensa o de libros publicados por críticos reconocidos que reemplazaban la inclusión de un ensayo producido ad hoc. Los textos seleccionados por Peuser para Portinari, aparte de insistir en la excelente recepción que éste había tenido frente al público francés, traían a colación los debates que ocupaban la escena artística parisina en un momento clave de reorganización después de la Guerra” (Bermejo, 2011).

⁴ Como consecuencia de las hostilidades entre Estados Unidos y la Unión Soviética y el comienzo de la Guerra Fría en 1947, el gobierno brasileño anuló el registro del Partido Comunista Brasileiro y cerró la *Confederação Geral dos Trabalhadores do Brasil* el 7 de mayo del mismo año. En enero de 1948, se excluyeron los comunistas del sistema político tras la casación de aquellos que se habían elegido en 1945.

allá de la admiración mutua y de su afinidad ideológica –entre otras cosas, ambos tuvieron filiación partidaria con el comunismo.

Esa propuesta parte de una provocación de la investigadora Andrea Giunta que, en su estudio sobre la recepción de Portinari en el escenario porteño, subraya la casi totalidad de críticas positivas a la obra del brasileño antes, durante y después de su exposición en Buenos Aires.⁵ Según observa,

La recepción de Portinari estuvo precedida por un fuerte contexto discursivo que sirvió de presentación y que hizo impensable cualquier forma de debate. Su presencia en Buenos Aires sirvió más para confirmar posiciones y bloques de alineamiento que para aproximarse a problemas de representación de aquellos mismos conflictos ideológicos ante los que se posicionaban los frentes. Conflictos que Portinari desplegaba problemáticamente en su obra: la representación de dominados y dominadores, sus tipologías. (2005, p. 237)

Dentro de esa atmósfera positiva, Andrea Giunta encuentra justamente la figura de Rafael Alberti y subraya la manera cómo intervino en la ceremonia del último día de la exposición de Portinari:

El día que cerró la exposición, Rafael Alberti, exiliado de la República Española, leyó un poema en honor del artista en el que destacó los valores plásticos, la forma, los materiales, y todos los recursos del lenguaje de los que se valía en sus pinturas. El poema de Alberti compartía el espíritu de alabanza pero se centraba en los valores estéticos de su pintura más que en el sentido social: luz,

⁵ Es interesante saber que, después de Buenos Aires, la exposición de Candido Portinari siguió para Montevideo, donde, al contrario de la positiva recepción porteña, las obras del brasileño produjeron un intenso debate sobre la naturaleza y la función de la pintura en lo que se refiere a sus modos de representación, entre lo realista, lo figurativo y lo abstracto. Entre los críticos de la obra de Portinari estaban los artistas vinculados al Taller de Torres García (1874-1949) (Peluffo Linari, 2005).

sombra, color, forma, orden, relieve, eran las palabras que Alberti entremezclaba entre sus versos para referirse a algo que nadie había analizado en relación con las pinturas que habían cubierto los muros del Salón Peuser. (2005, p. 246)

Es posible que Alberti haya leído en aquel momento el poema “El color”, que formaba parte de su más reciente libro, *A la pintura*, editado por primera vez en 1945.⁶ En efecto, este es el poema que se junta al volumen que la investigadora argentina organiza con estudios sobre Portinari. Sin embargo, no se puede afirmar con seguridad que el poema presentado en aquella ocasión no haya sido el mismo “Portinari”, dedicado al pintor, que se integrará a *A la pintura* a partir de 1953, puesto que entre las cartas, fotos y telegramas que componen el archivo de Portinari se encuentra el manuscrito de ese poema firmado por Rafael Alberti y con fecha de agosto de 1947.

Sea uno u otro el poema, nuestro punto de partida es la observación de Andrea Giunta respecto al papel de la intervención de Alberti en aquel contexto de la exposición en el Salón Peuser. De esa manera, nuestra discusión considera el lugar desde donde el poeta contempló la pintura de Portinari, o sea, desde sus textos. Elegimos dos composiciones para esta reflexión: “Portinari (Palabras y poema)”, de 1949, que es la introducción al catálogo de una exposición que se realizó en Punta del Este en el mismo año,⁷ y el poema “Portinari”, publicado en 1953.

Dos artistas y el sentido social del arte

Empezamos la discusión con el texto que introduce el catálogo de la exposición, del cual transcribimos algunos fragmentos:

⁶ La segunda edición de *A la pintura*, que establece la estructura del libro, se publica en mayo de 1948. En la edición de 1953, se añade un capítulo titulado “Nuevos poemas”, en el que se incluye el poema “Portinari”.

⁷ La exposición de monotipias y dibujos, en la Galería Este en Punta del Este, empezó en marzo de 1949.

Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo. En nuestros ojos, aún apenas abiertos, una mano de niebla exprimió lo terrible. Noches crueles, días crueles: claroscuro de lo espantoso. La luz hiende como una espada. La sombra nos inunda hasta ahogarnos. Y, sin embargo, sigue saliendo la luna, las olas estivales se dilatan tranquilas, y en los jardines el vaho de las flores continúa embriagándonos como tan solo puede hacerlo el vaho de las flores ¿Pero qué alguien en medio nos arrojó estos monstruos? (...) ¿Qué alguien le carga el vientre a esta torturadora pesadilla que nos asedia, nos estruja, nos manda, nos exige? (...) Y nuestro solo pensamiento sería el de correr, huir, no mirar, defendernos. (Alberti, 1949)

En el texto se delinea un dilema o una contradicción del artista, es decir, de un lado, un deseo, o más bien una propensión, por estar tranquilo, y de otro, un compromiso ético del sujeto con su propio tiempo. Es importante que recordemos que se trata de un tiempo de horror, puesto que estamos hablando del pos-Segunda Guerra mundial, de manera que los artistas expresan la imposibilidad de que permanezcan indiferentes.

El problema que Alberti manifiesta en el fragmento y que comparte con Portinari es justamente cómo reaccionar estéticamente ante esa sollicitación del tiempo sin hacer concesiones que afecten la arquitectura y la calidad de la obra de arte. Esta cuestión se presenta como una preocupación del pintor brasileño en la conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1947 bajo el título de “El sentido social del arte”.⁸ En dicha ocasión, Portinari defiende que “Un artista se debate toda la vida” entre el “valor intrínseco” (2005, p. 316) que la obra debe

⁸ Invitado por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, Portinari presentó esa conferencia el 26 de julio de 1947 en el Instituto Francés de Estudios Superiores. En noviembre de 1947, el texto se publicó por Ediciones de Centro de Estudiantes de Bellas Artes.

tener antes de todo, y la conciencia de que el ser humano se relaciona profundamente con “los acontecimientos históricos, políticos y económicos” (p. 312) del mundo. El pintor designa como “sensibilidad artística” (p. 310) a la primera inclinación de este péndulo, que se refiere a una educación plástica hacia el sentido de los colores y de las formas. A la segunda, la nombra “sensibilidad colectiva”, que también dice respecto a un tipo de educación: el “contacto con las masas, auscultando sus anhelos” (p. 312). En esos elementos se abrigan “el espíritu y la técnica de la obra de arte”, verdaderos hermanos “siameses”, según el pintor (p. 310).

En este sentido, el sentimiento y la conciencia ética no permiten que el artista se evada. En realidad, le exigen que busque formas de “dirigirse a las masas” (Portinari, 2005, p. 311). Al final de la conferencia, Portinari conjuga nuevamente los elementos que había apartado a lo largo de su argumentación y aclara:

Los pintores que desean hacer arte social y que aman la belleza de la pintura en sí misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, auscultando los anhelos en que éste se debate. El pintor social cree ser intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquel que desea la paz, la justicia y la libertad. Es aquel que cree que los hombres pueden participar de los placeres del universo (p. 317).

A partir de la lectura de esos fragmentos, se observa que tanto Alberti como Portinari se plantean un problema de orden ético y estético. Frente a él, juzgamos que Alberti encuentra en las soluciones estéticas de Portinari un camino de enfrentamiento de ese problema, que es precisamente la característica que acerca a esos dos artistas. Dicho “camino de enfrentamiento” se diseña en la composición que el poeta dedica al pintor, “Portinari”.

Alberti frente a la pintura de Portinari

Antes de empezar el comentario del poema, es importante que se contemplen algunas obras⁹ que se exhibieron en aquel Salón Peuser en 1947. De esa manera, en alguna medida, se puede recomponer el gesto del propio Rafael Alberti frente a aquellos lienzos.



Enterro na rede, 1944a (Painel a óleo/tela – 180 x 220 cm) – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

⁹ Todas las obras de Portinari que aquí se reproducen se encuentran en el sitio del Projeto Portinari (<http://www.portinari.org.br>), desde donde las extrajimos siguiendo los términos de uso para fines exclusivamente académicos.



Lavadeiras, 1944b (Painel a óleo/tela – 170 x 200 cm) – Coleção particular



Menino retirante segurando bauzinho, 1947a (Painel a óleo/tela – 100 x 81 cm) – Coleção particular

En las tres obras es posible distinguir la alternancia entre los trazos vigorosos, enérgicos y, a veces, violentos, y la línea delicada, el contorno preciso. Asimismo, se puede percibir la deformación de los cuerpos humanos, que pone en tensión la perspectiva figurativa y realista; y la elección de protagonistas infantiles, problematizada por la figuración esquelética de esos niños, por sus miradas tristes, sus ropas largas, su soledad y abandono.

A través de los lentes de Rafael Alberti, la visión de esas obras se tradujo de la siguiente manera:

PORTINARI

Flores en la alameda, enamoradas
a la luna sin miedo, de la cita.
¿Pero quién de las flores
hace surgir de pronto rojas puntas de espadas
quién de la luna dinamita?

Tierra de espanto.

Tiempo de estertores.

Rebelión nueva del infierno.
El feo horror, el feo llanto
alientan el puñal del desgobierno.

Pintar.

Sangre por la paleta resbalan los colores
y en la tela el pincel rompe a llorar.

¡Oh carnaval de la miseria,
pueblo dulce, gracia caliente!
Niño blanco sin ojo, panza negra sin diente.
El colorín es buen abrigo,
lujo de príncipe el desgarró.
No encuentra el lagrimal para tanto mendigo
sino racimos de guijarro.

Viento
del sufrimiento.
Profética melodía.
Pero aún no ha llegado el día.
Mas el dolor quisiera...
Mas el pincel quisiera...
Mas la mano quisiera...
Pero el dolor,
pero el amor
se ornamentan la carne con los nervios afuera.

Grito.

Patean,
cocean,
ramos de puños contra el infinito,
que responde en andrajos
al hambre de la lavadera.

El huracán mueve espantajos
desérticos, vacíos.

La muerte va por los baldíos,
y la disfrazada alegría,
con pintarrajos de colores,
por la danza y la algarabía
del galopar de los tambores.

Tan.
A la 1,
revienta la mula.

Tan, Tan.
A las 2,
estalla el reloj.

Tan. Tan. Tan.
A las 3,
baila el diablo al revés.

Tan. Tan.
Tan. Tan.
A las 4,
el hombre come sus zapatos.

Tan. Tan.

Tan. Tan...
A las 5,
masca su único vestido.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 6,
el hombre se convierte en buey.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 7,
con un palo se le acomete.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 8,
dejan al hombre mocho.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 9,
ni el rey de oro ya lo mueve.

Tan. Tan.

Tan. Tan...
A las 10,
se empieza el hombre a descomponer.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 11,
el hombre ya ni es buey ni hombre.

Tan. Tan.
Tan. Tan...
A las 12,
ya nadie al hombre reconoce.

¡Piedad!

Pinta, pintor, lidiando por la nueva Belleza
y la nueva Serenidad.
(Alberti, 2006, pp. 205-208)

“Portinari” es un poema largo y que se constituye de distintos tiempos, como si acompañara los tiempos del artista y de su creación. Así, se abre con un escenario tranquilo –“flores en la alameda, enamoradas / a la luna sin miedo”). Esa tranquilidad se rompe con un rápido corte sonoro, visual y semántico, que encarna en el lenguaje a través de la sucesión de consonantes oclusivas (/p/, /k/, /t/, /d/) y vocablos que evocan una situación de súbita violencia –“¿Pero quién de las flores / hace surgir de pronto rojas puntas de espadas / quién de la luna dinamita?”. La construcción que inaugura el poema actúa, en la escritura, como una recomposición de aquellos cortes que Portinari diseña sobre sus lienzos.

Ese escenario violentamente transformado se convierte en dos versos que condensan aquel momento histórico de las décadas del 40 y 50: “Tierra de espantos / Tiempo de estertores”. Se trata de un mundo

que infunde el miedo, en que se vive con la respiración entrecortada propia de la agonía, el estertor. Son expresiones que no solo describen el mundo, sino que desvelan el carácter históricamente producido de ese contexto, puesto que el miedo y la respiración en sobresalto implican la existencia de una dinámica generada por acciones e intereses humanos.¹⁰

Ahora bien, el tiempo de “feo horror” y “feo llanto” es el mismo que, sin embargo, alienta “el puñal del desgobierno”, una imagen en la cual el aliento corresponde al intento por una nueva respiración. La respuesta del sujeto aparece en un verso de una única palabra: “Pintar”. El artista que no puede permanecer indiferente, porque la indiferencia es “lujo de príncipe”, desata su acción, y es precisamente esta la acción que el poema pasa a acompañar. El tiempo de la creación es tormentoso: de sangre por la paleta, de un pincel que rompe a llorar.

Frente a las obras, viendo los cuadros, el poema diseña un juego de espejos: el lector ve lo que está pintando el pintor y, al mismo tiempo, se asume la mirada del observador del lienzo terminado, el resultado final que ya está colgado en la pared: “¡Oh carnaval de la miseria, / Pueblo dulce, gracia caliente! / Niño blanco sin ojo, panza negra sin diente”. Los versos parecen transliterar las figuras que habitan las pinturas que reproducimos: el niño sin ojo de *Lavadeiras*; el aspecto de fantasía de carnaval que tienen las ropas del niño migrante que lleva su baúl; la miseria de la ceremonia fúnebre que la distorsión carnavalesca de los trazos pone en evidencia.

¹⁰ Aquí nos alineamos a la argumentación de la lectura comparativa de Florencia Garramuño sobre los emigrantes de Candido Portinari y Graciliano Ramos. La investigadora defiende que la “atención a la materialidad misma del lenguaje plástico y literario encierra un impulso de forma que diferencia las propuestas artísticas de Portinari y Ramos de otras formas de arte social menos conscientes de la forma” (2005, p. 189). Dicha conciencia, que se expresa en el “desplazamiento de la descripción objetiva y realista”, “implica toda una concepción de esa miseria como algo producido, no por el ambiente y el clima, sino por lo que ciertas relaciones de producción han desatado en el hombre” (p. 193).

A esas miradas del lector, del pintor y del observador que se conjugan se suman las miradas de las mismas figuras representadas en los lienzos. Respecto a ese juego de espejos, recordamos una reflexión de Adriana Amante, quien advierte con lucidez que, al contemplar las obras de Portinari, “Estamos frente a miradas, a ojos que arrojan piedras como quien denuncia (...)” (2005, p. 204). En un detalle de otra pintura que se exhibió en el Salón Peuser de Buenos Aires, *Mãe com sua criança*, dicha interpretación se confirma y se agudiza, pues se pintan lágrimas que brotan como piedras.



Mãe com sua criança, 1947b (Painel a óleo/tela – 130 x 97 cm) – Galerie Nationale de Prague, Praga

En los versos de Alberti, se emula la construcción pictórica de Portinari –“No encuentra el lagrimal para tanto mendigo / sino racimos de guijarro”–, una imagen poética aguda, que abarca, a la vez, la abundancia y el sufrimiento que radica en ese llanto. Las lágrimas intencionalmente deformadas amplían el sentido del padecimiento y pueden llegar a confundirse con el llanto del artista y del observador de la obra.

Frente a todo eso, el pincel y la mano del artista quieren pintar, pero a ese deseo se interpone una cuestión que es igualmente ética: el dolor y el amor se pueden ornamentar, pero “la carne con los nervios afuera”, no. De esta manera, Alberti incorpora a los versos el dilema de la creación.

En este momento, aparece otro verso compuesto de una sola palabra que, por paralelismo, se relaciona con el “Pintar” anterior. El verso dice simplemente: “Grito”, condensando en la brevedad lírica el dilema del creador, poeta o pintor, frente a una realidad forjada de extremos. Una imagen descomunal ofrece la medida de la lucha que el artista enfrenta: “ramos de puños” que “patean” “contra el infinito”. Efectivamente, “lucha” y “combate” son palabras que se repiten a lo largo de la conferencia de Portinari al hablar del proceso de creación y de sus dificultades en la búsqueda por la justa medida entre la “sensibilidad” y la “técnica”. El pintor trata de describir este entramado en su conferencia:

El contenido espiritual de un cuadro registra la potencia de sensibilidad del artista. El lado técnico registra el conocimiento y el desarrollo de la sensibilidad del artista. La técnica es el medio con que el artista transmite su sensibilidad. (Portinari, 2005, p. 310)

La última secuencia del poema quizás sea la más enigmática, porque se basa en una dicción infantil. Se trata de una serie de doce estrofas que sigue una secuencia muy conocida en español que dice: “a la 1, a las 2, a las 3...”. En esta secuencia organizada según la lógica

de un juego en que se van encadenando acciones, sucede algo irónico: el juego infantil se convierte en un juego de muerte. Un hombre es acometido a palos hasta descomponerse.

Al final de las doce estrofas, encontramos otro verso que completa el paralelismo con los versos anteriores de una única palabra, “Pintar” y “Grito”. El verso ahora dice “¡Piedad!”. Etimológicamente, la piedad tiene el sentido del cumplimiento de un deber. De cierta manera, por lo tanto, el sentimiento de compasión que la palabra contiene no se separa de un compromiso: la misma exigencia de que hablaba Alberti en “Portinari (Palabras y poema)” –“¿Qué alguien le carga el vientre a esta torturadora pesadilla que nos asedia, nos estruja, nos manda, nos exige?” –; o la misma sensibilidad colectiva sobre la que discutía Portinari en su conferencia –“Vivimos en un mundo contradictorio en que el artista, por poseer una sensibilidad a flor de piel y en mayor porcentaje, sufre intensamente” (2005 p. 312).

El poema termina con la voz del sujeto lírico dirigiéndose al pintor: “Pinta, pintor, lidiando, por la nueva Belleza / y la nueva Serenidad”. Esos dos atributos en letra mayúscula, –la Belleza y la Serenidad–, que le dan un envoltorio platónico, se identifican como los elementos que el creador busca frente al horror de haber visto aquella muerte gratuita, aparentemente lógica y por eso absurda que ocurrió como un juego infantil.

La Serenidad perseguida por ese creador que vive en tiempos de horror no es sinónimo de sosiego y moderación. El artista solo puede estar sereno si se entrega a esa casi posesión del desasosiego que el poema describe, si asume que debe encarar el horror frente a frente.

Nos parece que la manera de hacer eso es exactamente lo que sostiene hasta hoy los sentidos de la poesía de Alberti y de la pintura de Portinari. Ambos exigen de sí mismos una creación que congregue las técnicas y el conocimiento de la tradición y de las vanguardias; además de la mirada consciente y crítica hacia su tiempo histórico, social y hacia su gente. Se trata de preocupaciones que esos dos artis-

tas compartieron, hablando la misma lengua más allá del idioma y de sus formas de expresión distintas. Eso quedó sintetizado en una carta de Alberti a Portinari escrita en diciembre de 1952 en la que se leen las palabras del poeta español: “Me gustaría abrazarte algún día en tu taller. ¡Tan cerca que estamos! Contigo me entiendo”.

Este “Contigo me entiendo” es, de hecho, una confesión en boca de un poeta que muy raramente las hizo. Una confesión de la afinidad ética, estética y humana que compartió con Candido Portinari.

Consideraciones finales

Frente a la pintura de Candido Portinari, Rafael Alberti contempla y admira la obra de un artista y, al mismo tiempo, reflexiona y busca caminos para sus problemas estéticos. Su mirada se conforma desde el triple lugar de observador, poeta y pintor, y desde esta posición vierten los versos que componen el poema “Portinari”. En este sentido, las abundantes elipsis, el desplazamiento de las estrofas y el universo semántico de las acciones abruptas en el poema actúan como recursos que Alberti moviliza frente a la visión de las pinceladas vigorosas y bien marcadas que diseñan los cuerpos escuálidos y deliberadamente deformados en los lienzos que pudo ver en Buenos Aires en 1947 o aquellos que examinó reproducidos en catálogos en los años siguientes.

Frente a la pintura de Candido Portinari, Rafael Alberti lo pinta también como un dios en proceso de creación. Efectivamente, esa es la manera como lo describe en su “Recuerdo de Portinari en La Gallarda”, la casa de la familia Alberti –Rafael, María Teresa León y Aitana– durante las temporadas del exilio en Punta del Este y en la pared de la cual el brasileño pintó una obra: “Obtenido el dibujo, pintó Cándido, durante siete días, tenaz, alegre, pulcro, con un dominio de experimentado maestro, abriéndome en fin en mi salón de La Gallarda un ventanal de luz, de vivo aire trasparente” (Alberti, 2006, p. 289).

Referencias bibliográficas

- Alberti, R. (2006). *Poesía III*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral.
- Amante, A. (2005). La caligrafía del horror. En A. Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 200-206). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bermejo, T. (2011). El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires. *Asri. Arte y sociedad - Revista de investigación, 0*. Recuperado de <http://asri.eumed.net/0/tb.html>
- Garramuño, F. (2005). Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus emigrantes. En A. Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 184-199). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Giunta, A. (2005). 'Buenos Aires y un bandoneón'. Recepción en el escenario porteño. En A. Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 229-248). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Peluffo Linari, G. (2005). Portinari en Uruguay: centralidad y marginalidad política en el arte realista de los años cuarenta. En A. Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina (pp. 209-228).
- Piazza, M. de F. F. (enero-junio de 2006). Políticas de amizade: Portinari e o mundo cultural ibero-americano. *Topoi*, 7(12), 222-246. Recuperado de <http://ref.scielo.org/gt3r3g>
- Portinari, C. (1944a). *Enterro na rede*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Pannel a óleo/tela.
- Portinari, C. (1944b). *Lavadeiras*. Coleção Particular. Pannel a óleo/tela.
- Portinari, C. (1947a). *Menino retirante segurando bauzinho*. Coleção Particular. Pannel a óleo/tela.
- Portinari, C. (1947b). *Mãe com sua criança*. Praga: Galerie Nationale de Prague.

Portinari, C. (2005). Sentido social del arte. En A. Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 309-317). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Documentos consultados en el Portal del *Projeto Portinari*

“Portinari (Palabras y poema)”. Texto de Rafael Alberti de 14 de enero de 1949. Portal Projeto Portinari, texto 142. Recuperado de <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8281/detalhes>

Correspondencia de Rafael Alberti a Candido Portinari. 31 de diciembre de 1952. Portal Projeto Portinari, correspondencia 71. Recuperado de <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/14854/detalhes>

La poesía de Sevylla de Juana entre Palencia y Espírito Santo

Maria Mirtis Caser

Silvana Athayde Pinheiro¹

En *Brasil. Sístoles y diástoles*, Pedro Sevylla de Juana hace un homenaje a Brasil, estableciendo un diálogo con la cultura y la producción literaria del país. Desde el título y el epígrafe del libro, se evidencia lo contrastante de las realidades brasileñas:

Isto que vejo, tão complexo, tão exuberante, tão diverso, tão pobre, tão rico, tão escuro, tão colorido, tão árido, tão fértil, tão débil, tão forte, tão violento, tão terno; isto e mais: um conjunto de energias que somam e restam, um enigma intrigante que devo interpretar por mim mesmo; todo isso e bem mais, que não vou compreender nunca, é BRASIL. (Sevylla de Juana, 2016, p. 15)

Los adjetivos presentes en el epígrafe parecen indicar contrastes que, menos que revelar polarizaciones, afirman la dinámica disonante de un mismo movimiento: *pobre/rico, oscuro/colorido, ári-*

¹ Parte del presente trabajo se realizó con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), Finance Code 001.

do/fértil, débil/fuerte, violento/tierno, eso y más. Esa percepción la refuerza también el juego verbal *suman/restan*, que caracteriza el conjunto de energía que permanece como enigma único, al cual el poeta llama Brasil.

Partiendo de esa comprensión / no comprensión de lo que sea Brasil, Sevylla de Juana destaca las metáforas del título, *sístoles y diástoles*, como partes de la composición del movimiento que lo instiga. La metáfora se saca del contexto de la biología y se relaciona al latido del corazón de los seres vivos. Pero, el corazón, en el inconsciente colectivo y en el sentido común, está asociado al centro de los sentimientos y pensamientos humanos. La doble metáfora remite, de esa manera, a la pulsación de la vida, a los flujos y reflujos de la existencia, al ir y venir de las caminatas humanas.

Las consideraciones del poeta portugués Fernando Pinto do Amaral acerca de la metáfora del corazón nos ayudan a componer el entendimiento de las bases sobre las cuales Sevylla de Juana construye sus versos:

[D]e todas essas metáforas (ou campos metafóricos) que utilizamos todos os dias, mas também na literatura, talvez a metáfora-rainha (ou a mãe de todas as metáforas) continue a ser, ainda hoje, a que se serve do coração. A Metáfora do Coração é, de resto, o título de um dos mais belos volumes de ensaios da filósofa espanhola María Zambrano, que o encara como uma das metáforas fundamentais da nossa cultura, a imagem na qual se condensa um longo percurso de conhecimento: ‘O coração tem sido tudo, até lugar do pensamento em Aristóteles, tudo poeticamente e nas religiões’. Nessa obra, María Zambrano fala-nos do coração como a mais intensa metáfora da comunicação e da criação literária, sublinhando a sua profunda vocação interior, o apelo da sua interioridade. Para María Zambrano, ‘o coração é o símbolo e a representação máxima de todas as entranhas da vida, a entranha onde todas encontram a sua unidade definitiva e a sua nobreza (...). O coração é a víscera

mais nobre porque arrasta consigo a imagem de um espaço, de um dentro obscuro, secreto e misterioso, que em algumas ocasiões se abre'. (Amaral, 2011, p. 440)

De esa forma, transitando alrededor del principio generador de la vida del ser humano y de sus angustias, el poema no resiste a la presión vital, expandiéndose por medio de los movimientos y de los desplazamientos de la existencia, llegando a otros tiempos y espacios, uniendo distintas lenguas y lugares. El español y el portugués se amalgaman en versos y traducciones, en el homenaje a la pequeña provincia de Espírito Santo, su tierra y su gente. Este estado litoral, al sudeste de Brasil, sin gran proyección en el escenario cultural brasileño, tal vez por estar encogido entre grandes expresiones culturales, como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia y São Paulo, fue elegido por Sevylla de Juana para representar las contradicciones brasileñas.

La presencia del estado de Espírito Santo en el libro ya se anuncia en la dedicatoria a Ester Abreu. El nombre de esa capixaba, poeta y profesora de literatura española está en la dedicatoria y también en el poema “Vida é obra, obra é vida”. Ester, así, más que una homenajeada, integra una referencia metafórica de los entre-lugares del libro: sístole/diástole, Brasil/España, Portugués/Español, individual/social, poesía/prosa, etc. El poema en sí mismo constituye una metáfora de ese eje de encuentro en el libro, en la vida, en la literatura. Vida y obra.

La constatación de Francisco Aurelio Ribeiro sobre “Vida é obra, obra é vida” refuerza ese entendimiento: “No es por casualidad que el poema se encuentra en el centro del libro e inicia el segundo movimiento de la obra de Pedro Sevylla de Juana en que portugués y español se amalgaman como en el principio de los tiempos en que era una y mezclada” (Ribeiro, 2016, p. 23).

El poema es simple, predominantemente biográfico y halagüeño, y relata la historia de la profesora y poeta. Los versos de las dos primeras estrofas dan cuenta de un evento, la conmemoración de los 80 años de la poeta. En ese contexto, se instaura la ficción y el yo lírico,

presente en la fiesta, da alas a la imaginación, a partir de la tercera estrofa, divagando acerca de la biografía de Ester Abreu Vieira de Oliveira. Posiblemente, el poeta cogió los datos biográficos con los amigos capixabas, pero esos datos, aunque mantienen relación con los hechos reales, se ficcionalizan en el poema.

De la tercera estrofa en adelante, hay una constancia en la organización del poema. Sevylla de Juana intercala estrofas de pocos versos y versos de una sola sílaba. Los primeros tipos traen lecturas sobre los datos reales del nacimiento de Ester, su infancia y adolescencia, la salida del interior de Espírito Santo, el paso por Rio de Janeiro y el regreso a Vitoria, donde estructura su trabajo entre la poesía y la enseñanza de la literatura, y finalmente la llegada a los 80:

Não o parece, mas passaram
oitenta anos
plenos;
oitenta, oitenta, oitenta.
E a Ester Abreu é uma jovem
de oitentas primorosas primaveras.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 72)

Como se ha podido ver los versos están fuertemente marcados por un discurso de reconocimiento por la historia privada y pública de la homenajeada. Los *monósticos* que aparecen entre las demás estrofas son interludios menos corrientes, que demarcan el paso de una fase a otra de la vida de la poeta:

A ilusão assoma no horizonte (...) / Um galo canta (...) / Um galo
sobe acima da taipa (...) / Um galo salta à rua (...) / Lá vem o trem
(...) / Rufam os tambores (...) / Vibram os clarins (...) / As águas
surgem e vão (...) / A fé move montanhas (...) / O silêncio fala (...)
/ O silêncio cala (...) / As águias não são ferraduras (...) / Baixam
versos como rios de montanha (...) / No caminho dos segredos (...)

/ A vida marca o rastro a seus passos (...) / A vida segue o rastro de seus passos (...).

(Sevylla de Juana, 2016, pp. 72-78)

Algunos versos refuerzan la figura de Ester como metáfora divisoria del libro, especialmente los versos que indican su nacimiento: “Não teve estrelas agourando / nem um Sol escurecido, / só um es-talido / que partiu o dia em dois” (Sevylla de Juana, 2016, p. 73). En los versos citados, las imágenes, además de sugerir un marco delimitador en el libro, hacen referencia a los eventos impactantes relativos al nacimiento y a la muerte de Cristo, divisor de aguas en la historia de la cultura judeocristiana. Hay una sugerencia de correlación con Ester en el pasaje, pero el poema indica que la capixaba no divide eras, sino divide solamente el día en dos, el instante, el presente del yo lírico, entre los movimientos de ir y venir, flujos y reflujos de la existencia.

El poema subdivide, de esa manera, la obra en los dos movimientos mencionados anteriormente, sístoles y diástoles. Como lo explica Ribeiro, en la primera parte

(...) constituída de 16 poemas mas em tamanhos diversos e um texto em prosa poética (“A visita de Deus”), o poeta busca recriar o que chama de “movimentos sistólicos (que) concentram o universo, desde um instante anterior ao ponto de não volta na expansão, até conseguir que toda a matéria e a energia toda ocupem um espaço mínimo”. Assim, os poemas iniciais têm uma marca filosófica do princípio gerador do universo e seus títulos dialogam com o conteúdo ontogênico dos seres: “O homem essencial”, “O primeiro princípio”, “A humanidade e as suas coisas”, “O mito da amada”, “O triunfo da primavera”, “O jogo da vida”, dentre outros. (Ribeiro, 2016, pp. 19-20).

Intercalando poemas cortos y largos, que se acercan a la prosa, Sevylla de Juana dialoga con la Filosofía y las Ciencias Sociales,

en búsqueda de comprender las grandes cuestiones instauradas a lo largo de los siglos en el corazón de los seres humanos, respecto de la vida, la muerte, el sufrimiento, el paso del tiempo, de las realidades e injusticias.

Huyendo al revestimiento de prosa que caracteriza a mucho de sus textos, Sevylla de Juana trae en su poema “Fome”/“Hambre”, destacados recursos fónicos, jugando con la sonoridad de las palabras *fome* e *homem* [hambre/hombre] y con el resonar de la nasalidad que marca el paso de los versos:

Fome,

Fome, fome

Duas sílabas apenas

E rompem o fluir do homem.

Agente ou paciente

Aprofundam a cisão do homem

Apagam os caminhos do homem

dessangram coração do homem.

Tão só duas sílabas

e desdizem, invalidam, desautorizam,

rejeitam,

revogam,

anulam, negam o homem.

(Sevylla de Juana, 2016, p. 52)

Hambre

Hambre,

hambre, hambre;

dos sílabas apenas,

y truncan el devenir del hombre.

Agente o paciente
ahondan la escisión del hombre
borran los caminos del hombre
desangran
el corazón del hombre.

Tan sólo dos sílabas y desdicen,
invalidan,
desautorizan, rechazan,
anulan,
revocan, niegan al hombre.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 52).

Los fonemas nasalizados a lo largo de toda la secuencia de los versos parecen reforzar la idea de un proceso continuo de arrastre en la existencia de los humanos, tanto material como espiritual, cuando están afectados por el hambre. Hambre que es, a la vez, *agente* y *paciente*, ya que es producida por el hombre y produce ella misma realidades humanas. Hace falta registrar la reflexión metalingüística en el texto, al tratar el poeta de la palabra fome/hambre compuesta por dos sílabas solamente. La plurisignificación del vocablo permite leer el poema por la doble vía del hambre: como problema social y como realidad existencial de cada ser humano. En ambos sentidos, el hambre significa una ruptura de la continuidad, una paralización o prórroga de las posibilidades humanas. Las dos vías de sentido “anulan, niegan al hombre”.

Aún sobre temática correlativa, vale destacar el poema “As mães famintas” [“Las madres famélicas”]. En el texto el ser humano se encarna en género, se localiza en las figuras maternas por el mundo. Son las madres que “trabajan la tierra, trabajan la casa, trabajan los niños” (Sevylla de Juana, 2016, p. 53) y, sin embargo, son famélicas. En contraposición, los versos presentan la figura de los machos. Machos, no padres. Con esa elección de vocabulario, el yo lírico contrasta mujeres

y hombres. Ellas, jugando en la existencia el papel donador de la vida, “suben a sus machos”, que se reconocen por el lugar de dominación, “suben a sus machos a arrogante infinito” (Sevylla de Juana, 2016, p. 53). El contraste se encuentra en la esfera de la imagen: “E as mães famintas voltam do infinito, / com seus filhos sem pai nos braços” pues, aunque el ejercicio del gozo sea vivido por ambos, el macho se mantiene en el arrogante infinito. La mujer, madre, vuelve de ese infinito a la tierra en que trabaja y alimenta a los hijos. Pero lleva dentro lo vacío, es madre famélica.

Y prosiguen los versos con reflexión sobre las cuestiones que se instauran en el corazón de las madres famélicas, en la relación con sus machos, con sus hijos, a quienes también llevan al “sañudo infinito” (Sevylla de Juana, 2016, p. 53). Pero las madres acaban con “olhos vãos”, “sem mirada”, “olhar ausente”, porque los hijos van y quedan. Hay incluso los que agonizan en el infinito, inmaduros, sin tiempo de madurar. Y las madres “abrem tumbas nos próprios ventres” (Sevylla de Juana, 2016, p. 56), y en el infinito quedan para siempre. En el poema de Sevylla de Juana se ponen al descubierto algunas realidades de la condición en que viven muchas mujeres.

La segunda parte de la obra, “Diástole”, en las palabras del propio poeta, está relacionada a la “(...) tendencia centrífuga cuyo punto extremo resulta imposible de mantener en el tiempo, sin escapar a la ley de la Gravitación Universal, momento en el que se inician los movimientos sistólicos de concentración. Y así una y otra vez” (Sevylla de Juana, 2016, p. 69), que empieza con el poema dedicado a la capixaba Ester, ya mencionado en este estudio.

Los poemas adquieren en esta parte, entre otras características, un perfil de diálogo con importantes nombres de la cultura brasileña, ya por medio de referencias explícitas a sus nombres, ya por medio de citas u otras marcas intertextuales. El movimiento diastólico ocurre en las vivencias del poeta/yo lírico junto a la cultura brasileña. El diálogo con muchos íconos nacionales, por medio de

sus obras, principalmente aquellas concernientes al movimiento modernista en Brasil, se hace movimiento de expansión existencial y literaria. “Vida é obra, obra é vida”. Al retornar, entonces, a su realidad histórica y existencial, ya no puede ser el mismo, como humano, como poeta.

Uno de los más significativos poemas, dentro de esa perspectiva, es “Trabalhos do tradutor”, en que la presencia de Carlos Drummond de Andrade está fuertemente marcada. Los versos, como pasa en la mayoría de los otros poemas de la obra, son libres, asimétricos, de lenguaje sencillo, orden directo y ritmo imprevisible, lo que demuestra la adhesión a la lírica modernista. La referencia a Drummond, como nombre de la más importante expresión en la lírica modernista brasileña, refuerza la intención del diálogo con los cánones del modernismo.

Ese diálogo se construye también en la traducción llevada a cabo por Sevylla de Juana en *Brasil*. Sístoles y diástoles como en otras producciones suyas que se encuentran impresas o disponibles en su blog. Un minucioso inventario da cuenta del camino seguido por el poeta en la experiencia de traducir a la lengua castellana los versos del brasileño Carlos Drummond de Andrade en su audaz y celebrado “A máquina do mundo”. Se atreve con Drummond después de traducir, según sus propias palabras “desde o idioma português vários centos / de poemas, filhos de muito diferentes / bardos”. En la segunda estrofa de “Trabajos de traductor” el lector se ve frente a una dificultad que Sevylla de Juana considera “insuperable” en aquel momento. ¿Cómo solucionar la “premeditada falta de concordancia” en el cierre del poema drummoniano “Seguía vagaroso, mão pensas”? (Sevylla de Juana, 2016, p. 90). El hecho de que el poeta español asentara en el inicio de su texto el desafío que enfrentaba da al lector una pista de la importancia de dicho fragmento.

Pero Sevylla de Juana deja al lado el fragmento y se entrega a los demás versos, entusiasmado con el nuevo poema que surge:

Me animou o princípio, confesso-o,
e me crendo
capaz de traduzi-lo inteiro
continuei carregado
de optimismo contagioso.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 91)

El resultado que provoca el optimismo declarado aparece en la estrofa siguiente, a la cual el poeta agrega a la traducción una estrofa más del poema *mineiro*: “... la máquina del mundo entreabrió / para quien de romperla ya se arrepentía / y solo por haberla imaginado la-grimaba” (Sevylla de Juana, 2016, p. 91).

Lo “de mão pensas” vuelve y vuelve y, en el intento de resolver el misterio, consulta a amigos de habla portuguesa que no le dan la clave. Y el poeta le da vueltas a la cuestión, aportándole a la máquina del mundo otro engranaje, que pudiera dar respuesta a su duda fundamental: ¿Por qué el poeta se había decidido por la concordancia rara? ¿Qué significado habría allí?

Exultante estaba e convencido
de minhas instáveis reservas, ente
que se autoalimenta
alimentando a própria dúvida;
já, sexta-feira dia nove,
pouco antes
das duas da manhã,
desconhecendo que numa noite de insônia
posterior,
o labirinto de **mão pensas**
pensando e repensando
me ia mostrar sua saída.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 93)

En medio al gozo de la constatación de su capacidad poética en hacer del poema de Drummond otro poema, “conozco el sendero” (2016, p. 92), lo de “mão pensas” deja desvelado al poeta:

Descobria admirável o nexo literário,
o ritmo, a paixão,
a veemência sujeitada; mas na amanhecida
me intrigava mais ainda
o sentido exato que o poeta
quis dar às indômitas palavras
de mão pensas, sua concreção abstrata.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 94)

Y la búsqueda por descifrar la significación del sintagma oscuro lo lleva a su Valdepero, donde está la máquina que transforma “tierra y piedra sueltas en calzada resistente”. Tal vez allí estuviese la explicación del enigma, “Isso era, aí estava o quid” (Sevylla de Juana, 2016, p. 95). Entre las preguntas, respuestas, análisis minuciosos, incertidumbres y noches insomnes, la verdad se presenta, tan clara que no se podía ver:

Ainda habitava eu a dúvida, quando Carlos Machado,
poeta difusor de poetas, grande pesquisador de Drummond,
com firme conhecimento de causa,
me enviou o carinhoso e esclarecedor aviso:
‘Essa falta de concordância não existe:’
as edições certas incluem o ‘s’ de mãos.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 96)

La superación de la *dificultad insuperable* anima al poeta que logra por fin el cierre para su “Máquina del Mundo” castellana y el verso “Seguía vagaroso, de mãos pensas” del poeta brasileño se convierte en “permanecía indolente, mano sobre mano” (Sevylla de Juana, 2016, p. 97) del poeta español.

Haroldo de Campos, teórico, crítico, traductor y poeta brasileño, en el artículo “Da tradução como criação e como crítica”, haciendo consideraciones sobre proposiciones del filósofo y crítico Max Bense con respecto a las informaciones documentarias, semánticas y estéticas, realiza un análisis de los versos de “A aranha tece a teia”, del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto. Tratando de la *fragilidad* de la información estética, en la cual se apoyaría el embrujo de la obra de arte, Campos esclarece:

Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (...), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (...). A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima (de fato, qualquer alteração na sequência de signos verbais do texto transcrito de João Cabral perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula). (Campos, 1992, p. 33)

De esa forma, vemos que la alteración de la secuencia de signos, por error de una edición, provocó un camino proficuo de reflexión metalingüística sobre los matices de la lengua, del lenguaje poético y del hacer estético. Ratificando la idea de que el poeta juega, miente y usa máscaras, Sevylla de Juana aprovecha el descuido de una edición que le llegó a las manos como materia de poesía y acaba por hacer de su texto una poética del desliz o del equívoco.

Como argumenta Marcelo J. de Moraes (2013, p. 82), la relación entre lenguas y culturas no está solamente en la “contaminación de diferencias” sino en la experiencia de la afirmación “de la irreductibilidad de esas diferencias”. Y en el caso del español/portugués lo que pasa es que a veces vemos menos diferencias de las que hay y a veces queremos ver diferencias más importantes de las que realmente existen.

La intertextualidad se encuentra también en el poema “O meu sonho sertanejo”, en el cual el diálogo se articula alrededor del poeta

Manuel Bandeira y de sus versos más famosos. El texto de Sevylla de Juana trae como referencia Mor, Bandeira, pero también son citados Euclides da Cunha, Guimarães Rosa y Graciliano Ramos, importantes nombres de la producción literaria brasileña, en la órbita del modernismo. Sorprendentemente, aparece también citada la capixaba Jô Drummond, desplazada en el tiempo y en el espacio, ya que es escritora contemporánea y vive en un estado (provincia) periférico culturalmente. Pero la referencia a esa poeta se traduce, sobre todo, por el diálogo proficuo que establece con los autores citados, tanto en la literatura como en la crítica literaria que produce. Además de ello, refuerza la elección intencional de Sevylla de Juana de dialogar con Brasil a partir de un estado que, aunque de menor proyección nacional, acogió al poeta y le permitió estrechar intercambio con las realidades de nuestro país.

Otros dos importantes nombres de la poesía brasileña son homenajeados en otro poema, “Solta de pombas” / “Suelta de palomas”: Cecília Meirelles, mayor representante femenina de la lírica modernista, y Castro Alves, último gran poeta de la Tercera Generación Romántica en Brasil, “O Poeta dos Escravos”. Además de esas referencias, en los versos del poema “Morri” / “Morí”, Gilberto Freyre, sociólogo brasileño, y su libro más famoso “Casa grande e senzala”, son mencionados, destacando las contribuciones que ese texto aporta al entendimiento de la formación de la familia brasileña, bajo el régimen de la economía patriarcal.

La relación amorosa es otro de los temas caros a la segunda parte del libro. Sobre el amor, merece la pena destacar el poema “Transparente confusão” (Sevylla de Juana, 2016, pp. 90-91). Es uno de los más cortos de la sección, aunque presente 53 versos, distribuidos en ocho estrofas de constituciones variadas. No hay regularidad en el tamaño de las estrofas ni en la métrica de los versos, como es común a los demás poemas del libro. Los versos son libres y blancos. El lenguaje del poema se acerca a la prosa, característica común a la lírica modernista

brasileña, ampliamente citada en esa sección del libro, pero se aleja de esa vertiente poética por dirigirse a la mujer amada por medio del pronombre Tú. Tal característica se aproxima a la lírica de movimientos anteriores al Modernismo.

En el título del poema se encuentra una cierta contradicción que aparece implícita en los versos. Se puede hablar de una con-fusión, una fusión del yo lírico con su musa. Pero esa es una confusión transparente, incuestionable, una vez que el mismo yo lírico la explicita y asume. La relación entre los amantes implica alguna simbiosis, en la que el yo se pierde y, sin embargo, se encuentra como hombre. Por eso, se trata de un proceso a la vez confuso y transparente. Transparente también porque se revela como por un espejo. La elección del término “espelho” en el primer verso es determinante en el poema, ya que es en la relación inversamente especular con el otro femenino que el poeta descubre quién es como hombre.

El otro se describe como femenino: “(...) fêmea de lábios nutrícios, peito generoso e cabelos em cascata sobre os ombros nus”, con quien el yo lírico masculino se relaciona en posición heredada de sus “antecesores sucesivos” / “(...) hembra de labios nutricios, / pechos vanidosos / y cabellos en cascada sobre los hombros / desnudos”; pero la musa está ausente, lo que provoca el sentimiento de no completitud en sí mismo. Pero ese inacabamiento no está determinado por quién es ella, sino por quien él deja de ser a causa de su ausencia: “Só, sem ti, / na obscuridade de tua ausência prolongada, / vazio desse brio promissor dos efeitos positivos, / sou incapaz de ser / quem em realidade / sou” [“Solo. Sin ti, / en la obscuridad de tu ausencia prolongada, / vacío de ese brío promisor de efectos positivos, / soy incapaz de ser / quien en realidad / soy”] (Sevylla de Juana, 2016, p. 88).

Un sutil pero elocuente tono erótico permea los versos, especialmente en el final del poema: “No teu interior, na fundura, / na profundidade de teus convencimentos / encontro fundamento firme / e sou / quem eu quero ser / depois do esforço / que me leva acima” [En tu in-

terior, en tu hondura, / en la profundidad de tus convencimientos / encuentro fundamento firme / y soy / quién quiero ser / tras el esfuerzo / que me lleva arriba” (Sevylla de Juana, 2016, p. 91). La repetición en eco de la raíz “fund”, que compone los vocablos “fundura”, “profundidade” e “fundamento”, intensifica el sentido de la propia raíz, que se origina del latín *fundus*, “base, fundamento, parte más profunda”, como si el yo lírico excavase el sentido mismo. Y ese proceso exige empeño, lo que es corroborado también por la repetición de los recursos sonoros que indican fuerza: “firme”, “esforço”.

El acto sexual, la penetración en el interior de su amada, le garantiza la experiencia de mayor cimiento, mayor raíz de ser. En ella, el yo lírico se encuentra como hombre, descubre a sí mismo. En esta experiencia fundadora, puede decir: “Voo na tua esperança, / vou a ti, incólume, / vencendo a lei da gravitação universal / que nos atrai e nos separa / na infinita eternidade” [Vuelo en tu esperanza, / voy a ti, incólume, / venciendo la ley de la gravitación universal / que nos atrae y nos separa / en la infinita eternidad]” (Sevylla de Juana, 2016, p. 91). El poeta y su musa se atraen, se espejan, pero se distancian, se ausentan, en la experiencia de existir, de acogerse, de diferenciarse y de auto conocerse. También en el amor, como en la vida, se experimenta el movimiento de sístoles y diástoles.

La reutilización literaria del mito Leda da a “La victoria del deseo” el tono de sensualidad y de erotismo que caracteriza el asedio sexual de Zeus a Leda. De las varias representaciones en la pintura que retratan a la madre de Helena y Clitemnestra, Sevylla de Juana elige la de Rubens (1601, 1ª versión y 1602, 2ª versión) y la encaja como la cuarta Gracia del pintor. En la relectura del mito de Leda, a quien se acerca Zeus bajo la forma de un cisne, el poeta aprovecha los detalles de la historia fabulosa de los dioses, pero lo hace agregándole detalles que dan al mito un ropaje inesperado. En su artículo “Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, Carlos García Gual argumenta que la reutilización literaria de los

mitos puede ocurrir por alusión, por ampliación novelesca, por prolongación del relato, por ironía o por reinterpretación subversiva del sentido. Para el estudioso, en la poesía se observa con más frecuencia el mito aludido, que se presenta como un eco de la trama mítica y que “se hace explícito con un tono peculiar, en el que el poeta nos deja sentir su propio sentir con un tono personal al evocar el personaje o el episodio mítico en cuestión” (García Gual, 1998, p. 36).

Llevando en cuenta los apuntes de García Gual, se puede tomar el mito de Leda en el poema de Sevylla de Juana como el mito aludido, ya que allí el eco de la trama mítica es indiscutible: Leda, recién desposada, encanta al cisne y se deja encantar por él, esperándolo, “rebotante de melifluos deseos” (Sevylla de Juana, 2016, p. 79). El tono peculiar de que trata García Gual se logra encontrar en el traslado del mito, ubicado por el poeta español en la foresta tropical y el cisne que llega a la mujer lo hace después de vencer una batalla con otro cisne, pues eran dos los seductores, uno negro y el otro blanco. Veamos cómo lo diseña el poeta:

A floresta alumiava o dia,
a Mata-Atlântica, o remanso do rio,
o rumor da corrente
E os cisnes,
Blanco (sic) e Negro,
que ali se banhavam.

Se livrou Leda das insu[b]stanciais vestiduras
para não as molhar
e ficou tão nua como
quando ia vestida.
(Sevylla de Juana, 2016, p. 79)

La sensualidad de Leda realza sin las vestes, o con ellas, y la mujer enamora a los cisnes, a la vez que de ellos se enamora, encantada ella

de las “plumas límpidas” y del misterio del “cuello de curva interrogante”, encantados ellos de los “Cabelos, rosto, ombros / (...) ventre, nádegas, coxas (...)” (Sevylla de Juana, 2016, p. 80). La complicidad natural entre machos se hizo entonces enemistad y el Cisne Negro, como vencedor de la lucha, “se acercó a la mujer de simetría perfecta, / figura de cálida y suave piel nacarada” (Sevylla de Juana, 2016, p. 81). La disputa entre los cisnes machos en el fragmento de Sevylla parece hacer eco a los versos 7300-7306 de *Fausto*, de Goethe, cuando solo uno, intrépido entre los demás cisnes, alcanza la gloria soñada:

¡Oh, maravilla! También a nado desde sus retiros llegan los cisnes, con movimientos puros y majestuosos; bogan dulcemente, tiernos y familiares; pero la cabeza y el pico se mueven como orgullosos y complacidos... Uno de ellos, sobre todo parece pavonearse con audacia, y nada rápidamente entre los demás; sus plumas se hinchan; impulsando las olas sobre las olas, avanzan hacia el asilo sagrado... (Goethe apud Bachelard, 2005)

Sorprendentemente, en el apogeo del “momento supremo da cópula”, la descripción del acto se interrumpe. El poeta es despertado por el ritmo de la sinfonía, “La victoria del deseo”, mencionada en los versos anteriores, aludiendo al propio título del poema. Tal sinfonía sería compuesta por Handel, posiblemente refiriéndose a la “Música de las Aguas”, representando la música barroca, y compuesta también por Afrodita, Apolo e Himeneo, como menciones al arte clásico. La sinfonía suscita en el poeta la autocensura, que lo hace “evitar a descrição de tão apaixonado encontro”. Los últimos versos, entonces, deshacen el contrato ficcional propuesto hasta ese momento, de introducir al lector en una lírica tradicional. El cambio se da por medio de una cierta ironía y algunas reflexiones metalingüísticas, como para demarcar la adhesión a un discurso poético propio de la poesía contemporánea, para la cual nada nuevo se puede decir, sino releerse lo que ya fue dicho. Hay una reevaluación irónica del arte a lo largo del

relato, recusándose el poeta a proponer caminos distintivos en relación a las producciones artísticas pasadas.

Como anotan Chevalier y Gheerbrant (1991, p. 257), el cisne es celebrado por un vasto conjunto de mitos en diferentes culturas y por su blancura que, deteniendo poder y gracia, está relacionado a la luz. El cisne blanco, por su aproximación a la imagen desnuda de la mujer, es un símbolo que utiliza a menudo la literatura. Sevylla de Juana, sin embargo, elige el cisne negro como el símbolo de la belleza, de la magia, del encantamiento en la seducción de Leda. Aún según esos autores, existe “(...) un cisne negro, no desacralizado, cargado, sin embargo, de un simbolismo oculto e invertido”. ¿Se prestaría el cisne negro de Sevylla de Juana a una visión insubordinada del mito, dando a lo diferente, a la alteridad, a lo exótico un brillo que normalmente suele merecer el cisne clásico (in)cuestionable?

Como fue posible constatar, en *Brasil. Sístoles e diástoles*, Sevylla de Juana, valiéndose de la poesía, de la literatura, de la música, y del mito, compone su obra intertextual, traducida, bilingüe, grandiosa y corriente, a la vez, acercando Brasil a España y Espíritu Santo a Val-depero. Como bien acentúa Ribeiro, “‘Sístoles e diástoles’ é uma obra híbrida em todos os sentidos (...) Pós-moderna em sua essência, apresenta a inquietação própria de nossa época” (2016, p. 21). El texto de Sevylla de Juana, en fin, apunta múltiples posibilidades de encuentros y tránsitos, y principalmente de lecturas.

Referencias bibliográficas

Amaral, F. P. do (2011). Das imagens do coração ao coração das imagens.

En I. Morujão y Z. Santos (Coords.), *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva* (pp. 438-445). Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. Recuperado de <http://studylibpt.com/doc/4098396/das-imagens-do-cora%C3%A7%C3%A3o-aocora%C3%A7%C3%A3o-das-imagens>

- Bachelard, G. (2005). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://books.google.com.br/books>
- Campos, H. de (1992). *Meta linguagem & outras metas. Ensaio de teoria e crítica literárias*. São Paulo: Perspectiva.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1991). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.
- García Gual, C. (1998). Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido. En A. Navarro González, J. C. Pueo Domínguez, A. Saldaña Sagredo y T. Blesa (Coords.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (4 al 9 de noviembre de 1996), pp. 34-41. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Moraes, M. J. de (2013). A experiência em poesia e tradução: partilha(s), lugar(es) comum(ns). En M. Guimaraes, I. Leal y W. Costa, *No horizonte do provisório. Ensaio sobre tradução*. Rio de Janeiro: Letras.
- Ribeiro, F. A. (2016). Prefácio. En *Sevilla de Juana, Pedro. Brasil. Sístoles e diástoles* (pp. 21-25). Madrid: Verbum.
- Sevilla de Juana, P. (2016). *Brasil. Sístoles e diástoles*. Madrid: Verbum.

Lo contemporáneo de la creación poética de Santiago Montobbio

Ester Abreu Vieira de Oliveira

La textura poética de Santiago Montobbio señala índices de contemporaneidad por los temas y formas principales de su labor poética.

¿Qué hay de intersección de Santiago Montobbio con el Brasil? Su cariño por este país lo lleva a pertenecer como *Membro correspondente* de la Academia Espírito-santense de Letras de Vitória, a hacer cursos de aprendizaje de la lengua portuguesa y a ser leído y traducido, en las publicaciones de revistas, de periódicos y en libros de Brasil.

En general Santiago Montobbio procura con su poética recordar, evocar, recrear una situación, interpretar su vida moral y espiritual, mostrándonos el objeto de su revelación de una manera bella para provocar en el lector un éxtasis poético. En la organización de sus poemas, titulados con mayúscula, los versos libres son como un diálogo entre un yo-lírico y un tú lector/oyente que fluye para entrañar en el alma.

El placer poético, por medio del poema, transmitido por el poeta, predispone al lector a recibir el mensaje estético del estado espiritual del yo-lírico como una realidad palpable que le intensifica la emoción. Heidegger (1988, p. 31) afirma que “lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad”.

Ahora, para conocer la realidad del poeta o procurar conocerla es necesario leer sus poemas.

Son cuestionamientos constantes a lo largo del tiempo. ¿Qué es poesía?; ¿Qué es poema? Y la búsqueda de hacer metapoemas. Y ello es recurrente en la producción poética en Santiago Montobbio. Declara este poeta que la poesía es la forma más pura de la esencia humana y que para que él exista le basta construir poemas. En esa tarea se siente escritor. Además de esa inquietud, Santiago procura hablar sobre el amor, la vida y la muerte.

De la muestra de la inquietud de Santiago por definir poema y/o poesía, nos ocupamos en dos poemas. Empezamos con el poema 304, “LOS POEMAS SE ANUDAN Y CELEBRAN”, donde el poeta o explica o define el contenido del poema y, por el ritmo, lo entrelaza con la música, como registramos:

a) en los versos 6-8: “Los poemas caminan según los pasos de la música / y en su danza la vida se retrata. Un poema / es siempre un cofre y guarda algo”, y

b) en los versos 16-30: “(...) De un poema / tenemos su música, su misterio y la cifra / que en ella y entre las notas que la soledad dicta / encierra de la vida. Es brasa que el hombre / en su canto aviva.”

LOS POEMAS SE ANUDAN Y CELEBRAN

extraños ritos en la música. Sólo ella
sabe adónde se conducen, cogidos de la mano,
en fila india, o en racimos, como truenos

5 o relámpagos o ríos o a veces sus remansos.

Los poemas caminan según los pasos de la música
y en su danza la vida se retrata. Un poema
es siempre un cofre y guarda algo.

Un secreto único, un tesoro que acaso

10 es un recuerdo que quedó perdido, un aliento
que permita proseguir limpia la vida.

Un poema es un cofre que nunca abriremos,

del todo al menos. Está al fondo
de un barranco, enterrado en una inmensa
15 playa, como si un olvidado amor fuera,
adentro de un mar lejano. De un poema
tenemos su música, su misterio y la cifra
que en ella y entre las notas que la soledad dicta
encierra de la vida. Es brasa que el hombre
20 en su canto aviva.
(Montobbio, 2011a, p. 225)

En el poema 317, “LA POESÍA ES TIERRA DE NADIE”, como segundo ejemplo, podemos observar que el yo-lírico estimula a que se haga poesía, la valora y declara que en la poesía el hombre se completa, pues ella se hace necesaria para el ser humano (versos 11-12).

LA POESÍA ES TIERRA DE NADIE.
Es tierra libre. En ella puede el hombre
en su más profunda verdad cumplirse.
No dejéis que el mundo oscuro
5 la arruine, en el silencio la anegue
y deje que muera. No dejéis
que la poesía se pierda. Es la libertad
que la tierra fecunda, el aire
que precisa. No la arrojéis a los lobos
10 disfrazados de niños ni equivoquéis
sus caminos. Porque el hombre
para vivir la necesita.
(Montobbio, 2011a, p. 235)

La esencia de la poesía es histórica y todo poeta se sitúa entre el pasado y lo venidero y se pone en la soledad consigo mismo. En ese tiempo (de la nada), la vida es permanentemente discontinua. La vida parte del cero a cada minuto para un nada, pero la muerte no es

la negación de la vida en su integridad. Así lo siente Santiago, pues, según él, hacer poemas es vivir y las palabras tienen vida, porque en ellas “(...) siempre hay una esperanza” (vv. 10-11). Ello se puede percibir en el poema 534, “LLEGO AL FINAL DE MÍ MISMO”. El yo-lírico siente el pasado roto “mordido” pero al “cantar”, al producir el poema, la vida renace, porque “del canto se encuentra siempre el alma” (v. 17).

LLEGO AL FINAL DE MÍ MISMO
y lindo con la nada. Así
se explora
la vida en las palabras. Tierra fiera
5 donde las haya, manos ásperas
que los sonidos como sombra acariciaran
mientras en ellos cabalgo y soy compás
que con amor anudo. Con amor, con noche
que a sí misma se ignora, y también
10 con alba. En las palabras
siempre hay una esperanza. La de pulsarse
en cierto y encontrarse entero, como un río
que de pronto de los adentros surge
y por el que como destino navego.
15 Como destino u olvido mordido, como
corazón perdido que al cantar se halla
y su latido en el vivir traspasa. Al final
del canto se encuentra siempre el alma.
(Montobbio, 2015, p. 166)

El poeta Santiago Montobbio de Balanzó nació en 1966, en Barcelona, España. Se desempeñó como profesor de Teoría de la Literatura y Crítica Literaria en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Es Licenciado en Derecho y Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona.

Las obras poéticas de este poeta catalán son: *Hospital de Inocentes* (1989), *El anarquista de las bengalas* (2005) [1987], *Le théologien disident* (2008), *Onde treme o nome / Donde tiritita el nombre* (2010), *La poésie est un fond d'eau marine* (2011), *La poesía es un fondo de agua marina* (2011), *Absurdos principios verdaderos* (2011) [1987], *Los soles por las noches esparcidos* (2013), *Hasta el final camina el canto* (2015), *Sobre el cielo imposible* (2016), *Vanuit mijn donkere raam. Desde mi ventana oscura* (2016), *La antigua luz de la poesía* (2017). Los títulos ya sugieren el contenido poético y nos llevan a meditar sobre la poesía.

Sobre ser poeta y ser licenciado en Derecho, Montobbio, en “Aclaraciones para confundir” (1990, pp. 75-76), explica su dedicación a áreas aparentemente desconectadas con el entendimiento que las une y el carácter de cosas no comercializables.

Yo antes pensaba que la Poesía y el Derecho no tenían precisamente mucho que ver, pero de vez en cuando ahora creo que quizá no es tan así, ni que sea porque la poesía puede subsumirse en una categoría jurídica, ya que afortunadamente forma parte de las cosas que están fuera de comercio.

El yo-lírico montobbiano niega que es profesor (vv. 1-2), siendo Montobbio profesor de Teoría de la Literatura y de Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), pero afirma ser un escritor (vv. 12-13) y que escribir le da fruición como prueba de estar vivo:

(...) porque yo nunca he sido profesor, ni lo soy ahora,
porque nunca me lo he sentido. El arte
no tiene enseñanza, ajena
a él la siento. Y yo vivo
5 en el susurro. Pero es por pudor que no le he dicho
que soy escritor. Por pudor, y porque es algo

demasiado íntimo, no una profesión o un trabajo
que pueda decirse en un hospital, o rellenar
la ficha que con tus datos
10 pide el médico. Y lo de profesor
cumple su cometido. Pero no es verdadero.
Verdadero es que soy escritor, y que vuelvo
a serlo. (...)
Escribir es un puerto incierto,
15 no sabe en su temblor
el poeta adónde llega (...)
(Montobbio, 2015, pp. 324-325, poema 671)

Poeta excelente que se mueve entre temas y formas, Montobbio, además de hacer metapoesía, crea imágenes con juegos de palabras como en “LOS POEMAS ESTÁN TRISTES”.

LOS POEMAS ESTÁN TRISTES
bajo el adiós
que siempre dicen. Los poemas
no pueden ser de otro modo
5 y cifran el recodo último
en que el vivir a sí se enfrenta.
Los poemas no se gustan, no complacen.
Pero me encuentran, me buscan y me dicen.
Los poemas no son disciplinados niños
10 que sigan preceptivas o recetas. Los poemas,
si son buenos, se sorprenden a sí mismos.
Los poemas están tristes y muchas veces no se gustan
pero en su destino está el ser únicos, definitivos.
En los poemas me congreso y cifro
15 desde el último fondo de mí mismo.
En ellos vivir es siempre abismo.
(Montobbio, 2011a, p. 21, poema 32)

Aún en este poema, con ironía y ritmo el yo-lírico manifiesta, en los versos 14-16, una gran tristeza y soledad, una perplejidad delante de un mundo que no comprende y para el cual busca una respuesta, a la vez que vuelve su arte una mini biografía-poética: “En los poemas me congreso y cifro”.

En el desplazamiento calificativo, como aparece en título del poema, –“poema triste”, en vez de un poeta triste–, hay una transferencia de atributos de carácter físico, característica de la lírica contemporánea, como explica Bousoño (1966, p. 88).

Cuando termina el poema, paradójicamente, el yo-lírico declara “En los poemas me congreso y cifro / desde el último fondo de mí mismo. / En ellos vivir es siempre abismo.” (vv. 14-16).

En “LOS POEMAS ESTÁN TRISTES”, se puede observar aún la preocupación del tema del hacer poético, o sea, el intento de señalar la tesitura y el contenido del poema.¹

Pero, como ejemplo de imágenes montobbianas que señalan la irracionalidad poética cuando se trata de una imagen cuyo significado lógico desaparece por completo, lo que Bousoño (1966, p. 31) clasifica como “*imagen visionaria y visión*” o “simbolismo de irrealidad” o “ilógico”, citamos aún el poema “PASEO DEL MAR, LA MANO” (2015, p. 338). En esa clasificación las palabras poéticas “PASEO DEL MAR,

¹ Sobre este poema Santiago Montobbio explicó en correspondencia a Abreu Vieira de Oliveira (19/09/2011) la fecha y el motivo que lo llevó a construirlo y la repercusión en el exterior (Francia): “(...) es uno de los poemas que escribí en 2009, cuando entonces, hace dos años, volví a escribir poesía con gran intensidad, después de veinte años de silencio. Lo publicó junto con otro Fernando Valls el 3 de diciembre de 2010, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, en su blog ‘La nave de los locos’, que es un blog literario muy seguido en España, y después lo tradujo y publicó en italiano la poeta de Roma Piera Mattei en su revista *Lucreziana*. Ahora se publicará en libro, en octubre: se publica en la veterana colección de poesía El Bardo (fundada en 1964) con el título *La poesía es un fondo de agua marina*. Este libro incluye este poema. Como sabe, se ha publicado un libro en París con una selección de estos nuevos poemas (*La poésie est un fond d’eau marine*, Éditions du Cygne, Paris, 2011), que también lo incluye, en traducción al francés de Jean Dif.”.

LA MANO / del verano como caricia / en la mirada”, aunque sean emocionantes, no tienen sentido aparente, pues lo que existe de emoción se encuentra oculto en el sentimiento del autor. Sigue el poema:

PASEO DEL MAR, LA MANO
del verano como caricia
en la mirada. Un rato
para el alma. Navegan
5 las palabras. Y en el canto
relucen, brillan, saltan.
La vida tiene escamas.
El mar, el paseo y el verano
en las palabras las arrancan.
10 La antigüedad del arte
pertenece al agua.
(Montobbio, 2015, p. 338)

No hay en las metáforas montobbianas solamente desplazamiento de cualidades como en las recreaciones de acciones que se dislocan de sus atributos. También puede haber una secuencia de verbos que crean acciones irracionales para la imagen de “palabras”, como en los versos del poema 682, “PASEO DEL MAR, LA MANO”: “*Navegan / las palabras. Y en el canto / relucen, brillan, v saltan*”. (...) (vv. 4-6), y “El mar, el paseo y el verano / en las palabras las *arrancan*.” (vv. 8-9) [En todos los casos, énfasis añadido].

La tristeza y la negatividad del yo-lírico son una constante en la poética montobbiana, desde las primeras obras, como en *El anarquista de las bengalas* (2005) [1987], libro subdividido en cinco partes: “Desde mi ventana oscura”, “El teólogo disidente”, “Limbo”, “El anarquista de las bengalas” y “Con bastante octubre”. En el poema que abre el libro, “DESDE MI VENTANA OSCURA” (p. 11), el yo-lírico se posiciona delante una ciudad grande con una general negatividad:

DESDE MI VENTANA OSCURA

La ciudad que nadie ve, y es la más grande,
es en la que trabajan y están condenados
a ser siempre iguales
todos mis nadies.

Aunque tenga Santiago Montobbio una manera *sui generis* de recrear el mundo, al construir sus poemas se encuentran ecos de poetas renacentistas y barrocos, y de poetas del siglo XX, como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y, principalmente, de los escritores españoles considerados como pertenecientes a la Generación del 27, o la llamada Generación de la Dictadura o Generación Guillén-Lorca. Se detectan, aún, menciones a poetas y a escritores de Hispanoamérica como Onetti, Idea Vilariño y Benedetti, a quien el yo-lírico hace referencia en el narrativo poema 771, “MARIO BENEDETTI: *INVENTARIO CUATRO. ME LO REGALÓ MI HERMANA*” (Montobbio, 2016, pp. 322-326). Eso es una afirmación de que es un buen lector y conoce a los buenos poetas, españoles o no, y los valora. Leer es distraerse, en una actividad de ocio, además alarga espacios, provoca conocer el mundo e intercambiar ideas.

Así, por ejemplo, en la obra *Sobre el cielo imposible* (Montobbio, 2016, p. 41), en el poema 716, “La guitarra es un pozo hondo”, de 19 de agosto de 2009, el tema de la guitarra nos recuerda a Federico García Lorca y a Gerardo Diego. De Diego, el poema *creacionista* “Guitarra” (1924): “Habrá un silencio verde / todo hecho de guitarras destrenzadas / La guitarra es un pozo / con viento en vez de agua.” El yo-lírico comunica su impresión sobre la guitarra y recurre a un lenguaje expresivo dando más relevancia a los valores connotativos de las palabras que a los conceptuales. De Lorca, además del poema “Las seis cuerdas”, en que el poeta presenta la función poética de ese instrumento de cuerda: “la guitarra / hace llorar a los / sueños.”, en “La guitarra” (1985, p. 158), el yo-lírico lorquiano narra la acción de ese instrumento musical y la acogida que hacen los acordes y apunta el producto de su simbiosis cultural: “Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la

madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil callarla. / Es imposible callarla. / Lloro monótona / como llora el agua, / como llora el viento / sobre la nevada. Es imposible / callarla. / Lloro por cosas / lejanas. / Arena del sur caliente / que pide camelias blancas. / Lloro flecha sin blanco, / la tarde sin mañana, / y el primer pájaro muerto / sobre la rama. / ¡Oh guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas.”. Montobbio busca con la imagen de la guitarra hablar de su vivir como poeta.

Las imágenes del “pozo” (v. 7) “noche” (v. 6) y “abrazo” (v. 10) nos recuerdan el “Zorongo” (1985, p. 831) de Lorca: “(...) La luna es un pozo chico, / las flores no valen nada, / lo que valen son tus brazos / cuando de noche me abrazan. (...)”

LA GUITARRA ES UN POZO HONDO.

Tiene viento y sueño. El dolor

y los poemas son su fondo.

En ellos vivo, o me escondo.

5 Adentro escarbo, y llego

al final de la noche o de mí mismo, cada vez

más hondo en ese antiguo pozo.

El alma es el agua que en él

brotó. El alma y las palabras.

10 (La noche siempre las abraza).

(Montobbio, 2016, p. 41)

En una gradación de imágenes ya usadas por Quevedo (v. 4), el poeta busca expresar la angustia del finir de la vida. Citamos el poema 453, “Los silencios terribles del olvido”, de 4 de agosto de 2009, en el que se puede observar la tristeza, la angustia del acercamiento del fin de la existencia.

LOS SILENCIOS TERRIBLES DEL OLVIDO,

sus pasos largos, firmes, hacia la nada

dirigidos y en nada consumidos,

en polvo, en sombra, en nada,
5 como en el precioso final clásico,
en polvo sin misterio y tan sólo
con olvido, fiero y largo, terrible
en su silencio. En su nada
consumido, en la vida que en él
10 empeño, trabajo, labro
y así pierdo. Adiós,
olvido, puerto, andén
largo y llovido, gabardina
rota, telaraña,
15 mordisco, teja
partida, musgo,
óxido. Todo
lo que pierdo, lo que olvido.
Con lo que a ti no llego.
20 Con lo que te quiero
y no te alcanza. Y el vivir
no basta y
se deshace en nada, en
el olvido fiero
25 de pasos largos y terrible
silencio, silencio
terrible
de adiós y musgo y óxido
en el que te pierdo y en
30 el que no estás, no hay
abrazo y no te alcanzo.
Todo es un desierto para el que no hay canto.
Estos son los pasos de su silencio terrible, largo.
Y al final de ese todo de algún modo
35 también estás tú, igual de terrible y sola,

corazón raído sobre el que mi vida llueve
y es silencio y es olvido, adiós perdido.
A la nada me abrazo mientras en tu amor el vivir consumo.
(Montobbio, 2015, p. 43)

En el poema “La noche es otra vez fiera, como tantas veces” (2016, pp. 308-309), Montobbio recoge no solamente a Francisco de Quevedo, como a Jorge Luis Borges, para hablar de la eternidad del amor, en una afirmación: “El amor no muere. / Nunca. No muere nunca” (vv. 22-23). De Quevedo, el intertexto es el soneto “Amor constante, más allá de la muerte”, en el que el yo-lírico manifiesta un amor eterno; aunque muerto, seguirán enamorados. El verso 14 del último terceto cierra el tema de la eternidad del amor: “polvo serán, mas polvo enamorado”. De Borges menciona la investigación hecha sobre el tema del amor eterno (v. 15).

LA NOCHE ES OTRA VEZ FIERA, COMO TANTAS VECES
pasa en estos poemas. Pero es cierto,
y así otra vez lo digo. Porque la noche te deja
5 en nada. Sólo hay huesos, polvo triste
de lo que has sido, el polvo enamorado
que expurgó el tiempo: huesos y polvo
dejó, el corazón y las entrañas
las dio al olvido. O a tu olvido,
10 al silencio con que a ese amor
has respondido. El tiempo
da sus pasos. Y sólo hay
huesos, polvo. Pero es verdad que es
polvo enamorado, hallazgo no sé si verdaderamente
15 de Quevedo, pues creo que un pedante Borges joven
le mostró en la *Revista de Occidente*
no sé cuantas filiaciones. Pero,
de Quevedo o no, es polvo enamorado.
Porque de tu amor queda un suspiro, una luz

20 en el aire, un temblor que te recuerda
y adentro mío aún te nombra. En los huesos
y en el polvo. El amor perdura
como una presencia que la luz y el aire
tensan. No. El amor no muere.

25 Nunca. No muere nunca.

(Montobbio, 2016, pp. 308-309, poema 898)

En *Absurdos principios verdaderos* (2011b, p. 84), en el poema “Para vivir no quiero islas palacios y qué alegría”, hay un claro eco del poema de Pedro Salinas “Para vivir no quiero islas, palacios, torres”. En los dos poemas un yo-lírico dialoga con un Otro, con un tratamiento coloquial (tú). Es un caso *amoroso* de repetición.

PARA VIVIR NO QUIERO ISLAS PALACIOS TORRES
Y QUÉ ALEGRÍA

vivir en los pronombres. Era algo así, ¿recuerdas?

O también aquello: para vivir necesito muy poco.

Por ejemplo: mi tiempo. Entre paréntesis, y casi yo diría:

5 para vivir no necesito nada, solo quizá –y es un ejemplo–
un poco de mi tiempo. El tiempo en que aniden acaso
los pronombres. Pero no sé. De verdad no sé
para vivir qué quiero. Quizá menos sombra,
no tanto daño o, muy simplemente,

10 que en la derrotada memoria

luz y sombra se den la mano

para ayudarme a creer que si recorro las esquinas de los sueños
habrá otro sueño.

(Montobbio, 2011b, p. 84)

Montobbio, con temáticas como la noche, la soledad, el silencio y el amor, evoca también poetas españoles que, en su arte, se apropiaron de esa temática, a saber, San Juan de la Cruz, Altolaguirre, Guillén y Cernuda, porque en el arte no hay aislamientos, no hay fronteras. Las

recurrencias, en los clásicos y en la contemporaneidad, se permiten en la exploración que el artista hace de *imágenes* viejas, y así proclama Montobbio en el poema “NO TENGO FRONTERAS. SOY DE LA NOCHE” (Montobbio, 2015, pp. 34-35), en los versos 16-19: “En el arte no hay fronteras: al ahondar / en sus tierras tú mismo / en su ejercicio se las das, ejercicio también de amor (...)”.

En su estudio, Deleuze (1988) destaca que la repetición es vista como inmutable en el objeto que se repite, sin embargo mutable en el espíritu que la contempla. Pero jamás es lo Mismo, sino lo Diferente.

Es, por la falta de límite del arte, en el poema “LA NOCHE QUE TE ALCANZA. LA NOCHE QUE TE APRESA”, que Montobbio busca intertextos en el poema “Elegía”, que Miguel Hernández (1964, pp. 1856-1857) hizo a Ramón Sijé, con la imagen del “hortelano”, para mencionar la acción del sepulturero, y del “rayo”, para señalar la intensidad del dolor por la pérdida del amigo. El yo-lírico hernandiano en los primeros versos de “Elegía” ya indica el dolor por la muerte de su amigo al querer ser el sepulturero (hortelano); “Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano” (1ª estrofa) y ser el “rayo” exterminador: “En mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes / sedienta de catástrofe y hambrienta” (9ª estrofa). Y aún utiliza, para hablar del pungente fin, la metáfora de “rayo” en los poemas “El rayo que no cesa” (1964: 186), en el verso 5, “Rayo de metal crispado”, en el verso 4, “del rayo que me rodea”, y en el verso 30, “ave y rayo secular,” y en el “Soneto I” (1964, p. 1857), en el verso 1, “No cesaré este rayo que me habita / el corazón de exasperadas fieras”, y en el verso 9, “Este rayo que no cesa ni se agota”.

Pero Montobbio utiliza las metáforas “rayo” (luz) (v. 10) y “hortelano” (v. 10) para reforzar las angustias de unos perdidos sueños de la juventud que la noche, terrible y mentirosa, desentierra, en el poema

446, “La noche que te alcanza. La noche que te apresa”, y confirma la apropiación: “como Hernández” (v. 10).

LA NOCHE QUE TE ALCANZA. LA NOCHE
QUE TE APRESA

En la noche se regresa. De noche
conformo tu nombre y lo lleno
de misterios, secretos antiguos
5 que la juventud enterró entre las manos de sus sueños
en las olvidadas arenas de sus playas. En esas playas,
en esa noche quiero recobrarte, darte
tu mejor mañana o rostro, sonrisa limpia
y fresca, agua clara. De la noche quiero ser
10 el hortelano, como Hernández, o el rayo
que la alumbre o que la parte, y en él
divisarte y dar de nuevo con los pasos
que a tu corazón me lleven. La noche
es fiera y es mentira y reina loca
15 que en su locura todo lo falsea y lo malgasta.
Sea una moneda de oro y forjada por uno de esos sueños
y que ella no pueda malbaratarla. Sea rayo que alumbre
e ilumine y en la noche logre
escapar a sus miedos, sus engaños,
20 sus ocultos senderos que son siempre extravíos,
y tras sujetar sus cabellos tupidos cual lianas
con las manos del alba
regresar a esos viejos sueños
y sus caminos ciertos, sus temblores puros,
25 y poder ser aliento que el alba refresque
y latido muy puro que a ti me acerque.
Abjure de la noche y me aleje. Corra,
atraviase valles, olvide montañas, ríos,
cielos, nubes, y al final te encuentre.

30 Fuera del alba y de la noche y de todo
tiempo y sitio. En el centro de la delicada espera
que hacia tu amor me ha sostenido. En mis labios
o mis manos. En mis miedos. En mis sueños.
En todo el cuerpo hacia ti tendido como olvido
35 que sólo en un jardín de azucenas puede ser esculpido
por el viento y no traicionado, no mentido.
En esa imagen, así te encuentre. Como un latido
que de mi corazón es signo.
(Montobbio, 2015, pp 30-31)

La temática es el asunto del poema. Y en los numerados 942 poemas y en algunos sin numerar, de Santiago Montobbio, encontramos variados temas, siendo el del hacer poético, que anteriormente nombramos, uno de los más destacados. Sin embargo, hay otros temas de fuerte constancia en la obra de Montobbio, como el de la soledad y el del amor desencontrado. La soledad es productiva: hace al yo-lírico reconstruirse y producir poemas: “en mis dedos tengo sólo sueños, y versos / con los que te figuro, con los que te represento / como sombra fresca (...)”. (vv. 7-9). La imagen de la lluvia es benéfica, pero se vuelve frustrante para el yo-lírico, porque ella no humedece su amor (poema *TODA MI NOCHE ES TU MAÑANA, EL ALBA*).

El tema de la soledad lleva al del silencio, pero este tiene voz. No siempre el silencio tiene un aspecto negativo de vacío, de exclusión de palabras, pues el poeta, en el silencio, fabrica versos. Luego, en el silencio poético no hay incomunicación, sino al revés, por medio de él el poeta se afirma. Consciente, se manifiesta y traduce la visión del cosmos, aunque el yo-lírico afirme que el silencio aleja al hombre del mundo circundante. El silencio es el instrumento que proporciona al poeta transmitir sus sentimientos, emociones, nostalgias. Él los hace aptos para crear poemas y para hablar sobre el arte, además de tranquilizarle el alma “(...) Y un día / estalla –o restalla, luz / que en el alma se

remansa.”, vv. 11-12, del poema 539, “EL SILENCIO DESTIERRA AL HOMBRE del poema”:

EL SILENCIO DESTIERRA AL HOMBRE
del poema, y en sus oscuras
fauces lo consume. Tantos años
en él se han ido, empeñados ya
5 por el olvido. Tantos años, tanta vida,
tanta miseria acaso en las palabras
no cifrada. El silencio es un reino
del que perdemos siempre el cetro.
Nadie lo gobierna. Nadie
10 en sus tierras canta. Pero aún así
en ellas la poesía alienta, trabaja. Y un día
estalla –o restalla, luz
que en el alma se remansa.
(Montobbio, 2015, p. 171)

Así en el silencio el poeta produce y fue en el silencio que San Juan de la Cruz creó su poema “Noche serena”. Fue en el silencio del claustro que Santa Teresa de Ávila encontró los efluvios del amor divino. También Montobbio en el silencio se integra con su dios *creador*, con su arte. En el ágape con Dios, en el ambiente místico, el Espíritu Santo alumbra. Luego el Espíritu de la Sabiduría actúa en el silencio. El silencio pide soledad que aniquila el yo-lírico montobbiano en el poema 464, EL ADIÓS EN QUE ME PIERDO. EL ADIÓS EN QUE TE SIENTO (2015, vv. 5-6, p. 63) confiesa: “(...) La soledad devora todos mis pasos y es arena / en la que sus huellas se borran. (...) La soledad perdida / sobre la arena de la nada / en que hasta el adiós se borra. (...)”.

En el poema 484, “Un susto de morir, pero ya está, dice” (2015, pp. 96-97), el poeta en los momentos de silencio “nutre” la poesía, principalmente, después de que la vida se fortalece: “que se desplie-

gue como el alba”. En ese momento de silencio brota la poesía “(...) Porque el silencio es necesario. El silencio / la nutre [a la poesía], la alimenta, la alienta, / la despierta. El silencio es también / alba en que me abrazo. Y el poema / luego lo retrata.” (pp. 18-22). El silencio reproduce la triste realidad entre la vida (“una condena triste, larga, y a veces / ser una fiera en una jaula”) y la muerte “(...) Porque es en el silencio / donde la verdad se encuentra y canta” (vv. 11-12) (Montobbio, 2015, p. 239, poema 601, “Lejos voy, lejos llego, lejos te siento”).

Hay además de la soledad, en la escritura montobbiana, una especie de purgación de cuestiones transitorias como la consciencia del tiempo y de la pérdida, temas muy propios del sentir contemporáneo.

El poema “En el momento último” (2011b, pp. 53-55) presenta una filosofía existencial en los cincuenta y dos versos. Hay un tiempo de pasaje oscuro (vv. 2-4), de cosas olvidadas: un tiempo túnel, un tiempo distante de varias lunas, un tiempo de prohibiciones bajo el efecto del miedo (“del frío” v. 5) y un tiempo de impotencia de manifestación, de negatividad y de silencio. Para acordarlo, las metáforas refuerzan el estado onírico del yo lírico. Ellas llevan al discurso poético un conocimiento artístico inherente en Montobbio, a la vez que, movidas por el inconsciente, transportan sentido y el deseo de transmitir emociones ahogadas por el tiempo. Sigue el poema:

EN EL MOMENTO ÚLTIMO

Conscientes de que hace un tiempo lo suficientemente túnel
como para que las lunas se hayan ya olvidado por completo
de sí [mismas

tú y yo tendremos miedo o al menos la pequeña, inevitable
[vergüenza

5 de quien ha vivido siempre en el compás del frío.

También habremos entonces olvidado

el antiguo sonar de las plegarias, los extrañísimos ritos

que nos hacían recitar en colegios olvidados y tristísimos –niños

[con luna–,

pues que a mí se me cegaron los caminos
10 como heridas de ojos sin destino
y tú insististe en hacer conmigo
las abandonadas travesías de la sombra
y que tras ellas se nos desdibujaron
las calles del tiempo sin salida
15 que habían ido borrándose
sobre tu cuerpo y mi cuerpo.
Y tú y yo tendremos miedo, vergüenza y frío,
si llega el momento
en que la voz sin nombres
20 se haga en nuestros rostros palabras
por no poder alegar catedrales y sacrificios,
por no haber hecho nada aquí, entre sombra y día,
haber sido nada, tú y yo, y no poder decir
sino cosas pequeñas, historias inútiles
25 que no ha de creerse nadie, sangres de azúcar
que en los dientes crujan, fracasos torcidos,
cosas pequeñas y cosas así, Dios mío,
Dios vestido de sí mismo, hermoso
para los justos y terrible
30 para los injustos y nosotros
sin tener agua entre las manos,
habiendo olvidado nombres y ritos
y sin poder alegar, sin poder decir nada
sino cosas pequeñas que hasta a nosotros nos dan risa,
35 cosas tontas que no sirven, callar por no decir
—por ejemplo— que nos hemos amado mucho,
ya que poco más podríamos aducir, tú y yo,
con vergüenza y miedo, en el momento último,
fíjate bien, qué ridículo. Y tú y yo tendremos miedo,
40 porque ni eso sabremos bien cómo decirlo, fíjate tú,

ante Dios vestido de sí mismo tú y yo diciendo
que no somos niños excesivamente malos
que lo somos pero que se aplicaron en amarse mucho,
en amarse enteros, sobre el punzante cristal del día,
45 con constipado miedo, debajo del mundo
nosotros no podremos decir sino eso
pensando que con suerte Dios sólo
nos pondría cara a la pared
durante algunos siglos
50 por habernos amado mucho, hasta el fin del tiempo
del río o de Él o de nosotros mismos, enteros,
libres, de todo el resto descreídos.
(Montobbio, 2011b, pp. 53-54)

En algunos poemas montobbianos hay una manifestación de cierto temor, una angustia por la muerte como en el poema “Sangre. Sangre y olvido, distancia y sangre.”. Y las imágenes melancólicas del paso del tiempo y de la vida como un “tiempo río” nos recuerdan a Jorge Manrique en el inicio de su elegía a su padre *Coplas a la muerte de su padre*, estrofa 3: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’ es el morir”. A la vez, Montobbio rompe con la filosofía determinante sobre la fugacidad de la vida con el deseo de un volver feliz de la vida (vv. 16-17).

SANGRE. SANGRE Y OLVIDO, DISTANCIA Y SANGRE.
En la vida alienta la muerte, en ella lucha,
se agazapa. La muerte triste y fiera,
siente siniestra que el cuerpo escarba
5 y quiere dejarnos sin alma, en nada.
Sangre. La sangre fluya y la muerte pare,
el final detenga, el combate sordo
del mal que crece. La muerte
mi sangre pare. Y adiós le diga,

10 o hasta más tarde, hasta
cuando sea, ojalá
fuera hasta nunca. Pero tarde.
La sangre fluya y me salve.
Sobre esta vida que aún ha de cumplirse,
15 ser luz y sombra que sobre los días se anuden.
Vuelva la vida a ser mañana cierta
en que el alma canta y tiembla.
Allí anide, allí viva, del tiempo amigo,
del tiempo compañero, como el tiempo río
20 que fluye tranquilo o al menos no se estanca
ni es detenido. Río bravo, torrente, arroyo,
pero siempre río. Río con sangre,
río vivo.
(Montobbio, 2015, p. 64)

El tema del amor, relevante en la poética montobbiana, puede aparecer como un amor total, un amor perdido, un amor idealizado o un amor recordado que el poeta canta. Son poemas largos o cortos, por ejemplo el conciso poema 515, de dos versos, “TODO ES UN DESIERTO SOBRE EL ALMA”.

TODO ES UN DESIERTO SOBRE EL ALMA.
Llueve la nada. Y mi amor no te alcanza.
Con estos dos versos terminan mis palabras.
(Montobbio, 2015, p. 145)

Al fin, memoria y tiempo se hermanan, pues el recuerdo recorre el tiempo. Este puede ser objetivo o subjetivo. Como objetivo es contable en el número de las horas, de los días, meses y años y, como subjetivo, no mensurable, es individual, y está unido al mundo interior, apresado por nuestras sensaciones e impresiones personales. Recordar es hacer el tiempo perdido volver para actualizarlo. El pasado recordado depende de la representación y el poeta trae esos momentos del

pasado próximo o lejano con imágenes, recursos que le ofrecen las palabras en un juego que resulta en la exteriorización de lo que se recuerda. Acordarse es un continuo viaje en el tiempo. El poeta hace ese viaje con el apoyo de la imaginación y, en esa asociación del tiempo presente al del pasado, las imágenes brotan libremente del pasado al presente. El vínculo con el pasado es la memoria y la imaginación se desarrolla dentro de lo irreal y de lo posible, y la palabra da sentido a la memoria por las imágenes.

Poeta contemporáneo, Santiago Montobbio recorre el tiempo histórico literario y lo transforma en lo suyo. Con lo visible e invisible se completa en los versos. La inspiración le viene del tiempo histórico, de sus inquietudes, dolores, dudas, anhelos, de sus afirmaciones y negaciones. Como el vuelo del pájaro sale libre su ingenio y se llena de *alba*, de amor a lo pequeño, para que sea él mismo, para reencontrarse. Constructor de poema en prosa, con verso libre, no hace Montobbio rupturas con lo tradicional, sino que lo busca y lo transforma como suyo, natural y poético, y lo multiplica.

Referencias bibliográficas

- Abreu Vieira de Oliveira, E. (2016). A poética de Santiago Montobbio –um poeta catalão. Recuperado de <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/439.pdf>
- Abreu Vieira de Oliveira, E. (2017). *A poética de Santiago Montobbio: análise e tradução*. São Paulo: Opção Editora.
- Bousoño, C. (1966). *Teoría de la expresión poética*. 4ta. ed. Madrid: Gredos.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal.
- García Lorca, F. (1985). *Obras completas*. Tomo I. - Verso-prosa-música-diálogo. Prólogo: J. Guillén, Recopilación, cronología y notas: A. de Hoyo. Madrid: Aguilar.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Traducción y prólogo: S. Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hernández, M. (1964). Elegía. En F. C. Sainz de Robles, *Historia y antología de la poesía española del siglo X al XX*. Madrid: Aguilar.
- Montobbio, S. (1990). Aclaraciones para confundir. En *Ética confirmada*. Madrid: Devenir.
- Montobbio, S. (2005). *El anarquista de las bengalas*. Barcelona: March Editor.
- Montobbio, S. (2011a). *La poesía es un fondo de agua marina*. Barcelona: El Bardo/30 (Colección de poesía).
- Montobbio, S. (2011b). *Absurdos principios verdaderos*. Barcelona: March Editor.
- Montobbio, S. (2015). *Hasta el final camina el canto*. Málaga: Alhaurín el Grande (El Bardo/39 cuarta etapa. Colección de poesía).
- Montobbio, S. (2016). *Sobre el cielo imposible*. Málaga: El Bardo/40 (Colección de poesía).
- Montobbio, S. (2017). *La lucidez del alba desvelada*. Barcelona: El Bardo/43 (Colección de poesía).



COLOFÓN

A 90 años de la Generación del 27

Raquel Macciuci, Andrés Soria Olmedo

Cuatro antologías de la Generación del 27: Gerardo Diego, 1932 y 1934; Vicente Gaos; Andrés Soria Olmedo

Raquel Macchiuci

Del 27 a las vanguardias

El discutido, controvertido, revisado, concepto de Generación del 27 sigue siendo el apelativo más común, pero sin duda harto simplificador, para sintetizar un momento artístico y literario que hoy no puede dejar de estudiarse en el marco de las vanguardias históricas ni eludir la articulación del género lírico al que remite el cristalizado concepto y el canon literario más conspicuo, con otros géneros literarios y múltiples expresiones de diferentes campos del arte y de la cultura. Como está ampliamente demostrado y estudiado, la creación literaria, –y la poesía lírica en particular– fue una entre las múltiples vertientes del fecundo movimiento de raíces transartísticas, científicas y políticas que movilizó a la sociedad española en los comienzos del siglo XX.

En la actualidad, los libros especializados no suelen utilizar el célebre apelativo Generación del 27. Por mencionar ejemplos relevantes, José-Carlos Mainer (2010) en el tomo 6 de su *Historia de la literatura española, Modernidad y nacionalismo*, titula “La nueva literatura: bajo el signo de la lírica” y “La vanguardia” sendos capítulos del libro

dedicados a esta época. Ya en 1981, el mismo Mainer en su *La Edad de Plata* había optado por “Las vanguardias artísticas (1923-1931)”, aunque los dos apartados referidos a dicha época se introducen como “El ambiente generacional del 27: *scholars* y vanguardias”, y “La poética del 27”. Por los mismos años, García de la Concha en el tomo a su cargo de la muy citada *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, apelaba a la clásica designación “Generación del 27”.¹ Los tres estudios citados mantienen la lírica como género dominante del arte nuevo, aun cuando otorgan espacio, naturalmente, al teatro y a la prosa. Sus enfoques se centran, con escasa variación, en los nombres que fueron consagrados como representantes incontestables del grupo, cuya composición dejó esbozada Gerardo Diego.²

Sea cual fuere la designación, tanto la historia como la crítica literaria han establecido que la Antología editada en 1932 y reeditada en 1934, dictaminó para la posteridad la institucionalización de los poetas de la nueva literatura, en un orden de aparición y un número de integrantes más o menos fijo. De tal manera, el libro “ha adqui-

¹ Me refiero al volumen 7 (1984), a cargo de Víctor García de la Concha. El Suplemento 7/1 (1995), coordinado por Agustín Sánchez Vidal, se atiene a la terminología y el orden de exposición del volumen objeto de ampliación.

² Sobre la escéptica reserva expuesta por una asistente al simposio “Poesía de ida y vuelta: diálogos transatlánticos” acerca de la pervivencia de la nominación Generación del 27 en la actualidad, unos pocos ejemplos tomados al azar dan una respuesta para el siglo XXI: *80 poemas de la Generación del 27*, editado por Amalia Roldán y Lola Valle, con ilustraciones de Antonio Sánchez, coeditado por el Centro Cultural Generación del 27 (Málaga, 2007); el “Monumento en Sevilla a los poetas de la generación del 27”, realizado por Antonio Barrionuevo Ferrer en 2011; el Congreso Jóvenes Lectores “Generación del 27”, celebrado el 23 enero de 2007 por los I.E.S. “María Zambrano” y “Miraya del Mar” de Torre del Mar (Vélez-Málaga). Merece un lugar especial la muy convocante edición de *La generación del 27 visita a Don Quijote*, preparada por Jesús García Sánchez, con prólogo de Jenaro Talens, en Visor (2005). Tanto *El País* como el *ABC*, por nombrar dos medios de prensa altamente representativos de España, registran en 2017, año del 90° aniversario, innumerables artículos de prensa encabezados con el apelativo Generación del 27.

rido valor de modelo, aunque en el momento de su aparición fuese percibido más bien como una especie de manifiesto de grupo” (Soria Olmedo, 2007, p. 10). El proceso de canonización con el tiempo ha relegado a un lugar secundario al libro mismo, probablemente hoy más citado que leído –como ocurre con los clásicos– y ha establecido una asociación estable entre la antología y los poetas de la vanguardia, con una fijación mítica de tanta fuerza solo comparable con la famosa foto del Ateneo de Sevilla tomada en el homenaje a Góngora cinco años antes.

Como es sabido, las antologías –esto es, “flores selectas”– son poderosos reordenadores del canon literario e indicadores de cambios de los criterios estéticos. Cuando las antologías se construyen a partir de un repertorio de la tradición heredada, producen un pequeño o gran temblor, debido a las altas o las bajas que registran; si en cambio, presentan en sociedad nuevas voces poéticas, el efecto puede esparcir ondas inimaginables. Así sucedió con el florilegio preparado por Gerardo Diego, sin duda el de más larga proyección entre los pioneros, aunque no fuera exactamente el primero sobre aquel grupo poético (Díez de Revenga, 2000).

El recordado Hugo Cowes, que fuera eximio profesor de Teoría literaria en esta casa, solía repetir a sus alumnos: “es importante acudir a los teóricos, pero no se olviden de leer a los poetas”. Tomando su consejo, este trabajo no repetirá lo ya sabido sobre la Edad de Plata de la literatura española ni sobre las vanguardias artísticas en España y Europa, ni expondrá nuevas hipótesis que requerirían incorporar una ingente e incesante nueva bibliografía; solo intentará volver la mirada hacia las páginas de las mencionadas crestomatías sin la mediación de los manuales e historias de literatura.

Cuando se compara la primera antología de Gerardo Diego con los postulados que la crítica posterior leyó o dejó de leer cuando se comenzó a escribir la semblanza de la emblemática generación, el resultado puede sorprender a más de un especialista. La dimensión de

este trabajo y la densidad de los libros comentados no permitirán ir más allá de someros registros cuasi notariales, que pondrán el acento en datos dignos de ampliarse en posteriores aproximaciones.

Cuatro crestomatías

1. La antología de Gerardo Diego

Con el título *Poesía española. Antología 1915-1931*, fue publicada en Madrid por editorial Signo en 1932 (Fig. 1). Advierte Gerardo Diego en la primera página de su prólogo que se ceñirá al recorte cronológico comprendido entre 1915-1935, a poetas nacidos en España y a la poesía escrita en lengua española o castellana. Son 17 los poetas incluidos y llama la atención que la lista se inicia con cuatro nombres no adscriptos rigurosamente a la poesía nueva: Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Cabe pensar que Gerardo Diego legitima su antología con la presencia de cuatro poetas mayores de reconocida trayectoria, aunque es sabido que los más jóvenes no se sentían identificados con el ornato modernista de entresiglos ni con la poesía reflexiva de Unamuno o la evocadora de Machado; sí con la estética del poeta de Moguer, reconocido, aunque ya con reticencias en 1932, como mentor y referente reverenciado. No hay suficientes elementos en las páginas preliminares para sostener que Gerardo Diego se proponía describir un panorama exhaustivo, ni que aspiraba a instalar una generación ni una nueva estética, por el contrario, se preocupa por aclarar que “esta antología no quiere ser ni imparcial ni total” (1932, p. 7). En este sentido, aclara, “esta antología no es en modo alguno un alarde de grupo, una demostración intransigente de escuela. El lector discreto apreciará qué abismos separan los conceptos poéticos respectivos y las consiguientes realizaciones de, por ejemplo, D. Miguel de Unamuno y Jorge Guillén, de Juan Ramón Jiménez y de Juan Larrea. No solo entre poetas de distinta generación, sino entre los de la misma” (Id., id., p. 9). Sin embargo, es consciente de que una nueva estética oficia de hilo conductor: “hay un programa

mínimo, negativo y una idealidad común que une en cierta manera todos estos poetas...” (Id., id., p. 10).

Después de los maestros del modernismo ya mencionados, la nómina completa está compuesta por trece nombres: José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Juan Larrea. Según se verá a continuación, dos años después se producen cambios significativos, más aun si se considera que el antólogo continúa siendo el mismo (Fig. 2).³

2. La segunda antología de Gerardo Diego

Esta compilación se publicó en 1934, también en Madrid y con el sello Signos; el título completo fue *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Cuando se coteja el índice con el de la antología de 1932, se aprecia a todas luces que se trata de un nuevo libro, pese a que frecuentemente es mencionada por la crítica como una reedición. Desde el título y la presentación se puede apreciar una voluntad más consciente de influir en el presente y de establecer un hito para el futuro, desde el encabezamiento, más extenso, y la finalidad, más explícita. En la portada, debajo del título, se detallan los poetas incluidos y a continuación un subtítulo: *Selección de sus obras publicadas e inéditas*, y seguidamente, el nombre del editor (Fig. 3).

La primera aclaración anuncia que la edición precedente —es decir, la de 1932— se agotó y que la segunda ofrece una versión más ampliada, en los inicios y en el final. Explica además que no se ceñirá a la producción poética comprendida entre 1915 y 1931 sino que abarcará un lapso mayor, desde principios de siglo hasta 1934. La inclusión de quince nuevos nombres parece explicarse por la ampliación del período

³ Como es sabido, Emilio Prados no aceptó participar del volumen, pero fue igualmente incorporado. La marca de este desacuerdo se manifiesta en la ausencia de su fotografía y del apartado “Poética”, breve consideración que cada autor introduce con su firma en las páginas preliminares a la selección de sus poemas.

do al entresiglos XIX-XX, pero no es enteramente así, como se analizará seguidamente. Entre las nuevas incorporaciones, abre la serie y sobresale Rubén Darío, quien une a su condición de poeta faro del Modernismo su origen latinoamericano frente a las raíces peninsulares de los restantes. A Darío siguen, con similar rango de precursores y unidos por similar adscripción a la poesía de entresiglos, Unamuno y Valle Inclán. Continúan en la zona de los modernistas y posmodernistas otros poetas que no perduraron con el mismo brillo en el canon, así como dos que ocupan en el índice un lugar que hoy parece impropio de sus trayectorias; ellos son Antonio Machado y, en su solitaria y discontinua órbita, León Felipe.

Sin embargo, como se anticipó más arriba, no todos los recién llegados pertenecen al grupo de mayor edad con obra publicada antes de 1915, a pesar de lo anticipado por Gerardo Diego en el prólogo (1934, p. 9), al contrario, varios se inscriben en la franja etaria del 27. Por ejemplo, Antonio Espina había publicado *Umbrales* en 1919 y *Signario* en 1923, es decir, a la par de los poetas del arte nuevo. En el grupo de jóvenes sumados al índice, llaman la atención por su condición femenina en una cultura donde los hombres dominaban abiertamente, Ernestina de Champourcín –cuya primera poesía, *En silencio*, apareció en 1926– y Josefina de la Torre, que el mismo año había publicado *Versos y estampas* en un suplemento de *Litoral*, con prólogo de Pedro Salinas. La primera tendrá un errático reconocimiento que se ha acrecentado notoriamente en los últimos años; la segunda comenzará a recuperarse primeramente como actriz, en tanto, su vertiente poética tardará más tiempo en salir a la luz.

En cuanto a la incidencia en el campo literario, la antología de 1934 presenta signos inequívocos de responder menos que la anterior a una iniciativa personal: el autor declara formar parte, junto con Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Pedro Salinas, de un proyecto que aspira a abarcar, “en otros cuatro la antología histórica de nuestra poesía desde sus orígenes hasta el siglo XX” (Diego, 1934, p. 10).

También el soporte material sufre cambios devenidos de la ampliación de la lista: en particular, se nota de inmediato la ausencia de los detalles exquisitos de la fotografía de cada autor protegida con papel de seda con que se presentan los respectivos poemas en el volumen de 1932 (Figs. 4, 5, 6 y 7).

Como se ha visto, la portada proporciona el listado alfabético de los autores (Fig. 3), pero interesa más conocer el orden de aparición en el índice: Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa, Tomás Morales, José del Río Sainz, José Moreno Villa, Alonso Quesada, Mauricio Baccarisse, Antonio Espina, Juan José Domenchina, León Felipe, Ramón de Basterra, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Ernestina de Champourcín, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Josefina de la Torre.

El nombre inaugural de Rubén Darío constituye una señal significativa en un plano anexo a la razón poética. La lógica del campo permite interpretar la figura del nicaragüense como el intento de contrarrestar la ausencia de Juan Ramón Jiménez, quien había retirado la autorización otorgada para el libro de 1932. Con un gesto no poco beligerante, los editores mantuvieron su nombre en el sumario y le dieron un lugar en el cuerpo del libro, pues, alegan en nota al pie, no concebir “razonablemente suprimir su nombre en una antología contemporánea como la presente” (Diego, 1934, p. 179). Sin embargo, acatando su voluntad, solo vuelcan, tras la correspondiente advertencia sobre lo sucedido, el título de los poemas, separados por breves espacios en blanco (Figs. 8 y 9).

Ya en prensa esta edición, Juan Ramón Jiménez nos comunica su decisión irrevocable de no autorizar, de ahora en adelante, su inclusión en ninguna antología. Respetando esta voluntad del poeta y no pudiendo razonablemente suprimir su nombre en una antolo-

gía contemporánea como la presente, nos limitamos a indicar las poesías tuyas que figuraron en la primera edición de este libro, y a las indispensables referencias biográficas, poética y bibliográfica (Nota del editor)⁴

Además, el nombre de Rubén Darío constituye un indicio de la atención que España prestaba, de manera creciente, al mercado del libro, y de la preocupación por construir un campo literario que incluyera a América Latina frente a la ofensiva francesa en el mismo mercado editorial, disputa que está probada a partir de la proyección internacional del modernismo y de la figura faro del autor de *Prosas profanas*.⁵

Por último, la lista de poetas incluida es elocuente acerca de una selección que no se identifica de forma plena con la Generación del 27 presentada en la antología de 1932 y consagrada posteriormente.

3. La antología de Vicente Gaos

Treinta años separan el libro de 1934 de *Antología del grupo poético del 27*, publicada por Anaya en 1965, al cuidado de Vicente Gaos (Fig. 10). La 6ª edición, de 1980, año del fallecimiento de Gaos, fue actualizada por Carlos Sahagún.⁶ Entre las numerosas compilaciones de la poesía de la Generación del 27 posteriores a la de Gerardo Diego,

⁴ Las razones de la negativa se atribuyen a la creciente enemistad con el que fuera su discípulo Jorge Guillén y al distanciamiento progresivo del resto de los jóvenes poetas. Un mínimo bosquejo se encuentra en García Posada, 1998. Se han escrito estudios voluminosos sobre las desavenencias del autor de *Platero y yo* con sus colegas del mundo de las letras; no es propósito de este trabajo abundar en el nutrido anecdotario existente (García Posada, 1998).

⁵ Las empresas editoriales ya habían advertido que el mercado del libro español en Latinoamérica era un prometedor campo que debían defender frente a la vecina Francia. Los primeros intentos de internacionalizar la literatura española surgen en torno al autor de *Azul*. (Cabo Aseguinolaza, 2012, p. 33 y ss.).

⁶ La actualización de Sahagún se centra principalmente en la bibliografía; además añade unos pocos poemas –rondan el número de cuatro.

elijo detenerme en esta porque a partir de 1978 será reeditado ininterrumpidamente por editorial Cátedra, contabilizándose, en 2005, 25 ediciones (Fig. 11).⁷ Esto significa que después de haber sido libro de referencia de una larga serie de cohortes de enseñanza media y universitaria durante la última fase del franquismo, los estudiantes españoles continuaban, bien entrado el siglo XXI, acudiendo al corpus y a un material crítico que les brindaba el concepto del grupo poético y la selección propuestos a mediados de la década del '60. Se trata pues, de un libro con marcada influencia pedagógica y canonizadora durante al menos 40 años.

Gaos preparó su edición crítica siguiendo al Gerardo Diego de 1932, pero con algunos cambios. Su serie, compuesta de diez poetas, excluye, como es de esperar, a los cuatro modernistas –Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón– y entre los jóvenes, a Juan Larrea, Fernando Villalón y José Moreno Villa, pero da lugar a Juan José Domenchina, que no fue incluido 1932 y cuyas entradas y salidas de las antologías se atribuyen a enemistades literarias. Respetando el orden del compilador, conforman la Generación del 27 de Vicente Gaos: Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Alberti, Domenchina, Alonso, Alexandre, Cernuda, Prados, Altolaguirre. Once poetas frente a los trece (sin contar los modernistas) del volumen inaugural de Gerardo Diego.

En la introducción para la edición de Cátedra, el compilador menciona los movimientos de la vanguardia y del arte europeo, pero su análisis no revela interacción con el tiempo histórico de los creadores. Las dos antologías de Gerardo Diego transmitían un clima de época y revelaban una concepción de la poesía anclada en la idea moderna del arte, según la cual, la literatura y la creación eran patrimonio de la alta cultura, resguardadas ambas por un campo disciplinar de fronteras rigurosas. Con esta concepción, no es extraño que la crítica no se mostrara inclinada a entablar un diálogo con el contexto histórico y las cir-

⁷ No he podido constatar otra posterior.

cunstances de producción del artista. En el libro de Gaos, la tarea selectiva y personal que había realizado Gerardo Diego se transforma en una herramienta erudita que consagró un canon casi inmutable durante más de cuatro décadas. La clásica edición de Cátedra puede definirse como una compilación de base libresca, inserta en la concepción de la filología propia del medio siglo, en tanto disciplina compartimentada y autónoma, sin vínculo con otras expresiones artísticas, verbales y no verbales, y escasamente conectada con la sociedad y la historia. Sobre este punto y las siguientes consideraciones, es imprescindible recordar que la censura del régimen franquista operaba con mucha intransigencia en los años en que se editó la antología de Anaya.⁸

Sin embargo, el tiempo histórico de su publicación, 1965, sobrevuela en algunos silencios y circunloquios: Gaos no menciona la República ni la Guerra Civil, y aunque recoge poemas escritos con posterioridad al período “del 27” –que Sahagún actualiza en su intervención para la edición de Cátedra– no alude al exilio de muchos de los poetas ni a las condiciones impuestas tras el triunfo de Franco; en una ocasión alude a la “nostalgia del expatriado” para referirse a la poesía de Domenchina (Gaos, 1980, p. 38), a los “libros escritos en el destierro” por Cernuda (Id., p. 42) y a los “acontecimientos de la vida española –guerra, destierro–” que influyeron en la obra de Emilio Prados (Id., p. 43), pero sin brindar otra información. En cuanto a la poesía deshumanizada –es decir, el arte nuevo que preconizó Ortega e identificó a la nueva generación de escritores– según lo entiende Vicente Gaos, dio un giro a causa de la “depresión económica de Occidente” que hizo naufragar “el optimismo y los ideales que habían nutrido la época anterior” (p. 17). Sin mencionarlo directamente, el compilador se refiere al cambio hacia la llamada poesía “rehumanizada” de los años

⁸ Sería de gran interés explorar el expediente de la censura que se abrió a todo libro publicado para descubrir si se registran objeciones del censor o si simplemente, la vigilancia logró que el compilador practicara el frecuente mecanismo de autocensura alrededor de nombres y circunstancias que no podían tratarse con libertad.

'30, como si los sucesos de España –II República, Guerra Civil– se explicaran solamente en el contexto internacional y por la crisis de *Wall Street*.

En otro pasaje apunta que “salvo García Lorca, todos los poetas de la generación de 1927 han seguido escribiendo después de 1940”, de lo que el lector debe inferir que el poeta muerto en 1936 se llamó a silencio por una elección personal (Id., p. 43); en ningún momento habla de su muerte violenta, menos aun de fusilamiento. Podría considerarse una alusión implícita al destino del poeta, la incorporación en la edición actualizada de Sahagún, del poema “Federico” de Rafael Alberti (Gaos, 1980, p. 154). Por diferentes razones, los juicios sobre la obra del escritor de Fuente Vaqueros son igualmente revisables, por ejemplo cuando afirma que su mejor poema es “El llanto por Ignacio Sánchez Mejías” y concluye que es “el poeta de su generación que ha alcanzado mayor resonancia internacional” (Id., p. 36). De esta manera, establece una relación causal entre la celebridad de Lorca y una composición que, al menos hoy, no se considera su más alta cima ni la más aplaudida dentro ni fuera de las fronteras de España.

4. La antología de Andrés Soria Olmedo

El exquisito repertorio a cargo de Andrés Soria Olmedo, bajo el título *Las Vanguardias y la Generación del 27*, es el volumen 8 de la colección “Antología crítica” dirigida por Francisco Rico. Fue publicado en 2007 con el sello del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE) y de Visor (Fig. 12).

Soria Olmedo hace suya la idea de que una antología es un museo de la literatura, pero los museos se han renovado, y el suyo es, como los museos del siglo XXI, una galería interactiva y dinámica, ordenada por salas que agrupan las obras no por autores sino por épocas. Lejos de la pieza de coleccionista atesorada e inaccesible, los poemas y los poetas de las mil cien páginas de libro están en movimiento, se pierden y se reencuentran, dialogan unos con otros y con el lector. A través del

trayecto que llega a las últimas décadas del siglo XX –aunque algunos poemas tienen fecha bastante posterior, porque importa el momento en que fueron publicados, y muchas veces, dados a conocer por primera vez–,⁹ quien se aproxima a esta antología experimenta una verdadera inmersión en la cultura y la historia del novecientos, particularmente, en la fecunda etapa de las vanguardias históricas.

El autor subraya el carácter historicista de la compilación, y la relaciona con la segunda antología de Gerardo Diego, por su condición institucionalizada, panorámica y con fin ordenador. Sin embargo, gracias a su concepción de la literatura como un discurso social inserto en el mapa de la cultura, logra transmitir el inquieto y prolífico escenario en que se debió de preparar el emblemático libro de 1932, exponente de una mínima pero representativa parte de la ebullición cultural de finales de un cambio de década excepcional. Soria Olmedo amplía notablemente la galería de Gerardo Diego y rescata del olvido a numerosos nombres escasamente conocidos, eclipsados por la luz de los grandes consagrados; el índice alberga 54 poetas, de los cuales, 4 son latinoamericanos. Componen la serie: Adriano del Valle, Alejandro Collantes de Terán, Antonio Espina, César González Ruano, César Vallejo, Concha Méndez, Dámaso Alonso, Eliodoro Puche, Emilio Prados, Ernestina de Champourcín, Eugenio Montes, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Francisco Vighi, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Humberto Rivas, Isaac del Vando Villar, Joaquín de la Escosura, Joaquín Romero Murube, Jorge Guillén, Jorge Luis Borges, José Bergamín, José de Ciria y Escalante, José María Hinojosa, José Moreno Villa, José Rivas Panedas, Josefina de la Torre, Juan Chabás y Martí, Juan Gil Albert, Juan José Domenchina, Juan Larrea, Juan

⁹ Por ejemplo, figuran poemas de Dámaso Alonso publicados en 1985 (Soria Olmedo, 2007, pp. 1011 y ss.); “Ciudad: estío”, de Joaquín Romero Murube remite a una edición de 2004 (Id., Id., p. 613); mientras que “[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]”, de García Lorca, (Id., Id., p. 1018) y “Paisaje de arrabal”, (Id., Id., p. 193) de Lucía Sánchez Saornil, proporcionan referencias a 1996.

Ramón Jiménez, León Felipe, Lucía Sánchez Saornil, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Mauricio Bacarisse, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Pedro García Cabrera, Pedro Garfias, Pedro Raída, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Rafael Cansinos Assens, Rafael Laffón, Rafael Lasso de la Vega, Ramón de Basterra, Ramón Gómez de la Serna, Rogelio Buendía, Rosa Chacel, Vicente Aleixandre, Vicente Huidobro (Fig. 13).

Es oportuno subrayar que en el caudaloso repertorio, varias son mujeres. No figuran solamente Champourcín y de la Torre, —quienes incluidas por Gerardo Diego en 1934 desaparecerían más tarde de la nómina consagrada—; incorpora además a una Rosa Chacel poco conocida en calidad de poeta, a Concha Méndez y a Lucía Sánchez Saornil. Con excepción de la primera, pasarán varias décadas antes de que se conviertan en objeto de estudio y sean noticia destacada en las secciones culturales de los medios de comunicación. Pero no fueron solo mujeres quienes siguieron un trayecto errático en las antologías y en el canon: del núcleo inicial instituido por Gerardo Diego, Soria Olmedo recupera a Fernando Villalón, cuya deriva es notoriamente más ignorada que la de otros ‘errabundos’ de la generación con un derrotero discontinuo pero más visible, como Larrea, Prados o Domenchina. Villalón es el único de los poetas incluido en la primera antología que ya había fallecido en 1932.¹⁰

En sintonía con la perspectiva institucionalizadora de la antología de 1934, el catedrático de la Universidad de Granada toma el testigo de adoptar una visión que trasciende las fronteras nacionales y permite apreciar los vínculos de la vanguardia peninsular con Latinoamérica. En lugar de Rubén Darío, cuya relación con el arte nuevo no es la más ilustrativa de la amistad transatlántica para el período vanguardista, prefiere aquellos vates en cuya obra determinados capítulos se

¹⁰ Fernando Villalón-Daoíz y Halcón, conde de Miraflores y de los Ángeles, había nacido en Sevilla en 1881. Murió en Madrid en 1930, durante una intervención quirúrgica.

explican a partir del diálogo con España durante la segunda o tercera década del novecientos: Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, César Vallejo, Pablo Neruda. Con el mismo criterio, no incluye a otros poetas modernistas o posmodernistas de la segunda compilación.

Dicha ebullición cultural, índice de la puesta en práctica de uno de los proyectos de modernización más ambiciosos, “el punto más alto de su historia cultural moderna” en palabras de Marichal citadas por Soria Olmedo (2007, p. 99), se evidencia en esta cuarta antología comentada en la multiplicación del número de poetas, lejos del reducido número inicial y de su enclave en el territorio acotado de los parnasos literarios. La extensa y rigurosa introducción, a la que se unen las oportunas y documentadas notas al pie que acompañan los poemas, reponen el clima moral, intelectual y estético que favoreció la creación artística en ámbitos que no se limitaron a las altas esferas de la cultura ni se mantuvieron ajenos al vendaval de la historia, según la célebre alegoría de Walter Benjamin.

Por otro lado, las 4 secciones, o salas, de la antología, tituladas 1. Hacia el arte nuevo; 2. La joven literatura; 3. En guerra civil; 4. El exilio y el reino, revelan, en la secuencia misma de los encabezamientos, la escisión de la Guerra Civil y del exilio. El impacto del conflicto, que no pudo o no quiso mencionar Vicente Gaos en su estudio introductorio, tiene una función estructural decisiva en la arquitectura del libro y sus consecuencias se exponen sin ambages, según lo anticipa el propio autor: “la trágica línea de la guerra civil forma la divisoria más neta de todo el trecho que no ocupa” (Soria Olmedo, 2007, p. 103). Y agrega:

[L]a muerte y el exilio dispersaron a los poetas y dividieron a un público hasta entonces relativamente unitario, haciendo retroceder el delicado proceso de modernización sin el cual no puede concebirse el rumbo que tomó la poesía hasta entonces. (Id., Id., p. 103)

Pero si el antólogo habla con propiedad de modernización, su antología no podía ser moderna en 2005 sin riesgo de convertirse en ar-

queológica. El modo de ver e interpretar el período de las vanguardias desde la posmodernidad, pese a que el propio Soria Olmedo considere que esta es ya una noción “casi del siglo pasado” (Id., Id., p. 9), pone en foco el cambio de paradigma que dejó a la vista la labilidad de las fronteras y las jerarquías de la modernidad estética. El desvelamiento de un clima de época diverso y polifacético, dan a esta antología unas señas de identidad ‘muy sigloveintiuno’. A esta original condición alude José-Carlos Mainer cuando afirma:

Puede que a alguien le escandalice y quien lo tenga por esnobismo de antólogo. Pero el autor de esta antología no es un provocador trivial ni un recién llegado... Tengo para mí que Francisco Rico, director de esta antología crítica de la *Poesía Española*, no ha podido elegir mejor compilador que este granadino de amplias lecturas, amigo de escritores ejercientes, filólogo muy serio pero también dotado de un secreto instinto de subversión inteligente y zumbona. (Mainer, 2008)

El posible motivo de escándalo y la mención a la subversión “inteligente y zumbona” hacen referencia a la audacia de introducir, entre los egregios versos de Cernuda, Lorca o Guillén, un puñado de composiciones provenientes del cancionero popular español de la época. Esta inusitada comparecencia constituye una novedad que merecería un capítulo aparte, sin desmedro de otros aspectos novedosos de la antología, que piden igualmente un análisis y un estudio detenido. No es posible en este breve espacio profundizar en ninguno de ellos, solo ampliar someramente la información sobre el original acercamiento a ámbitos menos selectos de la cultura mediante la cita de algunos títulos incorporados. Destacan, entre otros, el cuplé “La violetera”, de José Padilla¹¹ —que alcanzó la máxima difusión después de que Charles

¹¹ El cuplé surge de las canciones del teatro de variedades o varietés; progresivamente ganó autonomía y luego fue jerarquizado en parte gracias a la internacional diva Raquel Meller.

Chaplin lo incluyera en la película *Luces de mi ciudad*–, y las coplas “Ojos Verdes”, “María de la O”, “Tatuaje”, famosas composiciones de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, autores de referencia obligada cuando años más tarde, las canciones populares se convirtieron en auténtica música de masas gracias a la radio.¹²

Y para quien “se escandalice”, Soria Olmedo añade la reflexión sobre la canción popular de uno de los grandes expertos en el tema.

[L]a canción abastece multitudes culturalmente, afecta a todos los sectores de la población, se difunde por todas las clases, en todas

¹² Sería digna materia, para continuar este artículo, trazar el recorrido de la desigual valoración de la copla por la crítica desde el franquismo hasta la actualidad, con una justa mención a Manuel Vázquez Montalbán y su *Crónica sentimental de España*, publicada por primera vez en la revista *Triunfo* en cinco entregas. El autor de *Galíndez* advierte sobre la moral contracorriente de la copla e introduce un quiebre al romper tanto con las condenas de orden estético como de orden ideológico, una por considerarla arte de consumo, otra por entender que el régimen franquista la instrumentalizó a su favor junto a otras expresiones de la cultura popular: “Las canciones populares, porque las cantaba el pueblo, reflejaban unas creencias que curiosamente nada tenían que ver con la superestructura moral que circulaba como una nube negra enorme por toda la geografía ibérica” (1969, pp. 33-34), “[e]ra una canción de protesta no comercializada” (Id., id., p. 34). Un testimonio de la opinión del lugar que ocupaba la copla en el imaginario de la cultura establecida queda registrado en una conocida canción de Joan Manuel Serrat, en que asocia a los tres letristas más célebres con distintos tópicos de la estrecha cultura de posguerra: “Temps d’ ‘Una, Grande y Libre’, ‘Metro Goldwyn Mayer’, ‘Lo toma o lo deja’, ‘Gomas y lavajes’, *Quintero, León i Quiroga*; Panellets i penellons; Basora, César, Kubala, Moreno i Manchón”. En época posterior, Joaquín Sabina deja prueba de la vigencia de la copla en su canción dedicada a la doble vida de un juez, que por las noches se transforma y “le canta al oído a la Chelo canciones de amor de *Quintero, León y Quiroga*” (en las dos citas, énfasis mío) (Sabina, 1999). Por su parte, Manuel Vicent brinda un ilustrativo testimonio en una entrevista a Concha Piquer, en la cual la mítica cantante recuerda la emoción que despertó en los exiliados republicanos cuando dio un recital en México, al que se presentó temerosa de que la repudiaran por su fama de allegada a altos cargos del régimen franquista (Vicent, 1984, p. 157).

las edades de la sociedad. Se erige en patrimonio nacional, incluso para los que la rechazan y los que no la consumen prioritariamente. (Serge Salaün, citado por Soria Olmedo, 2007, p. 272)

Mínimo cierre para mínimas reseñas

A la hora de concluir un trabajo siempre es oportuno volver el principio. Puede parecer, *prima facie*, que la primera antología de Gerardo Diego así como la muy perdurable de Vicente Gaos difícilmente se reconocen en las casi mil páginas y el heterodoxo índice de la preparada por Soria Olmedo; pero basta leer esta detenidamente para descubrir que el libro publicado en 2007 no se olvida del texto pionero ni de su digno sucesor, por el contrario, los perfecciona merced a hacer caso omiso al propósito expuesto por Diego, de rendir honor a “la pureza de ideales muy alejados del campo raso, mezclado, turbio de la poesía literaria corriente” (1932, p. 8) y al implícito “programa mínimo, negativo” fruto de tal postulado e indirecta expresión de las concepciones orteguianas del arte (Macciuci, 2006, p. 123-149). Del mismo modo, tampoco se ciñe el antologista del siglo XXI al mandato de la legendaria “recíproca amistad” que unía a aquellos poetas (Id., id., p. 10) –ni a la enemistad que los desunía, debe añadirse. De esta manera, se suaviza en mucho el *derecho de admisión* y el padrón originario se amplía sustantivamente. El resultado, como se ha podido apreciar, es una representación compleja y polifacética de la Generación del 27 mediante la elaboración de un renovado repertorio que deja una fotografía muy ampliada del grupo. La perspectiva de Soria Olmedo da cuenta de corrientes estéticas de variada composición, expandida en múltiples círculos por fuera de la Residencia de Estudiantes y su área de influencia; al mismo tiempo, hace explícito el papel de su propia mediación y, por consiguiente, subraya el carácter de constructo de las historias literarias.

En definitiva, la sopesada selección de la antología de 2007 logra presentar al colectivo generacional como el movimiento de nutri-

da y diversa composición que fue, e interactuando con una apretada red cultural propiciada por el impulso modernizador del novecientos (García-Velasco, 2014). Gracias a los aportes de la teoría de la cultura y a un sólido conocimiento de la historia y la historiografía literarias del pasado siglo, *Las vanguardias y la generación del 27* logra religar al emblemático grupo con sus raíces modernas, situándolo en el contexto del arte nuevo, internacionalista, transartístico, en diálogo con otras naciones y sistemas literarios. Todo, sin dejar de lado el pensamiento del siglo XXI, que al reformular los mandamientos del arte, habilitó entradas inéditas y la incorporación de nuevas voces a los viejos repertorios.

Imágenes

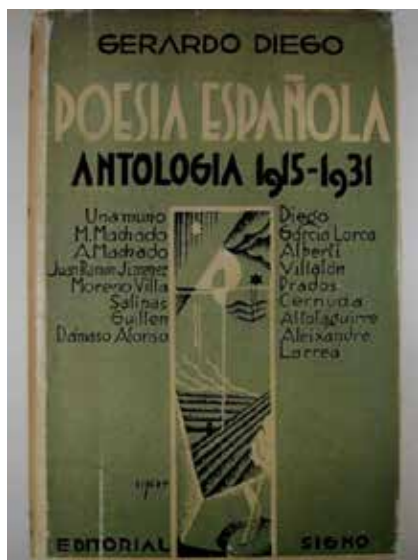


Fig. 1

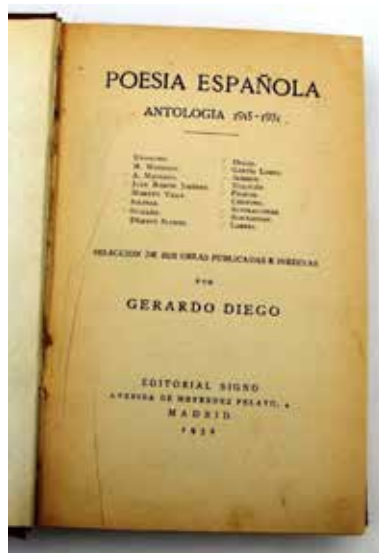


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

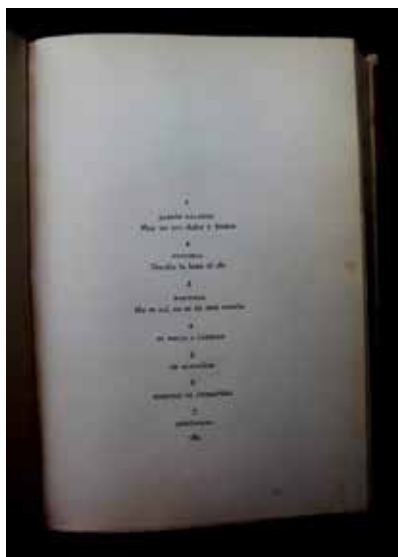


Fig. 8

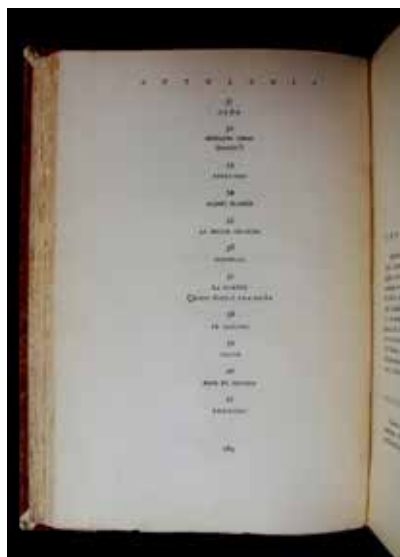


Fig. 9

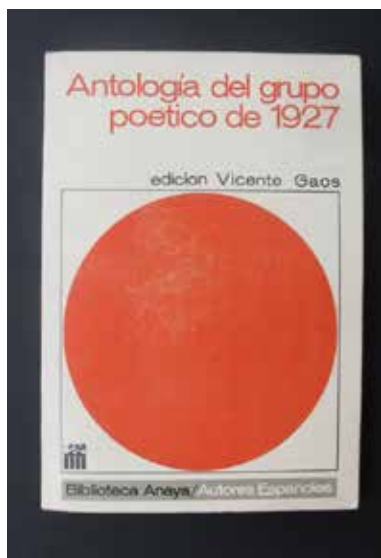


Fig. 10



Fig. 11

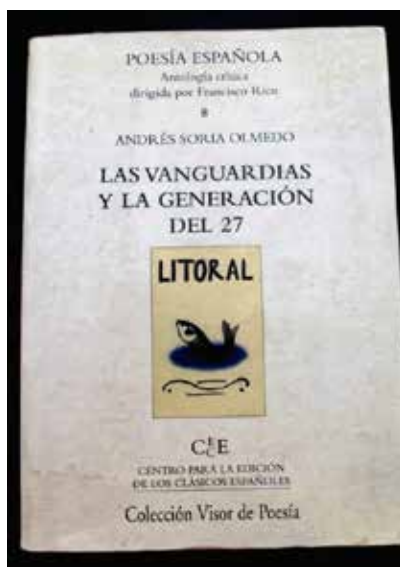


Fig. 12

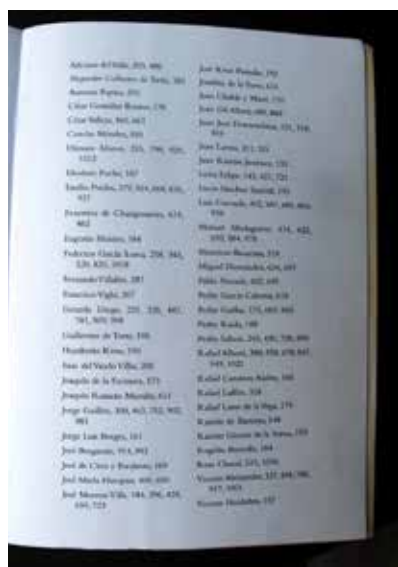


Fig. 13

Referencias

Obra cinematográfica

Chaplin, C. (1931). *Luces de la ciudad (City Lights)*. United Artists.

Obra sonora

Sabina, J. (2003). Doble vida. En *Diario de un peatón*. Sony Music. CD.

Serrat, J. M. (1980). Temps era temps. En *Tal com raja*. Con arreglos y dirección de R. Miralles. Ariola. Vinilo y CD.

Obra plástica

Barrionuevo Ferrer, A. (2011). Monumento a los poetas de la generación del 27. Fuente con escultura de César Portela. Sevilla: Calle Almirante Lobo.

Referencias bibliográficas

Cabo Aseguinolaza, F. (2012). *El lugar de la literatura española*. En J.-C. Mainer (Dir.), *Historia de la literatura española*. T. 9. Barcelona: Crítica.

Diego, G. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.

Diego, G. (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.

Díez de Revenga, F. J. (2000). Valbuena Prat y los poetas de su generación. *Monteagudo*, 5, 3ª época, 83-95.

Gaos, V. (Ed.) (1965). *Antología del grupo poético de 1927*. Salamanca: Anaya.

Gaos, V. (Ed.) (1980). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra. Actualizada por Carlos Sahagún, 6ª ed.

García de la Concha, V. (1984). *Historia y crítica de la literatura española*, T. VII, Época contemporánea 1914-1939. Al cuidado de F. Rico. Barcelona: Crítica.

García Posada, M. (1998, 6 de agosto). Letras y batallas. Enemistades. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/08/06/cultura/902354401_850215.html

- García Sánchez, J. (Selección de textos) (2005). *La generación del 27 visita a Don Quijote*. Pról. J. Talens. Madrid: Visor.
- García-Velasco, J. (2014). *Redes internacionales de la cultura española. 1914-1939*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Macciuci, R. (2006). La vanguardia según Ortega. En *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti* (pp. 123-149). La Plata: Al Margen.
- Mainer, J.-C. (1981). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J.-C. (2008, 26 de abril). El 27, en punto. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/04/26/babelia/1209167422_850215.html
- Mainer, J.-C. (Dir.) (2010). *Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. En J.-C. Mainer (Dir.), *Historia de la literatura española*. T. 6. Barcelona: Crítica.
- Roldán, A. y Valle, L. (Eds.) (2007). *80 poemas de la Generación del 27*. Ilustr. A. Sánchez. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Sánchez Vidal, A. (1995). *Historia y crítica de la literatura española*, T. VII/1, Época contemporánea 1914-1939. Primer suplemento. Al cuidado de F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Soria Olmedo, A. (Ed.) (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- Vázquez Montalbán, M. (1969). *Crónica sentimental de España*. En *Triunfo*, año XXIV (números 380, 381, 382, 383, 384, sept.-oct).
- Vicent, M. (1984). El baúl de Concha Piquer. En *Inventario de otoño* (pp. 149-157) Madrid: Debate, 2ª ed.

De España a América: vanguardia y joven literatura hasta 1936

Andrés Soria Olmedo

1.

Muchas gracias a Raquel Macciuci por haberme invitado a intervenir en este nutrido e ilustre congreso, en la prestigiosa Universidad donde hablaron algunos de quienes serán objeto de mis palabras.

Estas palabras tienen como propósito evocar y glosar algunas presencias de los escritores de la joven literatura –o del 27– en la Argentina, antes de que el sabor de la plata se volviese amargo, como dice el verso de Rafael Alberti¹ que usó Raquel Maciuci para titular su libro (2006, Corbellini, 2006), es decir, antes de la guerra civil española (1936-39).

El recorrido de un campo tan trillado será por fuerza irregular e incompleto, tanto en los datos como en el análisis de los contextos, el significado y la recepción de estas presencias. ¿Quiénes, cuándo, dónde?

Repasando las bibliografías activas de diez poetas del 27 que ordenó Gregorio Torres Nebrera (2009) contabilizamos solo los nombres de Rafael Alberti, Gerardo Diego y Federico García Lorca, y en proporción muy distinta. Pero con la de Diego se presenta el grupo del 27

¹ “Sabor de plata amargo”, del poema de *Entre el clavel y la espada* que Alberti dedicó a Amparo Mom.

en su conjunto, al cual añadiremos dos figuras que ya estaban en Argentina, Guillermo de Torre y Amado Alonso. Sumando las visitas de los mayores, Ortega en 1916 y 1928 (Ortega y Gasset, 1996), Américo Castro en 1924 y Ramón Gómez de la Serna en 1931 y 1933, aparece un panorama más poblado.

El recorrido temporal parte de 1927, año en que se lanza *La Gaceta Literaria* y Amado Alonso se incorpora a la dirección del Instituto de Filología, y se detiene brevemente en algunos momentos de estas presencias: Guillermo de Torre en la polémica del “meridiano intelectual” en 1927 y en una conferencia de 1928, pareja a las de Gerardo Diego en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires ese mismo año, Amado Alonso y Rafael Alberti en *La Nación* y *Sur* desde 1931 y Federico García Lorca en Buenos Aires y Montevideo en 1933 y 1934.

Al tratar sobre todo de colaboraciones en revistas, cada una de las cuales se asigna un espacio en el campo intelectual (King, 1989, p. 14) se vuelve decisiva la “pluralización” de la noción de contexto, de publicación, de edición, de producción, de lectura (Louis, 2014), tanto para la presencia de los escritores españoles como para la recepción por parte de los americanos. Entre ellos nos reduciremos a Borges, seguramente el espectador más atento, aunque más a las diferencias que a las simpatías. “Borges es severo con los hispánicos porque son los que más fácilmente hubieran podido constituir un canon inicial y una obligatoria costumbre”, escribió Claudio Guillén (2006, p. 259).

En cuanto al método tendremos presente la noción de polisistema (Guillén, 1997) que de puertas adentro vuelve porosas las fronteras entre generaciones (14 y 27) y grupos (joven literatura y vanguardia), y la teoría de los campos, que incluye los textos, sus poéticas y sus teorías en redes de relaciones socialmente determinadas (Sapiro, 2014, pp. 23-30). Las presencias que perseguimos implican un desplazamiento y aparecen en un terreno diferente al habitual. A propósito de las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas, Bourdieu advertía contra la creencia de que la vida intelectual es es-

pontáneamente internacional. Al contrario, esta circulación es campo abonado para el malentendido: los textos circulan sin el contexto de su campo propio de producción y son reinterpretados en función de la estructura del campo de recepción por parte de “gatekeepers” con los que pueden mantener homologías de interés, de estilo o de posición, pero incluso contando con afinidades electivas entre colaboradores, “no puede pasarse por alto el efecto de *prisma deformante* que ejercen, tanto sobre la producción como sobre la recepción, los campos literarios nacionales y las categorías de percepción y de pensamiento que imponen e inculcan” (Bourdieu, 1985, en Sapiro, 2009, p. 35).²

2.

El apoyo ideológico de estas presencias viene del proyecto que Juan Marichal llamó “la universalización de España” llevada a cabo en el primer tercio del siglo por una serie de intelectuales reformadores de la generación del 14, con Ortega al frente, que se propusieron “a la vez ocuparse de asuntos universales y hacerlo con métodos universales” (1986, p. 12), rompiendo con la autarquía del siglo anterior. Este impulso modernizador se canalizó entre otros vehículos a través del Centro de Estudios Históricos (1910) y su “prodigiosa sincronización de las actividades universitarias españolas con las del resto de Europa” (1986, p. 13; Soria Olmedo, 2011).

Los primeros beneficiarios de ese esfuerzo de sincronización fueron los jóvenes nacidos cerca de 1900. Uno de ellos, el escritor, jurista y sociólogo Francisco Ayala caracterizó las sucesivas actitudes respecto del nacionalismo: “Si la generación del 98 fue patéticamente nacionalista, y la generación de 1914 seriamente nacionalista, la generación de la Vanguardia estaba superando ya a su manera el nacionalismo,

² “Mais je pense en tout cas que les différences ne sont pas du tout ce qu’on croit aussi longtemps que l’on ignore l’effet de *prisme déformant* qu’exercent, tant sur la production que sur la réception, les champs intellectuels nationaux et les catégories de perception et de pensée qu’ils imposent et inculquent” (p. 35).

para situarse culturalmente por encima de las fronteras” (1997, p. 5).

Así, en rápida sucesión, podemos leer en *Martín Fierro* 41, 28 de mayo de 1927, número de homenaje a Góngora, junto a una primera nota desdeñosa de Borges (“es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio”), otras más ponderadas de Ricardo E. Molinari, Pedro Henríquez Ureña y Arturo Marasso, así como sonetos de Roberto Godel, Lope de Vega y cinco del propio Góngora. A renglón seguido, Guillermo de Torre publica un artículo, el primero de tres, sobre García Lorca, centrado en la “Oda a Salvador Dalí” y su écfrasis del cubismo (“Tres poetas jóvenes de España. Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego”) y los poemas de “La nueva poesía española. Inéditos para *Martín Fierro*”.³ En la selección alternan las voces procedentes de la órbita ultraísta con las de la joven literatura: Mauricio Bacarisse (“Pensamientos dobles”), César A. Comet (“Infancia”), Rogelio Buendía (“Poemas en directa”, a saber: “Paseo de noche”, “Párvulo” y “Radioscopia”), Federico García Lorca (“Venus”, “Caracola”, “2 canciones” [Agosto], [Ay qué trabajo me cuesta] y “Canción” [La noche quieta siempre]),⁴ Antonio Espina, (“Aguatinta”, “Caricatura”, “Muy” y “Aparte”), Jorge Guillén (“Poesías” I [El universo está aquí], II [¡Damas altas, calandrias!], III [¡Noches-de día en secreto!], IV [Cruje Otoño], V [Goza en las pependencias], VI [Junto a la luz la tiniebla escogida]), Gerardo Diego (“Paquete”), Luciano de San-Saor, (“Meridiano”, “Fiesta”)⁵ y José Rivas Panedas (“Canciones” I [Todos los pájaros sin habla], II [La vida]).

Se anuncia para el número siguiente “Un llamado a la realidad (A propósito de ‘Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América’ de *La Gaceta Literaria*)”, ya que entretanto el nuevo periódico de las

³ La antología apareció con retraso, tras una carta circular de Guillermo de Torre a los interesados pidiendo originales y sin el prólogo de Borges anunciado en 1925 (*Martín Fierro*, 29-XII-25). Iba a tener poesía, prosa y una parte gráfica.

⁴ Los cinco poemas están fechados en 1925 y se integraron en *Canciones* (1927).

⁵ Es decir Lucía Sánchez-Saornil, única presencia femenina.

letras peninsular, cuyo formato, por cierto, se inspiró en el de *Martín Fierro* (Romano, 1984, pp. 177-200), había publicado en la primera página del nº 8 (15 de abril de 1927) un artículo con ese título, sin firmar pero debido a Guillermo de Torre: Para cumplir el “objetivo triangular” programático de la publicación (“Ibérica-Americana-Internacional”) proponía:

Frente a (...) la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes tratemos de polarizar su atención, reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz. (...) [S]eñalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España (...) punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, dentro de las tareas de ‘la España intelectual más joven y exigente’ frente al oficialismo de ‘banquetes y cachupinadas’. (15 de abril de 1927, p.8).

A pesar de esas cautelas, *Martín Fierro*, que ya en su “Manifiesto” redactado por O. Gironde (4, 15 de mayo de 1924) afirmaba “la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical” (42, 10 de julio de 1927), lee el artículo de *La Gaceta literaria* como una muestra imprudente de “Imperialismo baldío” y rehúsa aceptar “tutorías ultramarinas” (Pablo Rojas Paz). Nicolás Olivari se felicita de la alianza de Borges (“enarbola nuestro criollismo”) y admite el peso de los mayores (“para nosotros, España intelectual se acaba en Baroja, en Valle-Inclán, en Pérez de Ayala y en Unamuno. Todos viejos.”),⁶ mientras entre los jóvenes defiende su terreno de “poetas numéricamente aplastadores de esa enteca nueva

⁶ Poco antes (17, 17 de mayo de 1925) había afirmado Rojas Paz: “Hay dos Españas bien distintas, la de Unamuno, Marañón, Cajal, que cuenta con nuestra simpatía. La otra, la de Primo de Rivera, del rey, ofrecen un espectáculo no del todo agradable”.

generación española que no puede, ni en sueños, comparárenos”.

Según el propio Borges, “Madrid no nos entiende”; salvando solo la “elaboración intelectual” de las greguerías ramonianas, la república de las letras madrileña se queda en la “invención” del “galicismo” (“a lo menos en ninguna parte hablan tanto de él”). En parodia y lengua arrabalera, *Ortelli y Gasset* (seudónimo de Borges y Mastronardi) es más claro: “Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y la escupimos el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis [...] Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir”.⁷

La Gaceta literaria (17, 1º de septiembre de 1927) replicó en clave futbolística: “Un debate apasionado. Campeonato para un meridiano intelectual. La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (España)”. Entre los participantes, Ramón Gómez de la Serna opta por “no agravar la cuestión” respecto a la revista “en que he escrito de buena fe y con la misma alegría de asomarme a aquella luz meridional, que entiende con comprensión milagrosa y extensa la lengua en que nací”, Gerardo Diego sostiene que no se trata de un meridiano sino de un paralelo, y Buenos Aires es el del Sur (“Los nacionalismos todos me parecen nefastos”), de Torre confiesa:

A caballo sobre ambos continentes, emproado ya hacia esa latitud americana, renuncio, por el momento, a las explicaciones difusas. Voy a dar por terminadas las conjeturas a distancia, y a persuadirme, en breve, sobre el terreno, de esa posición crucial –dejemos ya lo de “meridiano” que, pareja e independientemente de Madrid, disfruta el Buenos Aires intelectual.

Ayala, un mes más tarde (“En torno al ‘meridiano’. El minuterero de Italia”, 1º de octubre de 1927), en realidad está respondiendo a

⁷ “A un meridiano encontrao en una papelera”. Roberto A. Ortelli era administrador de *Nosotros* y editor de *Inicial* (García, 2000, p. 24; Borges, 1997, pp. 303-305).

una de las ramas de la polémica, la intervención de A. R. Ferrarin en *La Fiera Letteraria* de Milán donde sostiene que los argentinos se consideran menos españoles que italianos por cuestión de raza. Soria Olmedo (2017, p. 171) proclama:

España no ha pretendido nunca cerrarse al mundo. Ha pretendido –y lo realiza– recoger las corrientes de aire nuevo de toda Europa y –con las suyas propias– dirigir las sobre América (...). En cuanto a nosotros, lo que hemos defendido es –tan solo– la misión crucial de Madrid. Su misión de despacho internacional del mundo iberoamericano.

En *Martín Fierro* (45, agosto-noviembre de 1927), tras una introducción a las respuestas para que todo sirva “de enseñanza útil para los españoles” (“Asunto fundamental”), las réplicas incluyen entre otros a Leopoldo Marechal (“A los compañeros de *La Gaceta literaria*”), quien se detiene en lo inoportuno de la propuesta cuando todos están buscando una “atmósfera vital” común y “universal”,⁸ Rojas Paz (“Carta a los españoles de *La Gaceta Literaria*”), quien recuerda que en caso de aceptar el meridiano “pasaría por París y no por Madrid”, y Nicolás Olivari (“Extrangulemos al meridiano”), quien le advierte a Gerardo Diego que los argentinos tienen “muy mala opinión literaria” de los españoles, pero pide ver sus libros para “conocer si hay pájaro ahí dentro” (González Boixo, 1988, Alemany Bay, 1995, 1998).

Sabemos que la polémica se extendió a otras revistas de vanguardia en América: *Revista de Avance* de La Habana, *Varietades* de Lima (Manzoni, 2014, Vidal Costa, 2007), y a Cataluña dentro de la Península. A juicio de Agustí Calvet, “Gaziel”, en vez de la acción imperial de Castilla que encubre la actitud de *La Gaceta literaria* y que da por acabada, el debate ofrece la posibilidad de una “acción confederada”

⁸ Aunque cuando F. L. Bernárdez pide “universalidad y no hispanidad”, Evar Méndez le replica que *Martín Fierro* “es nacionalista y progresista”.

dentro de la Península y extendida a Hispanoamérica (Martí Monterde, 2014, p. 57).⁹

Pero por un lado es cierto, con Pascale Casanova, que “las literaturas no son, (...) la emanación de una identidad nacional, sino que se crean en la rivalidad (siempre negada) y la lucha literaria, siempre internacionales” (2001, p. 56), y que de todos modos París en esa época es un “lugar transnacional cuyos únicos imperativos son los del arte y la literatura: la República mundial de las Letras (2001, p. 47). Por otro, también lo es que en el mismo número 45 de *Martín Fierro* aparecen “Greguerías” de Ramón (“El abanico es el biombo de los bostezos”),¹⁰ y en el 42, junto a una carta desde Hendaya de Unamuno a Borges proponiéndole evitar los “ismos” y atenerse a las “dades” (no futurismo, sí futuridad) y el segundo de los artículos de Guillermo de Torre, sobre Alberti, neopopularista y clasicista, aunque alguna vez se acerque a los “recursos metafóricos de hoy” (octubre de 1926). En el siguiente completa el proyecto,¹¹ tratando con severidad la “máscara jánica de dos personalidades radicalmente antípodas y a mi juicio dignamente inconciliables” en Gerardo Diego: la del “arriscado vanguardista” creyente en una sedicente estética “creacionista” que en realidad forma parte del “ultraísmo genérico” derivado de “la primigenia tendencia apollinairiana”, y la de un “poeta gris, apelado a la cola de un tradicionalismo tan exangüe como insolvente”. Concluye rechazando tal “promiscuación”, diferente de la fusión de “elementos nuevos con

⁹ A quien le resulta “evidente que en el pensamiento de Torre hay una definición monológica, uniforme, casi étnica, de lo que es la esencia de la literatura española” (2014, p. 49).

¹⁰ Beatriz Sarlo afirmó: “El héroe de la vanguardia argentina es un español: Ramón Gómez de la Serna. La greguería, inventada por él, le proporciona uno de los instrumentos más productivos a la poética martinfierrista” (Altamirano-Sarlo, 1997, p. 245).

¹¹ *Martín Fierro*, 43, 15 de julio - 15 de agosto de 1927. También colabora en este número César M. Arconada, con “Algo sobre Beethoven”.

formas o estructuras de abolengo asimismo renovadas” que han hecho Lorca y el “gongorino y valeryano Jorge Guillén”.

3.

Francisco Ayala había entrevistado a Guillermo de Torre (*La Gaceta literaria* 15, 1° de agosto de 1927) poco antes de su partida a Buenos Aires. A la primera pregunta, sobre si escribía a máquina, respondió dando por pasados los “resabios” del futurismo inicial, así como los del ultraísmo militante, una vez cumplido su papel de “romper con el pasado”. La denominación ultraísta “debe ser sustituida por ‘vanguardista’, más amplia, y generalmente aceptada”, para seguir contra la poesía “canónica, preceptista, muy bien avenida con la tradición, pero (...) exenta de ‘élan’ descubridor y de segundos planos misteriosos”, (“ya nuestro amigo Jarnés se burló donosamente del nuevo ‘sistema lírico decimal’”).

Se dispone a presentar una posición crítica “inesperadamente serena y equilibrada” (Ródenas de Moya en de Torre, 2013, p. XXVIII), como proclama el título de la conferencia dictada el 17 de octubre de 1927 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, “Examen de conciencia. Problemas estéticos de la nueva generación española”.¹² La había dado antes (1926) en el Ateneo de Valladolid, y

¹² Para el proceso de distancia estética respecto de la furia ultraísta es importante un manuscrito inédito, “Memoranda estética”, fechado en julio y agosto de 1924 y editado por Carlos García. Es un autoexamen en medio de una *vague de retour* responsable de que un Eugenio Montes vuelva a “creer en las normas” o suma a Borges en un “reaccionarismo hediondo” y que por vía de Quevedo y Torres Villarreal lo haya vuelto “nacionalista, castellanísimo, xenófobo, desdeñoso de todo lo que signifique auras exóticas, estilo moderno y sensibilidad contemporánea”. Una vuelta al orden que casi se lo lleva a él, y a la que se resiste: “No creo en las normas tradicionales (...) yo soy un actualista, un vitalista. Adoro la vida vibrante (...) No me siento contagiado por el gusto anticuario de J.L.B.” (García, 2009, pp. 100-101). También en un “Esquema autobiográfico” publicado en Córdoba (Argentina) en 1928 se define como “superviviente del naufragio ultraico, polemista y teorizante del escape libre” (García, 2009, p. 322).

se publicó en la revista *Humanidades* y en un folleto aparte (García, 2009, pp. 330-331).

En tanto “autoscopia intelectual” emplea el yo solo para hablar de puntos de vista “patrimoniales de la generación en que estoy emplazado”, sin ampararse en un “nosotros” ni elevar una “oración al yoísmo” (2013, p. 64). El maestro Ortega le prescribe aceptar los problemas. El ultraísmo fue una experiencia “muy decepcionante” porque no se consiguió la “unanimidad ideológica” requerida. Cinco o seis años después, el lote común de opiniones se ha desvaído al extenderse. Se impone un examen de conciencia, un “examen de posiciones, fijación de actitudes, determinaciones de las coordenadas en el plano de la joven literatura” (2013, p. 66). Teniendo delante “la nueva generación argentina” observa que España “ha salvado ya victoriosamente su primera etapa de lucha y polémica”, y Argentina, “detenida en esa fase de encrespamiento inicial”, se encuentra aún en medio de una “lucha acre” entre “lo nuevo y lo viejo”,¹³ ya que “cotizan” demasiado el factor “juventud”, que carece de valor sustantivo. Lo difícil es “saber llevar esta edad” con la *sprezzatura* suficiente como para poner “una discreta elegancia” en no hacer sentir demasiado las cualidades que se tienen (2013, p. 67), mientras el “impuro descaro exhibicionista” de la juventud apócrifa lleva a ser seducido por las dos sirenas reprobables del “academismo” y el “iconoclastismo”.

Los jóvenes españoles han dado el paso “hacia un orden nuevamente estructurado” (2013, p. 69). Han reducido el ultraísmo a “revolución en lo formal” contra las últimas barreras retóricas dejadas por el “rubendarismo”, y la “pendulación” subsiguiente ha vuelto a traer

¹³ Así sintetizaba Beatriz Sarlo en 1983: “Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo ‘característicamente argentino’ y perspectiva cosmopolita. Con estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo y, en general, la vanguardia del veinte. La tensión populismo/modernidad o nacionalismo/cosmopolitismo informa acerca de un hecho significativo, casi una constante de la cultura argentina del siglo” (Altamirano-Sarlo, 1997, p. 253).

las “geométricas rosas del soneto y el romance”, en Guillén, Salinas, Lorca y Alberti. Pero no es un paso atrás, porque los dichos más Diego y Dámaso Alonso, y en prosa Giménez Caballero, Jarnés, Espina, Claudio de la Torre y Juan Chabás, son “espíritus universitarios” y saben comportarse con madurez selectiva frente al pasado y meter sustancia nueva en los moldes convencionales. Superficialmente se pensaría que “el concepto y la tendencia de vanguardia” (2013, p. 71) ha desaparecido de la “nueva generación española”. En realidad es una crisis temporal, general en Europa, donde “ha prescrito todo lo que tales modalidades innovadoras comportaban de violento, exclusivista, antitradicionalista e ingenuamente destructor” (2013, pp. 71-72).

En esa coyuntura, contra los “reaccionarios a ultranza”, de Torre sostiene las conquistas de la vanguardia fuera de la “modernolatría” de estirpe futurista (Soria Olmedo, 2016). Para ello embute en su charla un texto publicado en 1927 en la revista sevillana *Mediodía* (Ródenas lo anota oportunamente, en de Torre 2013, p. 72) donde haciéndose eco de una idea de Cocteau defiende que el *tour de force* (“número de fuerza”) es “lograr un relieve y una emoción singular para el tema inédito, sea o no maquinístico”. Y eso es lo que logran “nuestros poetas”. En suma, se trata de circular por el interior de la “nueva sensibilidad” y objetivar la poesía “sobre elementos vitales y emocionales del contorno” (2013, p. 74), captando esa inflexión de la “modernité” baudelairiana que llama “aire del tiempo”:

El aire del tiempo es una especie de modernidad difusa que integra por una parte la disconformidad radical con el pasado, y, por otra parte, el anhelo de fraguar intactos módulos de expresión literaria, plástica y musical, el deseo de abrir nuevas vías al conocimiento y a la emoción. (2013, p. 75).

Podemos acudir a Proust, Picasso, Ramón, Apollinaire, Freud, Pirandello, “cualquiera de los tótems estéticos o ideológicos del día europeo” (2013, p. 75). La clave es la fidelidad al “ahora”, ser “nu-

nista”, con neologismo prestado de Pierre-Albert Birot. Ya que el aire del momento es clasicista, ese clasicismo “ha de estar hecho a base de sumas e interrogaciones, pero no de restas y anacronismos” (2013, p. 77).¹⁴

Las conferencias de Gerardo Diego en Buenos Aires sobre la nueva arte poética española se reprodujeron en dos artículos. El primero salió en *Verbum*, la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de orientación reformista (Biagini, 2017). Quiso transmitir “el espectáculo de una juventud apasionada, como la de mis amigos los nuevos poetas de España” (1929a, p. 22; 2000, p. 194). En el plano teórico parte de un deslinde entre verleniano y croceano: “La primera obser-

¹⁴ Más descriptivo es el panorama de la literatura española entre 1907 y 1927 que Torre redactó para el vigésimo aniversario de la revista *Nosotros* (Prislei, 1996). Para los diez primeros años se sirvió de *Die Spanische Literatur der Gegenwart seit 1870* del amigo Helmut Petriconi y estableció el comienzo de la renovación con *El canto errante*, de Darío (1907). Tras destacar el ultraísmo entre 1917 y 1919 advierte “un período de calma en cuanto al empuje innovador y de cristalización en lo referente al proceso asimilativo de ciertas novedades entronizadas” (1927, p. 318) cuyo brillante resultado es la renovación de toda la “nómina poética juvenil” por influencia de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, de cuya revista *Índice* surgen poetas como Chabás y Dámaso Alonso. En ella y sus herederas, *Litoral*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, convergen otros de diverso origen: Moreno Villa, Salinas, Guillén, García Lorca, y críticos: Fernández Almagro, Marichalar y Bergamín. El tono medio de esta poesía es “intelectual y equilibrado, lejos de las descoyuntaciones ultraístas y asimismo de los amaneramientos rubenianos” (p. 319), aunque sin reaccionarismo. La novela se resiste más a la clasificación: Baroja, que en 1907 ofrecía la trilogía de *La Lucha por la vida*, dedica espacio ahora a la teoría (prólogo a la *Nave de los Locos*); Azorín intenta renovar el teatro, sin acierto; en cambio Valle-Inclán, a pesar de sus juicios equivocados sobre la juventud, ha sabido renovarse con *Tirano Banderas* y la serie de *El Ruedo Ibérico*. De los novelistas nuevos, aparte de Jarnés, Espina y Salinas, destaca solo *En la vida del Señor Alegre*, de Claudio de la Torre, *Sentimental Dancing* de Valentín Andrés Álvarez y *Sin velas, desvelada* de Juan Chabás. En cuanto a las figuras de influencia intelectual, alude al retroceso de Unamuno y el ascenso de Ortega. Entre los de difícil clasificación, aparte de mencionar a Cansinos Assens y Gabriel Miró, se detiene en Ramón Gómez de la Serna y coloca en su órbita a Giménez Caballero (Soria Olmedo, 2016, pp. 254-255).

vación del que se acerca a la última poesía española es la voluntaria, clarísima delimitación de fronteras que la aísla, dentro del reino mezclado, impuro, de la literatura” (1929a, p. 23; 2000, p. 196). Sus amigos poetas comparten “la fe en la existencia de la poesía” y entienden la literatura. A la inversa no parece ser el caso. Entre los maestros selecciona a Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Con cierto espacio para Manuel Machado, Moreno Villa y Basterra, llega a la poesía juvenil “de la mano bondadosa de Pedro Salinas”: Guillén, Larrea, García Lorca, Dámaso Alonso, Aleixandre, Alberti, Prados, Altolaguirre, Cernuda y Quiroga Pla.

De Unamuno selecciona la “purificación poética lograda en la ancianidad” mediante el *Romancero del destierro*. Antonio Machado, “convaleciente del simbolismo”, posee “una objetividad de signo negativo” a la que da corporeidad su conciencia, en equilibrio entre una “mente profunda” y un “corazón desolado” (1929a, p. 29; 2000, p. 200). En su *Cancionero apócrifo* (1928) Juan de Mairena ataca a la poesía barroca española, justo cuando los jóvenes celebraban el centenario de Góngora. Según Diego, Machado se está enfrentando con “las más vivas preocupaciones de la poesía moderna”, por lo que no cierra el debate. Juan Ramón Jiménez “vive para y por la poesía”, que para él es “la esencia misma del espíritu y de la inteligencia (...). Por eso es intransigente, inexorable, cruel, en sus estimaciones personales como en sus juicios de valor sobre arte y poesía” (2000, p. 202; 1929a, p. 30), aunque en sus aforismos “una simple imagen vale por un tratado de estética”.

Seleccionar estos maestros no implica someterse a ellos. Lo que cultivan los jóvenes, “ciudadanos indistintos”, es

un modesto y positivo conocimiento de todos los medios materiales –gramática, expresión, ritmo– y de su organización en orden a la producción de un lenguaje poético, o mejor dicho, de un lenguaje de la poesía, (...) lenguaje que no se diferenciaría precisamente en el vocabulario del lenguaje expresivo cotidiano, sino en una

suma de intenciones diversas en cada poeta, aunque orientados siempre en un sentido inconfundible con el de cualquiera de las intenciones literarias. (1929a, p. 32; 2000, p. 204).

Por otro lado, la revista *Síntesis, artes, ciencias y letras*, situada por María Silvia Ospital entre la vocación hispanista y la tradición política radical, tuvo una particular apertura a lo español (Hafter, 2012 estudia los abundantes artículos sobre cine, de Ayala, Guillermo de Torre, Antonio Espina, César Arconada), en busca de “anclajes y certezas ante los desafíos emanados de la sociedad cosmopolita surgida de la inmigración” (Ospital, 1997, p. 86), para hacer frente a lo que Beatriz Sarlo ha llamado “cultura dell’ibridazione” (2005, p. 20). En 1929 su director era el arquitecto Martín S. Noel, con un consejo donde figuraban Borges, de Torre y el matemático Julio Rey Pastor, en Argentina desde 1920. Encargado de las obras del pabellón de Argentina en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, Noel estuvo yendo y viniendo desde 1926.

El artículo de Diego parte del viraje hacia la modernidad de la revista *Grecia*, (desde febrero de 1919; Anderson, 2017, p. 558) con su barca cargada de “... un magnífico y abigarrado lastre de ismos en la bodega importados a toda prisa de Francia, Italia, de Yankilandia, de Rusia” (1929b, p. 184; 2000, p. 207), fundamentales como revulsivo de una realidad poética nutrida de los restos del modernismo y salvo excepciones “amanerada, rutinaria e insignificante” (1929b, p. 184; 2000, p. 207). El ismo fundamental es el creacionismo de Huidobro, único antecesor legítimo de la poesía absoluta surgida años después e incomprendido por la mayoría de los vanguardistas:

(...) la dificultad y transparencia de su técnica y la sencilla profundidad de su estética la hacían inabordable al tipo medio del impaciente e improvisador que tenía que abundar en aquel río revuelto. (1929b, p. 185; 2000, p. 208).

Diego sigue distinguiendo la línea de Huidobro, exclusivamente poeta, y la del ambiente ultraísta, solo valiosa por su “higiénica labor iconoclasta”. La situación actual (1929) sigue siendo parecida:

El concepto del arte literario y poético, que representa por ejemplo (al menos en los comienzos de su carrera) Guillermo de Torre, sigue siendo el mismo, en el fondo, que inspira actualmente a *La Gaceta Literaria* y, en general, a todos los que hablan de vanguardismo, palabra hoy en boga, pero que yo me resistiré a escribir o a pronunciar y entrecomillarla para eludir mi responsabilidad. (1929b, p. 185; 2000, p. 208).¹⁵

Con esa discriminación Diego separa los productos poéticos de su grupo del contexto vanguardista del que se sirven a voluntad. De todos modos, la vuelta al orden de la que parten (Silver, 1992) a la mayoría le sigue pareciendo vanguardista: “El buen lector de periódicos quedará igualmente desconcertado ante una poesía disciplinada, pero demasiado pura” (1929b, p. 186; 2000, p. 209).

El tema de la pureza, hasta entonces en primer plano para el grupo de poetas que Diego representa sin decirlo, es el siguiente objeto de discusión y defensa, nada menos que ante Unamuno, quien ha desconfiado del concepto en el prólogo del ya alabado *Romancero del destierro*, y Antonio Machado, que también difiere respecto de su viabilidad.

Para Diego la divergencia no nace del desacuerdo sino de la incompreensión, ya que “poesía pura” no quiere decir otra cosa que “poesía poética”. Y, evidentemente, humana. No es más que un equívoco. Pero si la poesía nueva es humana, ¿dónde queda la “deshumanización del arte”? Diego se apoya en una carta de Ortega sobre sus *Versos humanos* para advertir que este no quiso dar normas, sino diagnosticar una situación en el presente: el sentimentalismo está ausente de la poe-

¹⁵ “Diego, muy parcial siempre, pero discreto, ha hecho lo que ha podido”. Carta de Guillermo de Torre a Melchor Fernández Almagro, 27 de septiembre de 1928 (Torre, 2013, p. 100).

sía. Pero esa falta de sentimentalismo tiene una resonancia moral en la conciencia de las minorías posteriores a la I guerra mundial:

Y es que nos hemos pasado –se han pasado ellos (...)– muchos años hablando de sensibilidad –¡Oh la sensibilidad, el cultivo de la sensibilidad, rienda suelta a los instintos de la sensibilidad!– y la época de la sensibilidad condujo directamente a la guerra, a la barbarie, fruto de una literatura, de un arte, de una educación sensible, sensibilista. Y ya va siendo hora de hablar de inteligencia, que es también humana, y de dejar a nuestras potencias en sus respectivos puestos. (1929b, p. 188; 2000, p. 211)

La dimensión del término “poesía pura” se amplía, por tanto, desde una connotación técnica, relativa al modo de fabricar los versos –que Diego también tiene en cuenta al comentar la “carta a Fernando Vela sobre la poesía pura” de Jorge Guillén– hasta una connotación moral y civil que coincide con ciertas proposiciones del raciovitalismo orteguiano.

El modelo de poesía propuesto por Gerardo Diego sobre esta base es ambicioso y selecto a un tiempo:

Queremos una poesía humana y, por tanto, inteligente –pero no intelectual– razonable –pero con razones no lógicas, sino poéticas– viva, despierta, consciente (perdonen los superrealistas), activa –pero no política–, apasionada, y, por supuesto –es la base– sensible. (1929b, p. 188; 2000, p. 211).

La definición está tan pegada al momento concreto que anota la presencia de dos enemigos nuevos, el surrealismo y la política, que están a punto de imponerse en los años siguientes.

Sigue una serie de perfiles poéticos, abierta por el de Jorge Guillén, poeta de “mano en el pájaro”. Es sintomático que acuda a Amado Alonso para que se ocupe de todo el grupo. En cierto modo era fatal la convergencia entre esta orientación poética y la nueva filología

del idealismo lingüístico y la estilística. De hecho, como en respuesta Amado Alonso publica “Jorge Guillén, poeta esencial” (*La Nación*, 21 de abril de 1929), donde pone en valor la “estructura” y la “esencia” de las cosas para salvarlas del azaroso existir temporal (Alonso, 1955, pp. 370-377).

Para Diego, Guillén representa “la voluntad de forma y la pureza en la intuición poética” y Salinas, cuyas ideas poéticas no escritas proceden de la “etiqueta estética”, de Juan Ramón Jiménez, la elegancia espiritual. Abundando en la confluencia entre poesía y filología, la poética de Dámaso Alonso hay que buscarla en sus ensayos críticos, como los comentarios de las *Soledades* gongorinas. Como lírico lo sitúa en “una equidistancia ideal entre las posiciones de Antonio Machado y Jorge Guillén” y encarece su valor como prosista de inspiración joyceana. Bergamín es “poeta contemplativo o espectador participante de la poesía” (1929b, p. 192; 2000, p. 215) y José María de Cossío representa el culto a la tradición de modo tolerante pero riguroso. La vuelta a los clásicos se resuelve sin preocupaciones historicistas: “no quiere decir sino que flota en los poetas jóvenes de España un aura de creencia absolutista, de fe en la calidad y el destino de una poesía permanente e inmutable” (1929b, p. 193; 2000, p. 216).

La galería prosigue con García Lorca, sabio bajo su aparente frivolidad, y Alberti, otro maestro de la nueva poesía. Ambos han roto recientemente con su veta andalucista, tan diferente en cada uno, tras haber ido dejando en la poesía española una estela “de cancioncillas más o menos marineras o andaluzas y de romances seudogitanos, como hace pocos años de poemas maquinísticos y helicoidales”.

Por último dedica un amplio párrafo a Juan Larrea, el poeta que ha llevado al límite la creencia en la poesía como absoluto y escribe en español y francés, dando razón al hecho de que “La pureza de una poesía está en razón inversa de su traductibilidad a la prosa y en razón directa de su traductibilidad a otro idioma” (1929b, p. 196; 2000, p. 219). Según el criterio estilístico que concibe la poesía como “écart”

respecto de la norma que rige el lenguaje comunicativo usual, se abre un abismo entre literatura y poesía, pues “La verdadera poesía es universal, fundamental, traducible a todos los idiomas del mundo, pero intraducible a ningún linaje de idioma lógico y prosaico” (1929b, p. 197; 2000, p. 220).

Aunque avanza la idea de que “el mutuo conocimiento ha de ser tan útil para unos como para otros”, la conferencia es quizá el primer trabajo sobre el grupo del 27 con conciencia de tal, al modo de un manifiesto razonado en “defensa e ilustración” de la poesía como una “cosa en sí”, radicalmente distinta de las otras formas literarias, aunque eventualmente envuelta en ellas. Ese será el criterio para armar la *Antología* de 1932 (Soria Olmedo, 2016, pp. 257-261).

4.

La universalización metodológica del Centro de Estudios Históricos está en la base de la creación del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. En 1923 el entonces Decano de la Facultad de Letras, Ricardo Rojas, en el marco de su proyecto de restauración nacionalista ligada a los valores liberal-democráticos (Altamirano-Sarlo, 1997, p. 189), se dirigió a Menéndez Pidal para crear el Instituto de Filología, lo cual supuso profesionalizar los estudios lingüísticos, interviniendo en el debate sobre nación y lengua contra la idea de un “idioma nacional” diferente del español y sus defensores (Degiovanni-Toscano 2010a, p. 6). Aunque Américo Castro, primer director del Instituto (1923-24), fue muy consciente de la dimensión política de su gestión, todavía concebía su tarea “como una obra de purificación” (Lida, 2012, p. 100) que con todo le pareció insuficiente al normativismo peninsular, como indica su queja epistolar a Menéndez Pidal y Tomás Navarro de que mantengan una “actitud muy dogmática en lo de la pronunciación” (Degiovanni-Toscano, 2010b, p. 204).

A Castro le suceden Millares Carlo (1924) y Manuel de Montoliu (1925), pero el cambio llega con Amado Alonso, quien dirigió el Ins-

tituto de 1927 a 1946. Dotado de gran capacidad teórica anclada en la lingüística y de la estética croceana, tenía también un amplio conocimiento histórico-contextual (Guillén, 2006, p. 285) y aparta al Instituto del casticismo. Se encuentra con un panorama de cierta suspicacia ante el academismo, en el que *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (1926) ha reavivado el interés por el criollismo y donde Borges, en *El idioma de los argentinos* (1927) propone una lengua literaria que huya de los purismos opuestos del “arrabalero de los sainetes” y el de los “casticistas o españolados”. Amado Alonso se esfuerza en diferenciar su imagen de la de Castro. Por un lado descalifica el “forasterismo científico” del filólogo autodidacta Arturo Costa Álvarez. Por otro se introduce en un medio de ilustres residentes en Buenos Aires, como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (los dos habían estado en el Centro de Estudios Históricos) que aportaron el prestigio del español a una élite sobre todo francófila. Las tertulias de Reyes en la embajada de México terminaron confluyendo en el medio de la revista *Sur*. Y en *Sur* (II, otoño de 1932, pp. 124-178) publica “El problema argentino de la lengua”.

Cuidando de “no zaherir al medio al que pertenezco” (1932, p. 144) y partiendo de la diferencia y la relación entre expresión y comunicación, lengua escrita más universal y oralidad localista, con agudas observaciones sobre lo afectivo de la lengua literaria, como el que la palabra “costurerita” desde Carriego¹⁶ se ha llenado “de un sentido piadoso y conmovedor” según Borges (1932, p. 130), se sirve de la re-

¹⁶ No quiero dejar de apuntar que a Lorca le pudo llegar algo de Carriego rumbo a *Doña Rosita la soltera* mediante la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de Federico de Onís, que sin duda vio en Nueva York: “Todas las tardes, por la misma calle, (...) la misma gente... ¡Y siempre la muchacha / modesta y pensativa que hemos visto / envejecer sin novio...resignada!”. Y también: “Sí, vecina: te puedes dar la mano, esa mano que un día fuera hermosa, / con aquella otra silenciosa / ‘que se cansara de aguardar en vano’ (...) o no faltó el muchacho periodista (...) / que una fría noche ya lejana / te dijo, como siempre: ‘Hasta mañana...’ / Pero que no volvió” (Onís, 1934, pp. 820-826).

ciente *Deshumanización de las masas* orteguiana para conjeturar un “escritor-masa” indócil a la “enseñabilidad” de las normas por parte de una minoría culta, en medio de una situación aluvial de todas las naciones del mundo que proporciona un “matiz propio”, pero también la necesidad de atender a las normas compartidas como índice de cultura.

La propia revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en 1931, fue algo más que “una aleatoria antología de luminarias extranjeras”, como opinaba Borges (King, 1989, p. 14). Basada en el modelo “universalista y multidisciplinario de *Revista de Occidente*” (King, 1989, p. 57), su europeísmo, su liberalismo y su elitismo tuvieron un puesto en el campo literario, aunque según Piglia no fue para tanto, porque la cultura argentina ya se había modernizado “por sí sola” (2014, pos. 849). Rafael Alberti publicó en *Sur* versiones de tres poemas de Jules Supervielle (1931) (Supervielle, 1931): “Oloron-Sainte-Marie” (“Como en tiempos de mis padres los Pirineos escuchan a las puertas”), “Un visage à mon oreille” (“Un rostro junto a mi oído”) y “Vivante ou morte, ô toi qui me connais si bien” (“¡Oh tú, viva o difunta, que tan bien me conoces”) y un artículo en *La Nación*, “Ladera de la muerte en la poesía de Julio Supervielle”, 15-I-1933; Alberti, 2000, pp. 102-105) sobre su amigo, “gran poeta de Francia, montevidiano de origen, como Lautréamont y Laforgue” (Díez de Revenga, 2007), al aparecer en España una antología de sus poemas traducidos por él, Salinas, Guillén, Mariano Brull y Altolaguirre (Supervielle, 1932).¹⁷

5.

La presencia de Federico García Lorca, la más notoria, se adelanta en el tiempo. Antes de lo citado de 1927 a instancias de su director, Borges (“haz lo que puedas para que nos envíen originales Eugenio [Montes], [José] Rivas Panedas, [Melchor] Fernández Almagro, Lor-

¹⁷ Alberti solo publicó además otro artículo, en *La Nación* (30-IV-1933), firmado en Oslo, abril de 1933, “Niebla y luz de Noruega” (Alberti, 2000, pp. 106-119).

ca, etc.”; García, 2009, p. 117), Guillermo de Torre le publicó en *Proa* un “Soneto” [Largo espectro de plata conmovido], y el “Romance de la luna, luna” con el título “Romance a la luna de los gitanos” (11, junio de 1925).¹⁸

Pero como se sabe, fue el éxito “imprevisto y fulminante” (Martínez Cuitiño, 1999, p. 88) de *Bodas de sangre* el 29 de julio de 1933 en el teatro Maipú, con Lola Membrives, lo que lo llevó al Cono Sur. La actriz y su marido y representante lo convocaron y le comunicaron que ya había ganado tres mil quinientas pesetas en derechos de autor (Martínez Cuitiño, 1999, p. 88). Por otra parte, en una entrevista al regreso de su estancia de seis meses en Argentina y Uruguay, el periodista Miguel Pérez Ferrero lo trata de “embajador intelectual” (García Lorca, 1997, p. 530). En efecto, fue apreciado como representante esencial de la nueva España republicana.

El conjunto de los dos factores le supuso “el éxito, el total éxito comercial, literario y popular del escritor” (Larrea, 2015, p. 13). Lorca se hizo presente en todos los lugares del campo literario, empezando por el del arte mercenario del teatro burgués, en su forma de mayor respetabilidad social, aunque también del teatro de vanguardia (Bourdieu, 1995, pp. 243-244) de modo que sumó el polo del éxito y el polo de la estima (Sapiro, 2014, p. 56).

Al mismo tiempo su presencia estuvo puntuada por alocuciones y entrevistas, es decir, por paratextos donde lo privado de la autobiogra-

¹⁸ Por otro lado Lorca ya había recibido los dibujos “Jardin à Nîmes”, “Les jardins de la Fontaine” (Maurer, 1998, pp. 51-53) y un retrato de María Clemencia (1924) de Norah Borges, hermana de Jorge Luis y ya novia de Guillermo de Torre. También le envió un retrato de su amiga la poeta e ilustradora Clemencia López Pombo. En una carta, Guillermo de Torre le copió un párrafo de Clemencia pidiéndole poemas a Federico. Este le envió y dedicó a Norah el dibujo “Interior de ermita” (“Este dibujo no se lo doy a Guillermo sino a usted”). Ella respondió en una postal (22 de mayo de 1924: “¡Qué divino el dibujo que envió!”)(García, 2009, pp. 85-99). Norah se lo debió regalar a Clemencia, ya que en 1990 la Fundación Federico García Lorca lo adquirió de Brian Pombo (Hernández, 1990, n° 63, p. 183).

fía se proyecta sobre el público como destinatario virtual (García Lorca, 2017, p. 13), desde la escala inicial del “Conte Grande” en Montevideo, en el que había embarcado en Barcelona el 29 de septiembre, con el escenógrafo Manuel Fontanals, hasta su llegada a Buenos Aires el 13 de octubre se desató lo que con un tópico de hoy llamaríamos una tormenta mediática (“Aquí, en esta enorme ciudad, tengo la fama de un torero”, escribe a su familia el 20 de octubre de 1933; 1997, p. 1236). Enseguida respondió a las llamadas del público, participa activamente en la vida social y literaria de la ciudad y haciendo amistad con los escritores y artistas: Oliverio Girondo, Pablo Neruda, Ricardo Molinari, Jorge Larco, Norah Lange, Amado Villar, Salvador Novo.

Un resumen cronológico da cuenta del despliegue de una extraordinaria variedad de actividades. En octubre y comienzos de noviembre dio sus conferencias en la prestigiosa sociedad de Amigos del Arte y se hizo amigo de su impulsora Elena Sansinena de Elizalde (King, 1989, p. 44): “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” (para la que tenía que acompañarse al piano), “Un poeta en Nueva York”, “El canto primitivo andaluz” (seguramente la que conocemos como “Arquitectura del cante jondo”) y “Juego y teoría del duende”, escrita de nueva planta. El 14 de noviembre la repitió en el Teatro Avenida.

Por otro lado, el encuentro con Victoria Ocampo –se habían conocido en Madrid, en otoño de 1931, en un encuentro organizado por Carlos Morla Lynch donde Lorca leyó romances gitanos y ella poemas franceses (Morla Lynch, 2008, p. 139)– resultó en el hecho de que la actividad editorial de *Sur* comenzara con una tercera edición del *Romancero gitano* que se agotó rápidamente. (Se hizo también una edición de lujo, no venal, en el mismo lugar, editorial y año). Igualmente fue publicando poemas, como el “Canto nocturno de los marineros andaluces” de 1922 [De Cádiz a Gibraltar], *La Nación*, 24-XII-1933, y otros del ciclo de *Poeta en Nueva York*: “Canción de la muerte pequeña” [Prado mortal de lunas], *La Nación*, 29-X-1933 y “Paisaje de la multitud que vomita” [La mujer gorda que vuelve del revés los pulpos

agonizantes], I “Poema doble del lago Edem” [Era mi voz antigua], “Iglesia abandonada (Recuerdo de la Guerra Europea)” [Yo tenía un hijo que se llamaba Juan], “Adam” [Árbol de Sangre riega la mañana] en *Poesía*,¹⁹ la revista dirigida por Pedro Juan Vignale (I, 6-7, oct-nov. de 1933) , donde alternó entre otros con Alfonsina Storni y Joyce traducido por Neruda, con una nota de Amado Villar: “Poeta en cuerpo y alma [...] Federico es músico. Federico es pintor, actor, conferencista, gitano adoptivo...y todo con genio”).

El 25 de octubre se repuso *Bodas de sangre* en el teatro Avenida por la compañía de Lola Membrives, con decorados de Jorge Larco. Como le escribí a su familia, fue un “verdadero escándalo (...). El gran teatro Avenida es como diez veces el teatro Español de Madrid, uno de esos inmensos teatros de América, y estaba totalmente ocupado por una muchedumbre que estaba de pie en los pasillos y colgada del techo” (finales de octubre de 1933: 1997, p. 1239). El 13 de noviembre se transmitió por radio una función especial de *Bodas de sangre* y Lorca pudo mandar un “emocionado saludo a todos los radioescuchas españoles” (Gibson, 1987, p. 281). El 20 dio una conferencia al alimón con Pablo Neruda sobre Rubén Darío: “Como poeta español, enseñé en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y generosidad que hace falta en los poetas actuales. (...) [S]u voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma” (García Lorca, 1997, p. 229). Al día siguiente (21 de noviembre) leyó versos suyos tras la centésima representación de *Bodas de sangre*, en una velada brillante a la que asistió el presidente de la República. El 1° de diciembre se estrenó en el teatro Avenida la versión completa de *La zapatera prodigiosa* (desde el 15 de diciembre se añade un fin de fiesta con tres canciones populares: “Canción de otoño en Castilla” (A los

¹⁹ Aparte de los que aparecieron en *Sur* (VII, 34, julio de 1937) como homenaje póstumo, aunque descontextualizados por completo (Macciuci, 2004): “Tu infancia en Menton” [Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes], con el título “Ribera de 1910”, “Gacela VI. De la raíz amarga” [Hay una raíz amarga]; con el título “Aire de amor”.

árboles altos los mueve el viento), “Los pelegritinos” y “Los cuatro muleros”). El 9 presentó por radio el trabajo teatral de López Rubio y Eduardo Ugarte, codirector de La Barraca. El 13 se trasladó a La Plata, donde dio una charla sobre este grupo de teatro universitario (aparece en una foto vestido con el mono que usaban sus componentes; Pilía, 2018) y el 22 a Rosario, donde leyó “Juego y teoría del duende”.

El 12 de enero de 1934 la compañía de Lola Membrives montó *Mariana Pineda* en el teatro Avenida de Buenos Aires. El 30 de enero se trasladó a Montevideo, y allí mantuvo una animada vida social (Rocca y Roland, 2010) y repitió sus conferencias “a teatro lleno y he ganado mucho. Recibiréis quince mil pesetas que os pude mandar, y hoy os giraré unas ocho mil, producto de mis conferencias en Montevideo” (a sus padres, 17 de febrero de 1934; 1997, p. 1256). De vuelta a Buenos Aires, el 1° de marzo Lola Membrives representó el primer acto de *La zapatera prodigiosa*, el cuadro final de *Bodas de sangre* y la tercera estampa de *Mariana Pineda* y el poeta leyó dos cuadros de *Yerma*. El 3 de marzo se estrenó en el teatro de la Comedia su adaptación de *La niña boba* [*La dama boba*], de Lope de Vega, con Eva Franco como primera actriz (“Me conviene, pues yo la he arreglado, y así cobraré los derechos que serán bastantes pesetas”; 1997, p. 1256). El 15 de marzo dio una pequeña charla sobre el teatro en una función especial de *La niña boba* en honor de Lola Membrives (“El teatro necesita dinero, y es justo y vital para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura”; 1997, p. 243). El 26, a las dos de la madrugada, se montó en el vestíbulo del teatro Avenida una función de títeres con una versión del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* adaptada al público de críticos y artistas bonaerenses, con alusiones humorísticas por parte del poeta y de don Cristóbal. Todavía se despidió del público de Buenos Aires “desde el balcón invisible de la radio”

(1997, p. 247),²⁰ antes de dejar la Argentina el 27 de marzo a bordo del “Conte Biancamano”.

Quizá podamos terminar enlazando algunos cabos recordando la entrevista de Alberto F. Rivas de diciembre de 1933, donde Amado Alonso acompañó al periodista y los dos recordaron la Residencia de Estudiantes, mientras un dactilógrafo copiaba su conferencia sobre el duende (García Lorca, 2018, p. 93), expresión de su última poética: “El duende es ese misterio magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre” (García Lorca, 2017, p. 89).

Referencias bibliográficas

- Alberti, R. (2000). *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral.
- Aleman Bay, C. (1995). Una polémica sobre identidad cultural entre Madrid, Roma y Buenos Aires. En E. Jiménez, J. A. Ríos y E. Rubio (Eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España. III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo, 1994)* (pp. 13-26). Alicante: Universidad de Alicante.
- Aleman Bay, C. (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alonso, A. (1955). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997) [1983]. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Anderson, A. A. (2017). *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- Ayala, F. (1997). El nacionalismo tardío de la generación del 98. *Claves de razón práctica*, 76, octubre, 2-6.
- Biagini, H. E. (2017). La revista *Verbum* y el entramado reformista. AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del

²⁰ Ya de vuelta a España, en 1934 y 1935 radió dos “Alocuciones argentinas”.

- siglo XX. ISSN: 2545-823X. Recuperado de www.americalee.cedinci.org
- Borges, J. L. (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Emecé.
- Bourdieu, P. (1985). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. En Sapiro (Ed.) (2009), *L'espace intellectuel en Europe: de la formation des États-nations à la mondialisation: XIXe-XXIe. Siècle* (pp 27-39). Paris: La Découverte.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Corbellini, N. (2006). Reseña de *Final de plata amargo: de la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*, de Raquel Macchiuci. *Orbis Tertius*, 11(12). Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Degiovanni, F. y Toscano y García, G. (2010a). Las alarmas del Doctor Américo Castro: institucionalización filológica y autoridad disciplinaria. *Variaciones Borges*, 30, 1-40.
- Degiovanni, F. y Toscano y García, G. (2010b). Disputas de origen: Américo Castro y la institucionalización de la filología en Argentina. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 191-213.
- Diego, G. (1929a). La nueva arte poética española (I). *Verbum* (Buenos Aires), 72, 21-33.
- Diego, G. (1929b). La nueva arte poética española (II). *Síntesis* (Buenos Aires) año II, enero, 20, 183-199.
- Diego, G. (2000). *Obras completas. Prosa. Tomo VI. Prosa Literaria (Volumen 1)*. Ed. e introducción: J. L. Bernal. Madrid: Alfaguara.
- Díez de Revenga, F. J. (2007). *Las traducciones del 27*. Estudio y antología. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GACETA LITERARIA (LA)*. Recuperada de <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>
- García, C. (2000). *El joven Borges poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor.

- García, C. (Ed.) (2009). *Federico García Lorca / Guillermo de Torre: correspondencia y amistad*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana -Vervuert .
- García Lorca, F. (1997). *Obras completas, III, Prosa*. M. García Posada (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- García Lorca, F. (2017). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*. A. Soria Olmedo (Ed.). Granada: Itineraria.
- García Lorca, F. (2018). *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de J. J. León. Sevilla: Athenaica.
- Gibson, I. (1987). *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Vaqueros (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo.
- González Boixo, J. C. (1988). 'El meridiano intelectual de Hispanoamérica': polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459 (septiembre), 166-171.
- Guillén, C. (1997). Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación). *Revista de Occidente*, 191 (abril), 126-152.
- Guillén, C. (2006). *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica.
- Haftner, L. E. (2012). La presencia del cine en la revista *Síntesis* (1927-1930). *V Congreso Internacional de Letras* (pp. 1565-1571). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2436/1598>
- Hernández, M. (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress.
- King, J. (1989). *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel para el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Larrea, P. (2015). *Federico García Lorca en Buenos Aires*. Sevilla: Renacimiento.
- Lida, M. (2012). Una lengua nacional aluvial para la Argentina.

- Jorge Luis Borges, Américo Castro y Amado Alonso en torno al idioma. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 16, 99-119.
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En H. Ehrlicher y N. Rißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Aachen: Shaker Verlag. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- Macciuci, R. (2004). La guerra civil española en la revista *Sur. Sociohistórica*, 15-16, 29-63. Recuperado de <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/n15-16>
- Macciuci, R. (2006). *Final de plata amargo: de la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- Manzoni, C. (2014). La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana. En H. Ehrlicher y N. Rißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-pol%C3%A9mica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalizaci%C3%B3n-del-debate>
- Marichal, J. (1986). La universalización de España (1898-1936). En A. Soria Olmedo, (Ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca* (pp. 11- 23). Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario.
- Martí Monterde, A. (2014). ¿Dónde está el Meridiano? Guillermo de Torre y Agustí Calvet ‘Gaziel’: un diálogo frustrado. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 43-63. Recuperado de http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mono-antoni-marti-monterde-orgnl.pdf
- MARTÍN FIERRO. *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. <http://www.ahira.com.ar/>
- Martínez Cuitiño, L. (1999). Un andaluz triunfa en América: García Lorca

- en Buenos Aires. En A. A. Anderson (Ed.), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana* (pp. 87-98). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa.
- Maurer, C. (Ed.) (1998). *Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Huerta de San Vicente.
- Morla Lynch, C. (2008) [1958]. *En España con Federico García Lorca: [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*. Prólogo de S. Macías Brevis. Sevilla: Renacimiento.
- Onís, F. de (Ed.) (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Ortega y Gasset, J. (1996). *Meditación de nuestro tiempo: las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*. J. L. Molinuevo (Ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Ospital, M. S. (1997). Intelectuales argentinos y cultura española en Buenos Aires. Una visión de *Síntesis* (1927-1930). *Estudios sociales. Revista Universitaria Semestral*, VII, 13, 85-100.
- Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo. E-Book.
- Pilía, G. E. (2018). *Federico García Lorca en la Universidad Nacional de La Plata*. Academia de Buenas Letras de Granada. Discurso pronunciado por el Ilmo. sr. don Guillermo Eduardo Pilía en su recepción pública como académico correspondiente y contestación del Ilmo. sr. don Eduardo Castro. Acto celebrado en el Colegio Mayor san Bartolomé y Santiago el día 12 de noviembre de 2018. Granada MMXVIII.
- Prislei, L. (1996). *Nosotros*. *Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*. En *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (pp. 3395- 3400). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Rocca, P. y Roland, E. (2010). *Lorca y Uruguay: pasajes, homenajes, polémicas*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.
- Romano, E. (1984). Las revistas argentinas de vanguardia en la década de los 20. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 411, septiembre, 177-200.
- Sapiro, G. (Ed.) (2009). *L'espace intellectuel en Europe: de la formation des États-nations à la mondialisation: XIXe-XXIe. Siècle*. Paris: La Découverte.
- Sapiro, G. (2014). *Sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte.
- Sarlo, B. (2005). *Una modernità periferica: Buenos Aires 1920-1930*. Prefazione: R. Antelo; a cura di E. Balletta. Macerata: Quodlibet.
- Silver, K. (1992). *Vers le retour à l'ordre*. Paris: Flammarion.
- Soria Olmedo, A. (2011). Juan Marichal y la españolización / universalización / europeización de España. (Una nota). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 83-84, 45-52.
- Soria Olmedo, A. (2016) [1988]. *Crítica y vanguardia. Reedición de Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Prólogo de M. A. García. Barcelona: Calambur.
- Soria Olmedo, A. (2017). *Disciplina y pasión de lo soñado. La nueva literatura y el 27 II y III*. Barcelona: Calambur.
- Supervielle, J. (1931). Poemas. *Sur*, 1(4) (primavera), 83-90. Versiones de Rafael Alberti.
- Supervielle, J. (1932). *Bosque sin horas. Poemas*. Traducidos del francés por Rafael Alberti con versiones de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brull y Manuel Altolaguirre. Madrid: Plutarco.
- Torre, G. de (1927). Veinte años de literatura española (apuntes parciales de un panorama). *Nosotros*, XVI(LVII), 315-322.
- Torre, G. de (2013). *De la aventura al orden*. Selección y prólogo de D. Ródenas de Moya. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Torres Nebrera, G. (Ed.) (2009). *Diez bibliografías del 27*. Madrid: Ollero y Ramos - Fundación Gerardo Diego.

Vidal Costa, A. A. (2007). Reseña de Marcela Croce (Comp.). *Polémicas intelectuales en América Latina: del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg, 2006. *Varia Historia*, 23(38), Jul/Dez, 643-648.

Datos de los autores y las autoras

CLASE MAGISTRAL

Joan Oleza

(Universitat de València)

Profesor Emérito por la Universidad de Valencia desde 2016, donde fue decano, catedrático de Literatura Española Contemporánea y director del Departamento de Filología Hispánica en la Facultad de Filología. En 2017 recibió el título de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado numerosos trabajos sobre sus principales campos de interés: la teoría literaria, el teatro del Siglo de Oro, la novela realista decimonónica (Galdós y Clarín), literatura del exilio y narrativa española del último entresiglos. Fue coordinador de las *Obras Completas* de Max Aub, ha dirigido cinco proyectos del Plan Nacional I+D+i y coordinado el macroproyecto TC/12 Consolider *Patrimonio Teatral Clásico Español: Textos e instrumentos de investigación* (2010-2015). Actualmente dirige el proyecto Prometeo “Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica” (FFI2015-71441-REDC) y coordina el Microcluster “Cultura y sociedad en la era digital” (Valencia Campus de Excelencia Internacional). Ha organizado y formado parte de numerosos comités científicos de congresos y es miembro del comité asesor de renombradas publicaciones internacionales. Entre sus libros más recientes se encuentra *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural* (Ed. del lado de acá, 2012). Es también autor de obras de ficción y de la versión de *La Estrella de Sevilla* producida por la Compañía Nacional de Teatro

para la temporada 1998-99. Ver información completa en https://entresiglos.uv.es/?page_id=7

VOLÚMENES (por orden alfabético)

Abreu Vieira de Oliveira, Ester

(Universidade Federal do Espírito Santo)

Doctora en Letras Neolatinas: Lingua e Literatura Espanhola (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Pos-Doctora en Filología Española (UNED - Madrid). Actúa en la cultura local y forma parte de consejos editoriales. Posee obra –impresa, on-line, en Ebook, en CDs– infantil, didáctica y de ensayo, sobre memoria, crónica, poesía y traducciones. Ha recibido diferentes homenajes y premios. Algunas de sus obras son: *O mito de don Juan: sua relação com Eros e Thanatos* (2009, 2ª ed. 2013); *História em verso* (Ensaio sobre épicos) (2004); *Estudio de PANIC de Alfonso Vallejo* (2009, E Book 2017); *Estudio comparativo de la sintaxis verbal portuguesa y española con especial atención al uso brasileiro* (2013); *Ensaio sobre Dramaturgia do clássico ao contemporâneo* (2016); *A arte poética de Santiago Montobbio [Análise e Tradução]* (2017); *Metapoemas. A poesia em torno de sua própria tessitura* (2017).

Amorim Vieira, Elisa

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Profesora Asociada III de Literaturas Hispánicas de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), se desempeña también en el Programa de Postgrado en Estudios Literarios. Fue coordinadora del Grupo de Trabajo *Relações Literárias Interamericanas*, de la Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), de 2016 a 2018. Es autora de diversos artículos en portugués y en español y coeditora de obras como *Imagem e Memória* (2012), *Em torno da imagem e da memória* (2016) e *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura* (2018). Sus principales temas de investigación son: memoria, violencia, relaciones entre texto literario y fotografía.

Asurmendi, Cecilia Lucía

(Universidad Nacional de Córdoba. Centro de investigaciones de Filosofía y Humanidades)

Licenciada y Profesora en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba, egresada Premio Universidad 1989. Actualmente cursa el Doctorado en Letras.

Investigadora en Equipos en varios proyectos, entre los que se encuentran el Proyecto “Autoficciones: Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo”, dirigido por Cristina Estofán y Graciela Ferrero, y “Travesías del Yo: El locus urbano” (2016-2017). Ha participado en publicaciones, entre otras, “*La otra música*, de Francisca Aguirre, o una experiencia de búsqueda”, “Pensar la sospecha sobre el nombre propio”, “El viaje como reconstrucción de sí mismo” en *El regreso de Ulises: el mito en la literatura española actual*, “Las preguntas de la memoria. Algunos procedimientos narrativos en *El vano ayer*, de Isaac Rosa”, “Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga” en *Un espejo que despliega*. El teatro de Juan Mayorga, “El miedo, una realidad ambiental. Aproximaciones al relato *Cuatro cuartos*, de Isaac Rosa” en *Territorios integrados. Narradores y poetas españoles de hoy*.

Athayde Pinheiro, Silvana

(Universidade Federal do Espírito Santo)

Doctoranda en Letras del PPGL/Ufes. Orientadora: Profesora Maria Mirtis Caser. Tesis en curso sobre la obra poética de Adélia Prado. Magister en Letras/PPGL/UFES. Tesis de Maestría defendida en el 2000, bajo el título *Na trilha do humor de José Paulo Paes: ri melhor quem ri no mínimo*. Es escritora. Último libro: *Femear* (2014). Trabaja como educadora en la EEEFM Almirante Barroso/Vitória/ES.

Bernardi, María Belén

(IHuCSO Litoral-CONICET / Universidad Nacional de Rosario)

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, donde se desempeña como Adscripta de la Cátedra de Literatura Española de la carrera de Letras. Cursa actualmente el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (U.N.R.), con una beca doctoral del CONICET. Su tema de investigación versa en torno a autopoeéticas transatlánticas, a partir de los casos de tres escritores contemporáneos: Patricio Pron, Andrés Neuman y Vicente Luis Mora. Desarrolla sus actividades en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral.

Bode, Frauke

(Bergische Universität Wuppertal)

Doctora en literaturas hispánicas. Estudió el espacio cultural hispánico en la Universidad de Passau, Alemania, y la Universitat Autònoma de Barcelona, España. Se doctoró en la Universidad de Colonia, Alemania, con una tesis sobre la complicidad lírica entre Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, Ángel González y José Agustín Goytisolo (*Barcelona als líricas Interferenzraum*, Bielefeld: transcript 2012) con la que ganó el premio Julián Sanz del Río del DAAD (Servicio alemán de intercambio académico) y la fundación universidad.es (ahora SEPIE). Sus temas de investigación incluyen la teoría de la lírica, lo fantástico y las memorias culturales de España y Argentina. Entre 2010 y 2017 fue profesora adjunta en la cátedra de literatura y culturas románicas de la Universidad de Wuppertal, Alemania. Actualmente trabaja para la fundación Studienstiftung des deutschen Volkes en Bonn, Alemania.

Bonino, Sofía

(Universidad Nacional de La Plata)

Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; actualmente está comenzando su carrera doctoral en la misma institución. Se desempe-

ña como docente de Lengua y Literatura en los colegios de pregrado de la UNLP: Liceo Víctor Mercante y Nacional Rafael Hernández y colabora desde hace años en la cátedra de Literatura Española II de la FaHCE, en el marco de la cual participa de proyectos de investigación sobre literatura española actual y los vínculos con Argentina. Ha publicado artículos en revistas y capítulos de libros, entre ellos: “*El azar de la mujer rubia* de Manuel Vicent: memorias de la transición entre la ficción, la prensa y la historia” (2014) y “Una mirada sobre la transición española: literatura, periodismo e historia en las Crónicas Parlamentarias de Manuel Vicent” (2015). Desde mediados de 2018 se encarga de la sección de reseñas de la revista *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*.

Bórquez, Néstor

(Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Profesor de Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA) y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB-Comodoro Rivadavia). Se desempeña como profesor de las cátedras de Literatura Española I y II de la UNPA, con sede en la ciudad de Río Gallegos, Argentina. Ha participado en diversos trabajos de investigación y ha publicado artículos referidos a la literatura española contemporánea y a su relación con otras manifestaciones artísticas como el cine, el documental y la historieta. Actualmente se encuentra desarrollando estudios de doctorado en torno a la obra del historietista Carlos Giménez.

Buschmann, Albrecht

(Universität Rostock)

Licenciado en Filología Románica y Árabe por la Universidad de Saarbrücken (Alemania). Realizó su tesis sobre los discursos del poder en la novela policiaca y su habilitación sobre la literatura del exilio republicano. Docente e investigador en Potsdam, Jena, París, Barce-

lona, Salamanca. Desde el año 2010, es catedrático de Literaturas y Culturas Románicas en la Universidad de Rostock.

Sus campos de investigación: literatura de la violencia y narrativas del crimen; literatura del exilio; narrativa contemporánea; teoría y práctica de la traducción literaria.

Cárcamo, Silvia

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Profesora y Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Rosario), Master en Estudios Hispánicos - Literaturas Hispánicas (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Doctora Especialización en Literaturas Hispánicas (Moderna y Contemporánea). Profesora Titular de Cursos de Grado (Poesía Española Moderna y Contemporánea, Fundamentos Culturales de la Literatura Española, Narrativa Española) y de Posgrado (Literaturas Hispánicas). Orientadora de monografías finales de curso en Letras (Portugués-Español), disertaciones de Master y tesis de Doctorado en Estudios Hispánicos. Miembro del Consejo Editorial de la revista *Alea*, de calificación máxima en el Ministerio de Educación de Brasil. Organizadora del Volumen 17/2 (2015) de *Alea*. Miembro del grupo de investigación de la Asociación Brasileña de Postgraduación e Investigación. Algunas publicaciones recientes: “Os Diários de Rosa Chacel: arquivos da intimidade no exílio americano” (2018), “Infância e memória” (2017) y “Rafael Sánchez Ferlosio: narração e modernidade” (2012), en *Narrativa espanhola contemporânea. Leituras do lado de cá...*, que coeditó y en el cual fue también coautora del prólogo.

Caser, Maria Mirtis

(Universidade Federal do Espírito Santo)

Profesora del PPGL/Ufes. Doctora en Letras Neolatinas - Literatura em Língua Espanhola - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doc en Universidade Ca' Foscari- Veneza. Publicaciones:

Libros: *Por que é importante ler literatura / Por qué es importante leer literatura* (trad. y org. en aparcería); *El teatro Barroco: textos y contextos* (org. en aparcería), *Sorriso de persona* (org. en aparcería). Artículos: “Norma sociales y deseo en *El perro del hortelano*: apuntes acerca de Diana”; “O teatro além do teatro em *Morto por trinta dias*, de Alvarito Mendes”; “O lugar das personagens femininas em contos de *Final de Juego* de Cortázar”.

Chihai, Matei

(Bergische Universität Wuppertal)

Filólogo de formación, obtuvo su doctorado por la Universidad de Munich y la Habilitación en Filología Románica por la Universidad de Colonia. Catedrático en el Departamento de Literatura Románica de la Universidad de Wuppertal, es Vicedecano de la Facultad de Letras y Humanidades de la Universidad de Wuppertal, co-director de las revistas *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* (<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de>) y *MONOGRAMA. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* y co-fundador del Centro interuniversitario de Estudios Culturales Hispánicos.

Conde, Laura

(Universidad Nacional de La Plata)

Profesora en Letras; trabaja en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación como becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata con el tema “Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena” y la dirección de Miguel Ángel Dalmaroni. Es docente de la materia anual Literatura para la Carrera de Locución en ISER (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y Profesora Adscripta a la Cátedra de Metodología de la investigación literaria en la Carrera de Letras (UNLP). Expuso sus trabajos en encuentros académicos, coordinando charlas y paneles de figuras

destacadas. Publicó artículos, reseñas, entrevistas y estudios críticos de obras teatrales. Se formó en actuación y puesta en escena. Dirige espectáculos teatrales, instalaciones e intervenciones, en distintos espacios y salas del país.

Corbellini, Natalia

(Universidad Nacional de La Plata)

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, es profesora adjunta ordinaria de Literatura Española II en la UNLP. Integra equipos de investigación en temas de narrativa contemporánea, patrimonio teatral español y edición crítica digital. Dirige proyectos de investigación acerca de patrimonio teatral, teatro comparado y representaciones contemporáneas. Ha publicado en revistas científicas y libros académicos acerca de estas temáticas. Es miembro fundadora de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales. Integra el equipo de editores de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

de Diego, José Luis

(Universidad Nacional de La Plata)

Doctor en Letras y Profesor de Introducción a la Literatura y Teoría Literaria II de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado, entre otros libros: “*¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*” *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (2001); *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (2006; segunda edición ampliada, 2014); y *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición* (2015); además de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Desde 2011 codirige con Sylvia Saítta la colección “Serie de los Dos Siglos” para la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba). Desde 2014 dirige *Orbis Tertius*, revista académica del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP. Desde 2015 se desempeña como coordinador de la edición

en Argentina en el portal “Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)” / EDI-RED (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes- CSIC).

Della Paschoa, Carlos Alberto

(Instituto Cervantes de Río de Janeiro)

Licenciado en Biblioteconomía por la Universidad de São Paulo; Especialización en Traducción Alemán-Portugués, y Maestría en Lengua y Literatura Alemana por la Universidad de São Paulo. Responsable por la Biblioteca José García Nieto del Instituto Cervantes de Río de Janeiro. Publicaciones: *Introdução à sexta visão da obra visionária Scivias, de Hildegard von Bingen: influências do profeta Ezequiel e do Pseudo-Dionísio Areopagita* (2002); “¿Rogomelec? ¿Leonor Fini? ¿Qué dices?” (2006); “Biblioteca José García Nieto de Río de Janeiro” (2007). Traducciones: *Segurança internacional: um diálogo Europa - América do Sul*, org. W. Hofmeister (2007); *Violão ibérico*, de Carlos Galilea (2012); *Educar na curiosidade: a criança como protagonista da sua educação*, de Catherine L’Ecuyer (2015).

dos Santos, Margareth

(Universidade de São Paulo)

Doctora en Literatura Española por la Universidade de São Paulo (USP). Profesora del Departamento de Letras Modernas de la USP. Sus líneas de investigación comprenden el examen de las relaciones entre literatura, historia y arte en el siglo XX, tanto en España como en el contexto iberoamericano en la producción vinculada a la Guerra Civil española y a la posguerra civil española. Autora de la obra *Desastres do Pós-guerra Civil Espanhola* y organizadora del dossier *80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras*. Revista *Caracol*. Actualmente desarrolla el proyecto *Joan Ponç e o Brasil: pintura e literatura em movimento* en que discute relaciones entre arte y literatura.

Eser, Patrick

(*Universität Kassel / Universidad Nacional de La Plata*)

Doctorado en la Universidad Philipps de Marburgo con una tesis sobre los nacionalismos vasco y catalán (2013). Carrera de Filología Románica (2010; Magister Artium) y Ciencias Políticas (2004; Diploma) en la misma universidad. Especialización en los nacionalismos en la Península Ibérica, los estudios de memoria (España; Cono Sur) y las ficciones latinoamericanas sobre las grandes ciudades (cine/literatura). Profesor asistente en la Universidad de Kassel, donde dicta clases sobre la literatura y la cultura españolas y latinoamericanas. De 2017 a 2019, realiza una estancia de investigación como becario de la Fundación Alexander von Humboldt en el IdIHCS de la Universidad Nacional de La Plata. Premio Werner Krauss de la Asociación Alemana de Hispanistas para la mejor tesis doctoral (2013). Reciente publicación (junto con Angela Schrott y Ulrich Winter) (2019): *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, sociedad*.

Fernández, Álvaro

(*City University of New York*)

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entre 1989 y 2004 trabajó en esa casa de estudios, en la Universidad Nacional de La Plata y en otras instituciones educativas como profesor e investigador en literatura española. Por su tesis *De memoria: tecnologías de la memoria en la literatura española entre 1989 y 1992* obtuvo un doctorado en Stony Brook University en 2009. Desde ese año es profesor en el Queens College de la universidad pública de la ciudad de Nueva York (CUNY). Es autor de *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la transición española* y de algunos artículos que abordan los sentidos políticos de obras literarias y de películas donde estos aparecen menos destacados o no han sido leídos en detalle por la crítica especializada. <https://qc-cuny.academia.edu/AlvaroFernandez>

Ferrer, Margarita María

(*Universidad Nacional de La Plata*)

Profesora de Letras. Se desempeñó como docente en instituciones de nivel superior no universitario en cátedras de Literatura Española y de Literatura de Europa Meridional. En 2004, recibió la distinción de *Palmas Académicas* en el grado de Caballero, otorgado por el Ministerio de Educación de Francia, por la trayectoria en la gestión de proyectos culturales y educativos. Desde 1999 dirige el suplemento dominical *La Cultura* en *El Tiempo*, de Azul. Desde 2007, integra el equipo de organización de las *Jornadas Académicas Cervantinas* de Azul. Coordinó el proyecto educativo *Un Quijote para niños ilustrado por los niños de Azul*, con la publicación de dos libros. En la actualidad, prepara la tesis de la Maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata sobre la poética narrativa de Manuel Vicent, dirigida por la Dra. Raquel Macchiuci.

Giovannini, Maria Alessandra

(*Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'*)

Profesora Titular de Lengua Española en la Universidad degli Studi di Nápoles “L’Orientale”. Son sus campos de investigación: la literatura española contemporánea, el teatro del Siglo de Oro, la didáctica del español como L2, la traducción de obras literarias, la narrativa catalana contemporánea, la narrativa testimonial hispanoamericana. Ha publicado numerosos artículos sobre narradores y poetas españoles contemporáneos y entre sus libros figuran: la edición crítica de *La hermosa Alfreda*, de Lope de Vega, la traducción al italiano del poemario de José Miguel Ullán, *Ráfagas/Raffiche*, y el estudio *La memoria, l’identità, la scrittura: l’universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Tiene en preparación la edición crítica de *La pobreza estimada*, de Lope de Vega, a cargo del “Proyecto ProLope”, coordinado por Gonzalo Pontón. Actualmente se dedica al estudio de la literatura testimonial y de las autobiografías de presos políticos durante la Gue-

rra Civil y el franquismo así como del terrorismo de estado bajo las últimas dictaduras en Chile y Argentina.

Giuffré, Mercedes

(Universidad del Salvador - Universidad de Buenos Aires)

Magister en Literaturas Española y Latinoamericana (Universidad de Buenos Aires) y Licenciada en Letras (Universidad del Salvador). Se especializa en literatura y memoria, escritura concentracionaria, novela histórica y escritura creativa. Es profesora asociada en las cátedras de Literatura Iberoamericana contemporánea y Taller de escritura creativa en la USAL. Es novelista, cuentista y ensayista. Ha publicado cuatro novelas de ambientación histórica (Random House), un libro de cuentos y relatos en antologías. También el ensayo académico *En busca de una identidad, la novela histórica en Argentina* (2004). Desde 2014 hasta la fecha ha formado parte del equipo de investigación dedicado sucesivamente a Figuraciones del exilio y otras catástrofes (guerra civil española y campos de concentración) y Poéticas de subjetivación / estéticas de desaparición en la modernidad e hipermodernidad (USAL).

Granata de Egües, Gladys

(Universidad Nacional de Cuyo)

Profesora Consulta de la Universidad Nacional de Cuyo. Hasta diciembre de 2017, Profesora Titular Ordinaria de Literatura Española III (Moderna y Contemporánea). Fundadora del Grupo de estudios sobre la Crítica Literaria (GEC). Profesora Titular durante varios años del Seminario de Introducción a la Investigación sobre “Teorías de la Autobiografía”, “Literatura y mujeres de la Guerra Civil española”, entre otros temas. Ha dirigido proyectos de Investigación subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo sobre “Literatura, Memoria y Representación” y sobre “Literatura y Transdiscursividad I y II”. Ha dirigido tesis de licenciatura. Ha publicado

volúmenes colectivos sobre ficción, representación, memoria y transdiscursividad, y artículos sobre literatura hispánica contemporánea.

Hernández, Beatriz

(Universidad del Salvador)

Profesora y Licenciada en Letras (USAL) y Magister en Análisis del Discurso (UBA). Se ha desempeñado en USAL en las cátedras de Literatura Argentina y Teoría Literaria. Actualmente es Profesora de Teoría y Análisis del Discurso y de Ciencias del Lenguaje en la misma institución. Asimismo ha dirigido los siguientes proyectos de Investigación: “¿Un doble exilio? Canon, historia y subjetividades en la literatura de exilio: un campo problemático” (2011-2014), “Figuraciones del exilio y otras catástrofes (guerra civil, guerra de estado, experiencias en campos de concentración): acontecimientos traumáticos y canonización.” (2015-2017). Actualmente dirige el proyecto “Miradas desde la intermedialidad: Poéticas de subjetivación / estéticas de desaparición en la modernidad e hipermodernidad. Lecturas y relecturas culturales de la ciudad actual en la literatura y cine europeo e hispanoamericano”.

Jersonsky, Eva

(Universidad de Buenos Aires, CONICET)

Licenciada y Profesora en Letras. Cursó su carrera y cursa sus estudios de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2011 hasta el año 2015 fue adscripta de la cátedra de Literatura Española III de su facultad y desde ese momento hasta la actualidad también se desempeña como investigadora de los diferentes grupos UBACyT de la cátedra. Actualmente, cuenta con el apoyo de una beca interna doctoral del CONICET y es dirigida por el Dr. Marcelo Topuzian en su proyecto que cruza perspectivas de género y estudios culturales y nacionales sobre Cataluña en el abordaje de tres autoras: Ana María Matute, Carmen Laforet y Mercè Rodoreda.

Martínez Gramuglia, Pablo

(Universidad de Buenos Aires)

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente de Pensamiento Argentino y Latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Además, enseña literatura latinoamericana en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González. Ha publicado artículos y ensayos en revistas del país y del exterior. Su libro *Lecturas del Martín Fierro. Del folleto al clásico nacional* será publicado por Santiago Arcos.

Martucci Forneron, Ivan

(Universidade de São Paulo)

Posdoctorando en Letras, en el área de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP). Graduado en Letras por la USP (2005), magíster (2010) y doctor en Letras (2015), ambos títulos obtenidos en el área de Lengua Española y Literatura Española e Hispanoamericana en la USP. Actualmente es Profesor Doctor Sustituto, nivel III de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Investiga las relaciones entre literatura, arte e historia, especialmente en el siglo XX, centrándose en la poesía del exilio, en España y en el contexto iberoamericano, vinculadas a la Guerra Civil española y la posguerra. Se dedica, asimismo, a la traducción de poesía hispanoamericana y española.

Miglierina, Luciano

(Universidad Nacional de La Plata)

Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) con la tesina titulada *El exilio republicano español en México en la narrativa breve de Max Aub (1943-1972)*, dirigida por el doctor Federico Gerhardt. Adscripto a la cátedra de

Literatura Española II. Ha publicado reseñas en *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*.

Miguens, Agustina

(Universidad de Buenos Aires)

Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2017). Realiza tareas de investigación como adscripta de la Cátedra de Literatura Española I (Prof. Leonardo Funes) de esa misma universidad desde el 2015, y como integrante del PRIES (Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación para Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras) “Oralidad y escritura” (2016-2018). Ha participado en numerosos eventos académicos nacionales e internacionales en calidad de organizadora, expositora y asistente.

Moreyra Carvalho, Mayra

(Universidade de São Paulo)

Magister en Letras por la Universidade de Brasília (2005). Actualmente, desarrolla su investigación de doctorado sobre la poesía de Rafael Alberti escrita durante el exilio rioplatense (1940-1963) en la Universidade de São Paulo, junto al Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Becaria de la Coordenação para aperfeiçoamento de pessoal do Ensino Superior, Capes. Forma parte del grupo de investigación “Violência de Estado e Exílio: memória e testemunho”.

Musci, Mónica

(Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Especialista en el área de Lingüística y Análisis del Discurso. Profesora Asociada en las asignaturas Lingüística I y II y Seminario de Argumentación en esa institución. Ha participado en proyectos de

investigación en Lingüística Descriptiva, Escritura Académica y Análisis Crítico del Discurso de la prensa. Co-autora con Nora Muñoz del *Manual de lectura y escritura argumentativas* (2013). Co-directora de dos proyectos de investigación sobre Argumentación (2008-2011) y tres sobre Escritura Académica (2012-2018). Integrante de la subsección UNPA de la Cátedra UNESCO para la Lectura y Escritura. Directora del Comité Editorial de la revista *Espacios Nueva Serie* (UNPA) dedicada a Humanidades y Ciencias Sociales.

Peinador, Minerva

(Universität Rostock / Universidad Nacional de La Plata)

Investigadora y docente en el Departamento de Románicas de la Universidad de Rostock (Alemania), en la actualidad doctoranda del programa binacional de Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina conjunto de la misma universidad y la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). En su doctorado en curso, *Entre Postmemoria y Docuficción*, analiza formas discursivas narrativas aficcionales de superación del pasado en España (2000-2015), así como sus implicaciones socioculturales, político-sociales, éticas y estéticas. Licenciada en Filología Alemana, Estudios Literarios y Traducción, sus campos de investigación son la memoria, la literatura, los estudios culturales, la historia, el cine, el teatro, el espacio social, expresiones artísticas ciudadanas y la performatividad, entre otros.

Pierini, Margarita

(Universidad Nacional de Quilmes)

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora titular en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, donde dicta cursos sobre Literatura Latinoamericana y Argentina, y dirige la Colección *Textos y Lecturas en Ciencias Sociales*, de la Editorial UNQ. Ha dirigido diversos proyectos de investigación y publicado trabajos sobre las siguientes

tes áreas: Procesos y estrategias de lectura en la literatura de masas, Literatura popular: colecciones semanales argentinas (1910-1950), Literatura de viajes en América Latina, El campo editorial argentino: Editoriales y colecciones argentinas (siglos XX-XXI), Escritoras latinoamericanas de los siglos XIX y XX.

Prósperi, Germán

(Universidad Nacional del Litoral - Universidad Nacional de Rosario)

Profesor Titular de *Literatura Española II* (Siglos XIX-XXI) en la Universidad Nacional del Litoral, donde también dicta *Literatura Española I* y *Seminario de Literatura Española*. Profesor Titular de *Literatura Española* (siglos XVI-XXI) en la Universidad Nacional de Rosario. Magister en Didácticas Específicas (UNL) y Doctor por la Universidad de Buenos Aires. Docente investigador categoría II, dirige en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral el Centro de Investigaciones Teórico Literarias (CEDINTEL) y el Departamento de Letras.

Saavedra, Ailén

(Universidad Nacional de La Plata)

Estudiante de Profesorado y Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente de enseñanza media e investiga sobre literatura inglesa y literatura infantil.

Saba, Mariano

(Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” - Universidad de Buenos Aires / CONICET)

Doctor en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigador Asistente de CONICET, actualmente estudia la problemática del campo crítico-erudito español a fines del siglo XIX. Ayudante de Primera en la Cátedra de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha integra-

do diversos proyectos de investigación sobre hispanismo y también sobre teatro argentino. Actualmente es co-director del Proyecto PIP (CONICET / 2015-2017) N° 11220150100396CO, *Fiat ars, pereat mundus: la “crisis de la novela” y los “felices años veinte” en la Literatura Española*; e integra como investigador el proyecto UBACyT 20020160100103BA *La Filomena de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y variatio barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica* (dirigido por la Dra. Florencia Calvo).

Scarano, Laura

(Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET)

Doctora en Letras (UBA, Argentina) y Master of Arts (OSU, USA), Profesora Titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Principal del CONICET, Directora del grupo Semiótica del Discurso del Área de Literatura Española del *Celehis*. Fue Directora del Depto. de Letras y del Doctorado en Letras, Vice-coordinadora de la Maestría en Letras Hispánicas, Secretaria de Investigación y Posgrado y Presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas. Ha publicado diecinueve libros, de autoría propia o como compiladora, en Argentina, España y Francia. Tiene más de cien trabajos, entre artículos, capítulos y actas de congresos. Ha dictado conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Se destacan sus aportes en cuestiones de semiótica social y teoría literaria, además de dedicarse especialmente a la crítica de poesía española contemporánea.

Serber, Daniela

(Universidad del Salvador)

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Buenos Aires, Argentina, y magíster en Investigación y Formación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España. Su

trabajo de fin de máster se titula: “Rafael Chirbes: la literatura como búsqueda. Una propuesta de (re)lectura y (re)escritura de la Historia española reciente”. Actualmente, se desempeña como profesora asociada de la cátedra de Literatura Española Contemporánea en la carrera de Letras de la USAL y como investigadora asistente en un grupo de investigación en esa casa de estudios. Participa en congresos y jornadas como expositora, publicó ponencias en actas y reseñas y artículos en revistas.

Souto, Luz Celestina

(Universitat de València)

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de València, donde actualmente es profesora del Departamento de Filología Española. Es miembro de los siguientes grupos de investigación: Promeeteo 2016/133 Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica (UV), Microcluster Cultura y Sociedad en la era digital (UV) y Diálogos transatlánticos: España y Argentina. Campo editorial, literatura, cultura, memoria (UNLP). Ha publicado en revistas académicas y en libros de Alemania, Argentina, Brasil, Canadá, Chile, España, EE.UU, Francia, Italia, México y Suiza. Entre sus líneas de investigación destacan: literatura española y latinoamericana de los siglos XX y XXI, memoria histórica en España y Argentina, y Siglo de Oro Español.

Tallgren, Viveca

Investigadora independiente. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Copenhague. Magíster universitaria en literatura hispánica, IVCH (Madrid, 2013). Se ha desempeñado como docente en la Universidad de Copenhague y en la Copenhagen Business School. Actualmente se dedica al periodismo, a la escritura de ficción y a la traducción, e investiga sobre la obra de Fernando Arrabal. Ha publicado *Juan José Sebreli y su crítica de los mitos*

argentinos (2013) y *El temor al dios Pan* (sobre la recepción de Fernando Arrabal en España, 2005) y, entre otros, *los siguientes libros para la enseñanza de español: Arrabal. Radio de Dinamarca* (1984), *Después de Tariq. Aspectos del mundo hispano-árabe* (2005), *Flores de otro mundo* (2008), *Taxi a Coyoacán* (2011) y *Biblioburro* (2016).

Topuzian, Marcelo

(Universidad de Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero, CONICET)

Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigador adjunto del CONICET. Se desempeña como profesor asociado a cargo de la cátedra de Literatura Española III de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y dicta un seminario en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Sus publicaciones giran alrededor de temas de literatura española contemporánea y teoría literaria. Recientemente ha publicado *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)* y *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*, y coordinado la publicación de *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*.

Wentzlaff-Eggebert, Christian

(Universität zu Köln)

Profesor Emérito y miembro fundador del Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina ASPLA-CLAC de la Universität zu Köln. Se doctoró con una tesis sobre poesía francesa del siglo XVII. Entre las publicaciones que dedicó a la poesía se encuentran trabajos sobre Mihai Eminescu, Saint-Amant, Théophile de Viau, Paul Verlaine, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Rafael Alberti, Juan Carlos Moisés y Jürgen Weing. Es “Huésped de Honor Extraordinario” de la Universidad Nacional de La Plata.

Zarco-Real, Sonia

(*University of West Virginia*)

Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid (2001-2006), Magíster en Literatura, Crítica Literaria y Escritura Creativa por la Escuela de Letras de Madrid (2004-2007), Magíster en Estudios Hispánicos por la Universidad de Connecticut / USA (2007-2009), Doctorada en Estudios Hispánicos por la Universidad de Connecticut / USA (2009-2014). Especializada en literatura y estudios transatlánticos / poscoloniales hispanos a principios del siglo XX.

Profesora adjunta de literatura española y estudios transatlánticos (siglos XX y XXI) en la Universidad de Virginia Occidental / USA.

Actualmente trabaja en un libro titulado *Modernidad, hispanismo y colonialidad: revistas transatlánticas y el campo de producción cultural hispano durante el régimen de Miguel Primo de Rivera (1923-1930)*.

COLOFÓN

Raquel Macciuci

(*Universidad Nacional de La Plata*)

Profesora Titular Ordinaria de Literatura Española de la Universidad Nacional de La Plata. Fundadora y co Directora de *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*. Desde 2008 preside en su universidad la celebración trienal del *Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Ha obtenido becas posdoctorales en centros españoles y alemanes. Dirige dos proyectos sobre Diálogos transatlánticos entre España y Argentina (Agencia-FONCYT, PID-UNLP). Ha publicado libros, volúmenes monográficos y artículos científicos sobre vanguardia y exilio republicano, prosa periodística de creación, literatura y cine, intermedialidad, memoria del pasado reciente y nuevos hispanismos.

Andrés Soria Olmedo

(Universidad de Granada)

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada. Es autor de *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, 1988 (reedición con el título *Vanguardia y crítica*, 2016), *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (2004), *Disciplina y pasión de lo soñado* (2017, 2 vols.) y la antología *Las vanguardias y la Generación del 27* (2007). Ha sido comisario de las exposiciones *¡Viva don Luis!* (1997), *Alberti sobre los ángeles* (2003), *Aquel momento ya es una leyenda (la generación del 27)*, 2010, *Una habitación propia* (Madrid y Granada, 2017) y, con Christopher Maurer, de *Back Tomorrow: Federico García Lorca: Poeta en Nueva York*, en la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL) en 2013.

EDICIÓN

Mariela Sánchez

(Universidad Nacional de La Plata)

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Docente auxiliar de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Algunas de sus líneas de investigación son la memoria de la Guerra Civil española y el franquismo, la transmisión del pasado traumático y diferentes instancias de diálogo cultural entre Argentina y España, fundamentalmente en el ámbito de la narrativa. Ha publicado el libro *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo* (2018) y numerosos artículos, capítulos de libros y comunicaciones. Obtuvo becas de doctorado y postdoctorado con la dirección de Raquel Macciuci, y realizó estancias de docencia e investigación en España y Alemania. Actualmente dirige en la UNLP el Proyecto de Investigación y Desarrollo “Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX”.

Este libro reúne, desde el contexto del hispanismo argentino y sobre la base de diferentes ejes de análisis, áreas de interés de los estudios actuales en torno a la literatura y la cultura españolas que contemplan tanto paradigmas de larga tradición como cuestiones emergentes. La publicación, si bien tiene su origen en el IV Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Otros diálogos transatlánticos: desde y hacia España. A 90 años de la Generación del 27, que se celebró en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en noviembre de 2017, no constituye una mera edición de exposiciones que tuvieron lugar en la reunión científica, sino que se ha procurado la edición extendida y en muchos casos notoriamente actualizada, de trabajos que adquieren una entidad diferente a través de un abordaje más detenido, pensado para el formato libro y para su integración, a su vez, en un volumen específico. El libro se abre con una participación especial de Joan Oleza y se cierra con dos trabajos abocados a la Generación del 27, a cargo, respectivamente, de Raquel Macciuci, y de Andrés Soria Olmedo. El cuerpo se articula en cinco volúmenes que nuclean diferentes convergencias, tanto en lo concerniente a cuestiones de género literario, disciplina artística y soporte, como de temas y cruces transnacionales: I. Lectores, representaciones del libro, edición e historia(s) de la literatura española; II. Temas, cruces y miradas emergentes en la narrativa española; III. Escrituras del yo y memoria: De la intimidad a la representación literaria de la desaparición y otras formas de violencia de Estado; IV. Poesía, teatro y otros lenguajes, soportes y campos de la ficción y V. Vínculos transnacionales y puentes artísticos e históricos entre España y Brasil.

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 41

ISBN 978-950-34-1845-1