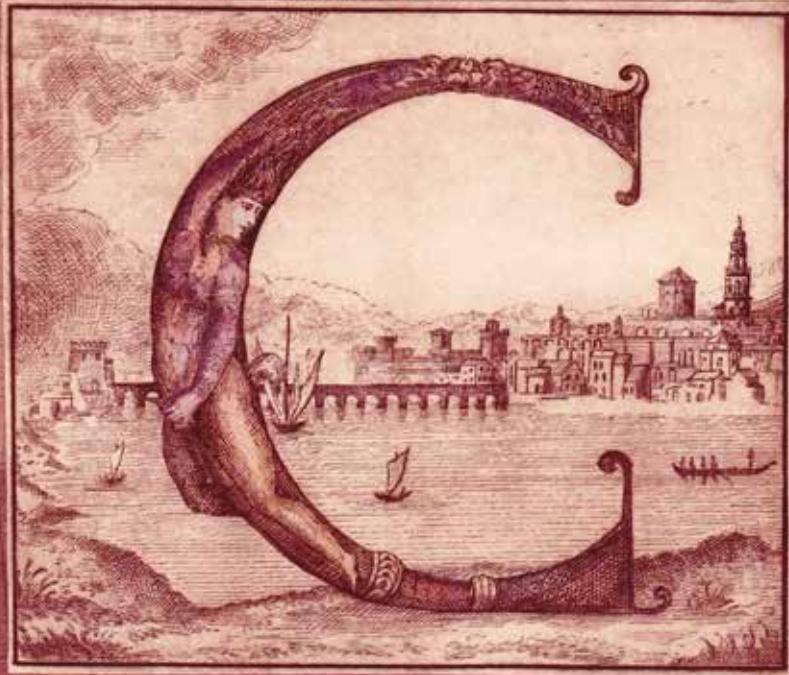


CRENEIDA



**CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
3 (2015)**

**Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba**

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

Carlos CLEMENTSON CEREZO, Angelina COSTA PALACIOS, Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, Eva María FLORES RUIZ, Ignacio GARCÍA AGUILAR, Ana PADILLA MANGAS, Diego MARTÍNEZ TORRÓN, María José PORRO HERRERA, Joaquín ROSES LOZANO, Pedro RUIZ PÉREZ, Blas SÁNCHEZ DUEÑAS.

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università degli Studi di Vercelli), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Mercedes BLANCO (Université Sorbonne Nouvelle), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Nadine Ly (Université du Bordeaux), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Julio ORTEGA (Brown University), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara).

PORADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Literatura Española de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Literatura Española de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio –solicitados por el Consejo de Redacción– y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

EL RETRATO EN EL MODERNISMO	
<i>Esta es mi cara y esta es mi alma</i>	7
Andrés Soria Olmedo Universidad de Granada	
<i>Metamorfosis de lo moderno: el Greco en la poesía de entresiglos</i>	22
Rafael Alarcón Sierra Universidad de Jaén	
<i>Variaciones en la menor: el retrato femenino en la narrativa modernista venezolana</i>	63
Lise Segas Universidad Bordeaux-Montaigne	
<i>La maja maldita: retrato tardío de una femme fatale</i>	90
Carlos Primo Cano Universidad Complutense de Madrid	
<i>Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta</i>	115
José Ramón Trujillo Universidad Autónoma de Madrid	
<i>Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación</i>	150
Jesús Rubio Jiménez Universidad de Zaragoza	
<i>El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana</i>	183
Sara Toro Ballesteros Universidad de Belgrado	

MISCELÁNEA

- La Arcadia en la Fábula de Polifemo y Galatea de Góngora* 210
| Gerhard Poppenberg | Ruprecht Karls Universität Heidelberg
- Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó* 261
| Cristina Beatriz Fernández | Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)
| Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
- El microrrelato hispanoamericano y su origen poético* 279
| Blanca Fonseca | Secretaría de Educación Pública de México
- A la juventud hispana de Unamuno: un proyecto clave en el proceso creativo de Del sentimiento trágico de la vida** 302
| Giulia Giorgi | Universidad de Ferrara
- José Bergamín y su dramaturgia en Francia* 323
| Mª Teresa Santa María Fernández | GEXEL, Universidad Internacional de La Rioja
- ¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo* 350
| Manuela Sánchez García | Universidad de Córdoba
- NOTAS
- Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de En la orilla (Rafael Chirbes, 2013)* 375
| Eugenio Maggi | Universidad de Bolonia
- RESEÑAS 386

El retrato en el Modernismo

Esta es mi cara y esta es mi alma

ANDRÉS SORIA OLMEDO
Universidad de Granada

Título: Esta es mi cara y esta es mi alma.

Resumen: El presente trabajo comenta cuatro autorretratos en verso de Manuel Machado: “Adelfos”, de *Alma* (1902), y “Retrato”, “Prólogo-epílogo” y “Yo, poeta decadente...”, de *El mal poema* (1909), centrándose en la intertextualidad y/o en la memoria poética. En ellos, las alusiones integrativas –que se armonizan en una voz nueva– y las alusiones reflexivas –donde la voz que imita y la imitada continúan cada cual en su mundo– contribuyen a oponerse a la ideología de un yo transparente e instalan estos poemas en el espacio europeo y americano del decadentismo modernista.

Palabras clave: Manuel Machado, autorretrato poético, Modernismo, Decadentismo.

Fecha de recepción: 20/7/2015.

Fecha de aceptación: 16/10/2015.

Title: This is my Face and this is my Soul.

Abstract: This essay offers some comments on four self-portraits in verse by Manuel Machado: “Adelfos”, from *Alma* (1902), and “Retrato”, “Prólogo-epílogo” and “Yo, poeta decadente...”, from *El mal poema* (1909), drawing upon intertextuality and/or poetic memory. In them, integrative allusions –which harmonize in a new voice– and reflective allusions –in which both voices, imitating and imitated, remain in separate worlds– contribute to resist the ideology of a translucent ego, and to install these poems into the european and american space of decadence.

Key words: Manuel Machado, Poetic Selfportrait, Modernism, Decadence.

Date of Receipt: 20/7/2015.

Date of Approval: 16/10/2015.

La seducción del título, tan prometedor, me volvió ciego a la osadía del empeño, sobre todo estando entre nosotros Rafael Alarcón. Pero no hay vuelta atrás. Bien agarrado de su mano, propongo algunos comentarios a cuatro autorretratos en verso de Manuel Machado, muy conocidos por otra parte: “Adelfos” abre el poemario *Alma* (1902), y en *El mal poema*

(1909), “Retrato”, “Prólogo-epílogo” y “Yo, poeta decadente...” son los tres primeros con que el lector se encuentra¹.

Puesto que el procedimiento poético de Machado “es el de reescribir y adaptar el mayor número posible de *topoi* y recursos pertenecientes a las distintas tradiciones líricas que conjuga”², me fijaré sobre todo en algunos de estos intertextos, leyendo en voz alta algunas de las notas que en las buenas ediciones –como la que cito– instauran un diálogo tácito con el lector, con la pretensión de que al glosarlos aparezcan más voces en cada voz, un horizonte de lectura más amplio y más complejo.

En el plano general de la intertextualidad Cesare Segre recordó que, a juicio de Bajtín, el sacar a la luz las influencias consiste en el desvelamiento de una vida semiescondida de la palabra ajena en un contexto nuevo; cuando estamos ante un influjo profundo y productivo no hay una imitación exterior o una simple reproducción, sino un desarrollo creativo ulterior de la palabra ajena (o más exactamente, semiajena) en un contexto nuevo, en nuevas condiciones³; y eso tanto en las relaciones entre textos propiamente dichos como en la “interdiscursividad” relativa a las relaciones que cada texto mantiene con los discursos de cada cultura o ideología. A pesar de que Bajtín excluye la poesía de la pluridiscursividad (nunca empleó el término “intertextualidad”), la alusividad es un modo de diálogo entre poetas⁴, mediante el cual se enriquecen y desestabilizan

1 Dejamos fuera el “Nuevo auto-retrato” publicado en *ABC* en 1925, luego recogido en *Phoenix* (1936) y más separado del eje finisecular, aunque en él resuena una dimensión retrospectiva que no está en los otros: “Mi propia obra es sólo una polifonía [...] de gritos de mi tiempo [...] Oí la voz de todo [...] y mientras escuchaba la completa sonata, / pasó la vida a un lado como una cabalgata”. Véase la tesis doctoral de Vicente Sabido, dirigida por Miguel d’Ors: *Manuel Machado. Phoenix. Nuevas canciones. Edición, prólogo y notas*, Granada, Universidad, 1981, p. 232. Efectivamente, según Allen W. Phillips, “Poetas del día. «El Liberal»” 1908-1909, Madrid, Anthropos, 1989, p. 42, los alejandrinos tienen una “tonalidad grave” parecida a la de su hermano Antonio.

2 Rafael Alarcón Sierra, “Introducción” a Manuel Machado, *Alma, Caprichos, El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2000, p. 73.

3 Cesare Segre, “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 103-118 (p. 105). El texto está en Mijaíl Bachtin, “La parola nel romanzo”, en *Estetica e romanzo*, Turín, Einaudi, 1979, p. 155.

4 Cesare Segre, *op. cit.*, p. 113.

felizmente las relaciones entre el pasado y el presente, entre lo “nacional” y lo “extranjero”, entre lo que llamamos “literatura” y lo que llamamos “vida”. La memoria poética⁵ se ha mostrado en dos formas principales: la alusión integrativa, donde las dos voces se funden como en los términos de una metáfora, y la reflexiva, donde las dos voces se acercan y se comparan como en una metonimia. En el primer tipo de memoria hay una especie de orquestación o fusión, en el segundo de contraposición o contrapunto⁶.

Así, las alusiones encierran armónicos y resonancias, como en un acorde musical con el que se disfruta cuando se recuerda; a su vez, todo recuerdo es histórico, queda ordenado por una franja ideológica subordinada al presente. El espacio ideológico en el que se alojan estos autorretratos es la estructura diacrónica abierta por el Romanticismo. Cuando el poema dejó de ser considerado como el reflejo de un espejo sobre el mundo para pensarse como una lámpara que ilumina desde dentro el interior del sujeto, se convirtió, como el corazón de Poe, en un delator del artista, aunque sea un delator “ambiguo”⁷, no transparente, sino filtrado por la máscara del héroe desde que Chateaubriand, a través de su René y su amplificación de las *Memorias de ultratumba*, abriera el camino a una literatura que asigna al escritor el papel de un orador sagrado sin Dios, situado en una tierra de nadie donde la infinitud del deseo se encuentra con la finitud de las cosas, cuyo eco se prolonga en el Des Esseintes de À rebours de Huysmans (1884) y en otros personajes del fin de siglo XIX y comienzos del XX⁸, dandies, malditos, decadentes. La decadencia es una de las facetas de la modernidad, y Huysmans, se ha dicho, “totally equates modernity-artificiality-decadence”⁹.

-
- 5 Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, prefazione di Cesare Segre, Palermo, Sellerio, 2012.
- 6 Ezio Raimondi, *Le metamorfosi della parola, da Dante a Montale*, Milán, Bruno Mondadori, 2004, p. 111.
- 7 Rafael Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación, 1999, p. 132, cita con pertinencia el ensayo clásico *El espejo y la lámpara* (1953) de M. H. Abrams.
- 8 Ezio Raimondi, “Tra d’Annunzio el il Novecento”, en *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bolonia, Il Mulino, 1993, p. 179, parafraseando, sin citar el nombre de su amigo, el prólogo de Marc Fumaroli a la novela de Huysmans.
- 9 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence,*

En 1940 Manuel Machado evocó los últimos meses de 1900 en París, cuando comenzaba *Alma*: “Lo que yo escribo ahora [...] soy yo, mi propia alma. Y me digo todo, tal como era entonces, en unos versos que se titulan “Adelfos”, nunca he sabido por qué”¹⁰. Inmediatamente viene a la memoria el comienzo de las confesiones de Rousseau: “Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature: et cet homme ce sera moi”. Y enseguida aprendemos ya en el propio Rousseau que la palabra de la autenticidad permite deformar e inventar, con tal de producir su verdad¹¹. La transparencia es engañosa. Rafael Alarcón ha repasado con extraordinaria minucia las interpretaciones del poema en clave biográfica, en virtud de las cuales el autor era un “señoritingo andaluz” (Moreno Villa) y el poema una “sublimación del señorito” (Max Aub), “su primer retrato completo, definitivo, acabado” (Gerardo Diego)¹²; para el Salinas de 1938 –cuando presentaba modernismo y 98 como “un conflicto entre dos espíritus”– el poema era muestra de “derrotismo espiritual enmascarado de exquisitez literaria”¹³, mientras que para Dámaso presentaba “un tema medular de la generación del 98: el de la voluntad”¹⁴.

Sin embargo, aun declinado en términos de abulia noventayochista (que es también schopenhaueriana): “Mi voluntad se ha muerto una noche de luna / en que era muy hermoso no pensar ni querer...”), “Adelfos” se instala en el espacio europeo del decadentismo, a partir de los versos verlainianos que se convirtieron en el emblema de esa idea y adquirieron valor de manifiesto¹⁵:

Je suis l’Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grandes Barbares blancs

Kitsch, *Postmodernism*, Durham, Duke University Press, p. 172.

10 Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, p. 48.

11 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 245.

12 Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, p. 137.

13 *Ibidem*, p. 153.

14 *Ibidem*, p. 153. Remito por último a Dámaso Alonso, *Obras completas IV. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte. Ensayos sobre literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1975, p. 585.

15 Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 171. Véase asimismo Gillian Gayton, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Bello, 1975, p. 54.

En composant des achrostiques indolents
D'un style d'or dont la langueur du soleil danse...

“Langueur” (incluido en *Jadis et Naguère*, 1884).

Escribe Machado:

Yo soy como las gentes que a mí tierra vinieron –soy de la raza mora,
vieja amiga del Sol–, que todo lo ganaron y todo lo perdieron. Tengo
el alma de nardo del árabe español.

En una reseña de *Alma* publicada en *El Heraldo de Madrid* por Unamuno, el implacable enemigo de la “música exterior” de los modernistas admitía la genealogía cultural de ese fin de raza, ofreciendo de paso una pequeña teoría de la intertextualidad:

la raza mora de este Machado es una raza mora que se ha bautizado en París y ha oído a Musset y a Verlaine, y en algunos de sus cantos hay dejos fatales de Leconte de Lisle, como en su *Oasis*, y de José María de Heredia, como en sus *Flores*. ¿Y qué? Todos nos buscamos a través de los demás, y no hay otro modo de llegar a encontrarse. Y él canta su canto, y hasta cuando las palabras sean de otros, es la música suya. Y muchas veces de su música surge su letra, la suya¹⁶.

Para la siguiente estrofa se ha recordado a Verlaine (“Votre âme est un paysage choisi”)¹⁷ y la flor azul del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis; podríamos añadir un paso de *Il piacere* de d’Annunzio: cuando se conocen Andrea Sperelli y Elena Muti, en la mesa hay una orquídea: “Flor diabólica”, dice ella; “Flor simbólica, entre sus dedos, murmuró Andrea, mirando a la dama, a la que aquel gesto era admirable en extremo”¹⁸. He aquí los versos de Machado:

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos... y la rosa simbólica de mi única pasión es una flor que nace en tierras ignoradas y

16 Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, p. 64.

17 Gillian Gayton, *op. cit.*, p. 43; y Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, p. 159.

18 Gabriele d’Annunzio, *El placer*, ed. Rosario Scrimieri, Madrid, Cátedra, 1991, p. 131.

que no tiene aroma, ni forma, ni color.

Por otro lado, la célebre frase del *Journal intime* de Amiel (1884), “Un paysage est un état d’âme”, comentada por Brunetière en *Symbolistes et décadents* (1888), un combativo escrito contra los naturalistas, sitúa el decadentismo como antesala del simbolismo:

Cela ne veut pas dire qu’un paysage change d’aspect avec l’état de l’âme [...] cela veut dire qu’entre la nature et nous il y a des correspondances, des affinités latentes, des identités mystérieuses, et que ce n’est qu’autant que nous les saisissons que, pénétrant de l’intérieur des choses, nous en pouvons vraiment approcher l’âme. Voilà le principe du Symbolisme¹⁹.

Las siguientes estrofas de “Adelfos” amplifican la actitud “blasée” del dandy, receptor indiferente en lo erótico y lo artístico (“Besos, ¡pero no darlos! Gloria... ¡la que me deben! [...] Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido / Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud”).

Por supuesto, el dandy (“Le dandysme: un culte de la différence dans le siècle de l’uniforme. Et une dénonciation”)²⁰ es aristócrata: “No se ganan, se heredan elegancia y blasón...”, aunque irónico: “Pero el lema de casa, el mote del escudo, / es una nube vaga que eclipsa un vano sol”.

En suma, los intertextos estructuran el confesionalismo del autorretrato y dejan ver con mayor claridad la paradoja de que lo natural es “una legalidad”²¹.

Los tres siguientes autorretratos, incluidos esta vez en *El mal poema* (1909), cuentan ya con “Adelfos” como intertexto, gracias al cual ese tipo de poemas se convirtió con rapidez en un subgénero plagado de tópicos²².

19 Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere*, con apparati informativi di Anna Maria Andreoli, Milán, Mondadori, 2013, edición digital, pos. 5974 de 9388: 63 (consultada el 20/11/2015).

20 Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire & Co.*, París, Seuil, 1977, p. 9.

21 “L’illusion de naturel est sans cesse dénoncée... Le naturel n’est nullement un attribut de la Nature physique; c’est l’alibi dont se pare une majorité sociale: le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là” (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 134).

22 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dia-*

El título *El mal poema* se relaciona con *Les fleurs du mal*²³, y quizá como antítesis con *La bonne chanson* de Verlaine²⁴, pero conserva una ambigüedad irónica que le permite acercarse a la realidad viva y cotidiana mezclando una pluralidad heterogénea de estilos y voces. Alarcón ha podido acudir a lo que Bajtín llamaba el espacio de lo cómico-serio para exponer en qué términos *El mal poema* pone en juego “una profunda transgresión, una fuerte ironía, un tono criticista y un talante dialógico”²⁵.

Consciente del potencial transgresor del libro, Machado se justificó mediante una “autocrítica” en forma de carta abierta dirigida a Juan Ramón Jiménez (luego incluida en *La guerra literaria* (1913)):

Habrás recibido *El mal poema*, por el que te suplico que no me quieras del todo mal. Conozco la delicadeza de tu espíritu y sé que te chocan ciertas trivialidades y malsonancias de que por desgracia está lleno nuestro vivir. Pero creo haberte dicho en mi descargo que, no sólo se canta lo que se ama, sino lo que se odia más cordialmente. En suma, todo lo que de veras nos impresiona²⁶.

“Te chocan”. El uso de ese neologismo, tan flagrante en 1903, se presta a especular con la observación que hizo Walter Benjamin treinta años más tarde de que la poesía lírica (de Baudelaire y a partir de él de la lírica moderna) se fundamenta en una experiencia en la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma²⁷. Se puede aplicar a *El mal poema*, cuyo

lógica, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 73.

23 Allen W. Phillips, “Decadents Elements in the Poetry of Manuel Machado”, en *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Spanish Letters*, Roland Grass y William. R. Risley, Macomb (Illinois), Western Illinois University, 1979, pp. 65-76 (p. 68).

24 Gilliam Gayton, *op. cit.*, p. 128.

25 Rafael Alarcón Sierra, “Introducción” a Manuel Machado, *op. cit.*, p. 57.

26 Rafael Alarcón, *El mal poema*, p. 46.

27 Walter Benjamin, “Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundierte sein könnte, der das Chocerlebnis zur Norm geworden ist”, en *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 192. En la traducción de Jesús Aguirre el término se transcribe con una grafía germanizada y menos clara que en el original, donde se conserva la forma francesa (“Choc”) de donde procede también el neologismo machadiano: “Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en

autor reconoce, en la citada carta, aunque no comparezca el nombre: “Los talentos poéticos que más me asimilo son Poe, Heine, Verlaine, nuestro Bécquer, aventureros del ideal a través de las pasiones amargas y de la *vida rota*”.

Por otro lado, en 1940 (“Unos versos, un alma y una época”) entonó una vehemente palinodia, concediéndole al libro una transparencia que éste nunca quiso tener: (“Siento hoy casi vergüenza de este libro en que se desnuda en público un alma lamentable y pecadora”)²⁸, ya que el punto de partida era ya una máscara, la del autorretrato del libro *Alma*, y los sucesivos intentos de arrancársela fueron también ejercicios de no-identidad: “M. Machado jamás logró retratarse a sí mismo. O quizás sí: Porque quizá sea en esa heterogeneidad no-significativa donde radique su riqueza”²⁹.

“Retrato” apareció en la sección “Poetas del día” de *El Liberal* el 25 febrero 1908, con un retrato fotográfico, formando parte de “una galería de autopinturas poéticas” de distinto calibre (Valle-Inclán, Martínez Sierra, Emilio Carrere, Santos Chocano), entre otras la de su hermano Antonio³⁰.

Ya el primer verso “Esta es mi cara y esta es mi alma. Leed” nos instala en la imposibilidad de decidir si hay que dar por consabida la relación especular o analógica entre la cara y el alma. ¿Tiene el yo un alma o interior y es transparente? ¿Puede inferirse ese interior de lo aparente? Los anglosajones victorianos creían que sí, hasta que los pintores prerrafaelitas y los poetas desde Browning en adelante empezaron a desconfiar. El crítico e historiador del arte Michael Fried estudió cómo Manet empezó a concentrarse en la superficie pintada a expensas de la ilusión de profundidad, marcada por lo que llama “absorción”. El espectador de estos cuadros entra en contacto con la intimidad de los personajes pintados y se olvida de que está ante un lienzo. En cambio, lo que llama pintura “teatral” tiende

norma”. Véase Walter Benjamin, *Iluminaciones/2*, Madrid, Taurus, 1972, p. 131.

28 Allew W. Phillips, “Decadent”, p. 76.

29 Juan Carlos Rodríguez, “Manuel Machado: una poética de la no-identidad”, en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 475.

30 Allen W. Phillips, *Poetas*; María A. Salgado, “Galería de autosemblanzas de *El Liberal*”, en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IX, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 389-395.

a que el espectador no olvide que está mirando una pintura. El retrato literario se mueve en la misma dirección³¹, y en éste se ha buscado que aflore la heterogeneidad³².

Los rasgos físicos, por metonimia, se reducen a “unos ojos de hastío y una boca de sed... / Lo demás... Nada... Vida... Cosas... Lo que se sabe...”. Si la boca puede estar por el deseo, en ese hastío resuenan quizá los terribles versos del primer poema de *Las flores del mal*, “Au lecteur”: “C'est l'Ennui! [...]. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat. / –Hypocrite lecteur, –mon semblable–, mon frère!”³³

“Lo demás” (el juego, la bebida, las mujeres) es voluntariamente vago, escaso, dejado en suspenso (“¿Vicios? Todos. Ninguno...”). La reticencia afecta incluso al gesto dandy de la “sprezzatura” (“Me acuso de no amar sino muy vagamente”), que no obstante pone “la agilidad, el tino, la gracia, la destreza,” por encima de “la voluntad, la fuerza y la grandeza...”. Como deshaciendo la supuesta naturalidad de “Adelfos”, a la analogía sucede la ironía, a las “languideces de la luna” la risa y el sol, a la “alta aristocracia”, la elegancia “recherchée” de “lo chic y lo torero”. Da una vuelta de tuerca a la base simbolista y acentúa el desgarro decadente, ostentándose como estereotipo: “Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo–, / con Montmartre y con la Macarena comulgo...” (con análoga irreverencia su hermano Antonio escribirá más tarde de cierta España que es “Devota de Frascuelo y de María, / de espíritu burlón y de alma quieta”). “Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero”. Este último desplante no tiene tanto que ver con la fiesta nacional cuanto con la apología de la ligereza y la tradición moderna del artista como saltimbanqui, como acróbata:

Par sa virtuosité même, la prouesse acrobatique se sépare de la vie de ceux d'en bas: le poète, s'il en fait à lui-même l'application allégorique, se donne pour vocation d'affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux “assis”³⁴.

31 Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem. From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, Charlottesville y Londres, University of Virginia Press, 2012.

32 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 78.

33 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, ed. Claude Pichois, París, Gallimard, 1972, p. 32.

34 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Lausana, Skira, 1970, p. 35.
Unos años más tarde, Cernuda escribirá un poema titulado “Vientes sentados”.

El brusco mutis final (“Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa / es alegre, aunque no niego que llevo prisa) culmina la “irónica voladura de todo idealismo finisecular, plenamente asumido ya en el horizonte de expectativas de la época”³⁵.

“Prólogo-epílogo” es como una segunda parte del anterior y casi una síntesis de todo el libro. El modelo confesional guarda analogías con el Rubén Darío de la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1907) y el Villon que entusiasmó a todo el siglo XIX tras siglos de eclipse³⁶ y que exaltara Des Esseintes poniéndolo al par del Verlaine de *Sagesse*, cuyos “cautivantes versos” le parecían “inspirados en la poesía dulce y transida de Villon”³⁷ (“En l'an trentième de mon âge, / que toutes hontes j'ai les ai bues, / Ne du tout fol, ne du tout sage, / Non obstant maintes peines eues”)³⁸.

El carácter epilogal deriva de que este yo completamente teatralizado en el sentido explicado más arriba, convertido en estereotipo y por eso mismo problemático, cuenta que se retira de la poesía por prescripción facultativa: “[...] Renuncio, / pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D'Annunzio / –¡no que no!–”. La expresión coloquial subraya la ironía de la emulación de los héroes estéticos, también despersonalizados por el artículo indeterminado.

“Ello es que se acabó... ¿Por siempre?... ¿Por ahora?”. No se resuelve a que el abandono sea definitivo, aunque sí a no regresar a un modo de poesía en el que los lectores “damas” y “galanes” que son otros tantos “Ineses y Donjuanes” apreciaron “la novedad de ciertas amables languideces [...] y la ágil propulsión de la vida [...] hacia el amor de la Belleza [...] alegre, y ni moral ni inmoral, a mi modo”³⁹. El juicio depende de ellos (“Tal

35 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 82.

36 Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1934. p. 528.

37 J. K. Huysmans, *Contra natura*, traducción y prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 217.

38 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 92, “Testamento”: “Heme aquí llegado a mis treinta años / cuando ya he bebido tantos malos tragos; / mas no estoy muy loco, ni tampoco muy cuerdo, / después de pasar estos sufrimientos”. Véase François Villon, *Poesía*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1985, p. 55.

39 Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, trad. y notas de Ricardo Baeza, Madrid, Atenea, 1919, I, p. 5: “No hay libros morales ni inmorales. Los libros están bien o

me dicen que fui para ellos. Y tal / debí de ser”). Con una construcción sintáctica como calcada del francés (“Nosotros nos conocemos mal / los artistas”) renuncia a toda introspección.

La segunda estrofa atribuye el abandono al estado de la poesía en una tierra donde “la pobre Musa llora / por los rincones como una antigua querida / abandonada y ojerosa y mal ceñida, rodeada de cosas feas” que espantan la belleza. La posición es cercana a la de Unamuno en 1904, muy crítico con los jóvenes, aunque sin la ironía de este último: “El tu-trieburnismo, el encerrarse en la torre de marfil a soñar con princesas de cromo o a fantasear un helenismo traducido del francés me parece, en España, un pecado contra la humanidad”⁴⁰.

Esos lujos serían permisibles en países más plenos de recursos; pero en España

ciertas pretendidas exquisitezas literarias o artísticas, mezquinos remedios de monsergas bulervaderas [sic] resultan collares de diamantes –americanos, por supuesto– o brazaletes de lujo en una pobre moza hambrienta, escuálida, sucia y andrajosa. Entran ganas de decirle: “ve, vende esos chismes, y luego come, lávate y cómprate un trajecillo de percal, limpio y barato”⁴¹.

De modo parecido, para Machado, “en un pobre país viejo y semisalvaje”, los ricos, caciques tremendos, no llegan al oro, sino que “apilan Hímalayas de cobre” y están lejos de los clásicos Mecenas, Petronio, Lúculo⁴². Desrealizando una expresión coloquial, en consecuencia [...], el Arte, / mendigo, emigra con la música a otra parte”⁴³. Es cierto, como advirtió Dámaso Alonso, que aquí Manuel Machado da “signos positivos de su oposición al clima espiritual de la España en que vive”⁴⁴.

mal escritos. Simplemente”.

40 Geoffrey Ribbons, *Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971, p. 49.

41 Geoffrey Ribbons, *ibidem*, p. 49.

42 Con sus respectivos artículos, “un Mecenas, un Lúculo, un Petronio”.

43 La misma expresión se halla al final de la elegía “A José Nogales, muerto”, poema del ciclo de *El mal poema*: “¡Valiente soldado del Arte, / adiós, que luego nos veremos!... / También nosotros pronto iremos / con nuestra música a otra parte” (Manuel Machado, *Alma*, p. 268).

44 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 585.

La siguiente tirada comienza con una variación sobre el paso del tiempo (“Luego, la juventud que se va, que se ha ido”) que hace pensar otra vez en Villon: “Je plaings le temps de ma jeunesse, [...] Il ne s’en est à pied allé, / N’a cheval; las! et comment donc? / Soudainement s’en est voilé”, [...] (“Grand Testament”, estrofa XXII)⁴⁵ y continúa con un resumen de lo que Alarcón llama “contradictoria *psicología femenina sub specie finisecularis*”⁴⁶; un repertorio misógino y abstracto (“la mujer”) de las cualidades de la “dulce enemiga” de linaje petrarquista, es decir: “La mujer –ideal y animal–, la que obliga / –gata y ángel– a ser feroz y tierno [...]. Pecadora, traidora, y santa y heroína, / que ama las nubes, y el dolor y la cocina”. Estos versos se han relacionado con los de Verlaine: “O la femme! Prudent, sage, calme ennemi, / N’ exagerant jamais ta victoire à demi... / ou bon ami... / Et doux, trop doux souvent”⁴⁷, aunque la estima del dandy no es muy alta (Flaubert a Baudelaire, carta de 21 de octubre de 1857 para agradecerle la crítica de *Madame Bovary*: “La femme est naturelle, c'est à dire abominable”)⁴⁸.

“A mí no me fue mal. Amé y me amaron. Digo...”, escribe Machado. Se apiadaron de él, alguna vez le permitieron la embriaguez erótica, aunque ya no es (a lo Góngora) “en el campo de plumas de Amor el gran soldado”; con lo que, “sabiendo por los padres del Concilio de Trento / lo que hay en ellas de alma, me he dado por contento”⁴⁹.

Resumen: que razono *mi adiós*, se me figura
por quitarte a la sola palabra su amargura,
porque España no puede mantener sus artistas,
porque ya no soy joven, aunque aún paso revistas,

45 “Yo lamento el tiempo de mi juventud [...]. Su marcha no ha sido a pie, paso a paso, / tampoco a caballo. ¿Pues cómo se fue? Se fue de repente, en rápido vuelo” (Manuel Machado, *Alma*, p. 62).

46 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 102; Luisa Cotoner Cardó, “«Felina y angélica»: un acercamiento a la imagen de la mujer en Manuel Machado”, *Ínsula*, 608-609 (1997), pp. 22-29.

47 Paul Verlaine, “Lucien Létinois” III, de *Amour*. Véase Gilliam Gayton, *op. cit.*, p. 132.

48 Roger Kempf, *op. cit.*, p. 69.

49 Se ha señalado que se trata de un anacronismo. No fue en ese Concilio, sino en otro medieval en el que se decretó.

y porque –ya lo dice el doctor–, porque, en suma,
es mi sangre la que destila por mi pluma⁵⁰.

La conclusión epiloga el epílogo (sin llegar a la coquetería de Espronceda: “¡Malditos treinta años, / funesta edad de amargos desengaños!”)⁵¹ y el poema termina con una imagen ya empleada por escritores como Whitman, Ramón Gómez de la Serna (“El escritor es un mártir que sangra por la mano derecha”), Unamuno, Juan Ramón Jiménez y antes por Alfred de Musset⁵². En el poema “La nuit de mai” (1835), dialogan el Poeta y Musa. Cuando el Poeta decide: “La bouche garde le silence / Pour écouter parler le cœur”, la Musa lo exhorta a no quedarse mudo, y le narra la historia del pelícano, que alimenta a sus hijos con su corazón⁵³ (“Le sang coule à long flots de sa poitrine ouverte”), advirtiéndole que los grandes poetas, cuando hablan de olvido, de amor y de desgracia, hacen como los pelícanos y sirven en sus fiestas “festines humanos”: “Leurs déclamations sont comme des épées; / Elles tracent dans l’air un cercle éblouissant; / Mais il y pend toujours quelque goutte de sang⁵⁴.

En Machado la imagen es inquietante, porque aunque los poetas ya no declamen, sino todo lo contrario, a pesar del distanciamiento irónico, se escapa la unidad de vida y literatura.

“Yo, poeta decadente...”⁵⁵ se apoya también en el yo medieval de François Villon (“Mil quatre cens cinquante et six, / Je, François Villon, escollier, / Considérant, de sens rassis...”⁵⁶), lo cual contribuye al máximo de teatralidad e ironía objetiva (como en una instancia administrativa: “Yo, poeta decadente español del siglo XX”), además de desplazar la figura del dandy hacia los márgenes de la bohemia (“las golfas y el aguar-

50 Manuel Machado, *op. cit.*, p. 203-204.

51 José de Espronceda, *El Diablo mundo*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1982, p. 240, canto III, vv. 1880-1881.

52 Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 112.

53 Como es sabido, por esa leyenda el pelícano es figura alegórica de Cristo y asoma con frecuencia en la iconografía de la Crucifixión.

54 Alfred de Musset, *Poésies*, París, Nelson, 1933, p. 186.

55 Enrique Morente lo grabó y ahora lo canta su hija Soleá con *Los Evangelistas* (2013).

56 “En mil cuatrocientos y cincuenta y seis, / yo, François Villon, siendo bachiller, / después de pensar reposadamente” (“Legado”, estrofa I). Véase François Villon, *op. cit.*, p. 35.

diente”). Como en “Prólogo-epílogo”, se recapitula desde un presente, decadencia de la decadencia, aunque sin confesar nada nunca de modo directo:

de tanta canallería
harto estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía⁵⁷.

Igual que en el poema anterior, la conjunción causal marca un cambio en la faena del poema:

Porque ya
Una cosa es la poesía
Y otra cosa lo que está
Grabado en el alma mía.

Como si se volviese ilegible e imposible un verso como “Escrito está en mi alma vuestro gesto”. Y hay más:

Grabado, lugar común.
Alma, palabra gastada.
Mía... No sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Hay que ceder la palabra a Dámaso Alonso:

El efecto de hundimiento se ha conseguido expresando una especie de desilusión de segundo grado: desilusión de la poesía, primero; pero, luego, desilusión, de la expresión conceptual e idiomática de esa desilusión. Y para último verso, un tópico del lenguaje hablado⁵⁸.

Quizá ese máximo de artificio acaba alejándose de la literatura, para que sin esconder ninguna carta, sin pretender naturalidad alguna, aparezca

57 José Zorrilla: “Yo soy viejo y ya no valgo / lo que dicen que valía”. Véase Rafael Alarcón Sierra, *El mal poema*, p. 119.

58 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 567.

lo que veinte años después anunciaba García Lorca: “Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes / Abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros”⁵⁹. Ahora bien, por ese camino de la paradoja seguimos sintiendo, fascinados, que es en el mal poema donde late la vida.

59 “Ciudad sin sueño”. Véase Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, p. 205.

Metamorfosis de lo moderno: el Greco en la poesía de entresiglos

RAFAEL ALARCÓN SIERRA
Universidad de Jaén

Título: Metamorfosis de lo moderno: el Greco en la poesía de entresiglos.

Resumen: El presente artículo analiza la presencia del Greco en la literatura hispánica de entresiglos y, más concretamente, en la poesía modernista. Su aportación más característica es el poema breve que realiza una écfrasis de un retrato del Greco, siguiendo, con mayor o menor fidelidad la *manera* parnasiana. El óleo casi siempre representado es *El caballero de la mano al pecho*. En segundo lugar, otro tipo de poema es el que trata de sugerir el misterio de la ciudad de Toledo, donde El Greco aparece como ingrediente indispensable. Otras apariciones del pintor son su empleo comparativo o su consideración como elemento decadente y grotesco, característico de una “España negra”.

Palabras clave: El Greco, *El caballero de la mano al pecho*, modernismo, poesía, “España negra”.

Fecha de recepción: 16/7/2015.

Fecha de aceptación: 31/10/2015.

Title: Metamorphosis of the Modern: the Greco in the Poetry between Ages.

Abstract: This paper analyses the presence of El Greco in Hispanic literature at the turn of the century and, in particular, in the modernist poetry. Its most distinctive contribution is a type of short poem that makes an ekphrasis of a portrait by El Greco and follows, more or less accurately, the Parnassian manner. The most represented painting is *El caballero de la mano al pecho*. Secondly, other poems try to suggest the mystery of the city of Toledo, where El Greco appears as an essential element. Other appearances of the painter include being used as a comparative or its conception as a decadent and grotesque characteristic of “la España negra”.

Key words: El Greco, *El caballero de la mano al pecho*, modernism, poetry, “España negra”.

Date of Receipt: 16/7/2015.

Date of Approval: 31/10/2015.

I. INTRODUCCIÓN

El Greco, cuyo cuarto centenario hemos celebrado en 2014, es nuestro contemporáneo. Es un fecundo *anacronismo moderno*, una creación de la primera mitad del siglo XX. Es entonces cuando tiene lugar la *extraña y peregrina* historia de cómo un oscuro pintor que nace en Creta y recorre Europa de un extremo a otro, de oriente a occidente (Venecia, Roma, Toledo), que durante su vida es contemplado como un pintor extravagante y solitario que no obtiene demasiado reconocimiento, acaba siendo considerado el iniciador de la escuela de pintura española, un genio indiscutible y un antecedente de los primeros movimientos de vanguardia. Es un viaje que va del presente al origen, y la última etapa de un proceso en el que, en primer lugar, Goya es “descubierto” por los románticos; luego, Velázquez es considerado un maestro por el naturalismo y el impresionismo y, finalmente, el Greco es visto como un precedente de simbolistas, modernistas, cubistas, futuristas o expresionistas (y, como sucede con los anteriores, fuente inagotable de inspiración y estudio)¹.

El Greco recibió, en la hora de su muerte, sonetos laudatorios de Paravicino (quien ya le había dedicado previamente otros cuatro), Góngora y Cristóbal de Mesa. Esta coincidencia estética, que destacaba tanto su singularidad como su fondo intelectual, volveremos a encontrarla en el momento de recuperación del pintor cretense. En cuanto se impusieron los principios naturalistas en la pintura española, su singularidad fue vista como extravagancia, juicio que se extiende en la segunda mitad del siglo XVII y perdura hasta las primeras décadas del XIX².

Las ideas románticas transformaron esta supuesta “extravagancia” en la “locura del genio”. A ello contribuyó la apertura de la Galería Española de Luis Felipe en 1838, en donde había nueve obras del Greco, las cuales despertaron la admiración de diversos escritores franceses, hasta el punto

1 Véase Rafael Alarcón Sierra, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica (Estudio y antología poética)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

2 Véase José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, II, así como Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Marcial Pons / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

de hacer del cretense una sublime figura romántica. Gautier se convirtió en el máximo responsable de la nueva imagen del Greco con sus comentarios en su *Viaje a España* (1840), donde anota que en sus obras reina “una energía depravada, una potencia enfermiza, que delatan al gran pintor y al loco genial”, y lo compara con Delacroix³.

En España, fueron los viajeros extranjeros los que empezaron a descubrir el valor del Greco. Larra o Bécquer lo citan, el primero en el *Voyage en Espagne* del barón Taylor (1826-1860, III vols.), y el segundo en el tomo sobre Toledo de la *Historia de los templos de España* (1857), aunque sin aportar nada significativamente personal. El cambio de orientación se origina en el proceso de exaltación nacionalista de la “escuela española” que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, donde el Greco será considerado, por críticos e historiadores (Enrique Mélida, Modesto de Castro, Ceferino Araujo, Pedro de Madrazo), fundador y antecedente de Velázquez.

Por otra parte, los pintores *de avanzada* se interesan cada vez más por su obra y por sus técnicas; en el círculo de Manet, el Greco comienza a ser considerado un pintor “de culto”, lo que es motivo para adquirir sus obras. El cretense será visto como un modelo en el simbolismo, el impresionismo, el cubismo y el expresionismo; a su vez, la pintura moderna posibilita otra visión e interpretación de su obra.

Los escritores decadentes convierten al Greco en uno de sus pintores fetiches. No hará falta más que referirse a la *Biblia negra* del movimiento decadentista, *À rebours* (1884) de Huysmans. El protagonista de la novela convierte su dormitorio en una especie de “celda monacal” que está presidida por un Cristo del Greco, pintura que califica de “siniestra, de tonos oscuros y de un verde cadavérico”⁴. Jean Lorrain, en su novela *Monsieur de Bougrelon* (1897), acrecienta esta caracterización decadentista y *negra* del pintor.

La plena recuperación del Greco ocurre en España en el fin de siglo, cuando escritores y artistas buscan redefinir la modernidad artística y las señas de identidad nacionales. Sobresale el papel jugado por Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga. Rusiñol transfiere su interés por el Greco a

3 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, París, Charpentier Libraire Éditeur, 1858, pp. 172 y 40, respectivamente. La traducción es mía.

4 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, ed. Marc Fumaroli, París, Gallimard, 1977, pp. 155-156. La traducción es mía.

sus amigos simbolistas belgas, como Verhaeren o van Rysselberghe, y lo convierte en un pintor místico y simbolista. Zuloaga se convierte en su embajador mundial, y es el responsable del interés por el cretense de Rainer María Rilke y de Maurice Barrès, o de que Picasso tenga en cuenta la *Visión del Apocalipsis* a la hora de pintar *Les demoiselles d'Avignon*. El interés por el cantiota también alcanza a pintores como Julio Romero de Torres y José Gutiérrez Solana.

Zuloaga juega un papel clave para que Rusiñol pueda adquirir los dos cuadros del Greco que poseía el financiero Pau Bosch, una *Magdalena* y un *San Pedro*. La llegada de ambas pinturas a Sitges el 4 de noviembre de 1894 fue un acto colectivo del modernismo catalán. Poco después, Rusiñol concibe el proyecto de levantar en Sitges un monumento al cretense por suscripción popular. El 24 de agosto de 1897 se celebró la colocación de la primera piedra y un año después se inauguró el monumento, obra de Josep Raynés.

En Madrid, la visión institucionista del Greco es fundamental para su consideración más extendida: un pintor que supo plasmar el espíritu castellano del paisaje, el alma y el misticismo español, ideas que difunden Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío desde 1885. Con este planteamiento, que hace del Greco un importante valor del nacionalismo liberal, se relacionan los escritos de Pérez Galdós, Aureliano de Beruete, Martín Rico, Francisco Alcántara o Francisco Navarro Ledesma.

Los modernistas, encabezados por Pío Baroja y Azorín, construyen la visión del cretense como enigmático pintor simbolista, unido a un difuso anhelo de espiritualidad y a la reinvencción de Toledo como el mejor tópico hispano de la “ciudad muerta”, siguiendo la estela de Georges Rodenbach en *Bruges-la-Morte* (1892) o de Maurice Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), donde ya aparece Toledo como un “lugar fantasmático”, propicio para los anhelos de las almas atormentadas. Lo que en un primer momento se muestra en línea con la visión del decadentismo, luego se afirma en la dirección institucionista, que culmina con la monografía de Cossío *El Greco* (1908), donde este aparece como intérprete de la naturaleza, la vida, el alma y la nación españolas, amén de como primer pintor de su escuela y precedente de Velázquez.

El viaje a Toledo de Baroja y Azorín a finales de 1900 tiene una importancia crucial para los derroteros del Greco en la literatura española. Las

impresiones del mismo quedaron recogidas en varios textos: en el único número de la publicación *Mercurio* (marzo de 1901) y las novelas *Camino de perfección* de Baroja más *Diario de un enfermo* y *La voluntad* de Azorín (ambas de 1902), amén de en varios artículos periodísticos.

Antes del viaje a Toledo, Baroja había publicado en el diario madrileño *El Globo* tres artículos sobre el cretense, los cuales contienen las ideas fundamentales de los modernistas sobre el pintor: un idealista exaltado que pinta la esencia y la vida contemplativa, así como la espiritualidad atormentada y las tensiones hacia el absoluto, fundiéndose con el paisaje castellano. Parece que es Baroja el primero que denomina a uno de estos anónimos retratos “El caballero de la mano en el pecho” (con la importancia que esto conlleva para su “lectura”), iniciando su conversión en ícono cultural⁵.

Ambos escritores están abriendo un camino y proponiendo un nuevo canon, literario y pictórico, que acabará triunfando. Tanto Baroja como Azorín tienen en sus despachos reproducciones de cuadros del Greco –especialmente *El caballero de la mano al pecho*–, como hará buena parte de la intelectualidad española (empezando por Ortega y Gasset: léase el inicio de su conocida “Meditación del marco”), lo que implica tanto un patronazgo espiritual como una nueva manera de ver e interpretar al Greco. Es Azorín quien, a partir de la segunda década del siglo (tras la lectura de Cossío), *desequilibra* la balanza entre decadencia, mística e intrahistoria en el Greco a favor del último término: sus personajes representan una serena hidalgüía que sintetiza el ser nacional. Conocida es también su formulación de 1913 sobre “La generación de 1898”, donde no olvida resaltar el fervor por el pintor⁶.

En 1908 se publica la monografía de Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*, que culmina un trabajo iniciado décadas antes, y que sanciona y cristaliza definitivamente una imagen del pintor, en línea con la desarrollada desde finales del siglo XIX, de la que van a beber críticos, his-

5 Véase Pío Baroja, “Cuadros del Greco. I. Los retratos del Museo del Prado”, *El Globo*, 26 de junio de 1900, p. 1; “Cuadros del Greco. II. Asuntos religiosos del Museo del Prado”, *ibidem* (1 de julio de 1900), p. 2; “Cuadros del Greco. Tierra Castellana. En Santo Tomé”, *ibidem* (9 de julio de 1900), p. 2.

6 Azorín, “La generación de 1898”, en *Clásicos y modernos, Obras escogidas, II. Ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 983-1000 (para el Greco, p. 999).

toriadores y escritores a lo largo de todo el siglo XX. Tras la monografía de Cossío, la bibliografía del Greco se dispara, encabezada por los libros de Julius Meier-Graefe (*Viaje a España*) y de Maurice Barrès (*El Greco o el secreto de Toledo*). Hitos posteriores en España serán *Poussin y El Greco* (1922) de Eugenio d'Ors, *El Greco (El visionario de la pintura)* (1933), de Ramón Gómez de la Serna, o *Elogio y nostalgia de Toledo* (1940), de Gregorio Marañón.

2. EL GRECO EN LA POESÍA MODERNISTA

La presencia del Greco en la lírica es deudora de las interpretaciones que acabamos de ver. Su aportación más característica es el poema breve, preferentemente un soneto, que realiza una écfrasis de un retrato del Greco, siguiendo, con mayor o menor fidelidad, la *manera* parnasiana, realizando una transposición del cuadro al poema de forma aparentemente impersonal y rigurosa, en pos de un esteticismo culto y la perfección de la forma. En este caso, el óleo más representado es *El caballero de la mano al pecho*, que se convierte en España en un ícono a la misma altura que *La Gioconda* o *El nacimiento de Venus*. En segundo lugar, otro tipo de poema es el que trata de sugerir el misterio de la ciudad de Toledo, donde El Greco aparece como un ingrediente indispensable. Otras apariciones del pintor en la poesía modernista son su mero empleo comparativo o su consideración como elemento decadente y grotesco, característico de una “España negra”. Salvo en este último caso, los retratos del pintor son interpretados como representantes de la hidalguía castellana. Y este valor perdura incluso en la segunda mitad del siglo XX, en los poemas que dedican al hidalgo autores como Vicente Aleixandre o León Felipe. Solo Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pablo García Baena, Diego Jesús Jiménez o José Luis Rey, por citar algunos ejemplos sobresalientes, tratarán de hacer otra cosa, intentando trasponer líricamente los valores plásticos del Greco o, en el caso de Cernuda, estableciendo un diálogo elegíaco a través del espacio, el tiempo y el exilio con el retrato que el Greco hizo de Paravicino.

Rafael Cansinos Assens, con su habitual pericia, señala bien la presencia de esta corriente lírica en las primeras décadas del siglo XX, que califica de *castellanista*:

Como orientación literaria, su influjo es enorme en todos los escritores del momento, que están todos más o menos tocados de las predilecciones arcaicas en el ambiente y el lenguaje. Por la atracción del arcipreste, o de Santa Teresa, o del Greco, el pintor de los caballeros castellanos, todos, aun los que parecen más orientados hacia lo exótico, son castellanistas. ¿En qué libro de versos contemporáneos no encontramos la oda a Castilla y la loa al Greco? Es la época del Greco, de las peregrinaciones artísticas a Toledo, del culto al Greco y a Toledo, que los poetas cantan y los críticos, como Azorín, estudian en todas sus categorías estéticas y metafísicas. [...] Para uno son los héroes; para otros, los místicos; para otros, el caballero de la mano al pecho; pero todos van allá como a un Santo Sepulcro, en ávida solitud de inspiraciones [...] Sus símbolos plásticos son las figuras del Greco, secas, rígidas y contorsionadas, no por un báquico anhelo de danza, sino por un afán de éxtasis más perfecto⁷.

No obstante, la primera mención al Greco que encuentro en la poesía finisecular es previa a las interpretaciones de Azorín y Baroja. Salvador Rueda, en su poema “La paleta”, publicado en 1895, lo cita junto a Miguel Ángel, Velázquez, Murillo, Rosales y Fortuny, lo que, en esa fecha, todavía no es habitual (no lo hace, por ejemplo, Unamuno en su ensayo *En torno al casticismo*, donde sí cita a Velázquez, Murillo o Ribera como esencia de lo español). La composición, por lo demás, es típica de la poesía posromántica y premodernista, en que los pintores citados en una terena enumerativa, como elemento de prestigio cultural, son caracterizados de forma breve, tópica y convencional⁸.

En cuanto a los poemas que describen un retrato pictórico con moldes más o menos parnasianos, de forma aparentemente impersonal y objetiva, es conocida su genealogía y los mecanismos de este proceso de écfrasis (*traducción* de una forma visual, plástica, espacial, de percepción simultá-

7 Rafael Cansinos Assens, *La nueva literatura. II. Las escuelas (1898-1900-1918)*. Colección de estudios críticos, Madrid, Editorial Páez, 1925, pp. 149-151.

8 Salvador Rueda, “La Paleta (Con motivo del baile del Círculo de Bellas Artes)”, *La Gran Vía*, 87 (24 de febrero de 1895). José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 521, señala una publicación posterior en *Álbum Salón*, III, 43, Barcelona (1 de junio de 1899), p. 136.

nea, en una forma verbal, escrita, temporal, de lectura sucesiva), alentado por prerrafaelitas, parnasianos y simbolistas en su idea esteticista de unión de las artes⁹. Este tipo de poema es frecuente en el modernismo hispánico, hasta el punto de constituir un subgénero lírico. El “Felipe IV” de Manuel Machado, publicado en 1901, es uno de los modelos más tempranos y consistentes. Sin embargo, el primer poema-retrato dedicado al Greco quizás sea “El inquisidor”, de Antonio de Zayas, único soneto dedicado al cantiota (frente a los trece dedicados a Velázquez, por ejemplo) de los incluidos en *Retratos antiguos*, libro de 1902 que constituye un repertorio de este tipo de poemas. Manuel Machado, en su reseña del poemario, caracteriza estas composiciones por una aparente ausencia del sujeto lírico, una naturaleza estática y la pasividad del receptor, que se limita a admirar la quietud o serenidad del resultado¹⁰.

Tras Zayas (quien volvería a dedicar cuatro sonetos al pintor en la *Segunda serie de sus Epinicios*, 1926), Villaespesa se imagina en “Alma española” (*El jardín de las quimeras*, 1909) viviendo en pleno Siglo de Oro, donde es retratado por el cantiota y, poco después, encontramos el más famoso de los poemas dedicados al Greco: “El caballero de la mano al pecho” de Manuel Machado, perteneciente a un volumen lírico dedicado a describir pinturas, *Apolo. Teatro pictórico*, de 1911, y otras composiciones dedicadas al mismo retrato, en la estela del anterior: las de Francisco Maldonado y Fernando López Martín, en torno al tricentenario del Greco, y, algo más tarde, la de Fernando Iglesias Figueroa. Al otro lado del Atlántico sobresalen los sonetos de Álvaro Melián Lafinur y de Guillermo Valencia. Por otra parte, es objeto de discusión si la “Fantasía iconográfica” de Antonio Machado, inserta en *Campos de Castilla* y publicada en 1908 con el título de “Retrato”, se refiere o no al *Retrato del cardenal Tavera* del Greco. También consagrado al caballero de la mano al pecho encontramos “El caballero de la espada. Cuadro del Greco”, larga tirada

9 Véase Rafael Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1999, pp. 216-247.

10 Manuel Machado, “«Retratos antiguos» por Antonio de Zayas”, *El Liberal* [Sevilla], Edición de la mañana, II, 691 (27 de noviembre de 1902), p. 1. Véase Manuel Machado, *Impresiones. El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2000, pp. 108-111 y 313-319.

de serventesios alejandrinos que Sofía Casanova incluyó en *El cancionero de la dicha* (1911). Esther López Valencia se aparta de esta tendencia con “El peregrino de amor”, escrito “Ante el San Francisco de El Greco” e incluido en su poemario *Escorial* (1922), que cambia de estímulo visual, aunque no lo describe.

Salvo la última, estas composiciones tienen una serie de notas comunes. En primer lugar, todas son muy parecidas, no solo porque describan la misma pintura, sino porque el hecho de que partan de las mismas convenciones literarias y estéticas hace que su lectura del cuadro sea muy similar. En segundo lugar, la interpretación del poeta se sobrepone a la mera descripción de la obra plástica (algo que suele ocurrir en todo proceso de écfrasis). Y, obviamente, esta interpretación dice más del escritor que del pintor; reproduce la mentalidad, la ideología artística y el estado de ánimo del autor del texto y de su momento histórico, puesto que es una proyección suya sobre la pintura.

En tercer lugar, al ser el cuadro descrito el retrato de un individuo, prácticamente desaparece la pintura del Greco: el poema retrata más al personaje que a la pintura del mismo. De esta forma, se presenta de forma simplificada una compleja experiencia estética de transcodificación metarreflexiva, donde una obra artística desemboca en la creación de otra, autónomas pero relacionadas dialógicamente (creación de la pintura; observación de la misma; creación del poema; lectura del mismo... y vuelta a empezar, porque cada paso modifica los anteriores: el cuadro es leído y la imagen es sustituida). Lo que predomina en estas composiciones no son las alusiones a la técnica pictórica del Greco, sino la tentativa de construir un retrato textual del personaje previamente pintado, que combina en distintas proporciones la prosopografía y la etopeya, una suma de cualidades físicas y morales del individuo representado que, a su vez, proyectan una doble visión de la sociedad de su tiempo: de la del personaje sobre la del poeta, y viceversa. El hecho de tratarse de un personaje desconocido acentúa su misterio y el valor interpretativo de los textos que, sin embargo, en todos los poetas es similar. Finalmente, se trata de composiciones laudatorias y encomiásticas, que rinden tributo a una obra de arte (el cuadro) que se desdobra en otra obra de arte (el poema), y a un personaje doblemente representado, que acaba siendo símbolo de un pasado histórico y de una identidad nacional todavía orgullosa en el presente.

Este *corpus* textual muestra la escasa variedad que posee la poesía modernista interesada por el Greco: cuando se decide a describir alguna de sus pinturas, casi siempre escoge su retrato más famoso (el cual, por ende, entra dentro de los cánones “realistas”). Ningún modernista tuvo el *atrevimiento* de Rainer Maria Rilke, que, en enero de 1913, durante su estancia en Ronda, escribió un sugerente poema, “Asunción de María”, basado en el retablo tardío del Greco que había visto poco antes en Toledo (hoy en el Museo de Santa Cruz), describiendo su armonía y su movimiento ascendente, y percibiendo un misterio que no era posible descifrar en la tierra. Está clara la dificultad de describir en un poema breve *El entierro del conde de Orgaz*, lo que sí hicieron en prosa Baroja o Barrès, por ejemplo. Pero ni siquiera hay variación en cuanto al retrato elegido. En realidad, esto nos indica que el conocimiento de la pintura del Greco a comienzos de siglo es escaso, salvo en lo referente a los dos cuadros citados, que se convierten en iconos culturales para una élite intelectual, y que son reproducidos fotográficamente. Por otra parte, parece que el interés es mayor por el anónimo y misterioso caballero de la mano en el pecho (supuesto símbolo del alma española) que por su padre artístico. No es frecuente encontrar poemas en los que el Greco aparezca como ejemplo de solitario, visionario y arrogante creador equiparable al modernista, tal y como lo describía, por ejemplo, Santiago Rusiñol.

El retrato de *El caballero de la mano al pecho* tiene tres puntos de interés: el rostro, la mano y la empuñadura de la espada, que no faltan en ninguno de los poemas que a él se dedican. Sin embargo, un cuarto elemento de la pintura, que sirve de nexo a los anteriores, la negra vestidura del personaje, no aparece en todos los casos. El medallón medio oculto y la cadena que cruza la ropilla son elementos secundarios que solo he encontrado en un poema. Curiosamente, de los cuatro elementos básicos en el retrato del Greco, salvo la espada, todos aparecen en el “Felipe IV” de Manuel Machado, que puede ser entendido como guía para este tipo de poemas, quizá incluso con más importancia que el cuadro mismo para el resultado lírico.

“El inquisidor”, de Antonio de Zayas, aparece en su libro de 1902, *Retratos antiguos*¹¹. Es el momento en que Baroja y Azorín están rede-

11 Antonio de Zayas, “Domenico Theotocópuli. El inquisidor”, en *Retratos Antiguos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo, 1902, p. 83.

finiendo al Greco, y en la misma composición se aprecia que el pintor todavía no tiene la popularidad que alcanzará poco después. Es cierto que el Greco pintó un retrato del Inquisidor General Fernando Niño de Guevara, pero no es este el cuadro que Zayas describe. Una vez repasado el repertorio de las pinturas del Greco o a él atribuidas, se observa que el retrato que más se asemeja al de Zayas es precisamente *El caballero de la mano al pecho*. Zayas parece imaginar que este caballero es un inquisidor. El título del poema también hace referencia a la acción de inquirir, que Zayas proyecta en la mirada del personaje, como bien reflejan sus dos primeros versos. Es posible que Zayas solo tuviera en la memoria el cuadro en el momento de componer el soneto, porque *El caballero de la mano al pecho* no empuña con la siniestra la “espada que del cinto pende”, a no ser que imaginemos que lo hace fuera del cuadro y por debajo de la empuñadura; pero tampoco lo hace ningún otro personaje retratado por el Greco. Lo que estoy diciendo tiene sentido si damos por hecho que Zayas no se equivoca de pintor y que su propósito es describir fielmente un retrato del Greco; pero también caben otras opciones, porque el poeta puede realizar una écfrasis imaginaria, e incluso puede unir elementos de diversas pinturas, como había hecho Manuel Machado al fusionar en su poema “Felipe IV” dos retratos velazqueños, el del rey y el de su hermano el infante don Carlos.

Sea como fuere, el soneto de Zayas destaca por ser el que ofrece una descripción física más detallada del personaje (lo cual es lógico si pensamos que posiblemente es el primer poema dedicado al mismo; una vez que el retrato se populariza no es necesario describirlo detalladamente, porque el escritor da por hecho que su lector ya lo conoce). De estos elementos físicos infiere o imagina el escritor cualidades morales, sociales e históricas. También se caracteriza este poema por estar realizado siguiendo un orden vertical, de arriba abajo, de la cabeza a la espada. Posteriormente, lo habitual no será esto, sino acabar el poema focalizando la atención en la famosa mano sobre el pecho que dio título al retrato. El hecho de que el poema se cierre aludiendo a la espada (en lo que coincide con Guillermo Valencia), que además se empuña, en esta versión, también tiene su lógica, puesto que Zayas destaca en el personaje (un “hijodalgo” castellano) tanto un carácter (“impasible la faz, fiero el talante”) como un destino (“espanto de las huestes de Calvino”) propio de un soldado heroico en el

campo de batalla. No hay alusiones a su posible espíritu atormentado o melancólico, como será habitual al describir al personaje, que en este poema es “de una pieza” y representa al hidalgo grave y adusto. La única nota que pudiera simbolizar cierta decadencia, en el personaje o en su momento histórico, es el primer verso del primer terceto: “Hay luz crepuscular en su semblante” (que podemos relacionar con “Es pálida su tez como la tarde” de Machado en “Felipe IV”), pero se sobreponen los elementos que sugieren un orgulloso carácter heroico.

Curiosamente, no es esta la única presencia del candiota en *Retratos antiguos*, pues el soneto que Zayas dedica a “Un caballero” de Tintoretto, que parece no excesivamente lejano al de la mano en el pecho, acaba con los siguientes versos, tras la descripción del personaje: “Símbolo audaz de un ánima española / en instante febril adivinada / por la sombría inspiración del Greco”¹². El candiota admiró y aprendió de Tiziano y Tintoretto durante su estancia en Venecia, pero estos versos quizá simplemente se hacen eco de la idea de que fue el Greco quien mejor supo captar el alma de los caballeros españoles, como seguramente sea el retratado ahora por Tintoretto y Zayas.

Francisco Villaespesa no dedicó un poema al caballero de la mano al pecho, pero, en su caracterización tópica, amable y triunfal del “Alma española” del Siglo de Oro (no muy lejana de la de Zayas) incluida en *El jardín de las quimeras* (1909), imaginó, en el séptimo soneto de la serie, que su propio yo lírico, si hubiera vivido hace tres siglos, sería un altivo soldado cristiano cuyas hazañas podrían haber sido inmortalizadas por el discípulo de Lope, y haber sido retratado por el candiota (que es caracterizado brevemente como un perturbado, al modo habitual en los siglos XVIII y XIX): “Tirso, mis aventuras rimaría, / y en el fondo espectral de su locura, / con la mano en el pecho, el Greco habría / copiado la altivez de mi figura”¹³.

Distinto es el soneto que dedica años después Manuel Machado a *El caballero de la mano en el pecho*, con este mismo título, que se publicó en *Los lunes de El Imparcial* en septiembre de 1910 como un adelanto del

12 Antonio de Zayas, *ibidem*, p. 55.

13 Francisco Villaespesa, “Alma española”, en *El jardín de las quimeras. Poemas*, VII, Barcelona, Editorial Atlante, s.f., pp. 127-128; José Álvarez Sierra, *Francisco Villaespesa*, Madrid, Editora Nacional, 1949, p. 170.

libro *Apolo. Teatro pictórico*, de 1911, donde aparece junto a una lámina que reproduce fotográficamente, en tonos sepia, el lienzo (y a la que, en este caso, alude el deíctico inicial, “Este desconocido es un cristiano / de serio porte y negra vestidura”)¹⁴. El volumen está dedicado a Francisco Giner de los Ríos, y el poema, a Manuel Bartolomé Cossío, que ya ha publicado su monografía sobre el pintor cretense. De esta forma, Machado reconoce la deuda y la filiación de su escritura con los profesores de la Institución Libre de Enseñanza y con la formación histórico-artística que allí recibió. El propio poeta señaló su propósito en una conferencia:

no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos. Y algo más, la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor. En una palabra yo pinto esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo¹⁵.

El soneto se escribe en el momento de máximo apogeo del fervor de entresiglos por el Greco, y es sin duda la versión más destacada de la lectura que convirtió este retrato en paradigma del hidalgo castellano y de la sociedad de su tiempo, símbolo a su vez de una identidad nacional perdurable. Manuel Machado sancionó explícitamente esta lectura al escribir:

El Greco es, sin duda alguna, el más genuino y expresivo pintor de la España de su tiempo, de aquella España reconcentrada, furiosamente idealista, conquistadora en nombre de la fe, harapienta y grave, con los ojos puestos siempre en el cielo y tropezando a cada instante en la tierra, sin rendirse nunca. En este sentido y no el de su técnica discutidísima, he considerado yo al gran Teotocopuli, y escogido para mi Museo uno de sus retratos anónimos, el de *El Caballero de la mano al pecho*.

¹⁴ 14 *Los lunes de El Imparcial* (12 de septiembre de 1910), p. 1; *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911, pp. 63-64; en p. 61 hay una lámina, reproducción fotográfica del lienzo *El caballero de la mano en el pecho*.

¹⁵ 15 Manuel Machado, “Génesis de un libro”, en *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913, p. 44.

[...] Lo que yo he tratado de sintetizar a través del cuadro, es el espíritu español de entonces y de siempre¹⁶.

El hecho de que el retrato pictórico ya se haya popularizado a la altura de 1910 (y de que, además, al soneto le acompañe una lámina del mismo), es razón suficiente para que, al contrario que ocurría con el poema de Zayas, ahora haya una máxima concentración. Su exposición es distinta; Machado describe el retrato según la importancia que concede a cada elemento del cuadro. De este modo, en el primer cuarteto aparece la “negra vestidura” y el brillo de la empuñadura de la espada; ambas bien definidas: la primera corresponde a un “cristiano”, y la segunda a un “estoque toledano”. El segundo cuarteto se dedica al rostro, en los que quizá son los mejores versos del soneto: “Severa faz de palidez de lirio / surge de la golilla escarolada, / por la luz interior iluminada / de un macilento y religioso cirio”. Mediante una delicada metáfora lumínica, el poeta simboliza el carácter ascético y reconcentrado de su alma, que se asoma y refleja, podríamos decir, a través de la gola, en la palidez de su cara (“nadie como el Greco para dar a los rostros la expresión de la vida interior y del fuego del espíritu”, escribe Machado)¹⁷. Por ende, el lirio es una flor que en el modernismo simboliza un estado de ánimo, decadente o hiperestésico, de ensueño y de anhelo del ideal. Ahora, con la rima “lirio / cirio”, se sugiere un componente de delicadeza espiritual que se extiende a los dos tercetos del soneto, dedicados al elemento principal del cuadro, “la mano abierta sobre el pecho”, que el poeta explica como gesto característico que refleja las cualidades morales del personaje, piadosas y nobles, y que, a modo de disciplina, afianza el amor de Dios frente a la posible tentación del amor mundial (lo que no está lejos de la recomendación de San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*). La simplificación cromática del retrato, donde, en medio de la oscuridad, solo tres elementos aportan algo de luz (rostro, espada y mano), es algo que ha tenido muy en cuenta el poeta, quien ha aprovechado este aspecto de forma simbólica: la severidad y pobreza visual contribuye a establecer el carácter íntimo del personaje. Este ya no es un fiero soldado, como en el soneto de Zayas, sino un noble caballero de espíritu ascético, más en sintonía con los hidalgos de

16 *Ibidem*, pp. 54-55.

17 *Ibidem*, p. 54.

Azorín. (No hará falta más que recordar los protagonistas de “Lo fatal” o “Una flauta en la noche”, recogidos en *Castilla*. El protagonista del último relato citado se lleva repetidamente la mano al pecho, como también hacía el personaje antoniomachadiano del poema 81 de *Soledades*, “A un viejo y distinguido señor”; o como hará el de Vicente Aleixandre en “Las barandas”, de *Nacimiento último*).

En 1911, Sofía Casanova dedica al caballero de la mano en el pecho la composición titulada “El caballero de la espada. Cuadro del Greco”, una tirada de veintitrés serventesios alejandrinos incluida en su poemario más conocido, *El cancionero de la dicha* (1911), que cuenta con la presentación y el aval de distintos poetas que le dedican sus versos al inicio del libro, como Villaespesa, Ricardo León o Manuel Machado, entre otros. El poema, que ofrece una interpretación bastante convencional del personaje, al que atribuye las típicas acciones heroicas de un caballero aurosecular, en línea con el teatro de Marquina, no se interesa apenas por describir el cuadro (apenas lo hace en dos estrofas), sino por penetrar en el secreto del retratado, al cual interpela constantemente el sujeto lírico. Casanova entrecruza la convención del poema dedicado al cuadro del Greco con otros dos motivos fantásticos frecuentes en el modernismo, procedentes de relatos populares legendarios e infantiles: la del príncipe encantado y la del retratado que parece querer cobrar vida. Afirma que el caballero está apresado en el maleficio del cuadro, y que no puede escapar del mismo. Por eso recomienda a las muchachas bellas que rompan el conjuro con una “frase enigmática” o con un beso en su frente¹⁸.

En 1914, año del tricentenario del Greco, Francisco Maldonado dedica al caballero otro poema, también en serventesios, pero más breve que el de Sofía Casanova¹⁹. El texto se aleja de modelos parnorianos y apenas describe el cuadro. Del retratado solo señala, de forma sumaria, su mira-

18 Sofía Casanova, “El caballero de la espada. Cuadro del Greco”, en *El cancionero de la dicha*, Madrid, R. Velasco, 1911, pp. 139-143.

19 Francisco Maldonado, “Cuadros del Greco. El caballero de la mano al pecho. A José González de Castro”, en *Parnaso Español Contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas especialmente seleccionada por José Brissa*, ed. José Brissa, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1914, p. 274. Fue reproducido posteriormente en Marcos Rafael Blanco-Belmonte (dir.), *El Greco. Homenaje de recordación y tributo de loa*, Madrid, Ricardo Gansi, 1924, p. 64.

da y su cabeza, para dedicar las estrofas finales a la espada y la mano, de forma que recuerda a la composición de Manuel Machado, pero sin la calidad lírica de este (la brillante segunda estrofa del soneto machadiano es torpemente imitada, atribuyendo ahora la “candela mística que alumbra” al caballero al “toledano acero” de la espada). El hecho de que el poeta no necesite describir el cuadro seguramente se debe a que lo considera ya conocido. A cambio, Maldonado dedica bastantes versos a construir una imagen tópica del hidalgo español valiente y cristiano que, en este caso, reparte sus afanes entre la conquista bélica, el apostolado de la cruz y el recuerdo de su dama. El personaje resulta bastante unidimensional, puesto que no hay rastro de la profundidad ascética ni de la vida anímica que Machado le había otorgado.

Fernando López Martín incluye dos sonetos alejandrinos en *Sinfonías bárbaras* (1915). El primero, que abre el poemario, es una alabanza tópica al artista, seguramente producto del tercer centenario del Greco. López Martín comienza su poema celebrando al Tajo y los muros de Toledo. Los tercetos se centran en el cantiota, caracterizándolo como un caballero del Siglo de Oro según las convenciones modernistas. El último terceto lo dedica a otro motivo tópico finisecular: la fusión de su arte y de la esencia de la nación que lo acogió²⁰. El segundo soneto levanta un poco más el vuelo, pero no aporta nada excesivamente valioso a la interpretación del mismo ni supera el modelo machadiano, al que parece seguir de cerca (compárense los cuartetos de uno y otro), con la variante de que, según esta lectura, la mano en el pecho se debe simplemente a una herida no del “amor divino”, sino del “amor humano”²¹. Frente a la tercera persona descriptiva de casi todos los poemas anteriores, emplea, como Sofía Casanova, una segunda persona que apela directamente al personaje.

Al otro lado del Atlántico, el argentino Álvaro Melián Lafinur dedica al anónimo caballero uno de los mejores poemas de los que llevamos vistos, al menos por su empaque formal. “El caballero de la mano al pecho”,

20 Fernando López Martín, “Un hidalgo”, *Sinfonías bárbaras. Versos de Fernando López Martín. Prólogo de Prudencio Iglesias Hermida*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1915, p. 47.

21 Fernando López Martín, “El caballero de la mano en el pecho (Cuadro del Greco)”, *ibídem*, p. 36, y *Por esos mundos*, XVI, 244 (mayo de 1915), p. 494.

incluido en *Sonetos y triolets* (1918) y pronto antologado por Borges²², se caracteriza por ofrecer una visión sobria, íntima y esencial del hidalgo, no muy lejana de la de Manuel Machado, pero con mayor indefinición. Del mismo solo destaca, en el primer cuarteto, el rostro y la mano, cuya posición quizá indique “un voto de lealtad”. En el segundo, su figura y su mirada, en la cual el Greco, que aparece introducido en el poema, pintó “una tragedia silenciosa y afilada”. Son elementos físicos de quien es caracterizado de forma espiritual y ascética, y sobre cuyo misterio se hacen diversas suposiciones. La composición acaba mencionando el cuadro y la imagen representada, haciendo de este modo *visible* no solo al caballero, sino al pintor y a la obra pictórica, que interpreta como signo de aquellos tiempos, sobre el que el poema ha creado, a través de los adjetivos, una isotopía de alejamiento y decadencia, como si fuera una pátina de polvo temporal que aumenta el misterio sobre el significado del lienzo y su personaje.

Esther López Valencia, en su poemario *Escorial* (1922), incluye “El peregrino del amor”, escrito “Ante el San Francisco de El Greco”, según indica el subtítulo²³. Es una canción lírica, de ritmo marcado y contenido neopopularista, en alabanza a San Francisco de Asís en un contexto pastoral. Realmente, este San Francisco *a la italiana*, “suavísimo cantor” amoroso que anda tiernamente por campos floridos, predicando a sus hermanos los animales, tiene muy poco tiene que ver con las representaciones pictóricas que del santo hizo el Greco convirtiéndolo en un espíritu fraile místico y castellano: a ninguno de sus lienzos se alude, ni siquiera a los dos que se conservan en El Escorial.

22 Álvaro Melián Lafinur, “El caballero de la mano en el pecho”, en *Sonetos y triolets*, Buenos Aires, Mercatali, 1918, p. 23 <<http://www.archive.org/stream/3383943#page/n23/mode/2up>> (consulta 18 de abril de 2012); Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, *Cosmópolis*, 36 (diciembre de 1921); luego en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 132-141 (p. 137). Véase por último Julio Noé (ed.), *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, Buenos Aires, Nosotros, 1926, pp. 355-356.

23 Esther López Valencia, “El peregrino del amor / Ante el San Francisco del Greco”, en *Escorial*, prólogo de Álvaro López Núñez, Madrid, Editorial Ibérica, 1922, pp. 75-79. El tópico del peregrinaje amoroso y de su dolorida canción, de rancio abolengo pero actualizado por el modernismo, aparece desde el comienzo del poemario. Pepa Merlo ha incluido a la autora en *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010.

Fernando Iglesias Figueroa, conocido imitador de Bécquer y autor de *Sensaciones de Toledo* (1933) y *El Greco y otras sensaciones de Toledo* (1935), aporta su homenaje a “El caballero de la mano al pecho” en 1924 con un poema homónimo en cinco serventesios alejandrinos²⁴. Los tres primeros son deudores del soneto machadiano, y amplifican, como en una contradanza, el juego metafórico, lumínico y floral, que el anterior construyó en torno a la mano y al rostro, particularizado ahora en el misterio de su mirada. El cuarto serventesio contextualiza al personaje y al retrato citando a su autor y a la ciudad que le acogió, con una caracterización extendida desde el romanticismo; finalmente, la última estrofa concluye con una nueva interpretación histórica que fuerza lecturas anteriores: el caballero murió quemado en la hoguera a manos de la Santa Inquisición, “por el solo delito de pensar libremente”. El poema acaba con un verso (“la inmortalidad puso un beso en tu frente”) muy próximo a otro de Sofía Casanova en su poema dedicado a la pintura (“un beso que roce la calma de su frente”), aunque con un sentido distinto, porque ahora podemos entender que es el retrato del Greco quien otorga esa inmortalidad simbólica.

Guillermo Valencia dedica, en fecha incierta, dos sonetos de impecable factura al anónimo caballero retratado por el Greco. El primero, subtitulado “Idealidad”, se caracteriza por hacer referencia, de forma más explícita que lo visto hasta el momento, a los valores pictóricos del retrato (íntegramente en su segunda estrofa), junto a la mención de los valores morales que representa el personaje (sobre todo, en los dos tercetos)²⁵. En vez de imaginar una causa para el estado de ánimo que sugiere su rostro, el poeta constata que su serenidad melancólica es un enigma. Y en vez de cerrar el poema con la referencia a la mano, como Machado y sus imitadores, Valencia acaba con la mención a la espada, como había hecho Za-

24 Fernando Iglesias Figueroa, “El caballero de la mano al pecho”, *Los Lunes de El Imparcial* (14 de septiembre de 1924), p. 10.

25 Guillermo Valencia, “Tríptico / El caballero desconocido / (Doménico Theotocópoulos pinxit.) / (Idealidad)”, en *Obra poética completa*, p. 565. Véase Guillermo Valencia, *Poesías y discursos*, a cargo de Carlos García Prada, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1959: “Tríptico” va fechado en 1937 (pp. 135-137). Valencia compone otro “Tríptico” de sonetos, hecho de écfrasis escultóricas (“I. La Estatua de Sal. II. La estatua de Ankiala. III. Refundición”), que en su *Obra poética completa* aparece justo delante del que comentamos.

yas. De esta forma, mientras que los cuartetos establecen el misterio del personaje y sus valores pictóricos, respectivamente, los tercetos exaltan la calidad del hidalgo castellano como enseña nacional.

El segundo soneto, titulado “Al caballero del «Greco»”, no es una descripción del lienzo, sino una apelación en segunda persona al anónimo hidalgo, donde se menciona, como en el poema de Iglesias Figueroa, a Toledo como marco natural, capaz de explicar al personaje y al pintor, y su propósito en el momento de realizar el retrato (los valores tópicos nacionales del hidalgo castellano). Además, las referencias deícticas en la primera y la última estrofa aluden al lugar donde el poeta observa el cuadro, una galería pictórica del “salón de la casa de Valencia”, según el título de la sección donde aparece el poema²⁶. Es decir, que el soneto destaca principalmente por la contextualización, a todos los niveles, del retrato, aquello que los poemas anteriores solían dar por supuesto o directamente obviaban.

También combinan la loa a la ciudad de Toledo y al pintor cuatro retóricos y altisonantes sonetos que Antonio de Zayas dedica al Greco en *Epinicios. Segunda serie* (1926, aunque los sonetos están fechados en 1914)²⁷, que poco aportan a la imagen tópica del candiota como recreador del alma española, salvo una mayor insistencia en sus técnicas pictóricas junto a una visión imperial y cristiana de pintor y ciudad.

En estos años encontramos breves referencias al candiota en composiciones de otros autores. Así, Francisco Machado, hermano de los dos conocidos poetas, en su “Canto a Toledo”, no deja de consignar “El Museo del Greco, su casa de reposo, / Y en la vecina iglesia, su magna producción”. El poema fue publicado en *El Castellano* el 28 de octubre de 1927 y luego incluido en sus *Leyendas Toledanas* (1929)²⁸.

El Greco también aparece citado de forma significativa en un soneto de Pedro Luis de Gálvez que describe una pintura, pero no del creten-

26 Guillermo Valencia, “Sonetos a los antepasados y a otros retratos del salón de la casa de Valencia / Al caballero del «Greco»”, en *Obra poética completa*, p. 485.

27 Antonio de Zayas, “A Domenico Theotocópuli (El Greco)”, en *Epinicios. Segunda serie*, Madrid, Lib. de Francisco Beltrán, 1926, pp. 108-111.

28 Francisco Machado, *Leyendas Toledanas*, Toledo, Imprenta de Sebastián Rodríguez, 1929. Véase asimismo Francisco Machado, *El Reloj de la Cárcel. Poesías y Leyendas Toledanas de Francisco Machado*, ed. Enrique Sánchez Lubián, Toledo, D. B. Ediciones, 2005, así como Daniel Pineda Novo, *El otro Machado*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006.

se, sino de uno de sus máximos seguidores, Ignacio Zuloaga. Se trata del *Retrato de Enrique Larreta*, el autor de *La gloria de don Ramiro*, donde el pintor vasco recrea, en el fondo del cuadro, una imagen de Ávila deudora de las visiones toledanas del Greco: “Sobre un cielo del Greco, cárdeno, anubarrado / el prodigioso hablista recorta la medalla / de su perfil romántico. Abajo, la muralla / de Ávila. El paisaje, seco y accidentado”²⁹.

Lejos ya de este tipo de poema descriptivo, Unamuno dedica al pintor y a su retrato más famoso varias composiciones de su *Cancionero* en 1932. En “Toledo” (fechado a 21 de septiembre de 1928 y ampliado el 5 de abril de 1932), sugiere en dos estrofas una visión de la urbe como sueño espiritual, tenebroso, *expresionista* y de fríos colores, análoga a su óleo del Museo Metropolitano de Nueva York: *Paisaje de Toledo*³⁰. Poco después, dedica al pintor y a su retrato más famoso otras dos breves composiciones, que fecha los días 4 y 5 de abril de 1932. En ellas vuelve a recordar, con algunos versos muy similares, los valores identitarios, tanto terrenales como artísticos y espirituales (gama cromática y luz), que definen al autor y su obra (“En el herrín y verdín y hollín del Greco / de Toledo, ceniza de verdad, / –tierra y cielo se roñan– dice el eco / “¡hágase luz!” en sempternidad”). Destaca, además, la lucha de la carne y el espíritu en el caballero (hidalgo que encarna una realidad, una obra de arte, un alma y una tierra: “El hombre de la mano al pecho, / carne y sangre de luz terrena, / hidalgo del arte, es un hecho / con alma de espíritu llena”), en una nación y una historia que definen como labor la creación unamuniana y que, según afirma, concierne como tarea a todos españoles: “Le ata el cordón de Calatrava / contra la Castilla del Tajo, / vieja historia que nunca acaba / por ser nuestro eterno trabajo”³¹. El rector salmantino había escrito en 1914 un artículo en el que ofrecía su visión sobre el Greco, en línea con Cossío, Azorín y Baroja, resaltando la fusión del pintor con la tierra y los

29 Pedro Luis de Gálvez, “Cuadros de Zuloaga, 3, Larreta, en Ávila”, en *Negro y Azul* (1929), Granada, Comares, 1996, p. 97.

30 Miguel de Unamuno, “Toledo (Nueva redacción)”, “Cancionero espiritual en la frontera del destierro”, en *Cancionero*, en *Obras completas*, V. *Cancionero. Poesías sueltas. Traducciones*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, p. 298.

31 Miguel de Unamuno, *Cancionero*, “De nuevo en España”. III (1932), en *Obras completas*. V, pp. 766-767.

hombres que le rodearon, hasta el punto de convertirlo en el mejor reflejo de la espiritualidad española³².

El otro tipo de composición donde no falta el Greco en la poesía de entresiglos es aquel que se dedica a la ciudad de Toledo. Es frecuente en el modernismo encontrar poemas consagrados a las *ciudades muertas*, ciudades ensimismadas y silenciosas que han quedado al margen del progreso y la modernidad, asfixiadas por el peso de su tradición, de su historia y de su arte. En este ámbito, destacan las ciudades castellanas –junto a Granada– y, entre ellas, el Toledo potenciado por Baroja, Azorín o Barrès. El objetivo de estas composiciones, en sus mejores casos, suele ser la sugerencia de un estado de ánimo análogo al que produciría el paseo por la añeja urbe escogida. Es frecuente el empleo para ello de distintos signos de sugestión evocadores y de referencias a sus espacios, obras de arte, personajes, leyendas o hechos históricos más definitorios. En el peor de los casos, el poema desemboca en un laudatorio catálogo de tópicos que casi podríamos calificar de “turísticos”. En la mayoría de las ocasiones, el Greco aparece como un elemento más del “inventario” de Toledo, caracterizado de forma sumaria y convencional.

El primer ejemplo que selecciono pertenece nuevamente a Antonio de Zayas, quien en *Paisajes*, su poemario de 1903, se aleja del poema de tipo parnasiano con el que se le suele identificar y dedica varias composiciones a ciudades castellanas y andaluzas. Concretamente, la sección titulada “Vigilias” se compone de paseos nocturnos por distintas *ciudades muertas*. Ahí encontramos “Fantasía de Toledo”, serie de cuartetos alejandrinos donde Zayas dedica varias estrofas a su legendario pasado visigodo antes de pasar a los *Cigarrales* de Tirso de Molina, el Cristo de la Vega de Zorrilla y el Toledo del Greco, en la figura de sus consabidos caballeros³³.

32 Miguel de Unamuno, “El Greco”, *Rassegna d’Arte*, XIV, 4 (1914), 75-85; fue incluido por Manuel García Blanco en el tomo VII de Miguel Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Barcelona, Vergara, 1967; y en Miguel de Unamuno, *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 77-86. Véase Yasunari Kitaura, “Unamuno y el Greco”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXXV, 137 (1977), pp. 41-62, y “Unamuno ante Calderón y El Greco”, *Goya. Revista de arte*, 161-162 (1981), pp. 340-345.

33 Antonio de Zayas, “Fantasía de Toledo”, en *Paisajes*, Madrid, Imp. De A. Marzo, 1903, p. 169.

Emilio Carrère es uno de los divulgadores de la mayoría de tópicos existentes en la poesía modernista. Que un motivo llegue a sus manos es síntoma de “normalización”, de que ha sido empleado con abundancia y, por eso, es identificable para el lector. En su poema “La musa del río” recopilado en *Dietario sentimental* (1916) (e inspirado lejanamente en el “Nocturne parisien” de Verlaine), cuando le llega el turno al “Viejo puente de Alcántara sobre el Tajo”, el sujeto lírico exclama: “¡Oh puente toledana, en tu ojo negro y hueco / hay una eterna lágrima por la gloria ancestral; / tú viste la pupila visionaria del Greco / siguiendo la corriente del río musical!”³⁴. El Greco es citado a beneficio de inventario, sin entrar en mayores averiguaciones, con uno de sus calificativos más frecuentes desde el siglo XIX (“visionario”), como un elemento que no puede faltar en el recuerdo de la ciudad.

No obstante, este tipo de versos demuestran algo significativo: el hecho de que citar al Greco en las primeras décadas del siglo XX no es una novedad ni un desafío, sino algo que se da por supuesto no ya solo en la recreación de Toledo, sino incluso en la más amplia reconstrucción de la identidad nacional. Valga como ejemplo el pésimo poema “La canción del deseo” de Felipe Sassone, escritor peruano que vivió casi toda su vida en España, donde, bajo el influjo de la “Divagación” dariana, se pasa revista a los consabidos tópicos castizos y a las glorias nacionales, sin que falte entre ellas el pintor cretense: “temblar viendo pintada la terrible tragedia / que tiene cada rostro en los cuadros del Greco”³⁵.

De hecho, los poetas no se limitan a localizar los hidalgos del Greco en Toledo, puesto que, como sabemos, representan a los típicos caballeros españoles, que, como escribe Manuel Machado, “andan aún por estas calles”³⁶. Así ocurre en los poetas que Onís calificó de “postmodernistas”, es decir, cultivadores de un “modernismo refrenado” que se encamina hacia cierta sencillez lírica. Por ejemplo, Enrique Díez-Canedo, al recordar su niñez, sitúa a estos hidalgos paseando por el madrileño parque del Retiro en los autobiográficos “Versos íntimos” que abren su poemario *La*

34 Emilio Carrère, “La musa del río”, en *Dietario sentimental* (1916), II, Madrid, Mundo Latino, s. f., pp. 63 y 65.

35 Felipe Sassone, “La canción del deseo”, en *Sus mejores versos*, Madrid, Los Poetas, I, 16 (24 de noviembre de 1928), p. 27.

36 Manuel Machado, “Génesis de un libro”, p. 55.

sombra del ensueño (1910)³⁷. Y Fernando Fortún hace lo propio, situando al hidalgo actual “En tierra vasca”, poema recogido en su libro póstumo *Reliquias* (1914)³⁸. Uno de los primeros sonetos de Dámaso Alonso se titula “El hidalgo”, y, aunque no cita al Greco, es absolutamente deudor, incluidos ritmo, estructura e imágenes, de los poemas modernistas que hemos visto, sobre todo de Manuel Machado³⁹. José del Río Sainz, en la segunda estrofa de su poema dedicado a “Santa Teresa de Jesús”, también recuerda a los entecos hidalgos castellanos “retratados / en los Grecos” como una decantación de la historia y la esencia española, llena de tópicos elementos tradicionales y decadentes⁴⁰.

Toledo sigue siendo parada obligada de viajeros, escritores y artistas (recordemos las excursiones de Buñuel, Lorca y Dalí, de las que hay testimonio fotográfico). Tanto el Greco como la ciudad sobreviven al tópico, y pocos escritores se sustraen al mismo. Así, José Moreno Villa inicia su poemario *El pasajero* (1914) con la sección homónima, donde su autor reconstruye líricamente su viaje por diversas localidades: Cuellar, Salamanca, Silos, y El Escorial, antes de llegar a Toledo. En la composición que dedica a esta destaca su experiencia personal, pero precisamente la parte quizás menos valiosa es aquella en que no puede evitar referirse a los tópicos sobre la ciudad (el cruce de culturas y religiones ya destacado, por ejemplo, por Cossío) y sobre el pintor (al que califica, a la manera tradicional, de “loco” que “veía alargado”⁴¹).

Gerardo Diego, en *El romancero de la novia. Iniciales* (1917, 1944), incluye un poema, “Fiebre otoñal”, en el que juega con este tópico modernista, uniendo de manera afortunada la sugerencia lumínica de los

37 Enrique Díez-Canedo, “Versos íntimos”, *El Liberal*, 1, (11 de marzo de 1908), recogido en *La sombra del ensueño*, en *Poesías*, Granada, Comares, 2001, pp. 233-234.

38 Fernando Fortún, “En tierra vasca”, *Reliquias*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914, pp. 25-26 (p. 26).

39 Dámaso Alonso, “Del camino castellano / El hidalgo / (1914)”, *Nueva Etapa*, 191 (1918), en *Poesía y otros textos literarios*, Madrid, Gredos, 1998, p. 29.

40 José del Río Sainz, “Santa Teresa de Jesús”, *Versos del mar y otros poemas*, en *Poesía*, ed. Luis Alberto de Cuenca y José del Río Mons, Granada, Editorial Comares (“La Veleta”), 2000, p. 320.

41 José Moreno Villa, “Toledo (Muchos días)”, *El pasajero*, 1914, sección “El pasajero”, *Poesías completas*, ed. Juan Pérez de Ayala, México / Madrid, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 141-142.

paisajes toledanos del Greco con una rima fácil, esdrújula y de derribo, pero muy apropiada (“Doménico” / “helénico”), próxima a las de Manuel Machado en *El mal poema*⁴².

La única manera de enfrentarse con cierto éxito a esta visión es mediante una recreación irónica y crítica de la misma, y es lo que intenta Oliverio Girondo en su poema “Toledo”, incluido en *Calcomanías* (1925), y por Federico de Onís en su famosa *Antología*, del que selecciono los versos dedicados al Greco, en los que se exageran y entremezclan rasgos pictóricos e históricos sobre el antaño glorioso hidalgo español, en lo que ahora es una ciudad muerta pesadillesca: “Perros que se pasean de golilla / Con los ojos pintados por el Greco. / [...] / Hidalgos que se alimentan de piedras y de orgullo, / tienen la carne idéntica a la cera de los exvotos / y un tufo a herrumbre y a ratón”⁴³.

La referencia al Greco es prácticamente inevitable en toda la poesía dedicada en a la ciudad imperial. Gastón Baquero cita su pintura más famosa en “Amapolas en el camino de Toledo”, de *Memorial de un testigo* (1966): “Yo he visto todo eso: yo, ciego, he visto más: / la alondra saboreando el amargor del incienso, / la borla caída de un sepulcro gótico, / el cirio rojo en la tumba del cardenal, / la mariposa comunicando un secreto a San Cristóbal, / la osamenta de un rabino escondida bajo la armadura del Conde de Orgaz”⁴⁴. Y poco después, Jorge Guillén homenajea al Greco uniéndolo para siempre a su ciudad, pero tratando de sustituir una mirada tópica y convencional por otra que destaca la unión del espacio

42 Gerardo Diego, “Fiebre otoñal”, en *El romancero de la novia. Iniciales* (1917; Madrid, Hispánica, 1944), en *Obras completas. Poesía I*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1989, p. 50. Diego vuelve a nombrar al Greco en “Scherzo cromático”, de *La luna en el desierto y otros poemas* (1949) e, incidentalmente, en “La doncella de Judit”, de *Versos divinos* (1970) y en “Antonio Buero Vallejo”, de *Carmen jubilar* (1975).

43 Oliverio Girondo, “Toledo”, en *Calcomanías*, (*Calcomanías. [Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros] Poesía reunida 1923-1932*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 78); recogido en *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*, ed. Federico de Onís, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 994-995 (fechado “Abril, 1923”).

44 Gastón Baquero, “Amapolas en el camino de Toledo”, en *Memorial de un testigo* (1966), en *Poesías completas (1935-1994)*, ed. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Madrid, Fundación Central Hispano, 1995, pp. 117-118 (p. 118).

toledano con los valores pictóricos del cantiota, en la que quizá es la mejor versión de este tipo de poema⁴⁵.

Tanto Vicente Aleixandre como León Felipe, en los años sesenta, ofrecen interpretaciones líricas sobre el noble hidalgo español que aún podemos considerar deudoras de las lecturas que establecieron Azorín o Cossío. Aleixandre –sin referirse específicamente al Greco–, en el poema “Quinto par”, I, que pertenece a la sección “Retratos anónimos” de *En un vasto dominio* (1962); León Felipe, en el titulado “El español desconocido. Pie... para aquel cuadro de El Greco que algunos han llamado: ‘Retrato de un caballero anónimo’”, incluido en *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965), donde escribe: “Lo que quiero decir es esto: / que este retrato es... un milagro. / Aquí está pintada, / escuetamente, / una sustancia española, / algo que hubo una vez en “aquella tierra” / y que nunca se ha vuelto a producir” [...] “este desconocido era nada menos que / LA GRAN ESPAÑA”⁴⁶.

En el ámbito del modernismo tardío e intimista se encuadra *Los poemas cotidianos* de Max Aub, publicado en 1925 con prólogo, precisamente, de Enrique Díez-Canedo. En el poemario encontramos una composición, de la serie “Las tardes”, la novena, que recrea el tópico modernista (emparentando con Bécquer) de la estancia silenciosa y solitaria, llena de signos de sugestión que hacen percibir el alma de las cosas. Allí, las luces y sombras que producen el crepitante del fuego del hogar crean, en los versos de Aub, un efecto lumínico donde la pintura del Greco (concretamente, su *Pentecostés*) es usada de forma más original, en una comparación bastante afortunada: “Los muebles oscuros / puéblanse de lacas, / espejos de llamas / rojas y amarillas, / parécenme almas / negras, atormentadas, / que hacen memorar / luces de Pentecostés / que el Greco hizo volar”⁴⁷.

Finalmente, los versos anteriormente citados de Oliverio Girondo nos acercan a otra lectura modernista del Greco quizás menos frecuente, la que

45 Jorge Guillén, “El Greco”, en *Homenaje. Reunión de vidas, 6. Fin. Convivencia (Aire nuestro. Homenaje)*, Barcelona, Barral Editores, 1978, p. 566).

46 León Felipe, “El español desconocido. Pie... para aquel cuadro de El Greco que algunos han llamado: ‘Retrato de un caballero anónimo’: ¡Oh, este viejo y roto violín!”, en *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2004, pp. 782-787 (pp. 784 y 787).

47 Max Aub, “Las tardes”, poema 9, *Los poemas cotidianos / con un prólogo de Enrique Díez Canedo*, Barcelona, s. e., 1925, pp. 68-69.

podemos denominar *feísta* o *grotesca*⁴⁸, dentro de una vía que manifiesta una visión decadente y *expresionista* de la llamada “España negra”, atraída por lo mörbido y misterioso de una España religiosa y trágica (cementerios, procesiones de Semana Santa, Cristos lívidos, aquelarres de brujas, miserables y mendigos, los toros y el flamenquismo, etc.), presente en la pintura, sobre todo, de Regoyos, Gutiérrez Solana y Zuloaga, como ya señalaba Moreno Villa⁴⁹. En este caso, el candiota aparece como un personaje oscuro, relacionado en ocasiones con saberes nigrománticos (no en balde, habitó en Toledo una casa construida en el solar donde estaba el palacio del marqués de Villena), como ya apuntaba implícitamente, por ejemplo, el poema que hemos visto de Sofía Casanova.

Tenemos ejemplos que van desde los más convencionales, como el de Emilio Carrère en “El campanario de las brujas”, de *Dietario sentimental* (1916, donde escribe, refiriéndose a estas: “Son amigas de Goya, son amigas del Greco, / y aunque anidan en nuestro corazón visionario, / la conseja nos dice que viven en el hueco / del viejo campanario”)⁵⁰, a los casos más elaborados, dentro de un modernismo irónico y expresionista, trágico-humorístico, como el que practica con *materiales de derribo* Ramón del Valle-Inclán en “El crimen de Medinica”, de *La pipa de kif* (1919): “Crimen horrible pregonó el ciego / y el cuadro muestra de un pintor lego, / que acaso hubiera placido al Griego. / [...] / Azul de Prusia son las figuras / y de albayalde las cataduras / de los ladrones. Goyas a oscuras”⁵¹.

Recordemos que en el prólogo del esperpento de *Los cuernos de don Friolera* (1921), el lienzo que descubre don Manolito en las ferias de Santiago el Verde, y que, como es sabido, da pie a una discusión programática sobre lo que es el esperpento, es también “¡Un cuadro muy malo, con la

48 Véase *El feísmo modernista (Antología)*, ed. Pedro J. de la Peña, Madrid, Hiperión, 1989; y, *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*, ed. Víctor Fuentes, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

49 José Moreno Villa, “Pandemonio”, *España*, 268 (1920), p. 11.

50 Emilio Carrère, “El campanario de las brujas”, *Dietario sentimental* (1916), p. 111; en *Sus mejores versos*, Madrid, Los Poetas, 1928, p. 42, vv. 37-40.

51 Ramón del Valle-Inclán, “Clav. XIV. El crimen de Medinica. 8”, *La pipa de Kif*, en *Claves líricas. Versos de don Ramón del Valle-Inclán. Opera Omnia*, Madrid, Compañía Ibero-Americanas de Publicaciones, 1930, IX, pp. 231-232, vv. 1-3 y 13-15.

emoción de Goya y del Greco!”⁵². Es evidente que a Valle-Inclán le interesa relacionar su teoría del esperpento con las deformadas y alargadas figuras humanas del cretense, que ya habían sido tomadas, precisamente, con antecedentes del expresionismo. No obstante, este tipo de *feísmo* se relaciona con más frecuencia, desde el romanticismo, con las pinturas negras y los grabados de Goya que con los lienzos del Greco (aunque, como estamos viendo, también es habitual, desde el siglo XIX, emparejarlos, “haciendo alusión a los mismos rasgos definitorios: el capricho, la búsqueda de la originalidad a ultranza, el haberse formado una ‘escuela especial suya’. En definitiva: la extravagancia y el poco respeto a las reglas, pero también la sospecha de genialidad”)⁵³. Un colofón muy posterior de esta visión *tremendista* (además, en su variante nigromántica) será “La noche de Doménico Theotocopulis”, del cubano Félix Pita Rodríguez⁵⁴.

ANEXO

Salvador Rueda, “La Paleta (Con motivo del baile del Círculo de Bellas Artes)”, 1895:

¡Oh paleta! ¡Oh *diccionario*
que entienden todos los pueblos!;
[...]
Según quien supo tu idioma,
fuiste vario en tus aspectos;
en Murillo, has sido místico,
en Velázquez, noble y regio,
franco y sublime en Rosales;

52 Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 65.

53 José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 15, quien cita un primer paralelismo entre las “bizarres peintures du Greco” y las “caricatures de Goya” en un artículo aparecido en el *Courier Français* de París en febrero de 1838; también el Barón Taylor los compara en su *Voyage pittoresque en Espagne*, París, 1826-1860, pp. 115-116.

54 Félix Pita Rodríguez, “La noche de Doménico Theotocopulis”, en *Las Noches*, La Habana, Editorial La Tertulia, 1964; *Antología de la poesía cósmica de Félix Pita Rodríguez*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1999, pp. 66-67.

enigmático en El Greco,
en Miguel Ángel grandioso,
y en el gran Fortuny espléndido.
¡Oh paleta! ¡Oh breve mundo!⁵⁵

Antonio de Zayas, “Domenico Theotocópuli. El inquisidor”, *Retratos antiguos*, 1902:

Los graves ojos que levanta al cielo
emblema son de inquisidor destino;
tiene recta nariz, rostro cetrino,
áspera barba y reluciente pelo.

Nació hijodalgo en castellano suelo
y, espanto de las huestes de Calvino,
luce rico joyel adamantino
sobre negro jubón de terciopelo.

Hay luz crepuscular en su semblante,
es gris el leve encaje de su gola
y gris la mano que en el pecho extiende;

e impasible la faz, fiero el talante,
con la siniestra empuña la española,
fúlgida espada que del cinto pende⁵⁶.

Francisco Villaespesa, “Alma española”, VII, *El jardín de las quimeras. Poemas*, 1909:

Avivar con mis manos los tizones
del hogar, y a mis hijos, en mi tierra,
entre pausas de asma y oraciones,

55 Salvador Rueda, “La Paleta (Con motivo del baile del Círculo de Bellas Artes)”, *La Gran Vía*, 87 (24 de febrero de 1895). José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 521, señala una publicación posterior en *Álbum Salón*, Barcelona, III, 43 (1 de junio de 1899), p. 136.

56 Antonio de Zayas, “Domenico Theotocópuli. El inquisidor”, en *Retratos Antiguos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo, 1902, p. 83.

narrar lances de amor, fortuna y guerra.
Tirso, mis aventuras rimaría,
y en el fondo espectral de su locura,
con la mano en el pecho, el Greco habría
copiado la altivez de mi figura.
Todas las tardes a la iglesia iría
para ahogar mis pecados en la eterna
católica piedad que a Cristo loa,
y ya noche, a mi casa tornaría,
arrastrando el reúma de mi pierna,
igual que el buen don Lope Figueroa⁵⁷.

Manuel Machado, “*El caballero de la mano en el pecho*”, 1910, *Apolo. Teatro pictórico*, 1911:

Este desconocido es un cristiano
de serio porte y negra vestidura,
donde brilla no más la empuñadura
de su admirable estoque toledano.

Severa faz de palidez de lirio
surge de la golilla escarolada,
por la luz interior iluminada
de un macilento y religioso cirio.

Aunque sólo de Dios temores sabe,
porque el vitando hervor no le apasione,
del mundano placer perecedero,

en un gesto piadoso, y noble, y grave,
la mano abierta sobre el pecho pone,
como una disciplina, el caballero⁵⁸.

57 Francisco Villaespesa, “Alma española”, VII, en *El jardín de las quimeras. Poemas*, Barcelona, Editorial Atlante, 1909, pp. 127-128; José Álvarez Sierra, *Francisco Villaespesa*, p. 170.

58 Manuel Machado, “El caballero de la mano en el pecho”, *Los lunes de El Imparcial* (12 de septiembre de 1910), p. 1. En Manuel Machado, *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911, pp. 63-64 (p. 61), hay una lámina,

Sofía Casanova, “El caballero de la espada. Cuadro del Greco”, *El cancionero de la dicha*, 1911:

Y juraslo, la mano sobre el pecho valiente,
pronta –si a dudar llego– por la cruz de la espada,
que tu historia no es esa que divulga la gente
rufianesca, una historia como pocas menguada.

Enfloreriste –afirmas– timbres de tu linaje,
que del Rey confidente fuiste por cortesano,
que al Santo Oficio un tiempo rendiste vasallaje
cual corresponde a un noble piadoso castellano.

Que de Dios en defensa tus manos se tiñeron
con sangre de los moros y judíos serviles...
que tus labios prudentes si un secreto vendieron,
fue de Dios en provecho destruyendo a los viles...

delación no se nombra la verdad proclamada,
quemar a los herejes es deber, no mancilla,
solo cuando sus huesos blanqueen la llanada,
del Cid y de nosotros será digna Castilla.

Así dice en la estancia difusa y silenciosa,
la voz queda, sin tonos, del bello personaje
de la erguida cabeza, y la barba sedosa
en la boca que afina negruras del ropaje.

Y la mano que afirma lealtad y proezas,
temblor tiene de ataque, de terror o partida...
la lividez del rostro pérvida sutileza,
y la mirada tiene serenidad fingida.

¿Quién eres? Te pregunto con ansiedad, atado
mi espíritu al misterio de tu frente inmutable,
dilo, aunque la certeza no vale lo ignorado,
ni hay atracción más fuerte que la de lo insondable.

reproducción fotográfica del lienzo *El caballero de la mano en el pecho*.

Y yo vengo movida por extraño conjuro
a saber lo que hiciste, a saber cómo fueres,
a adorar tu hidalgüía si no fuiste perjurio,
a execrarte, si hiciste llorar a las mujeres.

Nadie sabe tu historia, nadie donde naciste,
si te honraron por justo, si has sufrido destierro:
en Toledo la sacra, ¿cuántos años viviste?
¿Del de Orgaz no recuerdas el histórico entierro?

Tu secreto me has dicho; ya conozco tu historia,
gran señor toledano, mal herido de amores...
cruel has sido y valiente, y a tus días de gloria
no les falta grandeza, pues les sobran dolores.

El Greco en una hora de poder sobrehumano
echó a tus nobles plantas la red del maleficio,
y hechizado, me miras mi triste castellano,
y esperas que te salve de tu horrendo suplicio.

Más de dos siglos hace que te quejas sin queja,
que el temblor de tu mano es esfuerzo inaudito
por romper tus prisiones, y algente te deja
prisionero en un cuadro prodigioso y maldito.

Se retuerce abrasado mi espíritu por darte
libertad, vida, y siento mi impotencia de muerte...
¿Qué frase es la que tiene el poder de salvarte?
¿Qué acto puede a la vida redivivo volverte?

Beldades juveniles que adoráis la leyenda
de aquel Príncipe rubio por amor encantado
en la copa de un pino, o en la oscura vivienda
de una bruja muy blanca que lo tiene embrujado,

venid al caballero que ha hechizado un artista
y romped el conjuro que lo opreme inclemente,

con la frase enigmática que os inspire su vista.
con un beso que roce la calma de su frente.

Que sus ojos perciban la boca que lo nombra,
que sean vuestras frases emoción y fragancia,
que alguien diga: *imposible*, y aureolando la sombra
un acento se escuche que murmure: *constancia*.

Que el aroma de rosas, cual incienso de ofrenda,
le corone las sienes, le acaricie la mano,
y trazad en el aire, cual dice la leyenda,
dos cruces con la rama de un almendro temprano.

Cada cual de nosotros el poder atesora
de romper cautiverios, de salvar corazones,
de despertar el sueño que en otras almas mora,
de dar alas y ritmo de vida a las ficciones.

Y todo lo podemos, si solo el bien ansiamos;
la vida ante nosotros ensanchará el camino
si, para conquistarla, conscientes avanzamos
con las únicas armas que vencen el destino.

El amor que perdona, la intuición que guía,
la pasión en acecho, mas el pecho encalmado...
la voluntad vibrante y atenta la alegría
en el presente oyendo sentencias del pasado.

Beldades juveniles: oíd atentamente
de vuestros corazones el murmullo sagrado,
y la fórmula mágica hallaréis que potente
libre de sus prisiones al príncipe encantado.

Pulsad del sentimiento la lira intensa y varia,
y cercad con un canto de amor al caballero
que una vez, en un lance de gloria legendaria
rompió ante su enemigo, por no herirle, el acero...

Se retuerce abrasado mi espíritu por darte

caballero sin tacha, la vida de tu muerte...
¿Qué frase es la que tiene el poder de salvarte?
¿Qué acto puede a la vida redivivo, volverte?⁵⁹

Francisco Maldonado, “Cuadros del Greco. El caballero de la mano al pecho”, en *Parnaso Español Contemporáneo*, 1914:

Es sobrio, es agresivo su talante;
va con afán la alucinada vista
a lo infinito, y pasa el mar de Atlante
en son de apostolado y de conquista.

Acaso allende el mar, henchidas de oro,
ve las islas plañidas del Profeta:
manda su corazón tras el tesoro
y sobre él una cruz enverga escueta.

La liviana cabeza lleva erguida,
que jamás razonó en plazas y reales:
-¿Para qué?- acabará por ser vencida
siempre, a vueltas de prestes y curiales.

Distrae apenas del heroico empeño
la obsesionada y ciega fantasía
por evocar la dama del ensueño,
y una Salve rezar o Ave María.

A guisa de venera se columbra,
pendiendo al pecho el toledano acero,
como candela mística que alumbra
del Espíritu Santo a un caballero.

Y la mano de hidalgo castellano
-en riscado ademán- franca, valiente,
la loca mano, la indomable mano,
se lleva al corazón y no a la frente⁶⁰.

Fernando López Martín, “El Greco”, *Sinfonías bárbaras*, 1915:

59 Sofía Casanova, “El caballero de la espada. Cuadro del Greco”, en *El cancionero de la dicha*, pp. 139-143.

60 Francisco Maldonado, “Cuadros del Greco. El caballero de la mano al pecho. A José González de Castro”, en *Parnaso Español Contemporáneo*, p. 274. Fue reproducido posteriormente en Marcos Rafael Blanco-Belmonte (dir.), *op. cit.*, p. 64.

Del Tajo caudaloso los rápidos torrentes
que bañan de Toledo los pardos murallones,
de príncipes gloriosos las altas tradiciones
murmuran a la sombra de caducales puentes.

Y dicen que en el grato rumor de las corrientes,
rumor que el dejo imita de las viejas oraciones,
a un príncipe se llora, venido de regiones
donde del Arte fueron las cristalinas fuentes.

Señor que nunca el firme valor de su tizona
gastó en tejer los lauros de su imperial persona,
sombría en el vestido y en perfil hispana,

bastóle para ello fundir en los crisoles
de su paleta mágica las tierras y los soles
de la vetusta y sobria llanura castellana⁶¹.

Fernando López Martín, “El caballero de la mano en el pecho (Cuadro del Greco)”, *Sinfonías bárbaras*, 1915:

Señor: de vuestro nombre la cifra es ignorada;
pero en el limpio y firme mirar de vuestros ojos
se muestra claramente que nunca los sonrojos
de los villanos hechos tiñeron vuestra espada.

En el cetrino rasgo de vuestra faz ascética;
que adorna el albo lino de una sutil gorguera,
se asoma vuestro espíritu como encendida hoguera
que ardiese bajo el soplo de una visión profética.

Y hastiado de los goces que da el amor divino,
para beber de todas las mieles del camino,
quisisteis ser herido por el amor humano.

61 Fernando López Martín, “El Greco”, *Sinfonías bárbaras. Versos de Fernando López Martín*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1915, p. 11.

Por eso, y porque el alma se os iba con la vida,
pusisteis sobre el pecho, para tapar la herida,
la pálida azucena de vuestra noble mano⁶².

Álvaro Melián Lafinur, “El caballero de la mano en el pecho”, *Sonetos y triolets*, 1918:

Surge el rostro viril de la redonda
Golilla señorial. Al pecho alzada,
La mano marfileña y afilada
Tal vez a un voto de lealtad responda.
Dijérase que ya la muerte ronda
En torno a su figura descarnada.
Pintó el Greco en su extática mirada
Una tragedia silenciosa y honda.
¡Ah, quién sabe en qué místico martirio
En qué extrahumano amor, en qué delirio
De gloria ardió su corazón estoico!
Eternizado así en la tela antigua
Es una imagen pálida y exigua
De su siglo fanático y heroico⁶³.

Esther López Valencia, “El peregrino del amor”, *Escorial*, 1922:

Ante el San Francisco del Greco.

De los montes de la Alvernia descendía el Peregrino,
En sus manos y en su pecho las heridas del Amor
En la estela luminosa que dejaba en el camino
Aún vibraban los gemidos del suavísimo cantor:

Ay dolor,
Que no es amado el Amor!

Florecían en sus manos maravillas de leyenda
Y en sus labios florecían las palabras del amor.

62 *Ibídem*, p. 36, y Fernando López Martín, *Por esos mundos*, XVI, 244 (1915), p. 494.

63 Álvaro Melián Lafinur, “El caballero de la mano en el pecho”, en *Sonetos y triolets*, Buenos Aires, Mercatali, 1918, p. 23.

Las hermanas golondrinas se agrupaban en la senda
Escuchando los concertos del suavísimo cantor:

*¡Ay dolor,
Que no es amado el Amor!*

Y las blancas ovejuelas olvidando sus apriscos
Le seguían mansamente, mensajeras del amor;
Y las fieras de los bosques y los lobos de los riscos
Acudían alconjuro del suavísimo cantor:

*¡Ay dolor,
Que no es amado el Amor!*

A su paso los arroyos suspiraban dulcemente,
Murmurando quejumbrosos el poema del amor;
Y, rodando entre las flores, repetían quedamente
Las seráficas canciones del suavísimo cantor:

*¡Ay dolor,
Que no es amado el Amor!*

Y los cielos y la tierra suspendidos y admirados
Escucharon por doquiera las palabras del amor;
Los furiosos huracanes y los céfiros alados
Repitieron los suspiros del suavísimo cantor:

*¡Ay dolor,
Que no es amado el Amor!*

El amor era su centro, el amor era su nido,
Y abrasó la tierra toda en el fuego del Amor...
¡Y aún resuenan, aún resuenan en el mundo corrompido
Las cantigas celestiales del suavísimo cantor:

*¡Ay dolor,
Que no es amado el Amor!
¡Ay dolor!*⁶⁴

Fernando Iglesias Figueroa, “El caballero de la mano al pecho”, 1924:

64 Esther López Valencia, “El peregrino del amor”, en *Escurial*, Madrid, Editorial Ibérica, 1922, pp. 75-79.

En el pecho descansa, como un lirio, la mano,
una mano afilada, pulida, marfileña;
hay un sereno gesto en su rostro alargado;
una vaga inquietud en sus pupilas sueña.

Desde el oscuro fondo del cuadro, su mirada
ve desfilar la vida, serena e impasible,
y refulge el marfil de su mano alargada
como una blanca flor de un jardín imposible.

Una gran flor simbólica, eso es tu blanca mano,
símbolo de altivez, de pureza, de paz,
y brillan las inquietas llamas de tu[s] pupilas
en el místico marco de tu pálida faz.

Te dio vida el pincel visionario del Greco;
Toledo conoció tus negras vestiduras,
y de tu grave voz aun conservan el eco
sus rúas solitarias, silenciosas y oscuras.

Te consumió en su hoguera la santa Inquisición
por el solo delito de pensar libremente;
tu boca tuvo un gesto de desdén... y perdón,
y la inmortalidad puso un beso en tu frente⁶⁵.

Guillermo Valencia, “El caballero desconocido / D. Theotocópulos / (Idealidad)”:

Púdica sombra enmarca la faz oval y austera
en la serenidad de su melancolía
¿Qué velará esa frente? ¿Quién descifrar podría
ese tinte fugaz de otoño en primavera?

Negro ropaje viste su plenitud procera.
Y como tenue lumbre que vierte la hidalguía,
turban tres notas blancas la parda sinfonía:

65 Fernando Iglesias Figueroa, “El caballero de la mano al pecho”, *Los Lunes de El Imparcial* (14 de septiembre de 1924), p. 10.

los encajes del puño, la mano y la gorguera.

Nútrese del silencio que al mérito corona.
Proezas, glorias, estirpe son ritmo que eslabona
pulcritud y constancia, fe, lealtad y decoro.

Si conciencia es orgullo, y es voluntad grandeza
en noble señorío del pecho a la cabeza,
¡bien va sobre un estoque la brillantez del oro⁶⁶!

Guillermo Valencia, “Al caballero del «Greco»”:

Quédate aquí, señor desconocido,
presidiendo el concurso de tus pares;
vienen todos de heráldicos solares
que hay en la tierra de donde has venido.

En el Toledo lóbrego y roído
de las flexibles hojas tutelares,
al amor de sus fieros valladares,
la flor de esta mansión armó su nido.

Domenico Teocópulos, un día,
quiso en tu faz pintarnos la hidalgua,
la bondad, la entereza y el decoro...

En medio de estas sombras del pasado,
eres, oh prócer, su trasunto alado
con tu alma pulcra y tu espadín de oro⁶⁷.

Antonio de Zayas, “A Domenico Theotocópuli (El Greco)”, *Epinicios. Segunda serie*, 1926:

66 Guillermo Valencia, “Tríptico / El caballero desconocido / (Doménico Theotocópoulos pinxit.) / (*Idealidad*)”, en *Obra poética completa*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 565. Al final del “Tríptico” consta: “Abril, 1938” (p. 566). Véase Guillermo Valencia, *Poesías y discursos*, pp. 135-137: “Tríptico” va fechado en 1937.

67 Guillermo Valencia, “Sonetos a los antepasados y a otros retratos del salón de la casa de Valencia / Al caballero del ‘Greco’”, en *Obra poética completa*, p. 485.

I

¡Salve, insigne ciudad, patria adoptiva
del portentoso vástagos de Creta
que somete al poder de su paleta
del linaje español el alma viva!

Tú, insomnes ojos de mirada alta; Tú, amarillentos pómulos de asceta,
en negro fondo de mansión escueta,
alumbrada por lágrimas de oliva,

ofreces como espléndido tesoro,
ya en el ocaso de la Edad de Oro
del sorprendente imperio castellano,

al que con grises de penumbra ingrata
vence el azul y humilla la escarlata
de los ducales lienzos del Tiziano⁶⁸.

II

Él, con verdores de arrayán de Grecia,
teje el manto de pálida matrona
y pone en torno de su sien corona,
escándalo quizás de turba necia.

Él con pupila perspicaz deprecia,
o con rebelde audacia desentonan
el ocre del Cagliari de Verona
y el carmín del Robusti de Venecia.

Él, revolviendo con indócil mano
sombras de noche y claridad de día
para gloria y honor del pueblo hispano,

68 Antonio de Zayas, “A Domenico Theotocópuli (El Greco)”, en *Epinicios. Segunda serie*, Madrid, Lib. de Francisco Beltrán, 1926, p. 108.

graba la fe de las tenaces gentes
que llevaron la Excelsa Eucaristía
a redimir ignotos continentes⁶⁹.

III

Y epilépticos santos, confesores
revestidos de lívidas estolas,
rostros convulsos, raras aureolas
que irradian arbitrarios resplandores.

De macilenta faz inquisidores,
ahogados por los rizos de las golas;
altaneras figuras españolas
saturadas de místicos fervores,

Él agrupa de Orgaz en el sepelio,
agolpa de Jesús en el espolio,
ordena en pos del mílite Mauricio.

¡Y su pincel comenta el Evangelio,
aguza la piedad, exalta el solio,
glosa el amor, acendra el sacrificio!⁷⁰

IV

¡Salve, Corte Imperial; salve, Toledo,
augusto emporio por el Tajo cinto,
de la columna de las artes plinto,
que la fama señala con el dedo!

En ti palpita el corazón sin miedo
de la España inmortal de Carlos Quinto,
y el gigante pintor del “Laberinto”
templa en tus calles su mental denuedo.

69 *Ibidem*, p. 109.

70 *Ibidem*, p. 110.

¡Tú de sus ojos el cristal hechizas,
tú de su genio el resplandor te abrogas
al arcaico tañer de tus campanas,

y amorosa recoges sus cenizas,
al par que tus vetustas sinagogas
el rumor de las vísperas cristianas!

Toledo, 7 de abril de 1914⁷¹.

Miguel de Unamuno, *Cancionero*:

En el herrín y verdín y hollín del Greco
de Toledo, ceniza de verdad,
—tierra y cielo se roñan— dice el eco
“¡hágase luz!” en sempiternidad.

4 de abril, 1932.

El hombre de la mano al pecho,
carne y sangre de luz terrena,
hidalgo del arte, es un hecho
con alma de espíritu llena.
Le ata el cordón de Calatrava
contra la Castilla del Tajo,
vieja historia que nunca acaba
por ser nuestro eterno trabajo.

5 de abril, 1932⁷².

71 *Ibídem*, p. 111.

72 Miguel de Unamuno, *Cancionero*, “De nuevo en España” III (1932), en *Obras completas*, V. *Cancionero*, pp. 766-767.

Variaciones en la menor: el retrato femenino en la narrativa modernista venezolana

LISE SEGAS

Universidad Bordeaux-Montaigne

Título: Variaciones en la menor: el retrato femenino en la narrativa modernista venezolana.

Resumen: El objetivo de este ensayo es estudiar la plasmación verbo-visual del discurso misóginico finisecular enfocando la circulación de tipos de representaciones por diferentes campos del arte de entresiglos y tomando en cuenta la historicidad de dichas representaciones para proponer lo que Eric Mechoulan llama una “arqueología de los *a priori*” en el caso de los retratos femeninos finiseculares. Representadas, reproducidas en retratos pictóricos y literarios, las mujeres se coleccionan en galerías, según un proceso de museificación, que hacen de ellas objetos estéticos e ídolos deshumanizados, vacíados de su pluralidad, petrificados en una individualidad absoluta e irreal. Este trabajo explora una galería de tipos de retratos sacados de la narrativa venezolana modernista por una parte y por otra de la pintura de entresiglos (venezolana y europea).

Palabras clave: Mujeres, Pintura, Literatura, Venezuela, Modernismo.

Fecha de recepción: 11/10/2015.

Fecha de aceptación: 12/10/2015.

Title: Variations on Feminine Portraits in Venezuelan Prose Fiction.

Abstract: This paper analyses the pictorial and literary forms of the misogynistic *fin-de-siècle* discourse and focuses on the circulation of some representations through different fields of turn-of-the-century art. It takes into consideration the historicity of such representations in order to propose what Eric Mechoulan calls an “*a priori* archeology” in the case of *fin-de-siècle* women’s portraits. Depicted, reproduced in pictorial and literary portraits, women are collected in galleries, following a museumification process, which turns them into aesthetic objects and dehumanized idols, stripped from their plurality, petrified in an absolute and unreal individuality. This article explores a portraits gallery taken from modernist Venezuelan fiction in one hand and in the other from turn-of-the-century art (Venezuelan and European).

Key words: Women, Painting, Literature, Venezuela, Modernism.

Date of Receipt: 11/10/2015.

Date of Approval: 12/10/2015.

SONETO A UN RETRATO DE UNA DAMA

Retrato, si eres sombra ¿cómo imitar
al sol de más lucientes esplendores?
Muerto, ¿cómo están vivos tus colores?
Sin vida, ¿cómo tantas vidas quitas?

Sin cuerpo, muchas almas acreditas;
sin alma, ¿dónde forjas los rigores?
Si Clori es sin segunda en los primores,
¿cómo darle segunda solicitas?

Eres una apariencia que recrea
(gozada de los ojos solamente),
una ilusión alegre de la idea,

un engaño que finge en lo aparente,
una ficción que el gusto lisonjea,
mentira, al fin, que a la verdad desmiente.

Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1611-1684), *Obras poéticas*¹

Aunque lo deje pensar el título, no voy a hablar de música (otra de las artes que tiene una relación muy estrecha con la literatura a finales del XIX) sino de mujeres y sobre todo de representaciones de mujeres en producciones literarias y pictóricas finiseculares masculinas. Octavio Paz, en el apéndice del *Laberinto de la soledad*, escribe lo siguiente: “Entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen, el de la imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste”². El objetivo de mi trabajo es tratar de revelar y desactivar algunos dispositivos del autofocus modernista gracias al que se solía –y se suele todavía– retratar a las mujeres.

No voy a presentar de forma pormenorizada la situación de las mujeres de entresiglos –varios trabajos, entre los cuales *Las hijas de Lilith*³ o el

1 Catalina Clara Ramírez de Guzmán, *Obras poéticas*, Sevilla, Muñoz Moya Editores Extremeños, 2004, p. 113. La primera edición de sus poemas fue realizada en 1930 por Joaquín Entrambasaguas.

2 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 344.

3 Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

famoso *Idols of Perversity*⁴ lo hacen muy bien— pero sí recordar que eran consideradas como menores de edad según la ley, como seres inferiores física e intelectualmente (pensemos en Schopenhauer⁵, en Lombroso⁶ o en Nordau⁷), y representaban, por consiguiente, una minoría —o menoría— en la sociedad en general y en el mundo artístico e intelectual⁸ en particular. El manto de plomo que cae sobre las mujeres encerradas por una sociedad patriarcal en un gineceo más o menos dorado es señal de un miedo masculino cada vez más intenso frente a la afirmación de sujetividades femeninas en los espacios laboral, social, político y cultural⁹. La misoginia finisecular es un hecho: la afirmación de lo masculino y la negación de lo femenino se entiende como la voluntad de mantener el orden social imperante que lo pone todo entre las manos de los hombres.

No obstante, como subrayan varios estudiosos¹⁰, la actitud del artista de entresiglos combina corrientes contrarias: su esquizofrenia lo hace oscilar entre el asumir orgullosamente la posición marginal que le atribuye la nueva sociedad burguesa que se impone —razón y justificación de su rebeldía— y el desear secretamente ser partícipe de la gran fiesta capitalista que transforma el arte en otra mercancía¹¹ y que le permitiría vivir

4 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

5 Arthur Schopenhauer, *Essai sur les femmes*, París, Mille et une nuits, 2005, 63 pp.

6 Cesare Lombroso, *La femme criminelle et la prostituée*, París, Ancienne Librairie Germer Bailliére et Cie, Félix Alcan, Éditeur, 1895.

7 Max Nordau, *Dégénérescence*, París, Ancienne Librairie Germer Bailliére et Cie, Félix Alcan, Éditeur, 1894, 2 vols.

8 No olvidemos a Juana Borrero (1877-1896, poetisa y pintora cubana), y a su hermana Dulce María Borrero (1883-1945, poetisa también), como ejemplos de artistas modernistas femeninas olvidadas por la crítica y la mayoría de sus contemporáneos (no por Julián del Casal, que frecuentaba el círculo de la familia Borrero, poetas de padre a hijo, y que escribió un poema-retrato de Juana: “Tez de ámbar, labios rojos...”), y a la uruguaya Delmira Agustini, que jugó mucho con la imagen modernista de la mujer como en su famoso poema “Serpentina” (1914).

9 Véase Erika Bornay, *op. cit.*, pp. 83-89.

10 Entre ellos, podemos citar a Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, o a Maurice Belrose, *L'époque moderniste au Venezuela: 1888-1925 (presse littéraire et roman)* [thèse d'État], Lille, Université Lille 3, 1986, 3 vols.

11 Un cambio que se considera como una forma de “feminizar” el arte al situarlo en el centro de una relación compra/venta, de prostituirlo, según el código de valores modernistas.

de sus creaciones¹². El protagonismo novelesco que va adquiriendo esta figura torturada en la narrativa finisecular es una de las expresiones de ese dilema moral entre conservadurismo y modernización, vivido a veces como una verdadera enfermedad. Por cierto, el mantenimiento del orden parece, a primera vista, muy contrario a las veleidades de novedad y de libertad esgrimidas por los artistas modernistas, que se sienten desfasados con la sociedad finisecular. En ese contexto de crisis moral y artística, los jóvenes intelectuales vigorizan la idea de la juventud, reivindicando su protagonismo social, cultural y moral, que sella una separación con la generación anterior: basta leer *Ariel* de Rodó¹³ para entender el papel que se le atribuye a la juventud en el futuro de América.

La eterna juventud y el vigor artístico (masculino) como principio de la regeneración de aquellas sociedades se enfrentan sin embargo a un obstáculo: el de la feminización¹⁴ entendida como degeneración, según la teoría de Max Nordau, y, en ese posible mundo al revés, el de la masculinización de la mujer como suprema amenaza para jóvenes espíritus. El riesgo de la inversión de papeles que se manifiesta es peligroso porque los jóvenes artistas o intelectuales idealistas pueden caer en la trampa de la mujer fatal, que arruinaría sus proyectos (¿mujer fatal para quién? Para el hombre, por supuesto, porque es la que domina, la que asume el papel tradicionalmente masculino, la que ostenta una sexualidad agresiva, habitualmente viril, y la que libera su deseo para consumir una sexualidad del placer y ya no de la reproducción)¹⁵. O, dicho de otra manera, la mu-

12 Según una perspectiva sociológica de la literatura, se puede inferir que *l'art pour l'art*, la literatura considerada como un fin en sí misma, es un indicio del valor que se le quiere dar en el campo cultural a finales del siglo XIX y, de ahí, de la reivindicación de un estatuto particular para la figura del escritor (del que podría sacar un beneficio financiero o prestigioso).

13 José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2000.

14 Paulette Silva Beauregard, “Una galería de mujeres: lecturas y lectoras en Venezuela a finales del siglo XIX y principios del XX”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28 (2003), pp. 215-239.

15 Pienso que se puede leer el arquetipo de la *femme fatale* como una reactivación del personaje de la bruja, según su concepción en el siglo XVII (que no fue la misma que en la Edad Media y el Renacimiento), en una época en que ya no se quemaban a esas mujeres que amenazaron a los hombres con sus poderes (saberes ocultos, sexualidad del placer, control del cuerpo, subversión del orden patriarcal, etc.) pero a las que se

jer fatal como metáfora del deseo, base y principio de la nueva sociedad materialista, de consumo, que se va creando a finales del XIX¹⁶ y que va arrebatando los ideales espiritualizados de los modernistas. Deseo al que es difícil resistir, que amenaza el orden; deseo simbolizado perfectamente por Salomé, un ser-cuerpo infantil e irracional poseído por el deseo y que desafía el orden patriarcal simbolizado por la cabeza pensante perdida de un hombre-profeta ahora mudo –o castrado–.

Y es cuando interviene la medicina o seudo-medicina que se interesa particularmente por la mujer y su cuerpo: solo mencionaré al famoso doctor Charcot para quien ser mujer es una anomalía, una enfermedad, cuando el hombre es la norma. A Charcot le gustaba elaborar catálogos de “têtes d’expression” (caras de expresión) después de estimular eléctricamente a sus pacientes femeninas –supuestamente catalépticas tras el “tratamiento”–; examinaba también en los cuadros de Rafael o Rubens las caras histéricas y se imaginaba como director y conservador de su museo, el hospital parisino de la Salpêtrière¹⁷. Medicina y escuelas de bellas artes estudian los mismos objetos. El control del cuerpo femenino –su dirección y su conservación– es síntoma de la patrimonialización de la mujer: como un objeto más del patrimonio hay que conservarla porque es el vehículo de la transmisión.

En efecto, según las normas burguesas de la época, la función del hombre es la producción, la de la mujer la reproducción. Los filósofos como Schopenhauer, Nietzsche o Nordau se empeñan en teorizar la misoginia, los científicos –con los médicos entre los primeros– en biologizarla, los artistas

las estigmatiza bajo la forma peligrosa de la mujer emancipada. Véase Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, pp. 259, 262 y 264.

16 Luis Javier Martínez Victorio, “Decadentismo y misoginia: visones míticas de la mujer en el Fin del Siglo”, en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, coord. José Manuel Losada Goya, Bari, Levante Editori, 2010, pp. 593-606. Según Luis Martínez Victorio, la mujer fatal aparece como la encarnación de los cambios generados por el modelo burgués que está triunfando (afición por lo material, el lujo, las apariencias –por cierto, muchas veces son actrices o mujeres hermosas las que juegan con su imagen y toman posesión de ella–) y como plasmación del deseo caprichoso, mientras que los artistas modernistas sueñan con ideales de libertad –del hombre–, con un mundo ideal en el que la mujer es la musa del artista y se somete a sus gustos.

17 Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, pp. 233-237.

en estetizarla. La estudiosa norteamericana Ana Peluffo habla de “alianzas homo-sociales”¹⁸ consolidadas para contrarrestar el avance femenino. Yo voy a precisar la idea y hablar de alianzas homo-artísticas al concentrarme en las producciones de la pluma y del pincel, instrumentos fácilmente reivindicados como atributos fálicos. La fraternidad artística masculina se constituye con el fin de luchar contra lo que Rubén Darío llama “la abominable *sisterhood internacional*”¹⁹, el concepto de sororidad que se estaba desarrollando en el siglo XIX y que fue esgrimido luego por el feminismo de los años 1970.

La idea de este ensayo es estudiar la plasmación verbo-visual del discurso misógino finisecular, enfocando la circulación de tipos de representaciones por diferentes campos del arte de entresiglos y tomando en cuenta la historicidad de dichas representaciones para proponer lo que Eric Mechoulan llama una “arqueología de los *a priori*”²⁰ en el caso de los retratos femeninos finiseculares. Representadas, *reproducidas* en retratos pictóricos y literarios, las mujeres se coleccionan en galerías, según un proceso de museificación²¹, que hacen de ellas objetos estéticos e ídolos deshumanizados, vacíos de su pluralidad, petrificados en una individualidad absoluta e irreal: y Dios –a la imagen del hombre, como bien lo glosaría Voltaire– creó a la Mujer o, en otros términos a la Menor, que no se puede crear sola, que no puede existir fuera de la mirada del hombre.

Para desarrollar e ilustrar mi reflexión voy a estudiar una galería de tipos de retratos sacados de la narrativa venezolana modernista, por una parte, y por otra de la pintura de entresiglos (venezolana y europea).

Los vínculos de la Venezuela de finales del siglo XIX con Francia fueron muy estrechos debido a las relaciones establecidas y mantenidas por el

18 Ana Peluffo, “Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío”, en *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Boulder, University of Colorado, 4 (2006), pp. 293-308.

19 Rubén Darío, “La mujer española”, en *Obras completas*, Tomo XIX. *España contemporánea*, Madrid, Mundo Latino, 1917-1919. [Primera edición: París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901], pp. 321-328.

20 Éric Méchoulan, “Intermédialités: le temps des illusions perdues”, en *Intermédialités*, Montréal, Presse de l’Université de Montréal, 1 (2003), p. 19.

21 Idea que desarrollaré más adelante a partir de la reflexión del filósofo francés especialista en Estética, Jean-Louis Déotte.

dictador Antonio Guzmán Blanco con el país galo, perfecto ejemplo del autócrata ilustrado afrancesado que ostentó el poder entre 1870 y 1890 con una alternancia ficticia gracias a presidentes títeres.

Además, Venezuela es un caso muy interesante porque fue un foco importante del modernismo: como recuerda Ángel Rama, el modernismo se desarrolla primero y sobre todo en la región del Caribe²², donde se nota más la influencia de los Estados Unidos y de su modelo económico y político. Sin embargo, cada país presenta una faceta particular de esta tendencia artística que mezcla corrientes contrarias y hasta contradictorias. En el caso de Venezuela, el modernismo es algo más tardío y se expresa sobre todo en la prosa y la prensa, según la tesis de Belrose. De hecho, desde Caracas se difunden dos revistas muy famosas: *Cosmópolis*, fundada en 1894 (hasta 1895) por tres grandes nombres del modernismo latinoamericano (Pedro Emilio Coll, Pedro César Domínguez y Luis Urbaneja Achelpohl) y, sobre todo, *El Cojo Ilustrado* (1892-1915)²³, que divulgan la actualidad literaria y artística esencialmente francesa, proponen reseñas y bibliografías, y reproducen cuadros y obras artísticas. Muchos modernistas de la época colaboran con las dos revistas, sobre todo con *El Cojo Ilustrado*, que se difunde ampliamente por el mundo hispanohablante.

La circulación mundial acelerada por las revistas de los diferentes tipos de discursos, corrientes literarias y modas artísticas, participó en la apertura del mundo literario venezolano, y figuras como Manuel Díaz Rodríguez o Rufino Blanco Fombona eran admiradas del otro lado del Atlántico²⁴ al formar parte de la gran comunidad intelectual y artística modernista.

El modernismo venezolano se caracteriza por una heterogeneidad considerable, diluyendo positivismo con romanticismo, naturalismo con de-

22 Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 27. Basta ubicar a los grandes nombres del modernismo para darse cuenta de ello: Martí y del Casal son de Cuba, Silva es de Colombia, Darío de Nicaragua, etc.

23 La revista le debe su nombre a la fábrica de tabacos de Manuel E. Echezuría, conocido como “el cojo” por su cojera. Gracias a su prosperidad, instaló una de las primeras tipografías de Caracas –contaba incluso con taller de fotograbado– de donde salió la revista que retoma dicho apodo, a modo de homenaje.

24 Unamuno escribió en *El Cojo Ilustrado* un artículo, “De la pseudo-poesía”, 17, 239, (1901), pp. 744-746, y una reseña, “Sangre patricia de Manuel Díaz Rodríguez”, 20, 265 (1903), pp. 12-13.

cadentismo, criollismo²⁵ con cosmopolitismo, e introduciendo dos debates fundamentales: por una parte, la cuestión de lo que es la literatura nacional y, más allá, la identidad nacional; por otra, la preocupación por el lugar que ocupa el artista en la sociedad venezolana de entresiglos en la que se suceden las dictaduras y se agudiza el problema de la libertad así como el del reconocimiento del artista. La reflexión que voy a proponer tratará más específicamente este segundo punto.

A través de un corpus compuesto por novelas y cuentos de Manuel Díaz Rodríguez, Pedro César Domínguez, Pedro Emilio Coll y el menos conocido José Manuel Cova Maza²⁶ (que viajaron a Europa a finales de los años 1890), y a la luz de algunos cuadros coetáneos, procuraré mostrar cómo las mujeres cristalizan las amenazas y angustias evocadas anteriormente gracias a un juego de correspondencias estéticas e ideológicas.

Los dos tipos o arquetipos que quiero estudiar circulan tanto por la literatura como por la pintura y se declinan en infinitades de avatares o variaciones. Son los siguientes: la mujer-florero (no la que decora sino la que es decorativa) y la mujer-modelo (no la que modela sino la que es modelada). Mi forma de proceder intentará ser la más clara posible: para establecer y aclarar la transposiciones de ideas y su plasmación estética, los ejemplos sacados de los relatos vendrán acompañados de una muestra gráfica.

I. DE LA MUJER-FLOR A LA MUJER-FLORERO

La tradición literaria, reforzada por la retórica mariana, suele asociar a las mujeres con las flores a partir de un simbolismo refinado²⁷ y, a mi parecer,

25 Maurice Belrose, *op. cit.*, p. 619, en sus tesis de Estado, define el criollismo como la valoración y la idealización del mundo rural venezolano y de los mantuanos, la vieja aristocracia criolla, y la condena de la nueva sociedad burguesa.

26 Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, Madrid, Cátedra, 2009, [1^a edición: 1901]; Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, Caracas, Tip. J.M. Herrera Irigoyen & CA, 1902; Pedro César Domínguez, *La tristeza voluptuosa*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1899; Pedro César Domínguez, *El triunfo del ideal*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París-México, 1901; Pedro Emilio Coll, “El colibrí”, *El Cojo Ilustrado*, Caracas, V, 98 (15 de enero de 1896), pp. 96-98; José Manuel Cova Maza, *Miriam de Magdala*, Barcelona (Venezuela), Tipografía americana, 1911.

27 Lily Litvak, “Las flores en el modernismo hispanoamericano”, *Creneida. Anuario de*

algo despectivo. En efecto, si tomamos el caso al revés, podemos preguntarnos cuándo se observan correspondencias simbólicas entre los hombres y las flores, los árboles o cualquier otro elemento vegetal. Si existen ejemplos, serán puntuales (se conocen metáforas florales en la épica culta por ejemplo) pero absolutamente no reveladores de una tradición secular. Me propongo cuestionar el tópico de la vegetalización de la mujer como otro objeto de adorno –y que además se marchita– entre un florilegio decorativo que la ubica muchas veces en el jardín, este espacio de la naturaleza domesticada, o dentro de la casa, “envasada” en un espacio cerrado.

La mujer domesticada como ornamento del interior de la casa toma la forma de la hermana del protagonista de la novela de Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901), precisamente llamada Rosa Amelia. Mujer decepcionada por la vida matrimonial, símbolo de juventud marchita, se pasa el tiempo cultivando rosas, begonias, campánulas y flores de Pascua en el jardín cerrado de las viejas quintas caraqueñas, o sea, transfiriendo en las flores cultivadas su vitalidad sexual frustrada y enclaustrada.

En *El triunfo del ideal* (1901), novela de Pedro César Domínguez, el protagonista, el conde de Cipria, auténtico esteta italiano, contempla a María, joven sirvienta, “crecida en un jardín”²⁸, que está preparando un ramo de flores para el aristócrata. Este último ve la escena a través de un filtro estetizante, según “su ideal de profeta artista”²⁹, gracias al que visualiza a “Psiquis pastora, Venus jardinera, una griega del Guido”³⁰ o, como precisa más adelante, “un cuadro de Watteau”³¹. La vegetalización de María es evidente en la cita siguiente, así como en el retrato realizado por el gran pintor venezolano en la misma época, Arturo Michelena, titulado *Mariposa - Mujer con flores* (Fig. 1), cuya fecha exacta se desconoce, y que exemplifica muy bien la nueva floración de la naturaleza en la pintura finisecular y, más particularmente, de las flores:

A veces charlaba con las flores con tono de mal humor, reprendiéndolas por haberse vuelto feas, o agitaba febrilmente el pañuelo para ahuyentar

28 *Literaturas Hispánicas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1 (2013), pp. 134-159.

29 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, p. 6.

30 *Ibidem*, p. 61.

31 *Ibidem*, p. 62.

32 *Ibidem*, p. 65.

las mariposas que la fastidiaban y la perseguían, acariciándola el rostro con sus alas de seda, dejando en sus mejillas sonrosadas finísimo polvo de oro [...]. Y la carga perfumada iba creciendo entre los brazos de la joven que paralizaba voluntariamente sus movimientos a fin de no marchitar a sus hermanas, las flores. Y eran deliciosos manojo de lilas de azul muy pálido, rosas desfallecientes, cálidas, tibias de aliento, olorosas a carne de mujer hermosa, iris de colores deslumbrantes, lirios immaculados, claveles y heliotropos; y eran ramas sugestivas de citiso, de mimosas, de verbena; todo en una confusión de aromas y colores que embriagaba los sentidos e incitaba a un beso largo, a una larga caricia voluptuosa³².



Fig. 1.

Sin revelar mucho de la intriga de la novela –que no deja grandes dudas sobre el desenlace–, el lector entiende que el conde va a coger la flor de esta joven belleza idealizada que, como en el retrato en el que las rosas rosadas acarician “las mejillas sonrosadas” y las amarillas se mezclan con la cabellera dorada de la joven, se confunde con las flores hasta volverse una planta más o un florero –un objeto vacío–, ya que el conde la observa mientras “en los vasos profundos de ancha garganta, iba ella colocando las flores”³³. Más allá del simbolismo que se les quiera atribuir a los dife-

32 *Ibidem*, pp. 63-64.

33 *Ibidem*, p. 66.

rentes tipos de flores, se nota que la profusión de colores y aromas excita los sentidos masculinos³⁴.

En estas floralias se encuentran también las flores venenosas, las que hieren, las que enferman. En la novela de Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre Patricia* (1902), la novia muerta del protagonista, Tulio Arcos, se transforma en los sueños reiterados de su joven esposo en “un gran lirio abierto sobre una montaña de rosas”, un paisaje donde “se agitaron, como pétalos, dos labios por cuya curva de flor se deslizó el alba de una sonrisa”³⁵, antes de transformarse en madrépora, contaminada por el elemento en el que reposa, el mar. Como bien subraya Rafael Alarcón Sierra, este episodio pudo haber sido inspirado por la novela de Huysmans, *À rebours*, en la que Des Esseintes sueña con una transmutación floral similar³⁶. Los recuerdos de Belén, la novia de Tulio, se vuelven una obsesión irreal y fatal para el joven, que es irremediablemente atraído por el mar a fin de reunirse con su amada acuática idealizada, cuyo canto de sirena es irresistible.

Si desarrollamos la metáfora precedente, la flor inocente se cambia por una sirena atractiva y peligrosa, un motivo reproducido por el pintor prerrafaelista John William Waterhouse en su serie de *Mermaids* (1901 y 1900, Figs. 2 y 3) que representan respectivamente las dos facetas de la criatura marina: la belleza sensual (con el cabello rojo que aviva el deseo) y el peligro mortal para el hombre tentado por ella. En la novela de Díaz Rodríguez, se declina en Loreley³⁷, idéntica a la “sorcière blonde” del poema de Apollinaire fechado en 1902³⁸, hasta convertirse en monstruo al ser asimilada la pareja a los míticos Glauco y Escila³⁹.

34 Este tópico artístico tiene tanta fama que el famoso establecimiento londinense Liberty of London de Regent Street, tienda favorita de los prerrafaelistas en el siglo XIX, lanza en los años 1920 los tejidos conocidos hoy por hoy como “Liberty” –*lato sensu*–, con motivos florales en miniatura, y que visten a las *jeunes filles en fleur* de la época.

35 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 92.

36 Rafael Alarcón Sierra, “El destino del agua: *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), pp. 7-29.

37 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 161.

38 Guillaume Apollinaire, *Alcools*, París, Gallimard, 2000, pp. 99-101.

39 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 190.



Fig. 2.

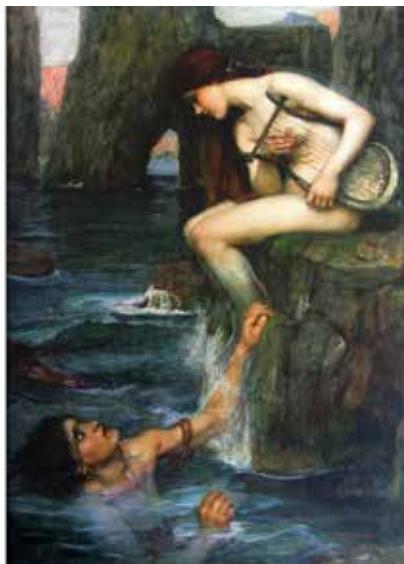


Fig. 3.

Para conjurar al monstruo y detener la transformación de la flor en nereida fatal, es preciso domesticar la flor y vaciarla de su esencia. En otra novela de Domínguez, titulada *La tristeza voluptuosa* (1899), sale la mujer fatal parisina perfecta: Niní Florens (dotada de un nombre formado con la doble negación, como en la famosa canción finisecular francesa compuesta por Aristide Bruant “Nini Peau d’chien”, y un apellido que remite a las flores). Niní es la encarnación por excelencia de la mujer hermosa, cruel, insensible, vacía, “la más fascinante y degenerada criatura”⁴⁰. Mujer-percha que exhibe sus *toilettes* en el hipódromo de Longchamp, adornada con joyas, es una actriz-cantante y una *demi-mondaine* muy cotizada (como la Nana de Zola –otro nombre que infantiliza–) que acompaña, como un trofeo, a sus amantes.

Sin embargo, es ella quien decide con quién va a salir y tiene un poder mortal sobre los hombres, ya que un amante suyo a quien había despreciado se suicidó “con el retrato de su insensible amada en el pecho”⁴¹. Por eso, es necesario actuar con ella con violencia (Eduardo Doria, el protagonista, llevará a pegarle) y considerarla como “una muñeca, con sus trajes muy cortos,

40 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, p. 100.

41 *Ibidem*, p. 99.

sus enormes sombreros extravagantes de plumas colosales y sus zapatitos de raso con grandes tacones”⁴², quitándole toda su humanidad, evacuando su realidad –algo más fácil con una mujer del mundo del espectáculo que se puede reducir a un ente de ficción–. Ya conocemos la fascinación de Toulouse-Lautrec y otros tantos pintores por las bailarinas, las cantantes o las actrices de los cabarés (como en el retrato de *Nana*, de Edouard Manet, 1877, Fig. 4), siempre representadas más o menos vestidas, como la muñeca a quien el rico amante pone o quita ropa, liviana (se observan las plumas del sombrero o del pájaro en el fondo), superficial (se ve en el espejo). Parece ser la única forma de tratar a Niní, una mujer sin corazón ni alma, porque “su mayor placer consistía en hacer sufrir o gozar a los hombres por su solo capricho, manejando los sentimientos como una máquina con ayuda de mañas y resortes”⁴³. Mujer-muñeca, mujer-máquina, no estamos lejos de la *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886)⁴⁴, novela en la que se construye una mujer-robot, gracias a Thomas Edison; una “androída” mucho más inteligente que el modelo femenino real y que obedece a su creador.



Ilustración 4.

42 *Ibidem*, p. 97.

43 *Ibidem*, p. 99.

44 Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, París, Gallimard, 1993.

Dominar a este tipo de mujer “criminal”⁴⁵ (tomamos la terminología del criminólogo italiano Cesare Lombroso y su *La mujer delincuente* –traducido al francés como *La femme criminelle*–) implica vaciarla de su humanidad y reducirla a una superficie lisa, o sea, un retrato o el reflejo en un espejo (remito a los numerosos retratos de mujeres, venus o vírgenes con un espejo) o, peor, a una tapicería decorativa: es el caso en *Ídolos rotos*, de Díaz Rodríguez, cuando María, la novia oficial del protagonista, Alberto Soria, descubre el antro luxurioso donde se esconde con su amante Teresa Farías, reducida a “dos retratos [...] colgados de la pared”⁴⁶, motivo que se reprodujo incluso en papeles pintados, como el ejemplo concebido en los EE.UU., en 1903, para cuartos de solteros (Fig. 5)⁴⁷. Asimismo, Eduardo Doria de *La Tristeza voluptuosa*, evoca a su amante como a otro mueble decorativo, después de descuartizarla en una descripción física fragmentada que, como en todos los retratos femeninos canónicos, se detiene en las partes y no en el todo:



Fig. 5.

Después de amar el rostro, y los ojos, y la boca, y el cuerpo, terminamos por no amar sino los trajes de seda y los fondos de color, y las medias sutilísimas, y el calzado muy brillante, bien hecho, y bien llevado y luego, es peor todavía, se ama la alcoba y las cortinas de damasco, y los muebles raros⁴⁸.

45 *Ibidem*, p. 105.

46 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 292-293.

47 Ilustración reproducida en Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, s. p.

48 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, p. 105.

Doria sigue con la evocación de Niní hasta convertirla en una bestia enigmática –bien sabemos que la mujer es el Enigma para el hombre, hasta Freud lo teorizó en aquella época⁴⁹– como la esfinge que excita tanto a Des Esseintes en *À rebours*⁵⁰ (una ventrilocua que ni siquiera tiene nombre y que imita a la esfinge de noche) como a Gustave Moreau en *Œdipe et le Sphinx* (1864, Fig. 6) o a Fernand Khnopff (1896, Fig. 7): “Eduardo no amaba la mujer en Niní Florens; amaba la esfinge insensible y despótica”⁵¹. Una mujer-bestia desnuda que, como en el cuadro de Moreau –y a diferencia del de Ingres de 1827– toca al hombre de forma agresiva, colocando su pata en la entrepierna, como si fuera a castrarlo con su sexualidad desaforada. Toma el control, se vuelve la protagonista, hasta eclipsar a Edipo en cuadros posteriores (como el de Khnopff, en el que ocupa el centro del cuadro⁵², y aún más el de Franz Von Stuck de 1904, en el que la mujer pierde sus atributos animales mitológicos y aparece completamente desnuda, Fig. 8).



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

49 Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, París, Gallimard, Folio, 1987.

50 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, París, Gallimard, Folio, 1977, pp. 210-211.

51 Pedro César Domíñici, *op. cit.*, p. 106.

52 Se puede observar además el rostro femenil de Edipo, un hombre afeminado bajo el poder de la esfinge.

De la mujer vegetalizada, animalizada –o totemizada–, robotizada, deshumanizada, a la mujer muerta, queda un pasito: la necrofilia es otra modalidad de representación de la mujer-florero que es mucho más interesante cuando ya no puede hablar. El protagonista de *El triunfo del ideal* solo ama a mujeres enfermas o condenadas (como su primera novia Lucía, o como María, que termina suicidándose porque su amante, después de seducirla y desflorarla, decide dejar de tocarla para idolatrar un cuerpo purificado e idealizarla de nuevo). Las representaciones de mujeres muertas –verdadero abono artístico– culminan con la famosa *Ofelia* del prerrafaelista Sir John Everett Millais (1852, Fig. 9) que inspiró el retrato final de la mujer idealizada –y muerta– por el conde Ciria:



Fig. 9.

Como una góndola mágica el cuerpo de María flotaba sobre el lago de agua mansa y pura, y a su alrededor nadaban con orgullo los pájaros tristes de plumas color de iris, custodiando tan preciada obra de arte. Nunca vió más bella la figura de su ídolo el canto *apoliniano*. La aureola azul del rostro de la virgen había vuelto a aparecer, y la sagrada euritmia de su belleza helénica brillaba como un fulgor ideal. [...] Y veía flotar en el lago de ondas plateadas manchado de azul, el cuerpo de la diosa, como nenúfar de largas hojas blancas y luminosas. Y la visión de la muerte lo obcecaba cruentamente, confundiéndose con la imagen de Lucía, la virgin pálida y flaca de sus primeros amores. Y las dos muertas amadas se estrechaban desnudas, como

dos esqueletos de marfil en un antiguo sepulcro de reyes hecho con pórfiro y oro⁵³.

Volvemos a encontrar la variación de la mujer muerta acuática, como en *Sangre patricia*, pero en la novela de Domínguez, la muerte de la amada lleva a la transfiguración del protagonista, ya que triunfa el ideal. Sin embargo, los destinos contrarios del conde Ciria y de Tulio Arcos no ilustran, a mi parecer, dos actitudes masculinas obviamente diferentes (uno supera la muerte de su amante, el otro no), sino la misma representación de la mujer, ausente de la vida de los dos hombres, fantasmal, irreal hasta volverse necesariamente un sueño o un recuerdo, producto del espíritu, de la imaginación del hombre.

Las mujeres vaciadas de su sustancia y que han dejado de hablar, se moldean mejor. Solo son cuerpos (cabellera, ojos, bocas, piel blanca), retratos superficiales, fijos y fijados, en dos dimensiones. Es indispensable dominarlas –o domarlas– para que no aspiren, como los vampiros (que cambian de sexo a finales del siglo XIX y se vuelven mujeres, como lo muestra el retrato la *Vampira* de Munch de 1893, Fig. 10), para que no castren o no hagan perder la cabeza, como las Salomés, las esfinges enigmáticas o las sirenas encantadoras, a los jóvenes hombres que, como Eduardo Doria o Tulio Arcos, acaban matándose por ser corrompidos por Niní o Belén, quienes los afeminaron al volverlos neuróticos, débiles y superficiales. Después de negar y anegar el poder femenino, se precisa afirmar el poder masculino.



Fig. 10.

53 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, pp. 120-122.

II. LA MUJER-MODELO

Inspirar y no aspirar: tal podría ser la fórmula mágica de la mujer ideal –e irreal– para el artista masculino modernista. La sobrevaloración de la mujer no es sino otra expresión de la inferiorización de las mujeres, reducidas a un singular esencial e idealizado por los hombres, la mujer, declinada en musa, en obra de arte o en ejemplo de buena conducta: una mujer ideal en tanto que nacida de la *idea* del hombre⁵⁴, en tanto que existe solamente gracias a él, a su creación, al verbo poético o al dibujo creativo⁵⁵. La mujer, objeto de arte, modelo, modélica, modelada, sirve al creador mientras no se apodere del pincel o de la pluma.

Modelarla implica primero intentar encorsetar a la mujer real dentro de un molde preconcebido, torturándola, si es menester. En *La tristeza voluptuosa*, el pintor Iriarte, amigo del protagonista, sueña con realizar el siguiente cuadro para el próximo salón parisino: “*El Suplicio*: una mujer que ponía una cara convulsiva, mientras los verdugos le quemaban el cuerpo con hierros rojos ardientes”⁵⁶. Más adelante, Eduardo Soria contempla a Niní, que se está desvistiendo, y nota con supremo gozo que “al quitarse el corsé que la oprimía, [...] en su cintura quedaban marcadas, como dibujos hechos sobre cera, las ballenas y los encajes”⁵⁷. Para ser bella –a los ojos de los hombres–, hay que sufrir y moldearse según los criterios de belleza y el canon de representación que se les imponen a las mujeres.

A fin de terminar la obra, hay que modelar el espíritu –aunque tengan muy poco, según los filósofos de la época–. Para que la mujer sea ejemplar, tiene que conformarse con lo que su marido elige por ella,

54 Manuel Díaz Rodríguez, “Paréntesis modernistas o ligero ensayo sobre el modernismo”, en *Camino de perfección*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994 [1^a edición: 1910], p. 65, evoca de este modo una forma de neoplatonismo: “el verbo contemporáneo de Platón, el único de los antiguos filósofos a quien se ajusta sin violencia nuestro moderno concepto del místico”.

55 Anatole France, *Le lys rouge*, en *Œuvres complètes*, tomo II, París, La Pléiade, 1987, p. 486, escribe en 1984: “Tu es la matière et moi l'idée, tu es la chose et moi l'âme, tu es l'argile et moi l'artisan”.

56 Pedro César Domíñici, *op. cit.*, p. 41. La “cara convulsiva” nos recuerda las investigaciones médico-estéticas del doctor Charcot.

57 *Ibidem*, p. 144.

sobre todo en materia de lectura. Controlar a Pandora se vuelve una obsesión que se transparenta por ejemplo en los numerosos retratos de lectoras de aquella época, que no reflejan la realidad, ya que no eran tantas las mujeres que se pasaban el tiempo leyendo⁵⁸. Sin embargo, el miedo al bovarysmo, que autoriza solamente libros que educan, se manifiesta en *Ídolos rotos* y en un cuento de Pedro Emilio Coll, “El Colibrí” (1896), publicado en *El Cojo Ilustrado*: en la novela de Díaz Rodríguez, las mujeres burguesas –y descerebradas según los Soria– de Caracas anotan secretamente la novela de Marcel Prévost, *Les demi-vierges* (1894)⁵⁹, que cuenta los daños provocados por la educación moderna y la vida parisina en las jóvenes mujeres⁶⁰; en el cuento de Coll, la esposa, apodada “Colibri”, enjaulada, desobedece a su marido, sin saberlo, al robarle *Nana* de Zola y leerla, lo que desata la ira del cónyuge⁶¹. En los retratos de mujeres lectoras, el cuerpo de la mujer es también legible y, muchas veces, funciona como un espejo del libro⁶². El retrato de una *Lectora* por el venezolano Cristóbal Rojas (1890, Fig. 11) permite identificar a una mujer sabiamente colocada en la intimidad de la casa, entre flores y abanicos decorativos, vestida de azul, color del ideal según los modernistas, pero con un toque de rojo que puede remitir a una lectura “doméstica”, sentimental, férreamente controlada, ya que los barrotes de la silla parecen enmarcar el libro, autorizado, aclarado por la luz exterior, que no es sino el espacio masculino.

58 Paulette Silva Beauregard, *op. cit.*, p. 217.

59 Marcel Prévost, *Les demi-vierges*, París, Mémoire du livre, 2001, 285 pp.

60 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 164-165. El hermano de Alberto Soria, Pedro, le cuenta que regaló la novela de Prévost a Matildita, su pretendiente, lo que provoca la siguiente reacción de Alberto: “¿Y cómo te atreviste a dar a una muchacha ese libro, que sobre no valer grandemente como obra de arte, es con exceso escabroso?”. Otras lectoras de la novela fueron las Uribe, amigas de Matildita, “vanas, frívolas, [con] sus cabezas de pájaros llenas de aire” (p. 157). Obviamente, las muchachas decentes de *Ídolos rotos*, Marfa y Rosa Amelia, no han leído la obra del francés.

61 Podemos leerlo acaso como un eco de la polémica obra teatral de Henrik Ibsen, *Casa de muñecas* (1879), en la que Nora, la esposa, es también comparada por su marido con una alondra y por su padre con una muñeca. Agradezco la sugerencia a Isabelle Touton.

62 Paulette Silva Beauregard, *op. cit.*, p. 233.



Fig. 11.

En ese contexto, se reactiva el mito de la anti-Salomé, María Magdalena –penitente y también lectora–, figura a la cual le dedica una novela, *Miriam de Magdala* (1911), el escritor de la Barcelona venezolana, José Manuel Cova Maza. La historia se abre con el consabido retrato de la belleza oriental, de la odalisca de ojos entornados, a la manera de la *Judith* sensual de Klimt (1901, Fig. 12), de la mujer ricamente adornada de joyas que simbolizan asimismo una especie de cadenas y esposas: “los brazaletes fingían dos sierpes de brillantes escamas; y su collar de perlas era como otra sierpe lumínica enroscada a su garganta”⁶³, amenazando de muerte a la joven, como en el cuento revancha de Darío, “La muerte de Salomé” (1891)⁶⁴, en el que Salomé muere ahogada por su collar-serpiente, que se transforma en animal real. Pero María Magdalena, la cortesana que desprecia a los hombres, se transmuta en penitente seguidora del nuevo profeta, Jesús, quien logra seducirla, sometarla y redimirla. Es asimismo la revancha del hombre sobre la mujer, el triunfo de

63 *Ibidem*, p. 4.

64 Rubén Darío, *Cuentos completos*, FCE, México, 1994, p. 224.

la voz masculina, de la cabeza pensante, del Bautista, sobre el lenguaje sensual del cuerpo femenino domado: es la transfiguración de la mujer fatal en ángel del hogar que ahora salva al hombre gracias a su devoción –de hecho es María Magdalena el primer testigo de la resurrección de Jesús⁶⁵–. El retrato de *María Magdalena* realizado en 1887 por Alfred Stevens (el modelo fue Sarah Bernhardt, Fig. 13) muestra una total inversión de la figura de Salomé: en la sencillez del vestido blanco, la desnudez del paisaje, aparece una mujer rubia y angelical, sin ninguna joya, acompañada por una cabeza. Sin embargo, ahora, la calavera simboliza el arrepentimiento, transmite el mensaje del *memento mori*, insistiendo en la vejez y la muerte de la mujer, que parecían imposibles en Salomé, figura de la juventud femenina, triunfante y peligrosa.



Fig. 12.



Fig. 13.

65 La novela de Cova Maza desarrolla el siguiente desenlace, que insiste en el papel salvador de la mujer redimida: Miriam le dió de beber a Jesús durante el suplicio y había mezclado secretamente con el líquido un narcótico potente, lo que permitió fingir la muerte. A los tres días, Jesús iba a despertarse: Miriam lo sabía y fue ella quien abrió la tumba para que pudiera salir y “resucitar”.

La idea del hombre como profeta de una nueva religión en la que el arte sería el corazón de la mística invade la literatura y las artes finiseculares⁶⁶. El conde de Ciria de *El triunfo del ideal* se ve como un nuevo Zarathustra, inspirado por la filosofía de Nietzsche⁶⁷, según la cual hay que superar la moral del bien y del mal⁶⁸. De la misma manera, Alberto Soria, el escultor protagonista de *Ídolos rotos*, y el pequeño grupo de amigos que lo rodean, piensan difundir la buena nueva del advenimiento de “una belleza nueva, belleza militante, belleza heroica”⁶⁹, igual que Jesús en *Miriam de Magdala*, “alucinado por la visión fantástica de aquel mundo ideal”⁷⁰, y que se expresa con paráboles que nadie entiende pero a quien todo el mundo sigue. Sin embargo, todos son víctimas de los mercaderes del Templo y de la incomprendición de una sociedad materialista cuyos ídolos son el dinero y la lujuria. La autorepresentación del artista modernista se plasma en todos aquellos personajes idealistas, incomprendidos, profetas de una nueva religión según la cual, como todas las demás, las mujeres tienen la porción congrua.

La realidad es decepcionante, hay que cambiarla, lo que significa parádicamente para la mujer mantenerla en la misma situación, fijarla en obras de arte que dejan indeleble la imagen de la mujer ideal, siempre bella y joven, sin pelos ni arrugas, sin palabra ni vida. La mujer solo existe en y a través del ojo del hombre. La reafirmación del poder creador masculino implica representarlo todo desde esta perspectiva y luego pasar de nuevo del cuadro pintado al *tableau vivant*, entonces filtrado por la visión masculina, creado por el pincel o la pluma del hombre.

La fascinación por el arte y los retratos de mujeres –que no se animan– se entiende como la sublimación de la fantasía, la espiritualización del deseo que, al revés, puede ser la erotización de la relación con la obra de arte. La crítica de arte o la contemplación estética se vuelven una suerte

66 En “Paréntesis modernistas o ligero ensayo sobre el modernismo”, Manuel Díaz Rodríguez habla del modernismo como de “un movimiento espiritual muy hondo a que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes”. Véase Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 69.

67 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, pp. 19-21.

68 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, París, Le livre de poche, 1983.

69 Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, p. 196.

70 José Manuel Cova Maza, *op. cit.*, p. 131.

de onanismo espiritual, como para Des Esseintes. Nuevo Orfeo, el artista saca su inspiración de la ausencia de la mujer, de su negación o su muerte, de su idealización. Tiene que superar la presencia física de la mujer, aniquilar su cuerpo, objeto y lugar de todos los vicios, según la fraternidad médico-artística de la época⁷¹. En el caso contrario, Orfeo puede perder la cabeza, como el Bautista, Eduardo Doria o Túlio Arcos. En su cuadro *Orphée* de 1865 (Fig. 14), Gustave Moreau pinta perfectamente la muerte del Poeta de los poetas a manos de una mujer fatal que se convierte en la protagonista del crimen. Para evitar la decapitación, al artista no le queda otro remedio que cantar, como Dante, a la musa perdida, idealizada en tanto que deshumanizada, esencializada. Así aparece, en *El triunfo del ideal*, María, la mujer ideal del conde de Cipria, figura mariana, avatar de Beatriz, igual que en la obra del pintor venezolano Cristóbal Rojas, *Dante y Beatriz a orillas del Leteo* (1889, Fig. 15):



Ilustración 14.



Ilustración 15.

Sus cabellos flotaban sobre sus hombros como espigas de oro, perfumados por el lejano aliento de los rosales; sus ojos claros y profun-

71 Remito en particular a los poemas de Baudelaire (los más famosos) que evocan la corrupción, la podredumbre del cuerpo muerto femenino, como en “Une charogne” (versión trash del *memento mori* renacentista y barroco), transplantado a la pintura por Gustav-Adolf Mossa en 1906 en un cuadro epónimo.

dos, miraban como en un sueño. Su nariz era de estatua griega, de impecable virgen dórica. Entre la boca y la barba vagaba una sonrisa indecisa, de piedad y de tristeza; y en la admirable armonía de su rostro había algo inexplicable, como un resplandor azul, pero azul, muy claro, muy tenue, azul de nácar, azul de aurora, de dulzura infinita, de poesía de cosas vaporosas, de paisajes contemplados desde el océano en países vagamente presentidos. Su busto era perfecto. Su cuerpo era como un sublime canto a las formas redentoras de la extinta belleza. Y nada era en ella sensual ni llamaba al deseo⁷².

La mujer etérea, irreal, “azul”, se percibe de forma entrecortada, se diseca, (los ojos, la nariz, la boca), como una Venus anatómica. Convertida en estatua, en un proceso de pigmalionismo al revés, la mujer ideal no habla, no cambia, es impenetrable. La sublimación de la mujer es en realidad su deshumanización, su sustitución por un artefacto estético que, colocado en un museo, plasma la petrificación de su situación en aquel mundo ideal concebido por los artistas modernistas masculinos.

Hablé de museificación en la introducción. Ahora quiero precisar la idea a la luz de la reflexión del filósofo francés Jean-Louis Déotte⁷³, especialista en Estética. Cuando se crean los primeros museos públicos en el siglo XVIII⁷⁴, momento en que se inventa la Estética (el juicio sobre lo bello ya no se aplica solamente a la naturaleza sino también al arte), el estatuto de la obra de arte cambia: ya no se destina a un público seleccionado (familia, amigos, visitantes de paso, etc.) en la esfera privada, sino a un público amplio y desconocido en la esfera pública. Lo sagrado se vuelve profano, lo invisible se vuelve visible. El museo público tiene una utilidad social: transmitir un patrimonio artístico seleccionado según criterios estéticos. La obra de arte colocada en un museo se somete al criterio estético de un destinatario desconocido. De ahí la importancia de la selección y de la escenificación, que crean valor y sentido. Con el museo nace la contemplación estética⁷⁵ y se configura una “sensibilidad

72 Pedro César Domínguez, *op. cit.*, pp. 5-6.

73 Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, París, L'Harmattan, 1993.

74 Cronológicamente el del Capitolio, la galería del Luxemburgo –que se desplazará al Louvre–, el British Museum, el de los Oficios, etc.

75 Jean-Louis Déotte, “Le musée n'est pas un dispositif”, *Cahiers philosophiques*, CNDP, 1/2011, 124, pp. 9-22 (p. 10).

común”⁷⁶ frente a objetos que, de no ser incorporados en el patrimonio común, se olvidarían. En el museo, las obras sobreviven porque ya no tienen identidad, ni étnica, ni social, ni política⁷⁷, parecen desprenderse de su contexto de producción. Entonces, la estetización a ultranza de la mujer responde a la misma exigencia: quitarle toda forma de identidad, individual, social, cultural, política, y difundir a todos la imagen común que los hombres se hacen –o deben hacerse– de ella. La museificación de la mujer la transforma en objeto de arte estético, que forma parte del *patrimonio* o de una colección, que fue seleccionado por lo que los conservadores –masculinos hasta hace poco– consideraban como belleza. Se le quita su dimensión sociocultural, su realidad, suspendiéndola en el espacio (de una pared) y en el tiempo. Es una forma de fetichismo y el museo funciona como la antesala burguesa de la heteronomía.

Ya evoqué el caso del doctor Charcot pero son muchos los que aspiran a tener un harén estético, como Des Esseintes. Los que quieren encerrar a su musa en un museo imaginan museos de la Mujer o de la Belleza, como Paul Adam que, en 1907, en la *Morale de l'Amour*, concibe un museo de la belleza femenina para preservarla, ya que la fealdad y la vejez de las mujeres le dan asco⁷⁸. Para luchar contra el feminismo, responsable, según él, del afeamiento de la mujer, hay que crear tal institución: “Cela serait possible. Dans un édifice approprié, les plus belles femmes de chaque race s'offriraient à l'admiration de nos intelligences... Il appartiendrait à Paris d'ouvrir ce panthéon de la Beauté et d'y faire paraître les idoles vivantes”⁷⁹. Para terminar, imagina la organización de una “Fiesta de la Belleza” con la elección de una Diosa que luego desfilaría por París⁸⁰.

Deificada, mitificada, la mujer es una invención de los hombres, que no dejan de instrumentalizarla para hablar indirectamente de otra cosa y, en general, de sí mismos: es la definición de la alegoría (hablar en público

76 *Ibidem*, p. 14.

77 *Ibidem*, p. 20.

78 Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 356: “Esto sería posible. En un edificio adecuado, las más bellas mujeres de cada raza se presentarían para que nuestras inteligencias las admiraran... Le tocaría a París abrir aquel panteón de la Belleza y colocar allí a los ídolos vivos” (la traducción es mía).

79 Paul Adam, *La morale de l'amour*, París, A. Méricant, 1907, p. 337.

80 Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 357.

de otra cosa). De ahí la omnipresencia de mujeres-alegorías como en *Ídolos rotos*, novela en la que Alberto Soria realiza, o mejor dicho modela, una Venus criolla, símbolo de su patria que termina violada –en todos los sentidos del término– y destruida por soldados ignorantes durante la última revolución. La patria débil, representada por una mujer, encima criolla⁸¹, es otro de los tópicos cultivados por los modernistas, como José Martí que, en *Nuestra América* (1891)⁸², opone la virilidad de los dominantes, como los Estados Unidos, a la feminidad de los países latinoamericanos dominados⁸³. Lo femenino es definitivamente la explicación más fácil del fracaso masculino.

Por cierto, al cabo de este recorrido sintético, nos podemos preguntar cómo estos elementos definen la literatura venezolana, ya que son constantes de otras literaturas de la época. Pues, por lo menos, sabemos que la literatura venezolana de entresiglos no se singulariza por sus modalidades de representación de las mujeres, criollas o europeas, mulatas o blancas, y entendemos por qué, ya que no se individualizan –la mujer real no interesa– y, de cualquier forma, los modernistas no buscan modernizar su situación, muy al contrario. La literatura venezolana se integra, para lo bueno y para lo malo, en una literatura tempranamente globalizada a través de los intercambios continuos entre América y Europa.

De hecho, no olvidemos que el sueño de Paul Adam se ha realizado sobre todo en Venezuela, el país de las misses, donde las mujeres se operan, se mutilan y se moldean según los mismos criterios masculinos de

81 Cabe notar que la mujer que sirve de modelo es una joven mulata, “con su áureo y mate color de canela, el color de la piel de aquella mulatina nacida a la sombra de los cafetales del Tuy, bajo los apamates vestidos de rosadas campánulas vaporosas”. Véase Manuel Díaz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 170-171. Esta vez, se compara a la mujer mulata con plantas criollas tropicales, según asociaciones corrientes en aquella época entre clima y “raza”.

82 José Martí, “Nuestra América”, en *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 31-39.

83 Paulette Silva Beauregard, “La feminización del héroe moderno y la novela en *Lucía Jerez y El hombre de hierro*”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXVI, 52, 2º semestre (2000), pp. 135-151.

belleza, todavía imperantes, para satisfacer las exigencias de un concurso que aviva aún el orgullo nacional. La “mitificación opresiva”⁸⁴ de la mujer sigue vigente, tributaria de la mitología de la feminidad finisecular. Pues, me temo que, desde hace más de un siglo, se producen y se reproducen estereotipos femeninos *sin la menor variación*.

84 Luis Martínez Victorio, *op. cit.*, p. 602.

La maja maldita: retrato tardío de una femme fatale

CARLOS PRIMO CANO

Universidad Complutense de Madrid

Título: *La maja maldita: retrato tardío de una femme fatale.*

Resumen: Este artículo analiza la pintura *La maja maldita* (1918) de Federico Beltrán Massés y la vincula al soneto que le dedicó el poeta Armand Godoy en 1926. El análisis da cabida al contexto sociocultural de ambas obras y a la recepción crítica y popular de uno de los artistas más significativos del *art déco* español.

Palabras clave: Decadentismo, Federico Beltrán Massés, Écfrasis, *Art déco* en España, Armand Godoy.

Fecha de recepción: 30/7/2015.

Fecha de aceptación: 18/8/2015.

Title: *La maja maldita: Late Portrait of a Femme Fatale.*

Abstract: This article analyses *La maja maldita* (1918), a painting by Federico Beltrán Massés, and relates the pictorial work to a sonnet that Armand Godoy wrote under its inspiration. The study reflects the social and cultural context of both works, and researches into the critical reception of one of Spanish *art déco*'s most prominent artists.

Key words: Decadentism, Federico Beltrán Massés, Armand Godoy, Ekphrasis, *Art déco* in Spain.

Date of Receipt: 30/7/2015.

Date of Approval: 18/8/2015.

Las relaciones entre literatura y artes plásticas no son patrimonio exclusivo de una escuela, un periodo o un estilo. En todas las épocas ha habido, en distintos ámbitos y con distintas implicaciones, vínculos temáticos y estéticos entre escritores y artistas visuales cuyos resultados dan cabida a manifestaciones tan diversas como la ilustración de relatos literarios, la

descripción literaria de obras plásticas o la écfasis, acaso el género que mejor ilustra el grado de intensidad que puede alcanzar esta relación. Sin embargo, resulta innegable que hay épocas y estilos literarios más plásticos que otros y, en ese sentido, a nadie se le escapa que las relaciones entre literatura y artes plásticas vivieron a finales del siglo XIX y principios del XX un auge sólo comparable al experimentado en períodos tan radiantes como el Barroco secentista.

En el Modernismo, influencias tan dispares como la sensibilidad estética tardorromántica, la obra total wagneriana o la teoría de las correspondencias enunciada por Baudelaire dieron lugar a un considerable corpus textual que hoy sigue proporcionando abundante material para el estudio. Los autores del Modernismo dirigieron su atención a obras plásticas de todo tipo: paisajes, pinturas de tema histórico o legendario, naturalezas muertas, escenas de costumbres y, también, retratos. Este último género pictórico ofrece un interés adicional, ya que las posibilidades de análisis se multiplican, y a los dos términos de la comparación –la obra pictórica y la obra literaria– hay que añadir un tercero: la personalidad del retratado y sus implicaciones sociales, históricas e interartísticas. En ese sentido, el estudio comparado del tema de *La maja maldita* en la obra del pintor Federico Beltrán Massés y del poeta Armand Godoy ofrece posibilidades que van más allá del análisis de sus obras respectivas, y proporciona el punto de partida para establecer una red de referencias, nombres y acontecimientos que permiten contemplar, al menos de manera fugaz, una época concreta y poco conocida de la España contemporánea.

1. EL CASTICISMO ART DÉCO DE FEDERICO BELTRÁN MASSÉS

En ese sentido, el retrato español de las décadas de 1910 y 1920 presenta un atractivo innegable¹. De forma paralela al surgimiento, consolidación y transformación de las Vanguardias, la sensibilidad modernista se prolongaría en las artes plásticas españolas hasta el inicio de la guerra. En

1 En los últimos años, la puesta en valor de artistas y movimientos artísticos de inicios del siglo XX en España ha propiciado la aparición de exposiciones y estudios como *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos*, Madrid, Fundación Santander / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

España, el *fin de siècle* duraría hasta bien entrado el siglo XX y, de ese modo, las estribaciones del Simbolismo –Romero de Torres, Anglada Camarasa– desembocarían en una versión española del *art déco* que, aunque no excesivamente conocida para el público actual, sí gozó de una considerable popularidad entre los espectadores y coleccionistas de la época². Esta celebridad y aceptación se debió tanto a la inmediatez de su lenguaje plástico como a los temas explorados por esta nueva corriente estética, entre los que se encontraba el retrato de celebridades de aquella España que el novelista Antonio de Hoyos y Vinent definiría como afectada por la “maravillosa decadencia que precedió a la guerra”³.

Aristócratas, artistas, intelectuales y celebridades de salón quisieron ser inmortalizados, y para ello acudieron a pintores capaces de expresar –y volvemos a Hoyos– aquella “enfermiza sensibilidad que, poniendo impresionabilidad extraña en nuestras retinas, teñía de color las horas”⁴. Entre los pintores del *art déco* español, el más célebre fue Federico Beltrán Massés (1885-1949). Resulta llamativo que este artista, que en las primeras décadas del siglo XX estuvo considerado como uno de los más célebres y prósperos pintores hispanos, cayera durante décadas en un silencio casi completo por parte de los ámbitos crítico y expositivo.

Al igual que ha sucedido con otros representantes de las estéticas finiseculares en la pintura española –Beltrán Massés nació en Cuba, pero su formación y su cultura son plenamente españolas y, en todo caso, están impregnadas del cosmopolitismo tan característico de aquella época–, su obra no ha sido recuperada más que en fechas muy recientes⁵. De este

- 2 El estudio más extenso y exhaustivo sobre la evolución del *art déco* en España es la imprescindible monografía de Francisco Javier Pérez Rojas, *El art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- 3 Antonio de Hoyos y Vinent, “La hora violeta”, en *Prodigiosos mirmidones*, eds. Leticia García y Carlos Primo, Madrid, Capitán Swing Libros, 2012, pp. 277-282 (p. 279).
- 4 Antonio de Hoyos y Vinent, *op. cit.*, p. 279.
- 5 Apenas encontramos referencias a Federico Beltrán Massés con anterioridad a 1990, cuando Javier Pérez Rojas le dedicó algunas páginas en *El art déco en España*, *op. cit.* Casi una década después, Lola Caparrós Masegosa le dedicaba un capítulo en su imprescindible ensayo sobre la pintura española finisecular: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 230-242. En la actualidad disponemos de dos buenos catálogos dedicados a su obra. El primero es VV.AA., *Federico Beltrán Massés*, Fundación Manuel Ramos

modo, el público ha tenido acceso a la fuerza visual y temática que presentan las obras del que fuera un pintor cuyo estilo puede enmarcarse estilísticamente entre el Simbolismo, el Modernismo y el *art déco* y cuya mayor virtud probablemente sea un exquisito manejo del colorido. Por otro lado, y en sintonía con las corrientes temáticas asociadas a estos movimientos plásticos, la mayor parte de su obra está protagonizada por figuras femeninas, procedentes tanto de la alta sociedad, en forma de retratos, como de la propia imaginación del pintor, que fusionó de manera acertada y evocadora un cierto estilo alegórico con temáticas procedentes del simbolismo y el orientalismo, frecuentemente respaldados por fuentes históricas o legendarias.

Una de sus obras más notorias y llamativas es, sin duda, la pintura *La maja maldita*, pintada en 1918 y expuesta en París un año después. Antes de proceder a su análisis, sin embargo, consideramos necesario prestar atención a ciertos antecedentes que permiten comprender de forma global la reacción que el público de la época tuvo ante una obra considerada polémica y abiertamente erótica; adjetivos, en cualquier caso, frecuentemente aplicados a la pintura de Beltrán Massés.

2. LA GÉNESIS DEL ESCÁNDALO: LAS MAJAS DE BELTRÁN MASSÉS

Cuando Federico Beltrán Massés presentó, en 1919, *La maja maldita*, una seductora pintura ejecutada un año antes, no cabe duda de que el público de la época vio en ella una referencia a uno de los episodios más sonados de la carrera de este singular artista. Su presentación al público tuvo lugar en el marco de la primera exposición del español en Francia, celebrada en el Petit Palais parisino, y no en España, el país donde se

Andrade, Salamanca, 2007, y se publicó con motivo de una exposición estrenada en el Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis de Salamanca. El segundo, que incluye un notable conjunto de ensayos y abundante documentación visual y hemerográfica, es la fuente más completa y actualizada de la que disponemos: *Federico Beltrán Massés. Castizo cosmopolita*, ed. Joan Abelló, Madrid/Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2012. La elaboración de un catálogo razonado de su obra es aún una tarea pendiente que está acometiendo la estudiosa María Antonia Salom de Tord, responsable asimismo del legado del pintor.

había formado, donde había residido hasta entonces y donde había establecido, en 1915, una de las más vivas polémicas artísticas de aquellos años. Dicha polémica –calificada como escándalo por algunos– se produjo a raíz de la presentación, para su inclusión en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915, de un cuadro titulado *La maja marquesa* [Fig. 1].

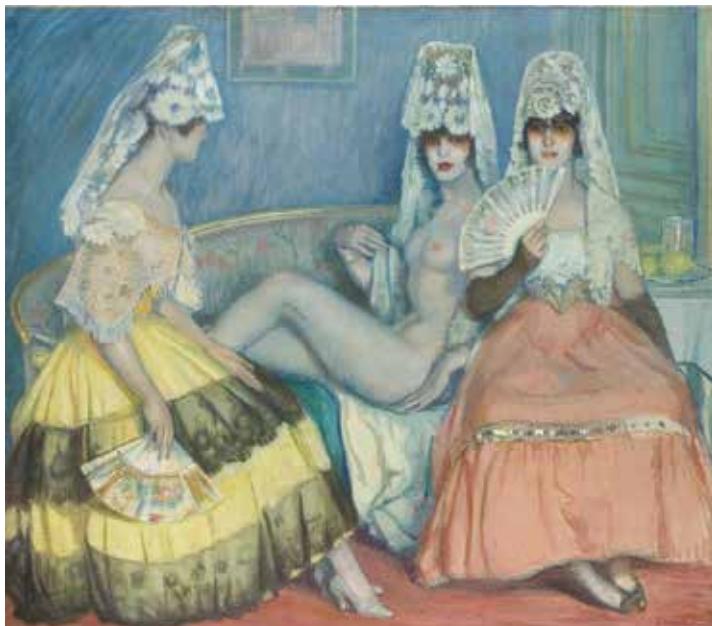


Fig. 1.

La obra, que mostraba a tres mujeres en actitud relajada, una de ellas totalmente desnuda a excepción de una mantilla y una peineta que justificaban tan castizo título, fue rechazada por el jurado basándose en uno de los principios del reglamento, que justificaba la exclusión de pinturas de carácter “repugnante y ofensivo a la moral”. Algunos vieron en este gesto un criterio puramente moralista y conservador que rechazaba una representación tan sexualmente ambigua. Sin embargo, la alta sociedad madrileña, de manera casi unánime, consideraba que la inclusión, aparentemente innecesaria, de la palabra “marquesa” en el título constituía una referencia directa a Gloria Laguna, marquesa de La Laguna, una mu-

jer muy popular en la época a causa de sus poco disimuladas inclinaciones lésbicas⁶. Según esta versión, la pintura habría sido rechazada para evitar la maledicencia.

Sin embargo, como suele ser habitual en este tipo de casos, el acto de censura proporcionó una enorme celebridad a la pintura que se había tratado de silenciar. La decisión del jurado desencadenó una oleada de manifestaciones a favor de la integridad y la valía artística de Federico Beltrán. Varios autores hicieron explícito su apoyo a través de artículos en las principales cabeceras de la época, y llegó a ver la luz un curioso librito, editado por el también artista Gabriel García Maroto, que reunía varios artículos elogiosos hacia Beltrán Massés e incluía además un anexo con varios escritos publicados en prensa a propósito de este asunto⁷. El propio Maroto se refería a Beltrán en términos tan elogiosos y grandilocuentes como los siguientes:

Era muy triste nuestra noche y la luz de *La Maja Marquesa* alumbró nuestro estrecho sendero. Habíamos perdido el camino de Belén, y el Arte de Beltrán apareció como una estrella guía, como un lucero indicador del camino que conduce a la dicha y a la suprema posesión del Amor y el Arte; ved si hay razón para echar a vuelo las campanas

-
- 6 De la popularidad de Gloria Laguna en la sociedad madrileña de la *belle époque* dan muestra los diversos testimonios y crónicas sociales que la sitúan cerca de artistas y celebridades tan conocidos como Antonio de Hoyos y Vinent y Tórtola Valencia. De hecho, Hoyos y Vinent llegó a inspirarse en ella a la hora de crear el personaje de Paca Campanada, que aparece en varias de sus novelas y que protagoniza pasajes como el siguiente, donde además aparece significativamente descrita como “maja”: “Paca Campanada jugaba, fumaba, decía chistes y, contenta de ganar, más por la alegría de la buena suerte que por la ganancia misma, repartía dinero a los que perdían para que siguiesen jugando, con aquella su generosidad llena de airoso desprendimiento, clásica generosidad de maja duquesa que le hacía simpática” (Antonio de Hoyos y Vinent, *San Sebastián, coso taurino*, Madrid/Buenos Aires, Renacimiento, 1914, pp. 184-185).
- 7 El volumen, imprescindible para reconstruir la historia de la polémica y conocer sus distintas voces de primera mano, es el siguiente: *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de MCMXV*, Madrid, Imprenta Española, 1915. Algunos de los autores incluidos en este libro fueron los siguientes: Gustavo García Maroto, Marceliano Santa María, José Francés, Cecilio Pla, Andrés Bearn de Riquer, J. Romero Lozano, José de Silva, A. Vaquer, Román Jori, Manuel Abril o Rafael Cansinos Assens.

de nuestro templo, y cortar las rosas y las palmas de nuestro huerto, para ofrecerlas al artista alto de concepto y poderoso de visión que motiva estos comentarios⁸.

Al margen de manifestaciones tan entusiastas como ésta, lo que sí parece claro es que este acontecimiento sirvió para exteriorizar y hacer público un conflicto existente entre la Academia de Bellas Artes y los círculos modernistas, que llevaban tiempo deplorando la exclusión, en las Exposiciones Nacionales de la institución académica, de autores pertenecientes a la órbita simbolista y decadente, como Julio Romero de Torres⁹. Los argumentos a favor de Beltrán relativizaban la identificación con la marquesa de La Laguna y centraban sus esfuerzos en la defensa de los valores artísticos del desnudo y en el elogio de las cualidades plásticas de Beltrán.

A raíz de este suceso, Federico Beltrán Massés alcanzó una enorme popularidad. Tras el rechazo de la obra por parte del jurado de la Nacional, la pintura quedó expuesta al público en un conocido establecimiento dedicado a las bellas artes situado en la madrileña calle del Carmen. Además, se imprimieron miles de tarjetas postales con la reproducción de la obra que incluían, en el reverso, un texto que denunciaba el acto de censura del que había sido objeto.

Si bien es cierto que la repercusión pública de este escándalo no hizo sino aumentar el prestigio de Beltrán entre los círculos modernistas, también hay que resaltar que dicha notoriedad mediática favoreció una discusión pública en torno a los valores plásticos y estéticos de la obra del cubano. Entre 1915 y 1930 varios autores publicaron reflexiones críticas acerca de los cuadros de Beltrán, tanto en forma de libro o catálogo como en críticas y reseñas aparecidas en la prensa periódica española y francesa. Resulta llamativo que, de forma mayoritaria, muchos de estos autores coincidan a la hora de señalar las deudas estilísticas de un pintor

8 Gabriel García Maroto, “Palabras”, en *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de MCMXV*, Madrid, Imprenta Española, 1915, pp. 8-9.

9 El paso de Julio Romero de Torres por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes estuvo repleto de altibajos que desembocaron en el escándalo de 1906, cuando el jurado rechazó su obra *Vividoras del amor* por considerarla de naturaleza inmoral. Estos y otros avatares han sido recogidos, entre otros, en la monografía de Francisco Calvo Serraller, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Fundación MAPFRE/Instituto de Cultura, 2006, pp. 28-29.

estrechamente vinculado con los movimientos finiseculares y asociado, especialmente para el público francés, a los motivos clásicos de la temática españolista que habían popularizado, entre otros, Zuloaga y Romero de Torres. Así lo demuestra la siguiente apreciación del crítico Camille Mauclair:

Mais Beltran a gardé ce même souci de l'expression dans ses figures imaginées. Elles sont nettement espagnoles par le caractère et le galbe, elles sont d'un artiste profondément imbu de l'âme de sa race, et c'est seulement dans cette région que l'œuvre de Beltran semble tangente à celle de son ainé Zuloaga. Ils sont deux célébrateurs de la beauté hispanique ardente, grave, capricieuse, sensuelle, telle que le merveilleux Goya la peignit¹⁰.

No obstante, no son sólo de origen español las referencias citadas por Mauclair. El crítico también subraya la atmósfera decadente que rodea a las representaciones de esta “beauté hispanique”, y sus palabras remiten indudablemente al arquetipo de la *femme fatale* y, curiosamente, a algunos de sus principales creadores, tanto en el ámbito literario como en el artístico:

Ses beautés aux chevelures de ténèbres, aux teints pâles, aux bouches sanglantes, aux énormes yeux phosphorescents, aux corps musclés et souples de félin humains, apparaissent comme des filles de Bau-

10 “Beltrán ha conservado esta preocupación por la expresividad en sus figuras imaginadas. Son netamente españolas por su carácter y su perfil, y pertenecen a un artista profundamente imbuido del alma de su raza. Sólo en esta región la obra de Beltrán roza la de Zuloaga. Ambos celebran la belleza hispánica ardiente, grave, caprichosa, sensual, tal y como la pintó Goya” (Camille Mauclair, “L’art de Federico Beltrán Massés”, en *L’oeuvre de Federico Beltrán-Massés*, París, Éditions d’Art Vizzavona, 1921, pp. 5-6). Este pequeño catálogo resulta especialmente significativo debido a la relevancia pública de los dos autores que contribuyeron con sus textos a la valoración de Beltrán entre el público francés. El escritor Camille Mauclair fue un firme defensor del esteticismo pictórico y de la obra de destacados pintores y escritores pertenecientes a la órbita estética del Simbolismo. El otro colaborador en esta publicación, Louis Vauxcelles, fue uno de los críticos de arte más influyentes de la *belle époque*, como lo demuestra el hecho de que los nombres de dos de los principales movimientos de las Vanguardias, el fauvismo y el cubismo, fuesen formulados por él por primera vez.

delaire et de Rops, elles attirent, elles hantent, elles font peur, elles sont à la fois luxurieuses et ascétiques, et rendues plus terribles et plus voluptueuses encore par des éclairages de féerie, d'incendie ou de tempête¹¹.

Baudelaire, Rops, Poe o Goya son nombres que, con frecuencia, afloran en este tipo de reflexiones a propósito de la obra de Beltrán. La belleza española, que el cubano había ubicado anteriormente en figuras tan características como la de la gitana, se plasmará, a raíz del escándalo provocado por *La maja marquesa*, en numerosas representaciones de este peculiar arquetipo castizo. Así lo afirma la abogada y escritora socialista Concha Peña en un artículo publicado en 1929:

Pero donde el pintor alcanza su más alta inspiración es en la interpretación de sus majas. Tienen estas mujeres de Beltrán un marcado carácter de perversidad, algo de ardiente, de enigmático, de terrible, que produce en el observador una rara emoción de incertidumbre lejana de tiempo y de espacio¹².

Por otro lado, quizás como una muestra de desengaño o de definitiva rebeldía ante el gusto académico que había marginado su pintura en 1915, las majas que pueblan la pintura de Massés a partir de esa fecha han abandonado la luminosa sensualidad y el tenue cromatismo rococó de *La maja marquesa*. En lugar de mujeres entregadas a plácidos gozos terrenales, las majas de Massés se convierten, como apuntábamos, en temibles féminas de oscuras inclinaciones y perniciosos efectos sobre la voluntad masculina. Esta evolución queda de manifiesto en un comentario de José Francés acerca de una de las figuras que protagonizan un lienzo de la época, el espléndido *Retrato de Mlle. Simone Bastat*. Junto a la retratada, una

11 “Sus bellezas de cabelleras de tinieblas, rostros pálidos, bocas sangrientas, enormes ojos fosforecientes, cuerpos musculados y ágiles propios de felinos humanos, aparecen ante nosotros como hijas de Baudelaire y Rops. Ellas atraen, obsesionan, asustan, son a la vez luxuriosas y ascéticas, y resultan aún más terribles y voluptuosas inmersas en una iluminación de magia, de incendio o de tempestad” (Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 6).

12 Concha Peña, “Las majas de Federico Beltrán”, *Alrededor del Mundo*, 1586 (9 de noviembre de 1929), pp. 1251-1252.

tenebrosa maja sugiere una nueva interpretación:

Es la maja de los cuadros de ayer, pero está cubierta de sombra y de tristeza. Ni la mantilla blanca, ni el traje de rutilancias audaces, ni la endiablada sonrisa de calenturientos carmines. Le cae de la cabeza al cuerpo, desmayadamente, una blonda negra. Le niebla el rostro la melancolía, y tiende con sus manos, amigas antes de los crótales moñudos de colores, de las velas rizadas, de los claveles púrpura, un cofrecillo de joyas a Mlle. Simone Bastat¹³.

Adornada ya con rasgos de innegable fatalidad, como venimos diciendo, fueron varias las versiones de este mismo motivo que Beltrán incluyó en retratos, alegorías y pinturas de temática costumbrista o literaria. El mencionado artículo de José Francés formaba parte de un catálogo editado en 1923 que contiene ya un conjunto nada despreciable de “majas” entre las obras incluidas. Además de en el ya citado *Retrato de Mlle. Simone Bastat*, encontramos mujeres de este tipo en obras como *El juicio de París*, el *Retrato de Irene Narezo de Beltrán* o *La maja de luto*.

3. LA SÍNTESIS ICONOGRÁFICA: *LA MAJA MALDITA* (1918)

La más conocida de las majas de Beltrán es, sin embargo, *La maja maldita*, nuestro objeto de estudio en este artículo. Sabemos que Beltrán la pintó en 1918 y que fue expuesta en París en el marco de la primera exposición que Beltrán celebró en la capital francesa tras instalarse allí. Según otro artículo de Camille Mauclair, *La maja maldita* fue uno de los lienzos más admirados por los parisinos, y su carácter excepcional favoreció que el pintor español tuviese la oportunidad de exponer sus obras

13 La labor que José Francés desempeñó como crítico de arte en publicaciones de amplia distribución ha sido el tema principal de la tesis doctoral de María Piedad Villalba Salvador, *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense, 2002. Asimismo, la influencia de Baudelaire en la obra de este escritor queda apuntada y analizada por Begoña Sáez Martínez en su imprescindible ensayo *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004, p. 313.

en la Exposición Universal de Venecia en 1921¹⁴. Se trata, en todo caso, de un magnífico lienzo, una pintura dotada de un aspecto enigmático y seductor que fusiona sabiamente distintas tradiciones iconográficas y que, al mismo tiempo, condensa a la perfección los rasgos de fatalidad tan apreciados por los artistas finiseculares. [Fig. 2]



Fig. 2.

El contenido general de esta obra lo proporciona la siguiente descripción de Concha Peña:

Teatralmente tendida sobre unos rulos oscuros, una mujer morena, hermosísima, se envuelve en una mantilla de blonda transparente, tocada con ancha peineta, en forma de tiara, que le da un aspecto hierático de ídolo embrujado. Por la ventana abierta hacia la noche, serena y estival, se ve lejana la esbelta silueta de una gótica catedral...¹⁵

14 Camille Mauclair, "Le peintre espagnol F. Beltran-Masses", *Le Gaulois Artistique* (25-6-1929), pp. 337-337.

15 Concha Peña, *op. cit.*, p. 1252.

A la hora de plantear un tema similar –una maja tendida– no cabe duda de que el primer modelo que pudo tener en cuenta Beltrán Massés fue el propuesto por Goya en sus célebres *La maja desnuda*, pintada entre 1790 y 1800, y *La maja vestida*, variación de la anterior, datada entre 1802 y 1805. Ambas obras disfrutaban de una enorme popularidad a principios del siglo XX y, de hecho, la referencia a estas pinturas ya surgió con motivo del escándalo suscitado por *La maja marquesa* (1915), cuando algunas voces críticas caracterizaron a la mujer retratada por Beltrán como “descendiente de la de Alba”¹⁶. Sin embargo, la presencia de las majas en la pintura española del siglo XIX no es en absoluto anecdótica, ya que el imaginario romántico dedicó no poca atención a la representación de mujeres vestidas de forma popular en distintas actitudes. Este casticismo decimonónico, escasamente estudiado y hoy felizmente rescatado por algunas monografías y exposiciones, dejó obras tan interesantes como las firmadas por José María Domínguez Bécquer, recientemente recuperadas¹⁷ y que constituyen, a juicio del mayor conocedor de su obra, “una de las muestras mejores y más completas” del discurso casticista¹⁸. Tampoco era un motivo extraño en la pintura de principios del siglo XX. Los contemporáneos de Federico Beltrán Massés firmarían óleos protagonizados por mujeres reclinadas y ataviadas de modo castizo, como las debidas al pincel de Manuel Benedito Vives (*La Gavilana*, 1910, y *Gitana*, 1909)¹⁹.

16 Gabriel García Maroto, “El reinado de la mediocridad”, en *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de MCMXV*, Madrid, Imprenta Española, 1915, p. 25.

17 Resulta imprescindible consultar la monografía de Jesús Rubio Jiménez, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007. En su indagación acerca de la obra del padre de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, un importante pintor costumbrista del Romanticismo sevillano, Rubio Jiménez registra varias representaciones del tema de la maja, como la pintura *Maja y Celestina* (s. f., lámina 9) o la aguada *Maja o Mujer con mantilla* (1834), recogida a su vez en Manuel Piñanes García-Olías, “Algunas aguadas inéditas de José D. Bécquer”, *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp. 359-366.

18 Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, p. 92.

19 A finales de 2014 la Fundación Bancaria de Valencia acogía una exposición titulada *Herederas de las Majas de Goya. Pintura española del cambio de siglo XIX-XX*. Planteaba, a través de un conjunto de importantes obras, la persistencia del modelo de la mujer reclinada en la pintura española finisecular. El catálogo de la misma (Isabel Justo, *Herederas de las Majas de Goya. Pintura española del cambio de siglo XIX-XX*,

No obstante, la relajada sensualidad de las majas goyescas o el amable costumbrismo de las castizas majas decimonónicas distan mucho de la oscura sofisticación de *La maja maldita*. Tampoco el atuendo elegido por Beltrán resulta historicista en un sentido estricto, ya que sólo los pequeños zapatos dorados de su maja coinciden con los que luce la protagonista de *La maja vestida*; en el resto de su figura, las vestimentas populares de la dama goyesca han sido sustituidos por una perturbadora indumentaria. En ella, la severidad religiosa de la peineta y la mantilla contrasta con la pálida desnudez entrevista a través de las blondas transparentes que cubren el resto de su cuerpo. La originalidad de este atavío queda de manifiesto en las palabras del crítico Luis Doreste, cuando menciona su particular modelado del desnudo femenino “que enciende el espíritu en un espíritu contemplativo inacabable, [...] vistiendo en blondas las desnudeces admirables, creación de singular encanto”²⁰.

La transparencia de estos tejidos sugiere así la desnudez y la plena sensualidad de un cuerpo representado como objeto de deseo. Los tintes fúnebres de la escena y el propio título de la obra –*La maja maldita*, que reviste esta imagen de una cierta dimensión demoníaca– sitúan este deseo sexual bajo un velo fatídico, convirtiendo esta representación de sensualidad peligrosa en un símbolo de la fatalidad femenina tan cara a los artistas finiseculares. Louis Vauxcelles subraya este aspecto en una reflexión a propósito de las figuras femeninas de Beltrán:

Regardez ces filles à la chair capiteuse, tiède et ambrée, aux yeux de phosphore, aux seins fleuris meurtris de morsures, ces corps d'une souplesse féline, élastique, musclée, prêts aux contorsions paroxystes, aux déhanchements de l'étreinte et de la danse. Ce sont, dirons les enthousiastes, des fleurs vénéneuses, des fruits maudits²¹.

Valencia, Fundación Bancaria, 2014) incluye un interesante texto de la comisaria de la muestra y analiza la evolución de este motivo pictórico con especial atención a sus características sociales e interartísticas.

- 20 Luis Doreste, “Crónicas parisientes: Una visita a Federico Beltrán”, *Cosmópolis*, 12 (1921), p. 551.
- 21 “Mirad a estas muchachas de carne embriagadora, tibia y ambarina, de ojos de fósforo, senos floridos lacerados por mordeduras; estos cuerpos de elasticidad felina, flexible, musculosa, aptos para las contorsiones paroxistas, para las contorsiones del amor y de la danza. Sus admiradores las llamamos flores venenosas, frutos malditos”

La fusión modernista entre amor y muerte queda de manifiesto en este fragmento, que contiene muchos de los tópicos del erotismo finisecular. Vauxcelles menciona la “carne embriagadora, tibia y ambarina”, un atributo que caracteriza la sensualidad como una perturbadora emanación. A su vez, las referencias al cuerpo “felino”, dado a las “contorsiones”, al “paroxismo” y a las “dislocaciones de la danza”, remiten inevitablemente a la figura de la bailarina que tiene en Salomé su más egregia precursora y que, en la época, se había popularizado enormemente a través de numerosos espectáculos de danzarinas exóticas. Del mismo modo, otro de los elementos que llaman la atención de los críticos es la mirada de esta figura trágica. *La maja maldita* no ostenta un semblante relajado y luminoso, como la maja goyesca, ni la indiferencia de la *Olympia* de Manet:

Mira fijamente hacia una remota ilusión que no llega, y hay en sus ojos felinos y misteriosos un fondo de refinada sugestión que ofrecen la ventura de amores fatales, paraísos deleitosos, vibrando la mueca de un deseo desconocido en su boca sangrienta de labios gordezuelos y sensuales. Resumida en esta concepción suprema, exquisitamente interpretada, hay unas suaves tonalidades de misticismo pagano, que contrasta con un espíritu voluptuoso que se manifiesta en el misterio de sus ojos rasgados, donde se lee el más ferviente y realista deseo de vivir²².

Para otros autores, este carácter trágico desemboca inevitablemente en la figura de la *femme fatale*, que también adoptaba una actitud de enigmático hieratismo en la obra de pintores como Gustave Moreau. Tal es el caso de Camille Gronkowski, crítico y conservador del Musée du Petit Palais –el primer espacio parisino donde Beltrán expuso una selección de sus obras– que, en un artículo dedicado a la pintura española contemporánea, no duda en atribuir a esta obra una serie de rasgos que la emparentan con dos autores literarios fundamentales en el imaginario de la generación simbolista: Baudelaire y Samain.

(Louis Vauxcelles, “Beltran et la peinture espagnole contemporaine”, en *L'oeuvre de Federico Beltrán-Massés*, s. p.).

22 Concha Peña, *op. cit.*, p. 1252.

Mais la Maja n'est pas seulement une perle de nacre sertie de sombres pierreries: par l'arabesque onduleuse, par le geste hiératique, et surtout par l'expression tendue et ardente du regard, cette féline créature symbolise la Luxure, celle que chanta Baudelaire, et surtout Albert Samain, dans les strophes fameuses qui nous viennent invinciblement à la memoire²³.

En este fragmento no sólo resulta llamativo el delicado lirismo parnasiano que impregna imágenes como “perla de nácar extraída de sombrías pedrerías” para describir el efecto de la piel pálida bajo las oscuras blondas transparentes y el brillo cadavérico de la tez de la mujer representada, sin duda el punto más luminoso del cuadro; también resulta interesante la recurrencia del término “felino” a la hora de caracterizar las representaciones femeninas de Beltrán: sinuosas, elegantes y enigmáticas. Más allá de la serpentina silueta de la figura que protagoniza el cuadro, el resto de elementos que forman parte de la composición presenta un indudable interés, debido a su particular reinterpretación de ciertas tradiciones iconográficas asociadas a la representación de la belleza femenina. La escena se desarrolla en un entorno nocturno, apenas revelado entre las sombras, pero repleto de elementos plenamente significativos, justificando la apreciación que apuntaba Camille Mauclair en uno de sus ensayos sobre la obra de Massés: “Il lui est impossible de présenter un portrait sans le relier à un décor qui est «une projection d'âme» autour de la figure charnelle dont il restitue la ressemblance et scrute l'expression”²⁴.

La maja se encuentra tendida sobre un diván o cama cubierta de lujosos ropajes de color rojizo. Tras ella, unas cortinas dejan ver la “esbelta

23 “Sin embargo, la Maja no es sólo una perla de nácar engastada en oscuras pedrerías; por el arabesco ondulado, por el gesto hierático, y sobre todo por la expresión tensa y ardiente de su mirada, esta criatura felina es un símbolo de la Lujuria, la que cantó Baudelaire y, sobre todo, Albert Samain, en las famosas estrofas que nos vienen invencibles a la memoria” (Camille Gronkowski, “L’Évolution de la Peinture Espagnole Moderne”, *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, mayo de 1919, p. 22).

24 “Le resulta imposible presentar un retrato sin vincularlo a un decorado que sea una proyección del alma en torno a la figura carnal cuyo parecido restituye y cuya expresión escruta” (Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 5).

“silueta de una catedral gótica” que mencionaba Concha Peña en su descripción. Parte del escenario está envuelto en la oscuridad, pero parece claro que en este punto la obra de Beltrán se aparta definitivamente de la influencia goyesca –recordemos que las dos *Majas* se encuentran aisladas, rodeadas por un espacio indeterminado y vacío– y se aproxima a otra fuente iconográfica muy distinta: la de las representaciones de Venus en la pintura del Renacimiento veneciano. En ese sentido, es el nombre de Tiziano el más fácilmente identificable con este sistema de representación. Si tomamos como ejemplo el óleo *Venus y el tañedor de laúd* (1560, hoy conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York), las similitudes con el *décor* de la pintura de Beltrán resultan claramente visibles. Así, los suntuosos paños purpúreos del lecho y los pesados cortinajes que dan paso a un paisaje existente más allá de los límites de la estancia son recursos propios de la pintura veneciana que Beltrán reinventa aquí con un exquisito barniz decadentista. La figura masculina está ausente, pero, por otro lado, el laúd que ameniza la estancia de Venus en la obra de Tiziano ha sido aquí sustituido por una guitarra española situada junto al cabecero de la cama. Se trata, sin duda, de otro guiño al casticismo español tan apreciado por Beltrán, posiblemente interesado por el mundo plástico del flamenco que tan fructífero había resultado en la obra de Julio Romero de Torres.

Por otro lado, al igual que los pintores venecianos, Beltrán gozaba de una merecida fama como exquisito colorista, y dicha maestría queda sóbradamente demostrada en esta pintura. Todo este decorado se encuentra invadido por un cromatismo oscuro, delicado y evocador, lleno de sutiles contrastes y heredero directo de la pintura simbolista. A excepción de la suave iluminación dorada que recorre la figura central y que parece proceder de un candil invisible, la escena es nítidamente nocturna, lo que la distancia también de las luminosas representaciones de Tiziano. El rasgo más característico es, sin duda, el color azulado –índigo o cobalto– que domina todo el fondo de la pintura, combinándose tenuemente con el negro y el verde. Dicho registro cromático, “que aparece en sus telas con una prodigalidad excesiva”²⁵, es el rasgo más inmediatamente reconocible

25 María Victória Salom Vidal, “Notas de color”, en *Federico Beltrán Massés. Castizo cosmopolita*, ed. Joan Abelló, Madrid/Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2012, pp. 160-163 (p. 163).

de gran parte de la obra pictórica de Beltrán, y como tal fue subrayado por los expertos:

Le triple envoi de Federico Beltran attire notre attention: c'est un moderne et c'est un symboliste; comme Anglada, il aime de jouer avec les couleurs rares, et vous admirerez les profonds cobalt de la nuit étoilée, derrière le corps pâle de la Maja maudite, en étrange harmonie avec les verts foncés de la draperie²⁶.

En términos similares se expresaba Louis Vauxcelles, subrayando el poder lírico de dicha maestría en el empleo del cromatismo, y haciendo énfasis en la capacidad evocadora del fondo, lleno de formas apenas esbozadas que remiten a la España remota, oriental, musical y arcaica que había cautivado a los románticos europeos:

L'harmonie dominante est l'indigo: bercement des nuits enchantées, des jardins endormis sous la lune, chansons de Granados chuchotées mezzo voce, corps de femmes pâmés, extasiés, s'allongeant, s'étirant, langoureux, d'un poids, d'une densité volumineuse, ces filles se drapent au creux de mantilles polychromes²⁷.

A ojos de sus contemporáneos, esta fuerza visual justificaba plenamente la valía artística de la obra, relegando a un segundo plano las posibles connotaciones morales que sólo parecían interesar a una élite academista definida invariablemente como “mediocre” por todos aquellos que se consideraban víctimas de su tradicionalismo y sus prejuicios estéticos. De hecho, no resulta inesperado encontrar, en la valoración de la pintu-

26 “La triple apuesta de Federico Beltrán atrae nuestra atención; es un moderno y es un simbolista; como Anglada, le gusta jugar con los colores raros, y sin duda admiraréis el profundo cobalto de la noche estrellada tras el cuerpo pálido de la Maja Maldita, en extraña armonía con los verdes oscuros de los drapeados” (Camille Gronkowski, *op. cit.*, p. 22).

27 “La armonía dominante es el índigo, que nos mece igual que lo hacen las noches encantadas, los jardines adormecidos bajo la luna, las canciones de Granados susurradas a media voz, los cuerpos femeninos que desfallecen, extasiados, que se alargan, se estiran, lánguidos, con un peso y una densidad voluminosa, de chicas que se envuelven en polícromas mantillas” (Louis Vauxcelles, “Beltran et la peinture espagnole contemporaine”).

ra de Beltrán, juicios que recuerdan inevitablemente a los principios del Movimiento Estético británico, defendiendo la búsqueda de cualidades y emociones puramente plásticas, despojadas de toda intencionalidad social o moral.

Je ne crois pas pourtant que le peintre qui les a créées ait songé à les considérer autrement que comme de passionnats motifs d'harmonie chromatiques, des prétextes à des noirs, à des rouges, à des verts prasins, à certains tons de perle et de saphir que je n'ai vu qu'à lui depuis le Tintoret²⁸.

En las alusiones a estos tonos y armonías cromáticas resuenan inevitablemente ecos de aquellos pintores que, como Whistler, habían sentado un precedente a la hora de dar prioridad, en su actividad artística, al ámbito formal y plástico sobre el temático, persiguiendo únicamente experiencias sensoriales y espirituales derivadas de la contemplación de la forma y el color como entidades abstractas. En ese sentido, al despojar a sus representaciones de todo realismo cromático y apostar por una iluminación dramática y casi onírica, Beltrán Massés adopta una postura de plena modernidad, en la que el cuadro funciona como una creación visualmente autónoma que no necesita referentes externos para justificarse. Por otro lado, esta creación de un mundo plásticamente independiente se ve reforzada por un carácter literario que sus contemporáneos no dudaron en subrayar. Nuevamente es Camille Mauclair quien favorece esta interpretación gracias al siguiente fragmento en el que reflexiona acerca de la naturaleza poética del universo pictórico de Beltrán: “Il y a là une opération de l'esprit, une transposition de la poésie à la peinture, qui s'accomplit dans tous les tableaux où Beltran présente des têtes d'expression. Il y reste peintre, mais il y est pleinement poète”²⁹.

28 “No creo, sin embargo, que el pintor que las ha creado las considere algo más que apasionantes motivos de armonía cromática, pretextos para pintar negros, rojos, verdes y ciertos tonos de perla y de zafiro que no he visto en nadie más desde Tintoretto” (Camille Mauclair, “L’art de Federico Beltrán Massés”, en *L’œuvre de Federico Beltrán-Massés*, p. 6).

29 “Hay ahí una operación del espíritu, una trasposición de la poesía a la pintura que se cumple en todos los cuadros en los que Beltrán demuestra que, sin dejar de ser pintor, es plenamente poeta” (Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 6).

Volviendo al cuadro, hoy sabemos que la modelo no era una mujer anónima, sino la bailarina Tórtola Valencia, uno de los personajes más célebres de la España de principios del siglo XX. Bailarina exótica, fue la introductora en España de nuevas modalidades de danza que combinaban las técnicas más clásicas con inspiraciones revolucionarias: animales, abstractas y étnicas. También ocupó una posición de indudable importancia en los círculos más avanzados –y escandalosos– de la alta sociedad madrileña. El escritor y periodista César González Ruano recordaba haberla conocido en casa de Antonio de Hoyos y Vinent, donde la vio bailar “con tanto arte como poca ropa, y me quedé fascinado. Era encantadora y absurda, como un ídolo falso”³⁰. En otro fragmento, el mismo autor la ubica en la controvertida pandilla del autor de *A flor de piel*:

[Hoyos y Vinent] me enseñó los bailes de máscaras de barrios bajos verdaderamente increíbles, los últimos cafés de cante que quedaban, como el de la Encomienda, que se conservaba lo mismo que los del siglo pasado, como una estampa puesta de espaldas a nuestra época, y en su casa conocí a Tórtola Valencia, al pintor Federico Beltrán Massés, a Julio Antonio el escultor, [...] a Pepito Zamora, a Gloria Laguna y al extrañísimo marqués de Villalobar, que era otro monstruo de los buenos³¹.

Entre los hallazgos de Tórtola Valencia estuvo la reivindicación en clave vanguardista del folclore español: suya fue, por ejemplo, la innovación de emplear la mantilla y la peineta tradicionales como atuendo artístico sobre el escenario, desprovisto de su carácter religioso. Dentro de su repertorio, que incluía motivos orientalistas como Salomé (y así la retrató Rafael de Penagos en un célebre cartel para el Baile del Círculo de Bellas Artes), también estaba el de la maja goyesca. De hecho, en esta misma época firmaría un contrato publicitario con la casa cosmética Myrurgia para ser la imagen de una línea de productos llamada significativamente “Maja”³². Y como maja posó ante Beltrán Massés, convirtiéndose en

30 César González Ruano, *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 229.

31 César González Ruano, *op. cit.*, p. 86.

32 Las ilustraciones publicitarias y el diseño de los envases de la firma Myrurgia reflejan la extraordinaria creatividad *art déco* de inicios del siglo XX, tal y como demuestra

la primera de una larga serie de celebridades internacionales a quienes retrataría, y que con los años incluiría nombres como Anita Delgado, la Maharaní de Kapurtala, actrices de Hollywood como Joan Crawford o Greta Garbo y estrellas internacionales como el actor de cine mudo Rudolfo Valentino, con quien Beltrán llegó a convivir durante su estancia estadounidense.

Que la modelo de *La maja maldita* sea Tórtola Valencia no implica que nos hallemos ante un retrato *sensu stricto*. Sus rasgos están estereotipados y rozan la androginia. Sin embargo, su magnetismo era innegable, y quizás eso explique que, al ver esta pintura, la conocida Marquesa Casati, amante de D'Annunzio y alma viviente de la Venecia más rutilante de la *belle époque*, encargara un retrato al español con una atmósfera similar. El *Retrato de la Marquesa Casati* (1920) está desprovisto de los elementos casticistas que decoraban el de Tórtola Valencia, pero comparte un idéntico registro cromático y un aire espectral subrayado por la rigidez y palidez de su protagonista, que en esta ocasión sostiene, como la calavera hamletiana, una esfera de cristal azul que le había regalado Gabriele d'Annunzio y que ella consideraba su posesión más preciada.

Todo lo anterior justifica que un autor de intereses cercanos al Simbolismo, como era el joven Armand Godoy, se sintiera inmediatamente atraído por *La maja maldita*, que bien pudo ver en París en 1919, año de la primera exposición de Beltrán en la capital francesa. También es posible que la contemplara posteriormente, estimulado muy posiblemente por los elogios de voces tan autorizadas y prestigiosas como Camille Mauclair y Louis Vauxcelles. En todo caso, parece obvio que un joven literato entregado a la causa del Modernismo se sintiera inmediatamente seducido ante la contemplación de esta imagen y decidiera proponer un texto poético correlativo, destinado a ser difundido de manera conjunta con una reproducción de la obra plástica que la había motivado.

una original exposición celebrada en 2003 en el Museu Nacional de Catalunya y su correspondiente catálogo: *Myrurgia 1916-1936. Belleza y glamour*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2003.

4. LA TRANSPOSITION D'ART DE ARMAND GODOY

La crítica ha considerado los inicios de la carrera literaria de Armand Godoy (La Habana, 1880-París, 1964) como un mero prólogo a su personalidad literaria posterior, definitivamente orientada hacia el catolicismo. Sin embargo, no cabe duda de que dichos inicios, asociados a las formas y los temas del Simbolismo tardío, presentan un interés considerable. Esto no se debe únicamente a su particular cosmopolitismo –aunque nacido en Cuba, Armand Godoy desarrolló la mayor parte de su obra literaria en francés–, sino también a su interés por la relación entre la literatura y las artes visuales. No resulta extraño que así fuera, dadas sus influencias literarias. Entre ellas destacaban las de Baudelaire –al que dedicó un importante estudio³³–, pero también José María de Heredia –al que ofreció su primer poemario, en 1925, *À José-Maria de Heredia, sonnets*³⁴–. El nombre del poeta parnasiano posiblemente planeaba sobre su escritorio cuando, en 1926, dio a las prensas un opúsculo titulado significativamente *Tryptique*³⁵. En esta obra, lujosamente editada, tres sonetos inspirados en tres obras de Beltrán Massés se hallaban enfrentados a las reproducciones en fototipia de las tres pinturas citadas³⁶. Procedemos a reproducir el titulado *La maja maudite*, pues corresponde a la pintura de Beltrán Massés que ya hemos analizado.

LA MAJA MAUDITE

Derrière ton regard séraphins et démons
tissent la maille fine aux subtils tentacules
où se tordent les coeurs, pitieux et ridicules,

33 Armand Godoy, *La bonté de Charles Baudelaire*, Montreux, Imp. Ganguin & Laubscher, 1942.

34 Armand Godoy, *À José-Maria de Heredia, sonnets*, París, Lemerre, 1925.

35 El título completo es *Tryptique. La Maja Maudite. Salomé. Vers les étoiles. Trois poèmes d'Armand Godoy. Illustrée de trois tableaux de D. Beltran Masses. Préface de Camille Mauclair en fac-similé*, París, Impr. Daniel Jacomet, 1926.

36 Una primera aproximación a este diálogo interartístico entre Armand Godoy y Federico Beltrán Massés a propósito del soneto que el hispano dedicó a *Salomé* se encuentra en el artículo de Jesús Ponce Cárdenas y Carlos Primo Cano, “Armand Godoy o la écfrasis decadente”, *AnMal Electrónica* 32 (2012), pp. 133-153.

pendant que l'orgue chante et grondent les sermons.

Sur ton corps de Vénus quelques noirs goëmons
dessinent des serpents crispés et minuscules,
et dans ta bouche en feu les sanglants crepuscules
reprennent le refrain maudit: "Mourons, aimons!"

Au bout de cette main droite comme une flèche
tes ongles sont au guet. Quelle blessure fraîche
vont-ils border d'un rouge et sinistre ostensorio?

Mais la guitare est là que ta mantille voile:
pour se détendre ils font sangloter chaque soir
son coeur sonore épris d'une invisible étoile³⁷.

Si, como se ha señalado, el soneto dedicado a *Salomé* abandonaba la descripción del lienzo para adentrarse en la recreación de elementos iconográficos asociados a Oscar Wilde y a Beardsley³⁸, el segundo poema del tríptico, titulado *La maja maldita*, sí se ciñe a los elementos que aparecen en la obra pictórica de Beltrán Massés. Hemos comentado ya cómo en la recreación del pintor español se producía una peculiar revisión de dos figuras arquetípicas (las Venus renacentistas y las majas goyescas); para Godoy, a estas dos referencias hay que añadir una tercera: la de la religiosidad popular española, que era uno de los atributos indisociables del casticismo esotérico de las primeras décadas del siglo XX. También resulta algo muy llamativo en un autor como Godoy que, cuando trató temáticas religiosas, lo hizo desde la devoción y la espiritualidad.

Aquí, la atmósfera es muy distinta. Si hay devoción, es claramente perversa. El poder de seducción de la maja maldita combina elementos angelicales y satánicos, esos “serafines y demonios” que convierten su mirada en una red que apresa a “corazones piadosos y ridículos”. La figura que

37 “Tras tu mirada serafines y demonios / tejen la fina malla de sútiles tentáculos / en que se retuercen los corazones, piadosos y ridículos, / mientras el órgano canta y rugen los sermones. // Sobre tu cuerpo de Venus negras algas / dibujan serpientes crispadas y minúsculas / y en tu boca encendida los sangrientos crepusculos / repiten el estribillo maldito: “¡Muramos, amemos!”. // Al cabo de esta mano recta como una flecha / tus uñas acechan. ¿Qué herida reciente / van a ribetear con una roja y siniestra custodia? // Pero la guitarra está ahí, velada por tu mantilla: / cada noche, para relajarse, extraen un sollozo / de su corazón sonoro, tomado por una invisible estrella”.

38 Jesús Ponce Cárdenas y Carlos Primo Cano, *op. cit.*, pp. 128-129.

evoca Godoy es, por tanto, una *femme fatale* en su versión más abiertamente demoníaca; especialmente porque la escena de la seducción no se produce en un elegante diván, sino en un templo religioso: así lo deja adivinar el verso cuarto, que narra cómo la seducción tiene lugar “mientras el órgano canta y rugen los sermones”. Estamos, por lo tanto, en una iglesia española. En una catedral incluso.

Serafines, demonios, música sacra y catedrales; los elementos religiosos no acaban aquí: en el primer terceto, el poeta, que se dirige a la maja en segunda persona, compara la herida que provocan sus uñas afiladas con “una roja y siniestra custodia”. También podríamos ubicar dentro de la imaginería religiosa el propio atuendo de la protagonista: vestida únicamente con una mantilla negra de origen devoto que, al cubrir apenas su pálida desnudez, se carga de connotaciones eróticas y mórbidas.

Nos hallamos, pues, ante un *décor* clásico de la imaginación romántica e incluso gótica. No en vano uno de los ejemplos más conocidos de *femme fatale* se encuentra en *El Monje*, de Mathew Lewis, una historia de seducción demoníaca ambientada en un convento madrileño. La historia, sobradamente conocida, se centra en las tentaciones que experimenta un fraile con fama de santo, Ambrosio, ante la seducción de Matilde, que ha ingresado en el monasterio haciéndose pasar por hombre. Uno de los episodios críticos de la novela tenía lugar cuando Ambrosio descubre la naturaleza femenina y tentadora de Matilde y afirma que “the moonbeams darting full upon it enabled the monk to observe its dazzling whiteness”³⁹. La palidez del cuerpo desnudo de *La maja maldita* es, ese sentido, la misma palidez de Matilde en la sobriedad del monasterio, que también es la de las espectrales heroínas bíblicas de Gustave Moreau o de la Salomé de Wilde.

Volvamos, sin embargo, al velo de encaje que la recubre en el cuadro de Massés, y que Godoy describe como “negras algas que dibujan serpientes crispadas y minúsculas”. En la imagen oceánica de las algas resuena la lejana voz de las sirenas; a su vez, las serpientes son una muestra de la iconografía más clásica de la fatalidad femenina, cuyo recorrido cuenta con ejemplos tan ilustres como los cabellos ofidios de la Medusa, la presencia

39 “La luz de la luna caía de lleno sobre el seno de Matilde, y permitía que el monje lo contemplara en su cegadora blancura” (Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance. In Three Volumes*, Londres, J. Saunders, 1796, p. 127).

demoníaca que tienta a la Eva del Génesis –la Lilith mesopotámica– o, también, las representaciones literarias y pictóricas de Cleopatra. Con estas referencias en mente, Godoy elimina el origen devocional de la prenda y el encaje de la mantilla aparece transmutado aquí en un atuendo diabólico que simboliza el mortífero poder de seducción de la *femme fatale*.

En esta blancura espectral ribeteada de amenazadoras formas negras se engarza el color rojo de los labios: Godoy la describe como una boca encendida –en llamas– que evoca sangrientos crepúsculos. Por un lado, los ecos de Wilde son obvios; no en vano el primer soneto del tríptico que analizamos, el dedicado a Salomé, se abría con una cita de Wilde enormemente ilustrativa –“No hay nada más rojo que tu boca”–. Por otro lado, conviene apuntar que, aunque no se apreciara en la fototipia incluida en este opúsculo, el original de Beltrán Massés destacaba por el rojo intenso de los labios de la protagonista. De hecho, se conserva una reproducción de dicha pintura en la que la modelo de la misma, Tórtola Valencia, escribió una dedicatoria al pintor aludiendo a “Le tableau qui inventa les lèvres rouges en 1918 au Petit Palais”. En la misma línea cromática, el rojo sangrento, se inserta la evocación del poder lacerante de las uñas de la maja: el poeta, inspirado por su rectitud y su aspecto afilado, lamenta (o alaba) su capacidad para herir y provocar en la piel de su víctima “una roja y siniestra custodia”.

Concluye el poema, en el segundo terceto, con una alusión a la guitarra. Recordemos lo que mencionaba, a propósito de este motivo, el catedrático Pérez Rojas:

Todos los elementos configuradores de la iconografía contaminada de flamenquismo confluyen en ella: la guitarra, la peineta, la mantilla... pero orquestado de un modo muy personal en el que la maja se erige en prototipo de moderna *vamp*. La mantilla negra de blonda subraya la voluptuosa desnudez, tenuemente velada, de la imagen femenina, dotando a su cuerpo de un mayor poder de atracción al jugar con la imagen ambigua de vestida y desvestida. La mantilla cubre el cuerpo de la mujer y también de la guitarra con sus redondeadas formas femeninas⁴⁰.

40 Francisco Javier Pérez Rojas, “Federico Beltrán Massés, un *art déco* hispano con vocación cosmopolita”, en *Federico Beltrán Massés. Castizo cosmopolita*, pp. 137-149 (p. 144).

La guitarra, por lo tanto, puede leerse una extensión del cuerpo de la modelo en el plano simbólico de la pintura. También en el del poema, ya que el instrumento musical podría ser un fetiche que sustituye al cuerpo masculino –rasgado por las uñas, etc.–. Por otro lado, no se le escapan a Godoy las resonancias mitológicas que impregnán la imagen más allá de su evidente carga casticista; en el quinto endecasílabo menciona su “cuerpo de Venus”, lo que alude tal vez a la iconografía que ya mencionábamos, y que, más allá de la evidente referencia goyesca, vincula esta pintura con las Venus venecianas del siglo XVI.

Las referencias, como vemos, son múltiples, y demuestran la variedad de juicios e interpretaciones que esta obra de Beltrán suscitó en sus contemporáneos. Si Armand Godoy conocía la identidad de la modelo, Tórtola Valencia, la omitió. En cualquier caso, su mirada estaba puesta más allá, y optó por una ensوación casticista donde resuenan ecos de Baudelaire, Goya y la pintura clásica, y donde las posibilidades interpretativas de la pintura quedan supeditadas a un único impulso: una fascinación erótica hacia la *femme fatale* a la que, como hemos visto, tampoco fueron ajenos sus contemporáneos. Por ello, las obras de Godoy y Beltrán Massés muestran que, a pesar de su desvanecimiento progresivo, aún era posible encontrar, en la Europa de las Vanguardias, resquicios de una de las figuras más características de la iconografía finisecular; aquella *belle dame sans merci* que, un siglo después de haber sido bautizada por John Keats, seguía siendo considerada como un símbolo enormemente poderoso de las luminosas profundidades del deseo.

Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta¹

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO

Universidad Autónoma de Madrid

<p>Título: Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta.</p>	<p>Title: Portraits of Women in the Works of Joaquín Dicenta.</p>
<p>Resumen: La imagen de la mujer es uno de los motivos recurrentes en la obra de Joaquín Dicenta. El artículo estudia algunos modelos de mujer en las crónicas aparecidas en <i>El Liberal</i> y en sus libros <i>De la batalla</i>, <i>Mujeres</i> y <i>Por Bretaña</i>; las técnicas descriptivas empleadas y las imágenes de la sensualidad en las relaciones hombre-mujer. Agudo observador de la realidad social y femenina, Dicenta contrapone diversos modelos –mujer pura, huérfana, mujer trabajadora, mujer burguesa, madre–, así como la función social que desempeñan. A pesar de la crítica feroz contra la mujer burguesa frecuente en otros libros, especialmente la que incumple su función como esposa y madre, termina proponiendo el amor y la educación como sistema de mejora de la sociedad.</p>	<p>Abstract: The image of women is one of the recurring themes in the work of Joaquín Dicenta. The article examines some female models in chronicles published in <i>The Liberal</i> and in his books <i>De la batalla</i>, <i>Mujeres</i>, and <i>Por Bretaña</i>; the descriptive techniques employed and the images of sensuality in male-female relationships. A sharp observer of the female reality, Dicenta contrasts in his works several models –pure woman, orphan, working woman, bourgeois woman, mother– and her social role. Despite the criticism against bourgeois woman, especially who breaks her role as wife and as a mother, Dicenta proposes love and education as the best social improvement system.</p>
<p>Palabras clave: Joaquín Dicenta, Técnica descriptiva, Mujer, Sensualidad, Crítica social.</p>	<p>Key words: Joaquín Dicenta, Descriptive Technique, Woman, Sensuality, Social criticism.</p>
<p>Fecha de recepción: 25/11/2015.</p>	<p>Date of Receipt: 25/11/2015</p>
<p>Fecha de aceptación: 26/11/2015.</p>	<p>Date of Approval: 26/11/2015.</p>

1 Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de I+D del MINECO FFI2013-41264-P y del grupo de investigación UAM HUM F-023: “Los géneros literarios en la literatura hispánica contemporánea”.

En 1917, año del fallecimiento de Joaquín Dicenta, aparece póstumo su volumen *Mujeres (Estudios de mujer)*, en el que se recogen veinticinco crónicas cuyo tema central es el retrato femenino². Fallecido cuando su celebridad apenas había comenzado a decaer³, esta colectánea representa el legado de una de sus pasiones más acusadas, como hombre y escritor, a la que había dedicado numerosas páginas y agudas reflexiones. Como era habitual en la época, Dicenta recogía en este libro, a partir de su calidad y variedad, un conjunto de textos relacionados por su tema, aparecidos en prensa⁴ e, incluso, publicados algunos previamente formando parte

2 Joaquín Dicenta, *Mujeres (Estudios de mujer)*, Madrid, Librería de la Viuda de Fueyo, 1917. Es el año también de las novelas cortas *Quién fuera tú!*, Madrid, La Novela Corta, nº 61, 1917, e *Interior*, Valencia, La Novela con Regalo, nº 22, 1917; de la recopilación *Cosas mías*, Barcelona, Antonio López, Col. Diamante, vol. 57, 1917; de la novela *Paraíso perdido*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917; y de *La promesa (Leyenda lírico-dramática en 5 jornadas)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917.

3 El éxito clamoroso con su obra *Juan José* (1895), en la que se glorifica a un héroe proletario enfrentado a la injusticia, y su presencia en la vida literaria y en la prensa de la época, lo convirtió en uno de los nombres centrales del momento, con una celebridad solo comparable a la de Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*. Hacia 1939 *Juan José* se había representado unas cien mil veces. Véase David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1994, pp. 454-458. Para el éxito crítico, véase Javier Barreiro, “Joaquín Dicenta visto por su tiempo: un viaje alrededor de sus críticos”, *Qal'at Ayyub. Revista de Cultura y Opinión*, II (julio, 2001). Al homenaje en La Habana el Primero de Mayo acudieron alrededor de diez mil personas y se representó una vez más el *Juan José*. Véase “Homenaje a Dicenta en la Habana”, *El Liberal*, 31-5-1917, p. 1.

4 Bajo un rótulo común, Dicenta reunía en forma de libro unificado crónicas relacionadas con años o lustros de retraso desde su primera aparición en un periódico. Para alcanzar el número necesario –entre quince y veinticinco– completaba el volumen en curso con otros materiales próximos. Ejemplos señeros del procedimiento son *Espumas y plomo (cartas sin sobre)*, Madrid, Lib. Fortanet, 1903, compuesta de 16 crónicas publicadas previamente por *El Liberal* entre 1902 y 1903, estructuradas en dos bloques: “Espumas (a bordo del Wifredo)”, integrada por siete crónicas marineras, y “Plomo (entre mineros)”, con nueve crónicas de la mina; sus crónicas montañesas *Desde Los Rosales*, San Vicente de la Barquera, s.n., Estab. Tip. de *El Liberal*, 1906, editadas por el propio *El Liberal*, que incluye 16 semblanzas enviadas al periódico desde San Vicente de la Barquera, junto con los artículos “Para un drama”, “La

de otras colecciones, alejadas en tiempo y estilo, como es el caso de *De la batalla* (1895), *Por Bretaña* (1910) o *Los de abajo* (1913). Como sucede con otros escritores de la hora, la lectura de estos libros no refleja el proceso de escritura ni la tradición impresa de los textos que los componen, lo que obstaculiza conocer las condiciones en que se fraguaron y su intención autorial original. Nacidos para su lectura en la prensa cotidiana, con un origen anecdótico y una redacción apresurada, las crónicas, reseñas, semblanzas y relatos se republicaban en ocasiones en los periódicos y se recopilaban posteriormente en volúmenes de conjunto para alcanzar otro

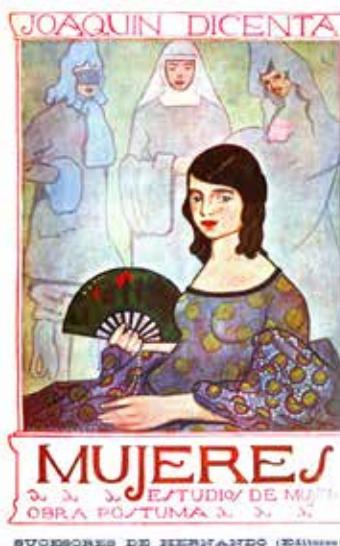


Fig. 1.

colonia escolar” y “El humilladero”; las crónicas viajeras de *De piedra a piedra*, Cartagena, Artes Gráficas de Levante, 1904, que recoge textos desde el viaje a Montserrat en julio de 1902, *Mares de España*, Madrid, Renacimiento, 1913; o *Traperías*, Madrid, López del Arco, 1905, que agrupa un conjunto de cuentos de animales publicados entre 1902 y 1905. En Los Rosales, en San Vicente de la Barquera pasó algunos veranos, retirado de la escena pública para escribir, y en ocasiones reunió allí a colaboradores como Répide y a amigos, como Molinuevo y Royo Villanueva, para dar lectura a algunas de sus obras antes de estrenarlas. En San Vicente editó la mencionada *Desde Los Rosales* y firmó *Galerna* en 1908, obra en la que describe la actividad portuaria.

horizonte de lectores y permanecer en sus estanterías⁵.

Su intensa colaboración en diferentes empresas periódicas del momento, lo llevaron a cubrir la realidad en textos de índole muy diferente, desde la nota de costumbres o la crónica política hasta las estampas viajeras. En muchas de estas crónicas, resulta innegable el interés por dibujar diferentes perfiles de mujer, un interés que había podido constatarse desde muy temprano en su obra dramática y su narrativa. Este trabajo aborda el estudio de algunos de los principales retratos femeninos aparecidos en *Mujeres* –desde el aguafuerte expresionista hasta la descripción modernista– y su relación con las crónicas y relatos de origen periodístico de donde proceden⁶, poniendo especial interés en las técnicas ecfrásticas, la evolución de los modelos y las transformaciones habidas en el paso de la prensa al formato en libro⁷.

5 La fórmula de colocar varias veces un artículo, un relato o poema en medios distintos, fue recurso constante para volver a cobrar la pieza. Al hacer el inventario de las colaboraciones en prensa de Dicenta, Jesús Andrés Zueco, *La obra dramática de Joaquín Dicenta Benedicto*, Madrid, UNED, 1991, p. 182 (tesis doctoral inédita), afirma: “Es sorprendente cómo hay crónicas que han sido publicadas hasta cinco veces, unas en rotativos, otras en prestigiosos semanarios, por ejemplo: “Alegriás”, “La epopeya de una zíngara”, “Conjunciones”, además de componer un libro”. Wenceslao Fernández Flórez, “Caricatura de Carrere”, en Emilio Carrére, *La desconocida de todas las noches*, il. Masberger. La Novela de Hoy, nº 256, Madrid, Imp. de Sáez Hermanos, 8 de abril de 1927, pp. 7-9, se ríe así de esta costumbre: “Carrère extingue sus pecados con una pena harto dura. El tribunal que rige las acciones de los espectros le ha condenado a permanecer sobre el mundo hasta que coloque y cobre dos mil veces la misma poesía o el mismo cuento a las empresas de publicidad. ¡Terrible labor! Carrère ha deslizado ya trescientas veces el refrito del que sólo le es permitido cambiar el título”.

6 “No suele ser la mujer, si bien el centro, la principal protagonista de la Bohemia: es necesaria pero más como accesorio, «atrezzo» que real persona. Además, viene marcada desde el principio por unas rasgos que la van a definir durante casi un siglo, desde Henry de Murger (1848) hasta Vidal y Planas (1919), pasando, claro, por Dicenta”. Véase Claire Nicolle Robin, “Bohemia y mujeres: Teresa Villaescusa”, *Dossiers Feministes*, 10 (2007), pp. 219-231.

7 Debido al espacio del artículo, resulta imposible estudiar todos los modelos dicentinos, por lo que nos ceñimos solo a algunos de los incluidos en *Mujeres y Por Bretaña*, especialmente los republicados varias veces, dejando para otra ocasión el de los caracteres teatrales.

PERIODISMO Y CRÍTICA SOCIAL

Joaquín Dicenta es presentado habitualmente en su doble faz de modelo del escritor bohemio que alcanza el éxito –atronador en el caso de su drama social *Juan José*– y también del artista republicano y socialista comprometido con las clases desfavorecidas. Su agitada biografía, marcada por la bohemia juvenil⁸ y por su carácter orgulloso, inconstante y cordial, lo convirtió en personaje público notorio y controvertido. Expulsado de la Academia de Artillería de Segovia por su temprana afición al alcohol y a las mujeres, pasó a Madrid para estudiar Derecho y Medicina. En 1884, deja los estudios tras un desengaño amoroso y vive una enfermedad física y romántica de la que emerge el escritor bohemio que frecuenta bares, cafés, bailes y prostíbulos, con amigos como Manuel Paso y Alejandro Sawa⁹. Su afición por las mujeres, observada por muchos amigos¹⁰, queda de manifiesto en uno de sus poemas:

Mujeres, vino, juego, tres placeres
a los que mi existencia consagré
despreciando consejos y deberes.
De jugar y beber me retiré
De lo otro no. De lo otro, ¿para qué?
Ya me irán retirando las mujeres¹¹.

Su observación y la puesta en contraste de los diferentes ambientes en que se desarrolla su vida¹², alimentó muchos de los tipos y pasiones que apa-

8 Eduardo Zamacois, *De mi vida*, Barcelona, Sopena, 1873, p. 197, lo resume así: “La vida de Dicenta es vendaval desatado; el demonio de lo imprevisto guía sus pasos”. Y vuelve sobre ello: “Es vanidoso, informal, ilógico, esquivo y cordial. Es la juventud”, Véase Eduardo Zamacoís, *op. cit.*, 1903, pp. 117-131.

9 Para la vida de Dicenta y su relación con la bohemia, véase Javier Barreiro, *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*, Zaragoza, Una-Luna, 2001; y Jaime Mas Ferrer, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.

10 Véase El Caballero Audaz, *Galería II*, Madrid, ECA, 1944, pp. 631-637.

11 Joaquín Dicenta, *Del tiempo mozo*, Madrid, Imp. de Suc. Hernando, 1912, p. 31.

12 Entre otras lindezas, Julio Camba, “Una calamidad nacional. Joaquín Dicenta”, *La Anarquía literaria* (julio de 1905), pp. 2-3, como hizo luego Clarín, acusó a Dicenta de mezclar la seda y el andrajo: «Su motivo literario es un contraste brutal entre las

recen en sus obras. La vida canalla lo llevó a conocer los ambientes marginales de la ciudad, como se aprecia en su obra *Encarnación*, protagonizada por el personaje de una cigarrera, que fue su amante y suicida en la vida real. Dicenta se casó en junio de 1888 con M^a. Purificación Orduña y Zarauz, a la edad de 26 años. El matrimonio no corrigió sus costumbres y por esas fechas se alternan los avisos de impagos y las amantes. De entre todas, hay que recordar el lugar que ocupó la artista de café cantante gitana Amparito de Triana, con la que compartió la época de amarga necesidad anterior al éxito teatral y que se mantuvo cercana durante la segunda época de bohemia triunfante del autor. Posteriormente, tuvo a sus hijos Joaquín y Fernando con Resurrección Alonso, cantante del Real. Durante esta etapa comienza a colaborar en la prensa y configura una conciencia política comprometida. Los temas que desarrolla en su obra incluyen la explotación de la clase trabajadora, el papel de la iglesia, el mundo del artista y una reflexión sobre el matrimonio burgués, el amor libre y la situación de los hijos ilegítimos y huérfanos. Su agitada vida familiar –incluido el hijo habido fuera del matrimonio– y sus frustraciones toman forma en *Luciano* (1894), una indagación romántica con conflictos y tipos claramente marcados, cuyo drama gira sobre el tema del divorcio y la denuncia de un tipo de mujer vulgar y arrogante, que menosprecia el arte de su marido escultor, un trasunto del propio Dicenta, al que proporciona un trato casi vejatorio. Los desengaños del matrimonio de Dicenta y con algunas de las amantes del escritor se reflejarán recurrentemente a lo largo de otras obras, en una visión atormentada y ambivalente de las mujeres, a caballo entre la atracción sensual, la insatisfacción matrimonial y la denuncia del encorsetamiento social de las relaciones personales. Por otra parte, su progresismo ideológico, su toma de partido contra la injusticia y su intención crítica, que quedó ya enunciada en su obra *Spoliarium*¹³,

cosas: aquí el andrajó; allí la seda; arriba la luz; abajo la sombra... Y es a la sombra y al andrajó a donde van constantemente los ditirambos del Sr. Dicenta».

13 El personaje de Pablo simboliza al Dicenta recién llegado a Madrid: "Yo lucharé con la pluma, con la palabra, con la acción si es preciso, para que las injusticias se remedien, para que los poderosos caigan, para que los débiles alcancen amparo, para que los derechos se cumplan, para que las libertades se impongan, para que las aspiraciones nobles se realicen". Véase Joaquín Dicenta, *Spoliarium (cuadros sociales)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, p. 153.

lo fueron alejando de forma paulatina del neorromanticismo de la época anterior, convirtiendo muchos de sus textos en instrumento de denuncia.

La bien conocida y estudiada labor como dramaturgo de Dicenta ha ensombrecido su intensa y fundamental tarea como periodista¹⁴. Reconocido como autor dramático, letrista de zarzuela o narrador, su naturaleza primera como escritor proviene del periodismo literario. Así lo supo ver Díez Canedo:

Y periodista fue toda su vida Dicenta, mas periodista que logró su éxito principal en el teatro. Viéndolo a esta luz podremos explicarnos toda su obra, reduciéndola a un solo aspecto. Formado en las columnas de periódicos avanzados, glorioso entre todos ellos *Germinal*, que Dicenta sostuvo con otros compañeros de ideas en el año 97, desenvuelta su personalidad en las crónicas que dio a *El Liberal* durante muchos años hasta el fin de su vida, en su producción teatral y novelesca, va a reflejarse su espíritu batallador, su afán de reivindicaciones sociales, su amor a los caídos y a los humildes, sus dramas, sus novelas, son a veces un suceso, a veces una crónica, a veces un artículo de fondo¹⁵.

Su labor en prensa fue constante y su labor literaria se reparte por periódicos y revistas del momento. Dicenta ejerció su labor periodística no solo como forma de obtener ingresos y relevancia social –decía que «escribiendo articulillos en un periódico» se ganaba más que con los libros y que además le daba independencia–, sino como una forma de militancia y como un compromiso del escritor con su sociedad, como puede verse por las cabeceras en las que participó. Durante la primera etapa madri-

14 «Sawa y Dicenta fueron los dos ejes de la bohemia española, dos referentes del periodismo, posiblemente los que más aportaron a una y a otro». Véase Miguel Ángel del Arco, *Periodismo y Bohemia (En Madrid alrededor de 1900)* [tesis doctoral], Getafe, Universidad Carlos III, 2013, p. 77. Añade el mismo Del Arco: «Su figura brilló en esos años que bordean el siglo más que ninguna otra. Fue de los escasos bohemios que triunfó en vida, aunque no dejara en ningún momento de llevar una existencia irregular y penosa. Fue también el alma de un proyecto político y periodístico digno de estudio, como fue la revista *Germinal*, y sus colaboraciones y su firma eran buscados por todos los medios de la época» (p. 97). Véanse también las pp. 181-183.

15 Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 309.

leña (1884-1895) había comenzado a colaborar sin firma en prensa para conseguir sus primeros ingresos. Los primeros trabajos firmados parecen ser poemas románticos publicados en *El Edén* (1884) y *Las Dominicales* (1885). Desde junio de 1887 escribe en *La Regencia. Diario liberal independiente* y sus artículos en prensa seguirán apareciendo hasta su muerte. Durante su época de maduración literaria, desde 1888, colabora en periódicos madrileños como *El Imparcial. Diario liberal* (1869-1833), *La Iberia. Diario progresista* (1854-1898) y el moderado *La Época* (1849-1936), que incluyen sus crónicas y críticas teatrales. Desde septiembre de 1890 colabora con *La Democracia Social*, que dirige en abril de 1895 y, entre el 18 de octubre de 1897 y el 2 de enero de 1898, es director de *El País*, que dejó de titularse *Diario Republicano Progresista* para llamarse *Diario Republicano Socialista Revolucionario*, siendo sustituido luego por Alejandro Lerroux. Más tarde fue jefe de redacción de *Germinal*¹⁶. Entre 1892 hasta 1917, año de su muerte, Dicenta colaboró con asiduidad en *El Liberal*¹⁷, donde vieron la luz muchas de sus principales crónicas, convertida en su casa nutricia. Entre 1901 y 1913 la frecuencia aumentó a dos o tres artículos al mes llegando a publicar 69 solo en 1905¹⁸.

Si su obra dramática y narrativa está transida de periodismo, el género abierto e híbrido de la crónica literaria periodística, cuyo origen es posible situar en el último tercio del siglo XIX¹⁹, permite a su vez a Dicenta conjugar el apunte costumbrista con la crítica política y social, pero también con una desbordante creatividad literaria. A caballo entre literatura y periodismo, la observación de la vida social se convierte en una fuente

16 Para la ideología del grupo y sus relaciones con el grupo de escritores del 98, véase Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.

17 *El Liberal* (mayo 1879-marzo 1939) fue un diario matutino independiente de gran formato, desgajado de *El Imparcial* con el que compitió, de orientación liberal republicana moderada y anticatólica. Desde 1901 se imprimía en Madrid, Barcelona, Bilbao y Sevilla, siendo entre los años diez y veinte el de mayor tirada –unos 120.000 ejemplares– y con mayor penetración entre la clase trabajadora española.

18 Es posible encontrar un primer inventario de sus colaboraciones en prensa en Jesús Andrés Zueco, *op. cit., passim*.

19 Cecilio Alonso, “Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868”, *Anales*, XXV (2013), pp. 45-67.

interminable de materiales para su obra, diseminando notables esbozos femeninos en sus cuentos, dramas y crónicas. Como veremos en el caso de los primeros textos narrativos de Dicenta insertos en periódicos, “La indefinición de la frontera entre realidad y ficción hace en esta época que los cuentos se inclinen hacia lo real (insistiendo en señalar la veracidad de lo narrado) y la información se contagie de elementos de la ficción, lo que se manifiesta en las noticias de actualidad [...]”²⁰. Así, el narrador de “Dos mataores” insiste en que lo que cuenta es un “sucedío” y es posible reconocer, convenientemente estereotipados para la ocasión, a algunos personajes madrileños del momento en “Una mujer de mundo”²¹ y en otros relatos. Partiendo de tipos reales, su combinación con personajes inventados y situaciones idealizadas, permiten al autor dar entrada a la ironía y a la conclusión de carácter moral. En 1900, Valero Díaz describía así el estilo del primer Dicenta:

En Dicenta, todo, lo más insignificante... un cuento... encerrará un pensamiento, será un quejido, una protesta, un estudio sobre algún gran problema. [...] Como escritor, será violento, aherrojará la frase y hasta el vocablo, verdaderas menudencias ante la mejor expresión de la idea, ante el párrafo caliente, lleno de vida y de color, que va de recho, sin desviaciones, sin timideces, saltando por todo, como obedeciendo a un imán irresistible, a plantear pronto y desenmascarar el problema o el personaje que estudia. Se acabó el clasicismo; murió el culteranismo; tampoco es tiempo de empezar a escribir mirando al techo en demanda de inspiración. Los escritores del porvenir, los que de hoy quedarán, serán los que, como Dicenta, escriban siempre en la lucha y para la lucha, tendiendo a un fin, estudiando y sintiendo un problema²².

Díaz admira en la capacidad de análisis en las causas sociales ocultas en una anécdota o un personaje tomados al azar de la realidad circundante, así como sus dotes para forjar un estilo lleno de colorido y de fuerza, al

20 José Manuel Burgueño Muñoz, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, UOC, 2011, p. 117.

21 Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1992, pp. 43-47.

22 Valero Díaz, “Prólogo” a Joaquín Dicenta, *Cuentos*, Madrid, 1900, pp. 3-4.

servicio de la idea.

Algunas de las primeras semblanzas de mujer con estas características expresivas terminan recogidas en *De la batalla* (1900)²³, volumen en el que Dicenta había recopilado cuentos publicados en la prensa durante su época de bohemia necesitada, de “negruras y desesperaciones”, la época en la que simultaneó los espacios madrileños de las barriadas humildes con la vida en sociedad, así como numerosas pasiones con sonados desengaños²⁴. La intención crítica contra la moral convencional que destilan los apuntes más costumbristas, muchos de los cuales ponen el foco en el modelo de familia burguesa y sus contradicciones, alcanza un alto grado de ironía²⁵. Dicenta seleccionó para *De la batalla* algunos retratos tomados de la realidad, con el fin de criticar la vaciedad y la dureza de corazón de la mujer de sociedad del momento. Por ejemplo, en el mencionado “Una mujer de mundo”, un joven cae rendidamente enamorado de una condesa mundana, que Dicenta convierte en símbolo de la mujer desalmada, capaz de usar sexualmente a un joven y arrojarlo después de su lado, sin tener en cuenta sus sentimientos, para mantener las apariencias:

¿Y Luisa amaba a Enrique? No, los organismos así constituidos no aman nunca. Aquel mozo de dieciocho años era para ella, mujer de treinta y cinco, un manjar apetitoso [...] Tienen estas mujeres un condición semejante a la de esos grandes vampiros americanos, que, manteniendo con el abaniqueo cálido de sus alas el suelo de sus víctimas, absorben su vida y se alejan después que no le han dejado una

23 Joaquín Dicenta, *De la batalla*, Madrid, Mariano Núñez Samper, 1896.

24 Sobre los desengaños que provocan las mujeres, Dicenta aconseja: “Siquieres a una mujer, / quírela de tal manera / que la dejes de querer / antes que ella no te quiera; / porque con esto de amar / ocurre lo que al reñir, / es necesario matar / o es necesario morir”. Vid. Joaquín Dicenta, “Consejo... De lo que sea”, *Don Quijote*, nº 50 (22-12-1899), p. 1.

25 Así describe Luis de Tapia, *Así en la tierra*, El Cuento Semanal, nº 132, Madrid, 1909, pp. 1-18, en un relato coetáneo la corrupción y obsesión por las apariencias: “La moral de aquel país dispensaba fácilmente toda clase de atentados al bien. En lo que se mostraba inflexible era en lo tocante al honor de las mujeres. Una dama latrolandesa [de latrolandia=España] había de conservarse pura hasta el instante de su matrimonio, y permanecer éste durase, fiel a su marido [...] El adulterio conocido deshonraba a la adúltera. Tan solo se evitaba el deshonor, tomando las necesarias precauciones para que la falta permaneciera ignorada”.

gota de sangre en el cuerpo. Estas mujeres son peores aún, porque, sobre destruir la materia, matan el espíritu²⁶.

A pesar del signo negativo del relato, este arquetipo de “mujer vampiro” propone, en el fondo, un tipo de mujer activa, capaz de satisfacer sus necesidades al mismo tiempo que mantiene la separación de clases, jugando libremente con el corazón de sus amantes y con la protección que le otorga la posición social del marido. Muchos años después, aún afirmará que “después de todo, algunas veces, dejar por una roca a una hembra, es ir ganando en delicadezas y ternuras”²⁷. En contraposición con estas mujeres que siembran el sufrimiento para conseguir sus intereses, aparece el modelo de las mujeres condenadas a la promiscuidad debido a su nacimiento. En el relato “Conjunciones” (28-5-1899), Joaquín Dicenta presenta otro trío compuesto por una marquesa, su marido, un impotente, viejo y acaudalado prócer, y por un joven amante sin dinero. El relato nos muestra a la rozagante marquesa mostrando

todos los maravillosos encantos de su cuerpo; sus hombros redondos, su pecho alto, y bien contorneado, que se desvanecía formando deliciosa curva entre los encantos del corpíño de seda; sus brazos desnudos y frescos, su cintura flexible y sus espléndidas caderas, sobre las cuales se ajustaba para perderse luego en mil y mil pliegues caprichosos que apenas descubrían el nacimiento de unos pies primorosamente calzados, el rico vestido, hecho, más que para velarla, para realzar la estatuaría corrección de sus formas²⁸.

Tras el concierto, ella despide a su marido y vuelve al palacio con el amante, en medio de la comidilla del resto de espectadores. Al bajar ambos del carro, se cruzan con una misera prostituta y con agrio cinismo la

26 Joaquín Dicenta, *De la batalla*, p. 226.

27 Joaquín Dicenta, “La costa bretona. La perla de armónica”, *El Liberal* (3 de agosto de 1907), p. 1.

28 El relato apareció por primera vez en *Vida Galante*, 30, Barcelona (28 de mayo de 1899), p. 411. Se volvió a imprimir en *De la vida que pasa: novelas cortas*, Barcelona, Juan Franci, 1915 (Los dos siglos; 9), pp. 143-147. Y finalmente se incluyó con el título “Una gran señora”, en *Mujeres*, pp. 81-88. La publicación múltiple de algunas crónicas y relatos muestran el interés del autor por ellos.

marquesa exclama: “Estas mujeres están en todas partes. Debía procurarse que no tropezaran con ellas las personas decentes”.

Otra variante de este arquetipo de mujer desleal lo encontramos en *Una letra de cambio* (1907), donde el lector asiste a un trío en el que un anciano de buena posición social descubre que su mantenida se cita con un joven pobre. El hombre mayor, que comprende cínicamente las leyes sociales y la naturaleza femenina, alza la voz para revelarle las reglas del juego a su antagonista:

Sí, mocito, sí; es la ley y todos la cumplimos cuando llega la ocasión. También le llegará a Ud. la suya. Hoy, yo, que tengo cincuenta y ocho años, pago a una mujer para que usted que tiene diecinueve la disfrute gratis. Mañana, usted, si no se muere, tendrá cincuenta y ocho años y pagará para que otros disfruten. Hay que resignarse. Son letra a treinta años fecha. Yo pago la mía y le anuncio el giro de la suya. Hay que resignarse²⁹.

Según Calvo Carilla,

El fin de siglo presenta en la literatura y en las artes plásticas socorridos estereotipos de belleza femenina. Es la mujer ideal que se viste a la moda de París, con amplias ropas de tafetán o muselina, de cintura ajustada y guantes hasta el codo; que cubre su cabeza con grandes sombreros decorados con floridos jardines o variopintas cornucopias. El *modern style* destaca en ellas una nueva línea que realza su silueta, la amplía en evocadoras curvas y, en caso de necesidad, llega a enmendarla. Es la mujer ideal, encantadora, frívola, mundana, la musa de poetas, fotógrafos o príncipes rusos... Pero este modelo de belleza exterior coexiste con otro, cuyos encantos los proporciona la belleza espiritual de un alma inquietante, perversa, atormentada y misteriosa. Villiers de l'Isle Adam se había planteado la forma de complementar estas dos mujeres ideales. [...] A menudo desdoblada en virgen y prostituta, en la Eva y en la María de los prerrafaelitas, la mujer es objeto de una atención cada vez más constante en la literatura³⁰.

29 Joaquín Dicenta, *Una letra de cambio*, Madrid, El cuento semanal, nº 8, 1907.

30 José Luis Calvo Carilla, “La heroína modernista (la mujer finisecular en las novelas de Llanas Aguilaniedo)”, *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), pp. 25-35.

Aunque por las páginas de Dicenta desfilan vírgenes, prostitutas y damas burguesas, este no se detiene en tipos femeninos con una interioridad compleja como la de los mencionados, tan propia de las heroínas novelescas del momento, a la manera de las modernas atormentadas “aquejadas de los nervios”, de las maduras bellas valleinclanianas, enfermas y estilizadas, o de las refinadas, demoníacas y voluptuosas aristócratas d'annunzianas, de carácter egotista por saberse espiritualmente superiores. A los ojos de Dicenta, D'Annunzio parece aún lejos de los salones y los teatros burgueses madrileños, que se encuentran cuajados en cambio de mujeres frívolas, pendientes de su posición y de los cuidados y vanidades cotidianos. La voluptuosidad en sus descripciones es esencialmente física y se halla de continuo realzada por el lujo de los vestidos y los escenarios, o por un entorno natural y sencillo.



Fig. 2. Modelo en *La vida galante*.

No tan lejana de las damas de sociedad, Dicenta presenta un modelo complementario: el de la amante o la prostituta que hacen del encuentro sexual un comercio frío en el que los sentimientos son inexistentes, debido a una incapacidad natural de algunas mujeres para el intercambio emocional. En “Carne de juerga” (1-11-1895) aparece con violencia definitiva la cosificación de la mujer, reducida a sus formas sensibles de estatua y a su sexo, pero ajena a cualquier emoción espiritual:

Enriqueta... ¿Quién se acuerda ya de Enriqueta? [...] Aquella estatua de carne blanca y dura que encerraba –si encerraba algo– la menor cantidad de alma posible, la suficiente para animarla, para despertar en su cerebro vibraciones que parecían ideas y en su corazón latidos que se disfrazaban de sentimientos; un organismo espiritual, rudimentario; nada, o tan poco que aún no vale la pena de ocuparse en ello. Enriqueta no fue buena ni mala, inocente ni culpable, sensible ni insensible, fue hermosa; he aquí su única y exclusiva condición. Verdad que tampoco necesitaba de otra. [...] Y eso era, después de todo; una máquina de placer. No una mujer, un sexo. A mí hubo de parecerme, cuantas veces tuve ocasión de verla, un objeto curioso, un ejemplar digno de estudio³¹.

El relato es un “agradecimiento de los sentidos” que transita por el recuerdo del aspecto más material del intercambio. Mientras que por las mismas fechas Clarín³² enuncia que el autor debe amar a sus personajes e introducirse en su interioridad en una verdadera proyección espiritual, lo que produce heroínas como Anita Ozores de gran profundidad emocional, las descripciones del joven Dicenta son puramente externas: contempla con ojos de grabador los trazos físicos y morales de sus caracteres femeninos, evalúa su adecuación a las normas sociales, objetiviza su imagen, critica la vaciedad y la hipocresía de los burgueses y aristócratas. Los retratos incluidos en *De la batalla*, cínicos en la mayoría de las ocasiones, muestran la incapacidad –o, mejor, el desinterés– de Dicenta por acceder al interior de su personalidad y su objetivo de ofrecer arquetipos femeninos crueles, pero apoyados a la cotidianidad, en los que la sensualidad y el espíritu no guardan relación.

31 Joaquín Dicenta, *De la batalla*, p. 212.

32 Leopoldo Alas, *Mezclilla*, Madrid, Enrique Rubiños, 1889, p. 128.

ARQUETIPOS DE MUJER

Como hemos avanzado, la antología *Mujeres* incluye algunas semblanzas –“estudios” es el subtítulo del libro– escritas en una primera época, con un tono costumbrista y con un evidente afán por desvelar la hipocresía de las clases adineradas. Estos retratos presentan arquetipos de mujer hermosa y sensual, pero sin sentimientos, en ocasiones extremadamente crueles con los jóvenes de menor posición social y económica. Conviven estos retratos con otros textos posteriores, que presentan nuevos modelos de una mayor complejidad, donde el interés crítico va desviándose desde las propias protagonistas hacia las condiciones sociales que marcan sus existencias.

La joven prostituta es uno de los modelos que despiertan un mayor interés en Dicenta y es una de las imágenes reiterativas en sus escritos. La crónica “A la puerta” narra cómo a boca de noche el autor encuentra a una niña huérfana y harapienta, que vive de la mendicidad: era “el rebujo una chicuela que tira para moza –en los doce años frisará– y que debe andar huérfana de padres y de amparo por estas calles de Madrid”³³. Como en otras ocasiones, Dicenta considera ya la mujer a punto de despertar a la vida en esa franja de edad entre doce y quince años. Anota con perspicacia las formas que apuntan en la crisálida: “Bonita era; seríalo más de mujer hecha, cuando el cuerpo, concluido de dibujar, pudiera enorgullecerse y adelantarse retador, con el apoyo de los azules y grandes ojos, de la boca de entreabiertos y gruesos labios, donde caracoleaba, hecha bostezo, la nieve de los dientes”³⁴. El observador no es ajeno a la atracción que suscita la adolescente. Conoce que está presta a pasar de la simple mendicidad a otras formas de ganarse la vida: “¿Dónde iba?... Ahora a pedir limosna. Más tarde, cuando los doce años fueran quince, a ganar el sustento, que los pájaros picotean gratis, como lo ganan las mujeres bonitas, cuando miseria, ignorancia y orfandad las empujan en su camino por el mundo”³⁵. Valora incluso comprar su favor, aun como

33 Joaquín Dicenta, “A la puerta”, en *Mujeres*, *op. cit.*, p. 7.

34 *Ibidem*, p. 12.

35 *Ibidem*, p. 12.

forma de alivio para su miseria, pero no se decide ante la extrema juventud: “¿Despertarla?... ¿A qué objeto? Tal vez sueña con felicidades que mis manos despertadoras no podrían brindarle. ¿Fuera crueldad en mí hacer que la niña cambiara un sueño de oro por una moneda de cobre? Crueldad fuera. Dejémosla dormir”³⁶.

Como en otros casos similares, la contemplación de la miseria produce en el escritor “ese encogimiento espiritual de hombros que en nosotros provoca las ajena desdichas, parte por egoísmo, parte por la certeza de no poderlas remediar”³⁷, que se resuelve en un doble sentido, obviando la tensión del deseo. Por una parte, en la comparación desventajosa con la naturaleza, uno de los *leit-motiv* de Dicenta: “La criatura humana saldría del suyo [del nido] con la boca contraída y las manos tendidas para recoger, de limosna, el sustento que los pájaros por derecho natural recogen donde quieren”³⁸. Por otra, en la anotación del choque obsceno entre la situación de los desventurados y la de la burguesía acomodada, que es posible observar al lado mismo de la pobreza extrema, lo que marca los destinos de manera indeleble:

Más de treinta niñas que se agrupaban, chillando y riendo, frente a la puerta que sirve a “la abandonada” de lecho. Sobre aquella puerta se leía esta inscripción, que la noche y mis distracciones me impidieron hasta entonces leer: “Escuela de niñas”. Estaba de par en par abierta, brindando a las chiquillas de ahora instrucción, alegría, salud, rayos de sol. Para la de antes, cerrada estaba, brindándole tristeza, frío, soledad, sombras, rayos de luna a veces... A cada flor su luz³⁹.

Este modelo de “medio niña medio moza”, a punto de entrar en sazón pero ante un incierto futuro, es un modelo recurrente. La previsible peripécia existencial derivada de una sociedad injusta, junto con el momento del despertar del deseo, hacen de esta sugerión adolescente uno de los arquetipos más estudiados. En la crónica “Mariuca”, su modelo de San Vicente de la Barquera

36 *Ibidem*, p. 9.

37 *Ibidem*, p. 8.

38 *Ibidem*, p. 11.

39 *Ibidem*, p. 13.

aún no contará los trece años. Es una encantadora chiquilla, de ojos penetrantes y vivos, boca maliciosa y riente, nariz un si es o no respingona; cabellera entre rubia y barba redonda partida por un lascivo hoyuelo. Hay en su talle flexibilidades de liana; en su busto, apasionadoras redondeces; en su andar, gentileza; en su conversación, gracia y donosura. Tiene su cutis palideces románticas y orlan sus párpados tenues y sensuales ojeras⁴⁰.

“Este tierno capullo de mujer” que atrae la atención del escritor “cada vez que la gentil muchacha pasaba al lado mío, balanceando el flexible talle de Diana, luciendo las apasionadoras curvas del busto, entreabriendo al espacio su boca maliciosa y riente, clavando en el cielo sus ojos penetrantes y vivos”⁴¹, es pobre y vive en La Barquera. Su destino será “el drama terrible” de la juventud agostada en la dolorosa faena de esperar lo que jamás ha de venir; es el drama de los días [...] una solterona agria, fea y ridícula” o el de la que vuela con el primero que aparece para volver con “las alas rotas”, si no es en la pobreza y la prostitución en la ciudad⁴². La crónica no excluye la autocritica de Dicenta, que reconoce servirse de esta como motivo para escribir y obtener dinero, pero revela su preferencia por las jóvenes de corta edad que despiertan su interés con su inocencia y sus “apasionadoras redondeces”.

En “Rebeca”, bajo el ropaje de una conocida anécdota bíblica, se nos presenta un encuentro con una joven miserable de unos doce años,

de bíblica estatuaria las líneas todas de su imagen: la cara, entrelarga; el tronco, esbelto; finos los remates de sus piernas y el contorno de sus desnudos brazos. Morena clara la color de su rostro; de bronce sin lustrar sus cabellos, abiertos en dos mitades sobre la cabeza y caídos contra la nuca en suavísimas ondas. En el rostro aparecían dos ojos grandes, almendrados. Tenían verde acero el matiz, dulce y soñadora la expresión. Su nariz recta y algo ensanchada por las fosas, endoselaba una boca grande de labios clavellinos; la barba apuntada se desvanecía en curvas finísimas contra un cuello flexible. [...] una fal-

40 Joaquín Dicenta, “Mariuca”, en *Mujeres*, p. 41.

41 *Ibidem*, p. 48.

42 *Ibidem*, pp. 47-49.

da corta, salpicada con florecillas inclasificables, llegábale a la media pierna, dejando al descubierto carnes moceriles que sol, aire y lluvias tostaron⁴³.

El autor concluye que “la moza era de muy hermoso aspecto” y el episodio deviene en alegoría de sentido similar a la anterior. En otro mundo, la joven sería feliz y tendría hijos; en el actual le aguardan la prostitución y a sus hijos la inclusa. Concluye la semblanza con ironía: “Los tiempos son así. Eliazar paga el agua que bebe. Rebeca necesita vender el agua para comprar el pan”.

El tercer capítulo de *Mujeres* propone la semblanza de una joven en plenitud, “de carne opulenta, que se repreita contra las sedas del vestido”, que vive de “su hermosura a jornal”, junto a su madre que vive de las tercerías, envejecida por el tiempo y las necesidades. El contraste entre las dos edades es lo que admira al escritor:

Eran la Muerte y su hija. La joven, por estar nosotros más cerca, por ser nosotros sus más próximos parroquianos, volvió hacia nosotros sus ojos y nos brindó gratis, como anticipo o como anzuelo, el don de su sonrisa. La Muerte salió de su inmovilidad para apuntar a su hija algunas frases, algunos consejos, útiles al buen resultado de la conversación que con nosotros mantenía. Hablaba yo maquinalmente, sin enterarme de las respuestas y preguntas. Mi alma entera estaba, no en el dibujo de la prodigiosa aguafuerte que me regalaba el azar, iba a su fondo, a su medula, a su substancia, al símbolo que encarnaban las dos imágenes. El símbolo, elevando, espiritualizando sus figuras representativas, era sencillamente hermoso. La Muerte ofrendando la Vida. La Vida saliendo por entre los huesos de la Muerte, como una flor inmarchitable, como una rosa eterna, para abrirse a todos los vientos y meter en ellos su perfume⁴⁴.

43 La crónica debió de gustarle al incluirla en tres libros diferentes: Joaquín Dicenta, *Mujeres*, pp. 17-22 (pp. 18-19); y Joaquín Dicenta, *Los de abajo*, Madrid, Tip. António Marzo, 1913, pp. 171-174. Se trata del pasaje del *Génesis* 24, en el que Abraham pide a su criado Eliezer que busque esposa para su hijo Isaac, ya que él es anciano. Eliezer, asistido por Dios, encuentra en un pozo a Rebeca, quien le da de beber por caridad.

44 Joaquín Dicenta, “Aguafuerte”, *El Liberal* (5 de julio de 1907), p. 1; Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, pp. 141-145. Con el título “La idiota” apareció en Joaquín Dicenta,

El conjunto de las dos edades dibuja “una visión tan agria, provoca una sensación tan punzante, que Goya mismo no la supera en sus aguafuertes”⁴⁵. A la fuerza del contraste entre la lozanía y la decrepitud, se une la potencia oscura del grabado al aguafuerte en la descripción, que encontramos con más violencia aún en “La idiota”:

Surgió ante mí a la postrimera luz del crepúsculo. Brujesca evocación parecía; imagen caótica arrancada a las aguafuertes de Rops. Social y patológicamente era un monstruo. Era mendiga y era imbécil; horrible de cara y contrahecha de intelecto. Su cabezota oscilaba en el espacio como péndulo loco. [...] Era vieja; su cutis, reseco cordobán; sus cabellos grises, burlescamente trasquilados, formaban crin de alimaña salvaje en su cabeza descubierta; por el boquete de las órbitas asomaban los ojos redondos, estupefactos; los párpados se corrían sobre ellos como dos churretes de sangre. Su nariz, estrecha y aguda, era pico urraqueño; sus labios, no abiertos, disentidos por un tirón brutal de los músculos, descubrían dientes de loba. [...] Tal fue la criatura de pesadilla que se me apareció. Esta criatura no hablaba, gruñía, extendiendo una de sus manos, guiñándome los ojos redondos, volviéndose toda ella mueca hambrienta e imbécil⁴⁶.

Imagen brutal y extrema de la vejez miserable, a la que incluso se le niega la capacidad de articular el lenguaje humano. En contraposición con la mujer vieja, cáscara animalizada cuyo retrato ha de trazarse con gruesos trazos negros, el modelo de mujer preferido es el de la “hembra” de rasgos voluptuosos, que asoma en los mejores retratos dicentinos. Se trata de un arquetipo de la belleza exultante, solar, sensual y juvenil. En estos retratos se entrega a la descripción demorada para mayor gozo de la codicia del ojo lector. Veamos un ejemplo:

Mujeres, pp. 30-31; y en Joaquín Dicenta, *Los de abajo*, pp. 107-114. Una vez más, la inclusión en varios libros da idea del interés de Dicenta por esta crónica, en la que la naturaleza, en una noche de Walpurgis, parece acordar con el tipo femenino retratado.

45 Joaquín Dicenta, “La muerte y su hija”, en *Mujeres*, p. 26.

46 Joaquín Dicenta, “La idiota”, en *Mujeres*, pp. 71-77.

Bajo el calzón de seda azul, lustroso y crujiente, se dibujaban las curvas venusianas del muslo. Era éste carnoso sin gordura; de la dureza suya daba claros indicios el estiramiento del calzón. Encajes marfileños caían sobre la redonda pantorrilla. A la mitad de ellas trepaban las botas celestes, ceñidoras de un breve pie, más breve aún por virtud de unos altos tacones Luis XV. Sin moda precisa, pero de airoso y gallardo corte, era la entrechupa y justillo que se apretaba contra el cuerpo gentil, celestineando sus juveniles atractivos; como espuma en ola temblaban los encajes blancos sobre las turgencias del pecho, y por los que en el cuello se acaracolaban, surgía la cabecita pelinegra, iluminada por una sonrisa granujona y por dos ojos retadores. Era una cabecita madrileña, entrelarga, cubierta de gozadoras palideces; los ojos iban y venían como pájaros cautivos, ansiosos de volar tras los retorcidos pestañales; la nariz se remangaba, dilatando sus ventanillas de transparencias color rosa⁴⁷.

La combinación acostumbrada de turgencias juveniles, ojos de mirar intenso, pálida tez y tirabuzones sobre el cuello refuerza su intensa sensualidad con el acompañamiento de sedas y encajes. El autor sabe que se trata del cuerpo de moza del pueblo –quizá la rotundidad física proviene precisamente de ahí– enmascarado para el pasacalle, que es “simplemente un disfraz para una joven que al pordioseo de unos duros que te ofrezca un borracho en trueque de tu sonrisa granujona y de tus ojos retadores”⁴⁸, pero fantasea con la posibilidad de otra vida, en la que la clase social no determine el deseo.

La descripción del moño femenino, especialmente en el momento de desanudarse sobre el cuello o la nuca, es otro elemento que traduce una gran sensualidad en estos retratos⁴⁹. Las referencias al cabello desatado y a la ropa que resalta y entrevela se encuentran de forma habitual en las descripciones de bellezas sensitivas, por ejemplo, cuando destaca

47 Joaquín Dicenta, “La máscara azul”, en *Mujeres*, pp. 35-39.

48 *Ibidem*, p. 39.

49 Esta atención continua al cabello es observable en varias crónicas, por ejemplo cuando las bretonas bailan en “A la lumbre”, o en “Rebeca”: “el moño de ellas desgreñase por las espaldas y las nucas”, [...] sin lustrar sus cabellos, abiertos en dos mitades sobre la cabeza y caídos contra la nuca en suavísimas ondas”.

la airosa mantilla negra, el atavío normal de nuestras mujeres. Debieran estas usarlo siempre, porque privilegio de la mujer española es la gracia para tirarse el trozo de encaje sobre el moño y dejarlo adoselar sus ojos desafiadore y sombrear la carne ardiente de sus caras, y revolverse sobre sus cuellos en pliegues airoso y envolver las curvas de los hombros y las redondeces de los senos con ondas más encubridoras que cubridor de las promesas en ellos palpitantes y ocultas. Don exclusivo de nuestras mujeres es también el de ceñirse el mantón al cuerpo, para que sobre él ondule estrechándolo unas veces, abandonándolo otras; don suyo es, como lo es de los hombres nacidos en esta tierra, hecha con polvillo de sol, el de llevar capa y castoreño⁵⁰.

BRETAÑA Y LOS AIRES MODERNISTAS

Interesado por la conjunción entre inocencia femenina y nacimiento del deseo, que ya era visible en las imágenes de jóvenes adolescentes, otro modelo de mujer nítidamente marcado es el de la monja o la joven virgen, que asoma en crónicas como Sor Teresa⁵¹. La semblanza de la “monjita envuelta por el negro hábito de su orden” queda limitada por la toca al rostro:

De la cara se descubren los ojos, negros y dulces ojos que se adoselan con cejas de levísima arqueadura. Brillan ellos con resplandores juveniles, aunque procuran esconderse tras la celosía del pestañaje. También se descubren la nariz, de griego modelado; la boca, en coral teñida, y la redonda barba, que un gracioso hoyuelo hace dos⁵².

Durante un recorrido en tren, el autor contempla atento el flirteo con ella de un joven del vagón. La cercanía del mozo la transfigura: “entre el pestañaje lucen reflejos temblorosos, y la griega nariz entreabre sus ventanas, y los coralinos labios se fruncen, y una ola de rubor se extiende por

50 Joaquín Dicenta, “La de la mantilla blanca”, en *Mujeres*, p. 245.

51 Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, pp. 53-57. Con el título y sin cambios destacables, se reprodujo en *Mujeres*, pp. 63-68.

52 Joaquín Dicenta, “Sor Teresa”, en *Mujeres*, p. 65.

su cutis, para morir con bermejeces cálidas en el rostrillo”⁵³. El escritor, atrapado en una suerte de voyeurismo casto, de acecho del nacimiento de la emoción, percibe como si una brisa orease de dentro a fuera “las líneas femeniles del cuerpo” y termina bendiciendo a la primavera, capaz de arrancar el deseo natural incluso de las monjas.



Fig. 3. Hippolyte-Berteaux icono bretón.

En *Por Bretaña*, las humildes bretonas, vestidas con cofia y delantal –un modelo de joven que da lugar por esos mismos años a la Bécassine de Pinchon–, despiertan en el autor el mismo sentimiento de intriga y de necesidad de observar sus relaciones: “ellas, con sus cofias altas y sus faldas redondas y sus delantales y mangueros azules. Monjas parecen a distancia. Al aproximarse ve uno que son mujeres. Sonríen a los hombres y les miran, no de reojo, cara a cara”⁵⁴. En el capítulo “A la lumbre”⁵⁵, interpela así a

53 *Ibidem*, p. 67.

54 Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, p. 23.

55 *Ibidem*, pp. 101-105; véase asimismo Joaquín Dicenta, “En la montaña. Las villas pasiegas. A la lumbre”, *El Liberal* (15 de julio de 1907), p. 1.

una joven: “Ven aquí, junto a la leña que arde, bretona de los ojos verdes y los cabellos entrerrubios. Destócate del capillo que virgen de retablo gótico te hace parecer”, para narrar después el despertar al deseo en su soledad adolescente, natural y similar al de los animales del bosque. En “Luna clara”, en un paisaje nocturno fantasmagórico en el que “de la marisma suben vahos salobres y calenturientos; dijéransen alentares de una luxuria insatisfecha. [...] Los gritos de las aves nocturnas suenan como alertas brujiles...”, asistimos a otra escena de despertar del deseo. La campesina

joven es; en crenchas broncíneas cae por su nuca el despeinado moño; los claros ojos se alzan soñadores entre las pestañas; en la piel de su cara relucen las pecas como puntitos de oro; tiñeron jugos de cereza sus labios entreabiertos para cantar. El alto seno bate poderoso contra la pañoleta; la cintura yérguese robusta; el amplio caderaje se dibuja entre un abrazo de la hierba⁵⁶.

Ella canta mientras el joven carretero la mira:

La luna envuelve a la muchacha con las blancuras de su luz; el rocío desciende a la hierba con los átomos luminosos; esta se convierte en sedería para recibir los húmedos besos de la noche. Noche es de nupcias; noche de libres maridajes ante la Naturaleza inmortal. [...] De la marisma suben vahos calenturientos. La luna alumbría los árboles del bosque con suavidades de lámpara nupcial...⁵⁷

Algunas de estas estampas, constituidas por un paisaje con un retrato idealizado de joven bretona, un fantasma de adolescente virginal, tienen el aire de algunos cuadros de época de Gauguin, que irradiaban desde Francia una modernización de la pintura. El libro de viaje *Por Bretaña*, dado su ambiente calculadamente exótico, reunía las condiciones para incluir un mayor interés por crear un arte hecho de sugerencias, donde la emoción y el sentimiento se hicieran predominantes y tuviera que ser captado por la intuición. Entreverados con capítulos históricos o políticos, algunas crónicas se desmarcan del argumentario habitual y se vuelcan

56 Joaquín Dicenta, “Luna clara”, en *Por Bretaña*, pp. 121-122.

57 *Ibidem*, p. 121.

en la creación de sensaciones, incluso oníricas, que apelan al subconsciente del lector y a la emoción puramente estética.

El estilo y los motivos bretones, desarrollados por la Escuela de Pont-Aven y evolucionados por Gauguin, habían podido contemplarse en diversas exposiciones y surgían imitadores en todo el mundo. Un ejemplo en España, fue Luis Jiménez, que había abandonado en 1877 la pintura costumbrista española llena de majeza por otra de temática histórica o cotidiana. Entre sus tentativas destacan las estampas rurales de campesinas, que fueron tomadas, en principio, como muestra del estilo Modernista que comenzaba a triunfar. Así lo describe *La ilustración española y americana*:

Con cierta satisfacción le vemos abandonar los personajes artificiales que viste con antiguos casaones, por personajes reales vestidos a la moderna; su talento se rejuvenece en lo que nos atreveremos en llamar el “modernismo”. Las campesinas bretonas que ahora ha representado tienen el acento del país, como tienen sus pintorescos trajes. Aquellas cabezas curtidas por el viento de la mar son, en efecto, las de nuestras mujeres en la costa de Bretaña, sorprendidas por el artista en alguna iglesia cuando murmuraban sus oraciones⁵⁸.

Como hemos apuntado en nuestra edición de *Por Bretaña*⁵⁹, esta visión artística y literaria de la península británica coincide con el advenimiento del modernismo y el conflicto de este con el realismo, que se ventila en las redacciones y las tertulias españolas en una época de exploración estética. En palabras de Pedro González Blanco,

Durante algún tiempo, los jóvenes de las escuelas nuevas, los locos modernistas de ayer, que son los cuerdos y cultos ‘actualistas’ de hoy, estaban alimentados con el desustanciadísimo jugo y feble riñón de la paroja azul de la loca hortensia. [...] Nutridos con tan pobre vianda, dieron en una exigüidad de cerebro no menos lamentable⁶⁰.

58 *La ilustración española y americana*, XXI, 1902, p. 350. Véase “Don Luis Jiménez Aranda”, *El País*, (3 de noviembre de 1890), p. 1801.

59 Seguimos aquí de forma muy abreviada lo expuesto en José Ramón Trujillo, “El viaje de Bretaña. De las brumas artúricas a la crítica social”, en Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, Madrid, Evohé-El Periscopio, 2015, pp. 7-60.

60 *El Imparcial* (22 de marzo de 1907), p. 2.

Algunos críticos contrarios a las nuevas apuestas estéticas finiseculares incluyeron a Dicenta en la nómina de los escritores modernistas. Es el caso de Clarín, quien lo consideró además entre “ciertos pseudoneurasténicos de las letras de relumbrón”⁶¹. Durante los años de la primera y poliédrica vida literaria madrileña –en la que se confundían varias bohemias: la del andrajo y la pipa, la del prestigio de lo pecaminoso y lo decadente, la de la farándula juvenil–, se dio una convivencia entre dramaturgos y prosistas finiseculares con los “efebos de las malas lecturas azules”⁶² y poetas del modernismo de primera hora, en busca de una ruptura estética y de la gloria literaria. Con seguridad, los propios autores y críticos no tuvieron claros los límites con que el tiempo ha ido distinguiendo las trayectorias personales y los movimientos estéticos, como demuestra la adscripción de Unamuno a un “modernismo teológico” o la inclusión de Valle-Inclán, Benavente y Rubén Darío en la nómina del 98 que realizaba Azorín en sus artículos de febrero de 1913 en el *ABC*. En esa hora literaria se compartieron lecturas, bebida, ideales y un intenso deseo de lo que Clarín denominó “afán de novedad y rareza”⁶³, que en aquel momento consistía en forjar “joyas nuevas de plata vieja” y atender las novedades francesas. Carrére, en su “Epístola a Joaquín Dicenta”, hacía cuentas de ese pasado “en que trinaba el pájaro azul del ideal”; un ideal artístico en el que el “bardo es un apóstol. Debe ser su canción / el gallardo penacho de la revolución”, pero en el que palpita también un ideal político de anarquía aristocrática⁶⁴.

Las características identificables como “modernistas”⁶⁵ en Dicenta,

61 José María Martínez Cachero, “La actitud antimodernista del crítico «Clarín»”, *Anales de Literatura Española*, II (1983), pp. 383-398.

62 En “Oración a la bohemia” dirá Emilio Carrere, *Del dolor, del amor y del misterio*, Madrid, Prensa Gráfica, 1915, p. 79: “Vuestra juventud de azul está llena / y florece en versos de excelsa fragancia”.

63 Comentario de Leopoldo Alas, “Modernismo”, *La ilustración Ibérica*, Barcelona, 9-2-1895, al poemario *La vida inquieta*, de Manuel Reina, 1894.

64 Emilio Carrére, *op. cit.*, pp. 65-67.

65 Para la caracterización del modernismo como mistura de tradición española y modernidad francesa, véanse Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 156-158; y Miguel d’Ors, *Los románticos, modernistas, novecentistas: Estudios sobre los comienzos de la Literatura*

sin embargo, se ciñen al planteamiento de algunas escenas, a las descripciones de mayor sensualidad y a un trabajo de selección léxica, especialmente acusado en algunas crónicas aparecidas entre 1905 y 1910. Es posible observar la influencia modernista en el tratamiento léxico y en las escenas más imaginativas. En sus páginas se engastan voces como *adoselar, cimear, enlujar, enjoyecer, gaviotear, grumetear, rayer, caderaje, cejales, enciaje, llamaje, pestañaje, rocaje, vidriaje, jarreo, infirme, avérnico, ebanesco, topaciesco, ceresiana, juniano, urraqueño, agriez, hierbil, bruwil*, etc. Las estampas de castillos, jardines y boscajes bretones se anuncian con “silbidos agoreros”, “campanadas lúgubres, fatídicas”, “batir demoníaco”, “manjares avérnicos”, sacrificios demoníacos, “trágicos fantasmas” o en “brujesca evocación”. Las escenas de mayor fantasía se encuentran plenas de hermosuras ceresianas, brazos que se desmayan lánguidos, jardines umbrosos, en ruina, neblinosos, de atmósfera embalsamada donde las brujas “celebran aquelarre. Allí las fecunda el cabrío; allí cantan sapos ventrudos el himno a Lucifer”. En la “hora fantástica” o bajo la luna clara, se siente una “vibración lamentosa”, “de la marisma suben vahos calenturientos”, “las aves nocturnas suenan como alertas brucales”, “áullan roncamente los perros”, “la carreta [...] se la oye chirriante y perezosa en las lejanías del bosque”.

A caballo entre la crónica social, el tratamiento neorromántico de algunas escenas de ambiente y un titubeante modernismo, destaca, entre otros recogidos en el libro, el capítulo “Jardín abandonado”⁶⁶. Se trata de una descripción focalizada y dinámica, como en el caso de algunas descripciones similares que aparecen en las *Sonatas* de Valle-Inclán, cuya función, según afirmaba el autor gallego, consistía en provocar una “sensación artística”. En el “Jardín abandonado”

los frutales embalsaman la atmósfera con sus olores agrios; adelfas gigantescas, de floración roja, mezclan a este olor los venenos de su perfume. Un plantel de alelías es al fondo nevado montículo; copos de esa nieve, las flores de acacia balanceándose en el aire; morados

española contemporánea, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2014, pp. 175-204.

66 Apareció como crónica independiente en *El Liberal*, el 4 de julio de 1909 y se recogió posteriormente en Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, pp. 93-99.

labios, abiertos al dolor, los capullos del lirio; rojos labios, abiertos al reír, los claveles; gnomos de cuerpecillo microscópico y rostro burlón, los pensamientos⁶⁷.

El narrador se adentra y deambula como en un sueño por los jardines de un palacete, descubriendo caminos, estatuas, escalinatas, rosales. En cuanto al desarrollo, la primera parte se alinea con los poemas verlainianos de jardín con fuente –como en “Après trois ans”⁶⁸–, que en España adaptara apenas dos años antes Antonio Machado⁶⁹. En segunda instancia, en el entorno embalsamado de perfume y sensualidad de la rosaleda, se adivina la omnipresencia fantasmal de la “dama blanca” y “sus mortales caricias”⁷⁰. El escritor aguarda anhelante su llegada, que no termina de producirse, mientras se asoma a una balaustrada desde la que contempla el océano y asiste al ocaso, que enrojece las aguas, que, “revueltas con la espuma, parecen borbotones de sangre”.

La inserción del episodio entre dos puramente históricos tiene como objetivo, por una parte, dotar al libro de variedad y, por otro, suscitar estados anímicos en el lector, que pasea en su lectura junto al escritor a través de un espacio brumoso y fantástico, en que todo es insinuación. Aun alejado del decadentismo y del erotismo místico o perverso, Dicenta construye un entorno de ensueño y una sugerión femenina que no es difícil relacionar con poemas modernistas o decadentistas como “La Hora Blanca” o “Epitalamio”⁷¹, en donde una dama virginal y fantasmagórica, por la blancura deslumbrante de su túnica y su velo, va en busca del escritor.

67 Joaquín Dicenta, “Jardín abandonado”, en *Por Bretaña*, p. 96.

68 Paul Verlaine, *Poèmes*, París, Éditions Jean Claude La Hés, 1987, p. 16.

69 Véanse por ejemplo, los poemas VI y XXXII de sus *Soledades*; en Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, I, pp. 431 y 449.

70 Cabe pensar que el cambio de la “dama encantada” de la crónica periodística por la “dama blanca” del libro sea para remitir al lector a conocidos pasajes románticos, como la figura fantasmal que se aparece a Félix de Montemar, o a los pasajes góticos de la ópera François-Adrien Boieldieu, *La dame blanche*.

71 Francisco Villaespesa, *La copa del rey de Thule. Poesía*, Madrid [s.e.], (Estab. tip. "El Trabajo", a cargo de H. Sevilla), 1900, pp. 31-33.

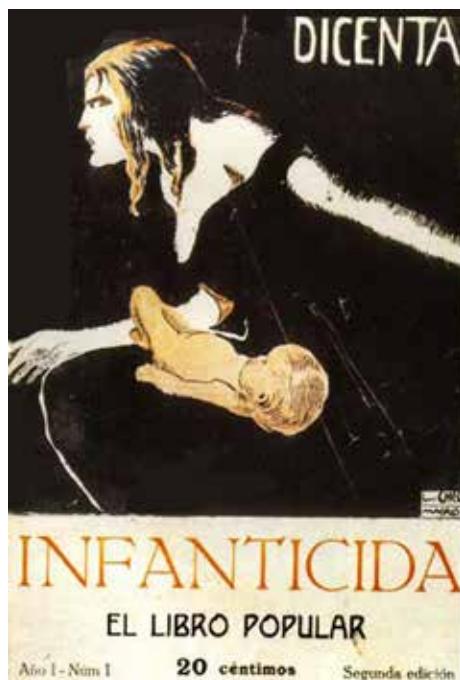


Fig. 4. Infanticida.

Un último arquetipo singular que anotaremos es el de la madre en relación con sus hijos. La mala madre, aquella que abandona a su prole por deseo de un hombre o por necesidad, aparece como una sombra que sobrevuela diversas crónicas y relatos, dando lugar a escenas de dolor, de infancias desgarradas y futuros destruidos. En *Infanticida*, Dicenta había retomado situaciones y caracteres bien conocidos: Hortensia, la hija menor de una ejemplar familia, los Méndez-Urda, “celosos eran como nadie del honor de sus hembras”. La joven es instruida y hermosa:

Alta, rubia, esbelta sin llegar a la delgadez, tiene en sus andares gentileza; melancolías de leyenda en el azul de sus grandes ojos; transparencias provocativas en los ventanillos de su griega nariz; ansias de amor en los bermejos labios; en la sonrisa, luz; en el talle, languideces románticas. Sus pies son breves; sus manos, de puntiagudo remate. Cuando peina la cabellera y sube ésta retorcida desde

la nuca, parece un casco de oro; si cae deshecha por la espalda, una lluvia de sol⁷².

En la familia se maldice de una antigua compañera de Hortensia, una huérfana llamada Julia, que ha quedado encinta y ha sido engañada y abandonada por un amante. Julia, a pesar del escándalo público, decide cuidar de su hijo en la ciudad, mientras la familia concluye que es mejor la hipocresía y que esto sucede por ser de una desclasada: “Otra perdis por esas calles y otra inquilina más para la caldera del diablo”. La novelita sigue, incluyendo en la acción personajes habituales de la pluma dicentina: el trío entre una marquesa, su amante un joven pintor de éxito y el marqués engañado, que lo mata en duelo y encierra a su mujer. Hortensia, compadecida del marqués, al tiempo que engañada por sus promesas, se deja seducir por este y queda encinta. Al enterarse, el noble aristócrata de Pedrañera la abandona a su destino. Frente al modelo de la huérfana que desafía las maledicencias y opta por cuidar a su hijo tras el abandono, la narración se cierra abruptamente con la intriga sobre qué ocurrirá con el niño de Hortensia, madre rechazada y golpeada por el despecho amoroso, habida cuenta del título y de la presión hipócrita de la familia⁷³.

Los niños fueron una preocupación constante para Dicenta, especialmente los de las clases sociales más bajas y los huérfanos. Suponían el símbolo de que el mundo podía ser más igualitario y ejemplo de cómo la sociedad destruye la armonía humana y natural. Visitó diferentes escuelas y talleres y, en febrero de 1910, unos meses después de la ejecución del pedagogo Francisco Ferrer Guardia, siendo concejal del Ayuntamiento de Madrid, presentó un informe sobre la Enseñanza Primaria en Madrid que urgía a la reorganización de la instrucción con bases reformistas⁷⁴. Si con-

72 Joaquín Dicenta, *Infanticida (narración)*, Madrid, El Libro Popular, I, 1 (11 de julio de 1912). La descripción ocupa el corazón del capítulo I.

73 Otro modelo de amor de madre ejemplar lo encontramos en *El hijo del odio* (Madrid, La Novela Corta nº 2, 22 de enero de 1916), en el que un soldado enemigo viola a la protagonista, Clotilde, en presencia de su padre inválido. El niño que nace sobrevive gracias al amor de su madre y del abuelo.

74 Joaquín Dicenta, “Informe sobre reorganización de la enseñanza municipal de Madrid, 1910”. Accesible en la BNE con la signatura BN VC/409/20. En varios textos explica las escuelas que visita, y envidia “la Francia nueva, industriosa y libre, independiente y trabajadora, llena de escuelas y de fábricas, pagando maestros con

sideró cimiento de las naciones a la instrucción primaria, no olvidó nunca que la tragedia surge en el seno familia y que el cruel destino de los niños comenzaba por el abandono de sus madres, ya por mujeres extraviadas, ya por la presión social que sufrían.

La crónica “Seulette” (3-9-1907) presenta una escena de granja en la que conejos, gallinas y palomas muestran la ley natural del deseo y la fidelidad de los animales con sus camadas. En contraste trágico, la niña Seulette/Soledad, se sienta abandonada y sin futuro debido al abandono materno, regido por una pulsión diferente a la del resto de animales:

Su madre la abandonó por seguir a un hombre. Pudo más en ella el ansia del macho que el afecto de la hija; la hembra pisoteó a la madre. Cerca de la madre se acostó una noche la chiquilla; oyó su voz antes de dormirse; siguió en sus soñares oyéndola. Cuando despertó estaba sola, completamente sola. La madre había huido para no volver nunca⁷⁵.

En el caso de “Niñeando” (5-5-1907), la escena de unos niños jugando en el Retiro le lleva a unas primeras observaciones: todos se entienden y juegan sin diferencia de clases, pero es notoria la tendencia a imponerse sobre los demás y también a los afectos, incluido un inocente beso en la boca entre dos niños. Como es habitual en muchas de sus crónicas, Dicenta presenta primero la anécdota –en este caso la babel infantil– para dar un giro final y realizar una crítica profunda, que en esta ocasión tiene como objeto las madres:

Ignoro por qué acudió a mi recuerdo una amarga crónica que Benavente ha escrito en *El Liberal*, de Madrid, que llegó a misma nos hace tres días. Es amarga y es justa. Tiene razón mi compañero. Nuestras

el dinero que antes daba a clérigos y reyes e iluminando con las enseñanzas de esos maestros los cerebros que antes idiotizaban los frailes con sus prédicas y los reyes con sus despotismos”. Véase Joaquín Dicenta, “Peregrinos”, *El Liberal* (13 de agosto de 1907), p. 1.

75 “La costa bretona. Seulette”, *El Liberal* (3 de septiembre de 1907), p. 1. Se reprodujo esta semblanza en *Por Bretaña*, pp. 29-34, y más tarde, con el título y el nombre de la protagonista traducido como “Soledad”, pero sin cambios destacables, en *Mujeres* (1917), pp. 45-60 (p. 33).

mujeres son todavía, en su mayor parte, por vicios de educación, de herencia, de sociales contrafacturas, más causa de martirio que de goce para el hombre que está a su lado. A medida que el hombre es mayor en entendimiento y en delicadeza espiritual, más hondos siente los alfilerazos con que las mujeres puntean su aguja. Sin embargo de ello, hay que amarlas, aun como son, poniendo la esperanza en que dejen de ser como son⁷⁶.

La crónica “Comedias de la vida” de Benavente considera sarcásticamente “un espectáculo” la inutilidad de las visitas y contravisitas de las mujeres, para acabar con una crítica despiadada contra las burguesas casquianas que no atienden a sus hijos y que menoscaban a sus maridos:

¿No será siempre preferible [la mujer que colabora con su esposo] a la mujer, tan frecuente en la sociedad española, que desentendida de todo lo que a su marido interesa, no solo le estorba y le contraría y le desalienta en sus planes y sus aspiraciones, sino que además le pone en ridículo a cada paso? Esas mujeres que dicen delante de sus hijos y de sus criados y de las visitas, refiriéndose al marido: –Este, como no hace más que tonterías... Este, como es así... Este, como solo piensa en sus asuntos... O aquello de: –Si este fuera como otros; o –con este no hay que contar para nada... Crean ustedes que entre tener por mujer un colaborador o un crítico, ningún hombre debe dudar. Esas señoritas que no tuvieron más afán ni más preocupación que la busca y captura de un mancebo, con aspiraciones muy subidas primero, que después la realidad puso en su punto; que hicieron de todas sus gracias naturales y cultivadas instrumentos de pesca; que se casaron, por fin, ya desilusionadas; esas señoritas que se morirían de hambre o tendrían que tirar la vergüenza a la calle, sin un hombre que las mantuviese; que necesitan que se lo den todo hecho y ni mandar saben, si no es a gritos y peloteras con criadas, planchadoras y modistas; modistas: que si alguna vez quieren presumir de hacendosas es cuando hay que echarse a temblar, porque o todo lo echan a perder o todo cuesta doble, y el primor culinario sale más caro que traído de la fonda, y el vestido o el sombrero más costosos que traídos de París; que si tienen hijos, no pueden criarlos, porque están anémicas

76 Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, pp. 161-167 (p. 166). El autor adapta la escena para incluirla en el libro de viaje, transformando El Retiro en las playas bretonas.

y nerviosas y se toman un berrinche cada cinco minutos, y si criaran, lo pagaría más caro el chico y el marido de médicos y boticarios. [...] Esas señoritas son las que tienen el descaro de decir del marido: “Este, como no sirve para nada”; y cuando los hijos son mayores: —Estos hijos míos, como no sirven para nada; porque, para ellas, el hombre, padre, marido, hijo, solo son buenos para satisfacer las necesidades, los caprichos y la vanidad femenina, mientras ellas están de jaleadoras a contrapelo. [...] Crean ustedes que habría un crimen, que acaso llamarían pasional; pero que sería lo más desapasionado del mundo, tan desapasionado como una ejecución capital⁷⁷.

La crítica durísima de Benavente, muy en sintonía con el aire de la época, enuncia de otra forma uno de los temas dicentinos esenciales: la mujer, fuente de insatisfacción del hombre y de incomprendición por la obra del creador; fuente de desviación y sufrimiento en la infancia. Sin embargo, lejos de la dureza en la crítica, reconoce la responsabilidad social subsidiaria. Ensalza la indispensable maternidad, que considera un bien social superior, y frente al asesinato irónicamente insinuado por Benavente, propone amar a las mujeres como son, con la esperanza de que cambien y se eviten los errores maternales que llevan a los jóvenes a adoptar vicios y deformaciones morales desde la infancia. Con esa visión esperanzada cierra su crónica:

Son las madres, la divina maceta en que echan sus primeras raíces estas flores humanas que revolotean en torno de mi banco. Hay que cultivar las macetas, aunque algunas de ellas, por la mala condición de su barro, hieran las manos del jardinero y dificulten el crecimiento de la flor⁷⁸.

FINAL

La imagen de la mujer es uno de los motivos recurrentes en la obra de Joaquín Dicenta. Interesado y agudo observador de la realidad femenina, Dicenta se preocupa desde sus primeras narraciones y crónicas en periódicos

77 Jacinto Benavente, “Comedias de la vida”, *El Liberal* (3 de mayo de 1907), p. 1.

78 Joaquín Dicenta, *Por Bretaña*, p. 167.

de bosquejar semblanzas de personajes reales, que, con el paso del tiempo, va definiendo en arquetipos. En su libro *Mujeres*, recopila y contrapone diversos modelos destacados –mujer pura, huérfana, mujer trabajadora, mujer burguesa, madre–, así como la función social que desempeñan, siendo la finalidad última una crítica social a través de estas semblanzas. La necesidad, en el sentido más físico y a la vez aurisecular del término, empuja a muchas mujeres a entregarse a un camino en que el dolor y la ignominia es destino frecuente. Muchos de los retratos de mujer incluyen una detallada descripción física que revela un interés especial por localizar en el cuerpo los atributos de la seducción. En ocasiones, la descripción se halla limitada al rostro, la mirada, el busto o la silueta –siempre atractivos–; otras veces la descripción se proyecta sobre los atributos, reforzados por los vestidos, que despiertan el deseo masculino. Dicenta es capaz de entreverlos en las jóvenes adolescentes y apreciar la belleza que florecerá con el tiempo. En muchas semblanzas, es posible encontrar la crítica de una sociedad injusta que no ofrecerá otras alternativas a estas jóvenes que la calle, la marginalidad y el marchitarse. Otros retratos de mujer atienden a las mujeres mayores, cuya vida llena de penalidades las ha convertido apenas en una sombra de personas, en un grabado al aguafuerte propio de Rops o de Goya. Finalmente, un último modelo femenino es el de la maternidad, en la que los atributos son relacionales y no físicos, y se evalúan a través de la fidelidad y el amor a la prole. En Dicenta, la bondad de las relaciones –amorosas y maternas– pasan por su cercanía a las leyes que observa en la Naturaleza y en los animales, y juzga la hipocresía burguesa y el abandono de las crías como auténticas violaciones de la ley natural. A pesar de la crítica feroz contra la mujer burguesa, frecuentes en otros libros y autores, especialmente contra la que incumple su función como esposa y madre, termina proponiendo la paciencia y la educación como sistema de mejora de la sociedad.

“No está mal una buena mentira cuando defendemos con ella una buena verdad”⁷⁹. La paradójica aseveración atribuida a Jacinto Benavente muestra la débil frontera entre la invención literaria y el respeto escrupuloso a los hechos en las crónicas de comienzos del siglo xx. Las crónicas periodísticas y los relatos dicentinos son un exponente de una forma de

⁷⁹ José Manuel Burgueño Muñoz, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, Ed. UOC, 2011, pp. 187-188.

hacer periodismo propia del momento, que hemos de incluir en el grupo de los textos que Wadda C. Ríos-Font ha llamado “fronterizos”; es decir, aquellos que están “a caballo entre la ficción y el periodismo, y que por su naturaleza o supuesta falta de calidad no han sido incorporados en la producción literaria que hoy consideramos canónica”. Los artículos, narraciones y crónicas interpretaron la realidad con el fin de moralizar, ironizar o, sencillamente, con el fin de embellecerla. Una de las estructuras habituales partía de un suceso o anécdota para trascenderla posteriormente y obligar al lector a reflexionar. La profundidad de la reflexión dependía del tema elegido, la extensión y la capacidad de conectar con un público habituado a seguir a un autor a través de sus columnas. Las series de crónicas, más que las crónicas sueltas, como las escritas por Dicenta para *El Liberal*, obtenían una conexión mayor con unos lectores que esperaban actualidad, novedad e ingenio. En este sentido,

en los textos recogidos en *Por Bretaña* se dan cita, entreveradas con las escenas reales, las referencias novelescas que hemos desglosado, la crítica social y los tópicos de la literatura fantástica –la noche, la luna, las presencias fééricas o grotescas–, prefigurando un escenario, la irrupción de lo mágico a través de un léxico escogido. El campo abierto entre la ficción y la crónica intersiglos permitía la crónica ingeniosa y chispeante, la miniatura modernista, la adaptación de diálogos al espacio acotado del artículo o las semblanzas de personajes, siempre con el fin de acercarse a temas de actualidad con originalidad y la frescura. Dicenta se apoya de manera decidida en esta escritura desencadenada, que se ancla en el presente pero se despliega con ánimo de perdurar, para construir mediante teselas periodísticas de tono variado y ecléctico su libro de viaje bretón⁸⁰.

Con un mayor abanico de tonos, registros y recursos, en esa tierra de nadie en la indefinición entre la ficción y el periodismo, entre el costumbrismo crítico, las últimas flores neorrománticas y las primeras sedas del modernismo, se desarrollan las crónicas de viajes y cuentos de Joaquín Dicenta, autor de imposible encasillamiento, a lo largo de la primera década del siglo xx. En ellos explora el deseo y la sensualidad, las conse-

80 José Ramón Trujillo, *op. cit.*, p. 47.

cencias de la injusticia de clases en las mujeres, los hitos históricos o las imágenes de una naturaleza simbólica, liberado pero no ignorante del anclaje inmediato en la realidad, aunque sin conseguir abandonar algunas de sus obsesiones como hombre y como escritor forjado en el fin de siglo anterior.

Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

Universidad de Zaragoza

Título: Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación.

Resumen: Ramón Gómez de la Serna dedicó diferentes ensayos a glosar la vida y la obra de Ramón del Valle-Inclán. En este estudio se analiza el proceso de su escritura, sus relaciones internas y cómo contribuyeron a fijar la imagen social del escritor, apoyada, además, en algunas imágenes plásticas de gran impacto.

Palabras clave: Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán, Retrato literario, Biografía.

Fecha de recepción: 3/10/2015.

Fecha de aceptación: 11/10/2015.

Title: Ramón Gómez de la Serna Biographer of Ramón María del Valle-Inclán. An approximation.

Abstract: Ramón Gómez de la Serna wrote several essays to gloss Ramón del Valle-Inclán's life and lifework. The finality of this research is the actualization of his writing process, his internal relationships, the way they contributed to create the social image of the writer, supported by some high impact plastic images.

Key words: Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán, Literary Portrait, Biography.

Date of Receipt: 3/10/2015.

Date of Approval: 11/10/2015.

Ramón Gómez de la Serna cortaba y cosía los trajes de los géneros literarios a la medida de su rotundo corpachón. Por eso son tan holgados, tan elásticos y paradójicamente tan desmedidos. Quiero decir que no cabe esperar en sus *retratos* y *biografías* desarrollos convencionales de los mode-

los habituales, sino una aplicación más de su escritura *cocodrilesca*¹. Hacía con su vida literatura, impregnando con su personalidad excesiva cuanto escribía. Agitador incansable de la vida literaria madrileña, desde los años diez trató a numerosos escritores y artistas, dejando testimonios de sus relaciones en sus libros. Era inevitable que el *extravagante* escritor gallego compareciera en ellos, ya que Valle-Inclán y Gómez de la Serna compartieron escenario durante buena parte de su vida –Madrid– y esto le llevó a acuñar una de las frases que más se han repetido sobre don Ramón:

Era la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá, y yo recuerdo haberle visto pasar teso, orgulloso, pero ocultándose de cuando en cuando detrás de las carteleras de los teatros, que eran como burladeros contra las cornadas de aquel público que le llamaba “el poeta melenudo”².

También la oronda figura de Ramón se iba a convertir en otra de las siuetas inconfundibles de Madrid. Son dos personajes imprescindibles en la galería de tipos de la vida literaria madrileña del primer tercio del siglo XX, representando generaciones distintas y modos diferentes de vivir la cultura. Valle-Inclán siempre con muchos ecos decimonónicos: era un hidalgo llegado de la periferia gallega que se asentó en la corte y fue descubriendo paso a paso la modernidad, recorriendo un sinuoso camino desde el periodismo provincial a defender técnicas de escritura de inspiración cinematográfica. Gómez de la Serna, por su parte, era madrileño de nacimiento y desde muy joven tuvo los ojos puestos fuera del país: en París

-
- 1 Luis López Molina, “Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador”, en Antonio Lara Pozuelo (coord.), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, en *Hispánica Helvética*, I (1991), pp. 95-105. Véase también Luis López Molina, “El ramonismo: género y subterfugio”, en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, ed. Irene Andrés Suárez, Madrid, Verbum, 1998; e Ignacio Soldevila-Durante, “El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores de la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, 80 (1988), pp. 31-62.
- 2 Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, en *Obras Completas, XIX. Retratos y biografías*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002, p. 479. La expresión la había utilizado antes en “Don Ramón del Valle-Inclán”, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, p. 275.

primero, luego en Lisboa y Estoril o en Buenos Aires con el dinamismo inspirador de las grandes urbes, fugaz e imprevisible. Uno con nostalgias de un mundo que desaparecía –la vieja organización de la vida agraria gallega con sus mayorazgos y sus pequeños propietarios– y el otro, nacido y educado en una ciudad moderna en cambio permanente, sumándose gustoso a los nuevos modos de expresión como la radio o el cine.

Ramón Gómez de la Serna mira con curiosidad a Ramón del Valle-Inclán, escritor consagrado y ciudadano *estrafalario* y hasta *extravagante*³. Se mira en el espejo de su literatura y hay que averiguar qué imagen le devuelve. Valle-Inclán no parece haber prestado mucha atención a Gómez de la Serna; cuesta encontrar y aducir algún testimonio del escritor gallego sobre el madrileño. Ni positivo ni negativo. Por el contrario, abundan los del primero, formando un *corpus* notable con una estructuración creciente nacida de la continua decantación de los materiales hasta constituir su versión última una de las biografías de don Ramón más leídas y citadas durante mucho tiempo: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, publicada en Buenos Aires en 1944, es decir, relativamente cercana a la muerte de Valle-Inclán y escrita cuando Ramón aceptaba encargos biográficos como un medio de supervivencia, aunque sin renunciar a su personal escritura⁴.

Las circunstancias resultan determinantes en sus escritos sobre Valle-Inclán, que es quien aquí importa: operaba a base de recuerdos de su trato con don Ramón, refrescados con la contemplación de retratos del biografiado y releyendo escritos suyos o sobre él glosando su singular personalidad. Fue sumando todo ello en sucesivas aproximaciones al perso-

-
- 3 Sobre los valores positivos de la extravagancia, véase Jesús Rubio Jiménez, “Elogio de la extravagancia”, referido al escritor e incluido en *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de bohemia”*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 309-328.
- 4 De 1943 es *Don Diego Velázquez* (Buenos Aires, Editorial Poseidón, con 135 páginas, pero con 70 ilustraciones en blanco y negro y cuatro en color) y durante los años siguientes continuó enjaretando biografías de Lope, Quevedo, El Greco, Goya o Gutiérrez Solana. También retratos, que recopiló en *Retratos contemporáneos* en 1941. Aún añadiría un nuevo volumen de *Nuevos retratos contemporáneos* en 1946, reuniendo escritos nuevos con otros rescatados de su dispersa obra anterior, donde siempre el retrato y la biografía estuvieron muy presentes. Retratos y biografías ocupan varios volúmenes de sus *Obras completas*, aunque otros esperan todavía la mano de nieve que los rescate de las páginas de revistas y periódicos, o de archivos sonoros de la radio y sus correspondientes guiones escritos.

naje, que culminaron en la biografía citada. El camino recorrido va de la impresión y la anécdota, al ensayo amplio integrador de materiales diversos; de la silueta al cuadro completo; del retrato biográfico a la biografía. Estos escritos forman una nube en expansión, que se tornasola según los momentos y donde hallamos desde unas primeras impresiones negativas –inevitables en un joven literato iconoclasta– a genuinos retratos, una breve biografía de urgencia a poco de fallecido el escritor, nuevos artículos con anécdotas “inéditas” o numerosas alusiones en escritos más amplios de Ramón sobre la vida literaria madrileña⁵.

En general, en toda la obra de Gómez de la Serna hay un aprovechamiento continuo de materiales, algo inevitable en el mundo moderno del periodismo y Ramón vivió en gran parte de su actividad en los periódicos y en otros medios, incluidos los encargos editoriales. Los escritores de periódicos son bóvidos que mastican y rumian una y otra vez las mismas hierbas hasta sacarles todo el jugo; en ocasiones, al exprimirlas por última vez, sale un último jugo decantado y esencial. Acaso no sea excesivo ver así su biografía de don Ramón publicada en 1944: después de haber llenado su oronda panza de hierba de don Ramón –recuerdos, lecturas, imágenes–, Ramón la rumió una vez más con cierta pausa para sacarle

5 Los principales: alusiones despectivas en *Morbideces*, en la “Depuración preliminar” de *Teatro en soledad* y en “Palabras en la rueca”; después con carácter autónomo: “Algunas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón María del Valle-Inclán”, *Muestrario*, Madrid, 1918, pp. 273-287; “Comment Don Ramón, Marquis del Valle-Inclán, perdit un bras”, *Hispania* (Paris), I (1918) pp. 329-331; y (1919), pp. 64-70; “La personalidad fantasmagórica de Valle-Inclán”, *La Pluma*, 32 (1923), pp. 71-81, recopilado en *El alba y otras cosas*, Madrid, 1923, pp. 104-115; “Ramón del Valle-Inclán”, *Azorín*, Madrid, La Nave, 1930, pp. 105-115, después en Buenos Aires, Losada, 1942, 1948, 1957, pp. 105-115; “El escritor en la enfermería”, *Nuevo Mundo*, 18-7-1924; “Tribuna libre: greguerías”, *Luz*, 17-3-1934. “Vida y milagros de don Ramón del Valle-Inclán”, *Revista de las Indias*, 28 (1941), pp. 191-208; “D. Ramón del Valle-Inclán”, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941, pp. 171-240; “Anecdotalio inédito de Valle-Inclán”, *La Nación* (Buenos Aires), 26-4-1942; “Misterio de Valle-Inclán. Nuevas palabras sobre su estética y sobre su barba”, *La Nación*, 25-4-1943; *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944; y “Primera presencia madrileña de D. Ramón María del Valle-Inclán”, *Villa de Madrid*, 19 (1967), pp. 13-18. Los citados a lo largo del texto, lo serán sobre todo a partir de su *Obras completas*, publicadas en Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

el último jugo. En sus escritos valleinclanianos dejó señales del proceso seguido, que ayudan a entenderlo, como se verá, tras unas indicaciones generales de su poética del retrato y la biografía.

1. POÉTICA DEL RETRATO Y DE LA BIOGRAFÍA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Quienes han analizado los muchos retratos y las varias biografías que Ramón escribió han descrito su poética sobre estas modalidades de escritura⁶. Ramón con su particular vitalismo en sus retratos y biografías tendía puentes entre su vida y la de aquellos a quienes retrataba o biografiaba, sin olvidar, además, referirse a los lectores, a quienes incorpora también a su discurso. Si todos sus escritos se hallan penetrados de autobiografismo desde sus años mozos, aún se intensifica más esta proyección en sus retratos y biografías, y cuando expuso *El concepto de la nueva literatura* en

-
- 6 Con carácter general: Andrés Soria Olmedo, “Notas sobre la biografía en España (Años veinte-treinta)”, *Serta Philologica: Fernando Lázaro Carreter*, III, Madrid, 1983, pp. 531-540; Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002; Manuel Pulido Mendoza, *Plutarco de moda. La biografía moderna en España (1900-1950)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009; Jesús Rubio Jiménez, “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”, en *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional, Lugo 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 323-356; Francisco Miguel Soguero García, “Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: aproximación a la biografía vanguardista”, en Francis Lough (ed.), *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford, Peter Lang, pp. 199-227. Referidas a Ramón Gómez de la Serna: Elpidio Laguna Díaz, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974; María Antonia Salgado, “La visión humorística en los *Retratos* de Ramón Gómez de la Serna”, *Papeles de son Ar-madans*, LC (1969), pp. 15-25; Enrique Serrano Asenjo, “Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: los contemporáneos”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXX (2005), pp. 171-187; Susana Arnas, *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, tesis doctoral. Y necesariamente se han topado con sus retratos y biografías quienes se han ocupado sobre la autobiografía ramoniana, como Jacqueline Heuer, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Gèneve, Editions Slatkine, 2004.

1909 ya insistía en que “toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta cosa teratológica. Las que están hechas en otro concepto, resultan intempestivas, voraces con la voracidad de lo que os descarna espiritualmente para corporizar cosas extrañas”⁷.

El retrato o la biografía eran para él procedimientos de exploración y apropiación de los personajes tratados. Comenzó en las páginas de su revista *Prometeo* el cultivo del retrato literario en 1908 y desde 1916 el de la biografía, dedicando su atención a escritores de los que se consideraban en la tradición modernista *raros*. Años después escribía:

Cuando la biografía no se había puesto de moda –allá por el 1916– yo ya encabezaba con largas y cordiales biografías a mi manera –bajo el signo del vitalismo muerto– las obras de Ruskin, de Baudelaire, de Villiers, de Nerval, de Oscar Wilde, etc.

Pasado el tiempo, coleccióné en un tomo, titulado *Efigies*, parte de estas biografías y seguí escribiendo otras nuevas, sobre Quevedo, Lope, *Fígaro*, Goya, El Greco, mi tía Carolina Coronado, Gutiérrez Solana, *Azorín*, Silverio Lanza, y otra vez tengo que apelar al etcétera.

Dos grandes tomos dedicados al Café de Pombo aglomeran más biografía desde la de Julio Antonio a la del último poeta llegado a la sagrada Cripta.

En el libro *Ismos* amontono todas las figuras del arte innovador desde Apollinaire a Picasso, pasando por Cocteau.

En mis conferencias he afrontado figuras como las de Edgar Poe, de cuya vida tengo una idea detallada, dramática, ejemplar, considerándole el genio de América, además del más desolado de los poetas⁸.

Y fue por aquellos años cuando comenzaron a hacerle encargos biográficos. Cumplirá con su cometido aprovechando para *autobiografiarse*, antes de emprender su gran proyecto autobiográfico: *Automoribundia*, verdadero testamento de un escritor desencantado del oficio tras decenios de

7 Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, en *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos, p. 62. Ioana Zlotescu, “El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía. De *Prometeo* a Pombo”, *Turia*, 41 (1997), pp. 120-126.

8 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, XVII. *Retratos completos*, p. 31.

lucha y de escribir abundantemente sobre el desencanto de muchos otros. Mantuvo siempre un interés por los *raros* contemporáneos y extendió sus averiguaciones a grandes personajes del pasado, mostrando preferencia por personajes singulares y por coetáneos a los que trató y conoció:

He preferido siempre en las biografías, dejándome guiar por esa libertad de intención, a los seres singulares, a los originales, a los que están nimbados por el desinterés, por la bohemia, por la pureza imposible, por la conducta llena de fidelidad, por la simpatía que emanan al haberse atrevido a ser los seres pintorescos y transeúntes de una época, dando romanticismo, novelería, galantería y gracia a sus calles⁹.

Y en otro momento decía:

El hombre que se destaca entre los miles de millones de hombres que compartieron su tiempo merece un trato lento y emocionado que revele lo que tuvo de pintoresco, sin dejar de revelar lo que tuvo de profundo al intentar decir algo nuevo sobre el enigma humano, logrando escribir su nombre en la oscura pizarra del anonimato¹⁰.

Desde pronto rechazó a quienes consideraba desfasados y anclados en el pasado. A su práctica de la escritura biográfica añadió una reflexión sobre ella, mostrando cómo para él esta indagación en otras vidas lo era en la suya y por eso decía:

meto historia propia, ayes propios, matices y vericuetos propios en esas biografías; pero siempre es “de otro” de quien trato y además, a conciencia, porque mi empeño es no mentir; es que si algún día me encuentro con el biografiado –alguna vez todos nos hemos de encontrar– no me reclame la verdad que no dije y me desafíe por las mentiras que llegué a decir¹¹.

Cuando se trataba de no contemporáneos sostenía que el público quiere

9 *Ibidem*, p. 32.

10 *Ibidem*, p. 382.

11 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, XIV. Retratos autobiográficos, II. Cartas a mí mismo*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, p. 674.

“esa mezcla de las almas antiguas con las almas contemporáneas”, que es otro modo de decir lo mismo¹². Así se hacían, según él, más contemporáneos los hombres del pasado. Es decir, no renunciaba nunca al sello personal, a introducirse en lo relatado dando lugar a escritos híbridos, reveladores tanto del retratado o biografiado como de su retratista o biógrafo. Sabía que toda representación conlleva una interpretación y que era necesario combinar bien los ingredientes anecdóticos con otros para que el retratado o biografiado resultara vivo, cercano. Y en la “Advertencia preliminar” a su biografía de Quevedo daba algunas pistas más sobre su manera de proceder:

Mis biografías son unas biografías particulares.

Me detengo en lo que creo esencial y paso de largo lo que es solo arrendajo y embrollo, que enturbia la pujanza del retratado.

Le dejo a él solo o le acompañó según las circunstancias.

[...] En las biografías vale el soplo, el empellón, el cerrar los ojos y abrirlos de súbito, los momentos destacados, las ráfagas.

[...] Desmenuzar la biografía, mamotrearla y prontuariala con noticias inútiles o premiosas, es no dar su conjunto de mascarón de proa y fachada que deben representar el Madrid eterno.

Con este criterio plástico, blasonal, caratulesco de fachada madrileña está escrita esta biografía¹³.

2. RETRATOS Y BIOGRAFÍAS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN ESCRITOS POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Sus escritos biográficos sobre Valle-Inclán tienen la particularidad de referirse a uno de los escritores que sintió más cercanos. Lo miró y analizó desde sus años mozos, al principio con recelo, después con creciente admiración porque personalizó en él y en Azorín la figura del escritor español que mantiene la dignidad de su oficio contra viento y marea. En este sentido, sus biografías sobre estos escritores son un prólogo muy

12 Ramón Gómez de la Serna «Prólogo» a *Obras completas, XIX. Biografías de escritores*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2002, p. 809.

13 Ramón Gómez de la Serna, “Advertencia preliminar” a *Quevedo*, en *Obras completas, XIX. Biografías de escritores*, pp. 969-970.

revelador para su desencantada *Automoribundia*. Compitió con ellos en dedicación entera y hasta absoluta a la escritura. Al escribir sus biografías ponía cierto orden en su proceso de apropiación del modelo de escritor que eran para él. Se miraba en sus vidas y en los espejos de tinta de sus obras, buscando claridad en su negrura. Ayuda la escritura sobre la vida de otro escritor a indagar y escribir sobre la propia vida:

Un escritor visto en su espontánea y alegre inspiración nos ensancha la vida, y viniendo del pasado nos lleva al porvenir; pero ese mismo escritor, visto por el “notero”, nos lleva al pasado y nos obliga a una muerte desecada, vieja muerte en otro tiempo¹⁴.

El camino recorrido va de la impresión al intento de aprehender lo esencial de la personalidad del retratado. De lo anecdótico a lo sustancial. No es secundario lo anecdótico sino que tiene el valor de primera impresión, de síntoma, muestra la piel del personaje, su boceto, su silueta. O es emanación de estos cuando el personaje tiene una personalidad pública, que lo dota de una imagen dentro del cuerpo social. Después viene su desarrollo y del trazo rápido y fugaz se pasa al análisis sintético que exige la semblanza o al análisis de la personalidad, a la interpretación del biografiado que siempre necesita una biografía que se precie de tal, aunque sea apoyándose más en la *videncia* –como hará Ramón– que en los datos.

Todo este proceso se ve muy bien en la biografía que escribió sobre *Azorín*; es una galería de escritores de su generación con una valoración en ocasiones despiadada de algunos de ellos¹⁵. Salva siempre al escritor alicantino, porque para él era el prototipo del escritor, el maestro dedicado absolutamente como un verdadero monje a su oficio y le producía admiración por ello¹⁶. Lo mismo le ocurrió con Valle-Inclán, a quien situará en lugar pree-

14 *Ibidem*, p. 969.

15 Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *Obras completas*, XIX. *Biografías de escritores*.

16 Así lo había presentado ya Clarín en un “Palique” (*Madrid Cómico*, 9-2-1899) cuando publicó *Los hidalgos*: “Otros ahoran los libros y se meten a predicar *libertariamente*. / Martínez Ruiz, de veras, se fue del púlpito a la biblioteca. Dejémosle en paz. / Que estudie, que estudie. / Respetemos el culto a esa especie de *oración* perpetua. / En España la vida del verdadero estudiante, es vida monástica, en la rigorosa acepción de la palabra...”. La identificación entre dedicación a la literatura y la vida monacal, retirada y austera, serán habituales en las referencias a estos

minente en esa galería de escritores que rodea a Azorín en su biografía¹⁷. De joven, no obstante, había escrito comentarios despectivos. En *Morbideces*:

Los otros viejos, los especuladores, que quieren imponerse hablan-do de su mucho trabajo y que señalan sus estanterías repletas como merecimiento respetable no saben que una de nuestras clarividencias reasume y sobrepasa toda su obra de trabajo.

Esos prohombrillos, se llaman Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Trigo, Martínez Sierra, Rueda, etc., etc.

[...] Azorín es una edición en octavo menor de la obra en folio de Anatole France, en cuya traducción libre ha incluido algo de su espí-ritu y del espíritu castellano; con un arte apelmazado de notario, con una meticulosidad consistente, árida e impersonal, hace el inventario del paisaje, de las cosas y de los gestos.

[...] Valle-Inclán, que ha abusado del corazón –ese desmayo de sensua-lidad intelectualizada–, quiere reivindicarse a última hora con sus deli-quios d'anuncianos de crueldad y de fiereza, que si en el breñal son emo-cionantes y pintorescos, en el trasunto son monótonos y contrahechos¹⁸.

Les achacaba indecisión y timideces en su escritura, discursos ya enve-jecidos. En la “Depuración preliminar” de su *Teatro en soledad* afirmaba que de la generación anterior solo quedaban unas páginas de Azorín, pero que luego se llenó de miedos. Quizás se refería a sus escritos anarquistas no muy distintos a algunos suyos en ese momento. Ramón no dejaba títere con cabeza y Valle-Inclán era visto aún como “ese hombre opaco de lirismos tópicos, de experiencia y larga retención, hijo de una ira artística

escritores. Valle-Inclán alimentó esta figuración desde muy pronto, como analicé en “Juego de espejos: retratos y caricaturas de Valle-Inclán”, en *Valle-Inclán carica-turista moderno*, pp. 190-200 y 223-228. Y el propio Ramón Gómez de la Serna adquirirá con el tiempo esa misma cualidad en algunas semblanzas. Véase Antonio Tovar, “Ramón asceta”, *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 287-299.

17 Ramón Gómez de la Serna, “Ramón del Valle-Inclán”, en *Obras completas, XIX. Biografías de escritores*, pp. 114-120.

18 Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 493-494.

iracunda en su suavidad y su cautela, enormemente premeditada...”¹⁹. Tampoco Baroja o Unamuno salían mejor parados, acusado este de “imitador y vulgarizador plomizo de la locuras inimitables...”²⁰. José-Carlos Mainer llega a decir que en ese momento Valle-Inclán era su “verdadera bestia negra”²¹. Con su manera de escribir rompedora y *cocodrilesca* de entonces no podía admitir el discurso de estos escritores consagrados de mayor edad. Y no entendía que justamente la exploración de la palabra en sus posibilidades era también la aspiración simbolista de escritores como Valle-Inclán. De Valle-Inclán decía en “Palabras en la rueca”:

La palabra, ¿qué saben de la palabra los escritores? Todos, hasta esos estilistas como ese hombre incierto que no tiene más que dibujo, ese Valle-Inclán, no saben ser desprendidos y escaparse a sus amigos mediocres y a su propia amistad pesada y rancia, y hablan en medio de todo un lenguaje comercial y vano, lleno de todos los tópicos de la palabra y de toda su flojedad, acusándose por sintaxis aún; una palabra conformada por todo el alrededor y todo el ceremonial, más que por ella misma, dentro de la farsa de las palabras y de su rendición, sin una sola trimegista, sin que unas en otras disocien con fuerza la tendencia a los latiguillos y a las similitudes con toda la tradición ayuna y tuberculosa; en ellos la palabra no tiene nada esforzado, no tiene todas las reminiscencias que debe tener y todas las introspecciones y todas las iniciaciones aventuradas, expuestas a no ser más que precursoras sin éxito y sin admiración...²²

Pero con el correr de los años cambió y sintió verdadera pasión por escribir la biografía de Azorín –lo hizo en 1930– o la de Valle-Inclán, que culminaría en 1944. La construcción de la imagen positiva de Valle-Inclán por parte de Gómez de la Serna se realizó –como queda dicho– paralela a la construcción de la imagen del escritor como héroe en un país ajeno a su vida intelectual.

19 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, II. Prometeo, II. Teatro de juventud (1909-1912)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996.

20 *Ibidem*, 155.

21 José-Carlos Mainer, “Prólogo”, en Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, p. 116. Aduce como pruebas, además de estos textos, una nota anónima de *Prometeo* (37, 1912) acusándole de haber plagiado en *La marquesa Rosalinda* la obra de Jean Louis Vaudoyer, *La noche persa*.

22 Ramón Gómez de la Serna, “Palabras en la rueca”, *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, pp. 880-881.

Se fue dando cuenta de que había escritores anteriores que podían servirle de modelos literarios y vitales: Azorín, Valle-Inclán. Por eso en los años veinte los frecuenta y escribe sobre ellos con un tono muy diferente, y aunque tenía su propia tertulia en el Café de Pombo, no por eso dejaba de pasar de vez en cuando por las de Valle-Inclán, coincidiendo además en banquetes y por las calles de Madrid. Hasta lo recordaba participando en el banquete pombiano dedicado a Don Nadie con Zuloaga y Ricardo Baroja²³ [Figs. 1 y 2].



Luis Alemany, "La tertulia de Levante", *Pharos*, núm. 4, abril de 1912



Francisco Sancha, "Supuesto banquete al escultor Miranda", *La Esfera*, núm. 696, 7/IV/1927.

23 Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, en *Obras completas, XIX. Retratos y biografías*, IV, p. 575. Lo describió en su libro sobre Pombo.

En el caso de don Ramón fue perfilando el personaje y algunas anécdotas alcanzaron una notoriedad evidente. Por ejemplo, las relacionadas con la pérdida del brazo sobre las que escribió en 1918: “Algunas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón María del Valle-Inclán”, en *Muestrario*²⁴. Buena parte de estas anécdotas pasarán ligeramente retocadas a escritos posteriores y ocupan varias páginas en la biografía de 1944, como puede verse en este sucinto careo:

*Ramón María del Valle-Inclán*²⁵

El hambre del hidalgo (pp. 501-502)
El brazo relicario (502)
La aventura con el león (502)
El ladrón de brazos (502)
La nueva mujer de Putifar (503)
El bandido Quirico (503)

*Muestrario*²⁶

El hambre del hidalgo (pp. 661-662)
En *Versiones a granel* (662)
El león (661)
En *Versiones a granel* (663)
La nueva mujer de Putifar (654)
El bandido Quirico (656)

Otras veces las anécdotas son solo aludidas de pasada cuando ya ha pasado un tiempo desde su primera mención:

El brazo perdido picado
por un halcón hambriento (504)
Exvoto en una ermita (504)
Envío a Barbey d'Aurevilly (504)
Semisuicidio heroico al ver que el rey
don Carlos solo condecora mutilados (504)

El halcón (655)
Exvoto (660-661)
Barbey d'Aurevilly (656-657)
La gran cruz (656-657)

24 Ramón Gómez de la Serna, «Algunas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón María del Valle-Inclán», en *Muestrario*, Madrid, 1918, pp. 273-287. El aprovechamiento de este anecdotario en una colaboración francesa: “Comment don Ramón, Marquis del Valle-Inclán, perdit un bras”, *Hispania*, I (1918), pp. 329-331; y (1919), pp. 64-70.

25 Las páginas corresponden a Ramón Gómez de la Serna, *Ramón María del Valle-Inclán*, en *Obras completas, XIX. Retratos y biografías*.

26 Las páginas corresponden a *Muestrario*, en *Obras completas, IV. Ramonismo II, Guerreras. Muestrario (1817-1919)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997.

Y también se había producido un aprovechamiento narrativo del triste suceso, incorporándolo en *Sonata de invierno* transformado. Ramón lo recuerda y cita en *Muestrario*²⁷. Lo curioso es que en *Muestrario* afirmaba lo siguiente:

Entre mis versiones de esa perdida, las hay inventadas, hay otras que he oído contar; como muestra del ingenio de don Ramón está la que él ha escrito en su *Sonata de invierno* y está la verídica²⁸.

En la biografía de 1944 dirá:

Un adelfo de anécdotas iba a surgir de aquel brazo desaparecido. [...] Un día, pasados los años, yo me atrevía a lanzar unas inventadas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón. [...] Don Ramón fue condescendiente con mis invenciones, exclusivamente mías, aunque después los mentirosos que escriben por referencias hayan hablado de un editor al que se le ocurrió una cosa por el estilo.

Entre esas versiones de un día de alegre imaginación de mi pasado voy a elegir unas cuantas...²⁹

Pasado el tiempo decide por tanto apropiárselas todas, convirtiéndolas en microrrelatos –como se diría ahora–, con su punto fantástico o macabro. El retrato y aun la biografía, entreverados de anécdotas, quedan así afirmados y ya no abandonará nunca el procedimiento. Y además, con esa mezcla de testimonio e invención fantástica que tan bien cuadran al personaje.

El primer escrito importante, sin embargo, de Ramón sobre don Ramón fue “La personalidad fantasmagórica de Valle-Inclán” [Fig. 3], publicado en *La Pluma*, en enero de 1923, en el número monográfico que le dedicó al escritor gallego la revista de Manuel Azaña³⁰. Un homenaje memorable por-

27 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, IV. Ramonismo II, Greguerías. Muestrario (1817-1919)*, pp. 657-658.

28 *Ibidem*, p. 651.

29 *Ibidem*, pp. 500-501.

30 Ramón Gómez de la Serna, “La personalidad fantasmagórica de Valle-Inclán”, *La Pluma*, 32 (1923). Se cita aquí, sin embargo, por la versión recopilada en *El alba*

que ofreció algunos de los mejores retratos literarios y plásticos del escritor. Don Ramón dio a la luz en aquella revista *Farsa y licencia de la reina castiza, Los cuernos de don Friolera y Cara de Plata*. Fue una plataforma indispensable para entender su vuelta al mundo literario madrileño después de haber pasado varios años en Galicia dedicado a la agricultura, hasta que se arruinó³¹.

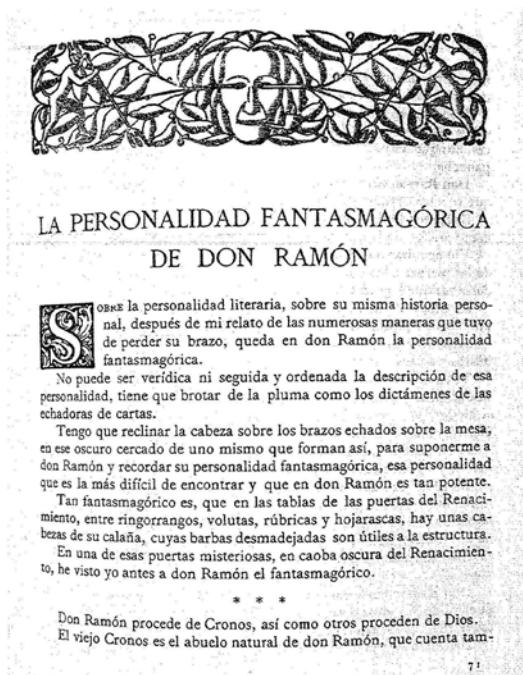


Fig. 3. Ramón Gómez de la Serna, “La personalidad fantasmagórica de Don Ramón”, *La Pluma*, núm. 32, enero de 1923.

Entre los homenajes plásticos, destaca el del pintor cordobés, nacido en Priego, José Moya del Pino [Figs. 4 y 5], autor de varios retratos inol-

y otras cosas (Madrid, 1923), incluida en *Obras completas, V. Ramonismo, III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 856-865.

31 Jean Marie y Eliane Lavaud, “Valle-Inclán y *La Pluma*”, *La Pluma*, 2^a época, 2 (septiembre-octubre de 1980), pp. 35-45.

vidables del escritor. Formaba parte de la tertulia de Valle-Inclán desde que llegó a comienzos de los años diez a Madrid. Compartía tertulia con otros como Julio Romero de Torres, también buen amigo del escritor gallego³². Con otros artistas amigos realizaron una bellísima edición de *Voces de gesta*³³. Reprodujeron también en *La Pluma* un retrato de Juan de Echevarría, otro de los pocos amigos con quienes don Ramón compartió su intimidad en sus largos paseos por Madrid³⁴.



Moya del Pino, “Valle-Inclán”, *La lámpara maravillosa*, Madrid, SGEL, 1916.



Moya del Pino, “Valle-Inclán”, *La Pluma*, núm. 32, enero de 1923.

Todo el número monográfico de *La Pluma* ofrece una galería de retratos literarios, complementarios de los anteriores, que podríamos analizar aquí como un modelo perfecto de homenaje. Me limito, sin embargo, a

32 Margarita Santos Zas, “Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres”, *ALEC*, 23.1 (1998), pp. 405-450.

33 He explicado sus relaciones en distintos lugares: Jesús Rubio Jiménez, “Valle-Inclán retratado por José Moya del Pino: la melancolía moderna”, *Moralia* 8 (2008), pp. 24-36; “Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (I)”, *ALEC / Anuario Valle-Inclán*, 37.3 (2012), pp. 57/845-98/886; y “Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (y II)”, *ALEC / Anuario Valle-Inclán*, 39.3 (2014), pp. 49/591-77/619.

34 Dru Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura: la exposición de Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923)”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17 (1995), pp. 65-87.

“La personalidad fantasmagórica de Valle-Inclán”, de Gómez de la Serna, retrato literario que va acompañado de uno de los más sorprendentes retratos plásticos que nunca se han hecho de Valle-Inclán, firmado por Ángel Vivanco: “Valle-Inclán, fantasmagoría de Vivanco”. En él, don Ramón, con la imagen esquelética de un faquir, aparece fumando una pipa de kiff a lomos de una llama [Fig. 6].



Valle-Inclán, fantasmagoría de Vivanco.

Ángel Vivanco, “Valle-Inclán, fantasmagoría de Vivanco”,
La Pluma, núm. 32, enero de 1923.

Resultan enigmáticos y hasta desconcertantes a primera vista algunos elementos de la composición: va montado en una llama y hay serpientes a sus pies. Repasando su obra conocida, lo más cercano que recuerdo de Vivanco son algunas de las representaciones de Moctezuma en la biografía de Hernán Cortés de la Pardo Bazán³⁵. Ramón era consciente de

35 Se sabe poco de este extraordinario ilustrador –diseñador de *La Pluma*–, que colaboró bastante con Valle-Inclán en los años veinte, ornamentando varios volúmenes de *Opera Omnia*: en 1920, *Los cruzados de la causa* (*Opera Omnia* XXII), *Flor de santidad* (*Opera Omnia* II, con Moya del Pino); en 1922, *Romance de lobos* (*Opera*

estar escribiendo un ensayo diferente al que he comentado, construido mediante un ensartado de anécdotas:

Sobre la personalidad literaria, sobre su misma historia personal, después de mi relato de las numerosas maneras que tuvo de perder su brazo, trazado en mi libro *Muestrario*, queda en don Ramón la personalidad fantasmagórica.

No puede ser verídica y seguida ni ordenada la descripción de esa personalidad, tiene que brotar de la pluma como los dictámenes de las echadoras de cartas³⁶.

Gómez de la Serna ensayó una definición de la “personalidad fantasmagórica” de Valle-Inclán, una de las modalidades de personalidad que juzgaba escasas, por su vida azarosa y estrafalaria, que sus viajes a América y su vuelta mísera reforzaban haciendo de él un tipo excéntrico y desafiante, pero sobre todo “misterioso” de acuerdo con la acepción del término en el diccionario de la Academia.

Ramón adelantaba su manera de escribir el retrato: “No puede ser verídica ni seguida y ordenada la descripción de esa personalidad, tiene que brotar de la pluma como los dictámenes de las echadoras de cartas”. Es decir, recurre a su procedimiento de escritura biográfica como un ejercicio de *videncia* del biografiado. Su texto es una sucesión de flashes, definiendo por aproximación y adivinación al retratado teniendo delante

Omnia XV), Sonata de primavera (Opera Omnia V); en 1923, Sonata de estío (Opera Omnia VI) y Sonata de primavera (Opera Omnia V); Los cruzados de la causa y El resplandor de la hoguera en 1927 para la Biblioteca de Autores Españoles Contemporáneos de Renacimiento. Hizo también la cubierta de una de las primeras ediciones de *La pipa de Kiff* (cubierta azul con una ilustración de un pelícano en 1919) y había colaborado en la edición de *Voces de gesta* en 1912. Fue la gran revelación del tercer salón de humoristas en 1909 y desde entonces se estableció una intensa corriente de simpatía con Gómez de la Serna, que lo elogió en Tristán, “Tercer salón de humoristas”, *Prometeo*, 11 (1909). Puede verse en Ramón Gómez de la Serna, “Palabras en la rueca”, *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, pp. 273-275: “El salón de Humoristas de este año ha centralizado su mérito en un muchacho joven: Vivanco” (p. 273). Destacaba que concebía sus caricaturas con gran seguridad y tersura en la línea. Admirables sus fondos y su gragejo decorador. También Castelao participó en ese salón.

36 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas, V*, p. 856.

—como si de un juego de naipes se tratara— diversas imágenes del mismo. Deja su papel al azar, a las asociaciones imaginativas plásticas y por eso lo compara a las figuras que aparecen en las puertas del Renacimiento o a Cronos: “Don Ramón procede de Cronos, así como otros proceden de Dios”³⁷. Tienen mucho que ver con la figura del escritor, ya canoso y con largas barbas: “El viejo Cronos es el abuelo natural de don Ramón, que cuenta también entre sus antepasados al otro viejo Cronos de los ríos y al Cronos de las nieblas y al de los entresijos de los bosques tupidos”³⁸.

Lo cual le daba pie para explorar imaginativamente otros rasgos peculiares del escritor, sus barbas y sus melenas, no solo físicamente sino como reveladoras de su personalidad y de su literatura:

Don Ramón vino al mundo con sus barbas de hilos claros, y de niño era el asombro de los demás niños con sus barbas luengas, que entonces, aunque después haya sido tan moreno, eran rubiales como las de la panocha.

Don Ramón tuvo una adolescencia fantástica, grave, de seminarista que va a ser patriarca de las Indias.

Sobre los libros cayeron sus barbas como raíces de los conceptos, como arraigo de la cabeza a las que subían las ideas por ahí.

[...] Se extasió en la selva viendo raíces como serpientes, quietas unas sobre otras en cópula inmóvil³⁹.

Ensarta con su facilidad habitual verdaderas greguerías: “Sobre los libros cayeron sus barbas como raíces de los conceptos”⁴⁰; o después va añadiendo otras: “En los inviernos, con las ventanas cerradas y el ruido de los dedos de la lluvia que teclea sobre el zinc de las ventanas, creció la personalidad de sauce y reloj de arena que es en el fondo la de don Ramón”⁴¹. En la calle de su pueblo sonaban “las barcas de las almadreñas”⁴²; cuando se refiera a su infancia, retomará en la biografía definitiva estas imágenes y otras, porque este retrato es la base de buena parte del de 1944: las suce-

37 *Ibidem*, p. 856.

38 *Ibidem*, p. 857.

39 *Ibidem*, p. 857.

40 *Ibidem*, p. 857.

41 *Ibidem*, p. 858.

42 *Ibidem*, p. 858.

sivas aproximaciones le van mostrando a un don Ramón del Valle-Inclán mitad peregrino, mitad emigrante, patriarca, bohemio con melena: “pasó su melena como un rey merovingio del porvenir soviético”⁴³.

Parte de estas comparaciones se pueden rastrear en retratos del escritor anteriores escritos por otros, otras son suyas. El retrato se va desarrollando como un juego de cartas que al descubrirlas muestran figuraciones del escritor, porque el suyo es un dictamen de echador de cartas –como ha anticipado–, un ejercicio de *adivinación* sucesiva:

Cada día tenía más maravillosas condiciones de faquir, y hasta conseguía fenómenos de levitación –las formas de sus ideales mujeres ascendían sobre el suelo–, y también conseguía que las semillas que aguardaban, que estaban preparadas para después, germinasen espontáneamente, y con gran antelación⁴⁴.

Las imágenes de Valle-Inclán constituyen un singular tarot. Por aquí comenzamos a entender el retrato de Vivanco que ha seleccionado algunas de las imágenes: faquir, Fausto, *mefisto* de primera... Dedicado a esta “alquimia misteriosa” para encontrar “la palabra creadora”, fue desarrollando después cada vez facultades más maravillosas convertido en “un gran adivino y *mefisto* de primera”⁴⁵; con el tiempo es “el astrólogo de las flores, de los ecos, de los que pasan muy lejos y no se sabe si son fantasmas o son de una realidad aplastante”⁴⁶; en medio de los paisajes de Galicia es “un cenobita suelto, rebelde” y “es en la tarde de ese paisaje el hombre más fantasmagórico que se conoce, el hombre que comprende la selva y que se presenta en el palacio más señorial de los contornos a pedir el predio que le pertenece...”⁴⁷.

Vamos entendiendo el título del retrato y también la imagen que sugirió a Vivanco: un faquir con largas barbas soñando recostado en una llama mientras fuma su pipa, con unas sorprendentes serpientes a los pies de la llama y que se retuerzan como raíces. Un personaje misterioso que evoca oriente (faquir), pero también América (la llama). Y dejándose lle-

43 *Ibidem*, pp. 858-861.

44 *Ibidem*, p. 861.

45 *Ibidem*, p. 861.

46 *Ibidem*, p. 862.

47 *Ibidem*, p. 863.

var por esta evocación, destinada a crear una imagen fantasmagórica del escritor –misteriosa–, aún daba un paso más: “Don Ramón ha tenido la cabeza cortada”⁴⁸ y de ahí su idiosincrasia, su impasibilidad, su fiera independencia; monarca degollado y repuesto, es por ello la suya

la cabeza quimérica, la cabeza resurrecta, la cabeza que no solo evoca las tallas de los muebles del Renacimiento, en que todos los adornos son barbas y guedejas del viejo y venerable genio central, sino que evoca esos colofones de los libros complicados en que los ringorrangos del pendolista o dibujante, sin que precisen una cabeza, sin precisar una fisonomía, componen un ser imaginario, un apóstol teórico, un ser formado por las rúbricas y las volutas puras, el verdadero ente del estilo⁴⁹.

Ramón estaba explorando las posibilidades sugeridoras del término “fantasmagórico”. El enigmático retrato de Vivanco se hace ahora transparente: Valle-Inclán es un misterioso faquir, que fuma su cachimba de marihuana mientras indaga en el sentido oculto del mundo; montado en una llama, que evoca su paso por América y en un sentido más amplio su peculiar exotismo que subraya su cachimba. Y lo que importa más, Ramón introduce algunos términos de comparación en la definición de don Ramón que pasarán a su biografía, comenzando por “fantasmagórico”, lo que ya no solo lo hace misterioso, sino perseguidor de fantasmas, quimérico:

Fantasmagórico y osado, un día se fue a Extremadura con uno de los Baroja en busca de un tesoro, aunque después se complicase esa idea con otra de mayor calibre asegurando que fue un intento de dedicarse a la minería⁵⁰.

O su visión del personaje como faquir –compite con su visión como un rabino que había acuñado su común amigo José Moya del Pino–, que permanecerá en la biografía de 1944, desarrollada en el capítulo X afirmando, al hablar de sus viajes a Toledo, que

48 *Ibidem*, p. 863.

49 *Ibidem*, p. 864.

50 Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, en *Obras completas, XIX. Retratos y biografías*, IV, p. 512.

Don Ramón, que presumía de faquir, asombraba a todos en esos viajes.

Presumía de faquir no solo porque apenas comía, sino porque fumaba *has-chiss* –lo escribían y pronunciaban como si estornudasesen– y porque tomaba las cosas ardiendo sin inmutarse.

Esa facultad faquiresca de don Ramón hizo sufrir crueles sorpresas a los que le acompañaban⁵¹.

No solamente pose o capacidad para tomar las cosas muy calientes sino resultado de una disciplina sobre la que había reflexionado en voz alta en algunas conferencias al referirse al ayuno o al *has-chiss*⁵². Es decir, esta peculiar pose era resultado de su proceso de ascesis personal y artística, de su devenir vital que lo iba haciendo cada vez más fantasmal. Fantasmal lo describe moviéndose por el pazo de La Merced durante sus años de agricultor. Con sus idas y venidas del campo a la ciudad, “Valle resultaba un ser misterioso y torturado por la disputa del campo y la ciudad”⁵³. Iba de un lado a otro, “era el pasajero y venía de lejos para ir más lejos”, lo que le llevaba a preguntarse a Ramón en su biografía:

¿Fue el peregrino que quiso unir La Meca, el centro de las peregrinaciones islámicas, con Santiago de Compostela, el centro de las peregrinaciones cristianas?⁵⁴

Todo le venía bien a Ramón para dotar de una personalidad misteriosa al escritor gallego, que amplía con otras anécdotas e ideas en el capítulo XII hasta ir a parar a su retrato del personaje envejecido, “mensajero melenudo y estrafalario”, pero siempre misterioso, un verdadero santón que pinta fantásticamente:

Así como a los faquires les llega un momento en que parecen muertos y se les lleva a un lugar especial y custodiado donde se les conserva en ese estado cataléptico hasta que por medio de masajes y otros ritos se les devuelve a la vida, así Valle-Inclán estaba incorrupto en su casa y

51 *Ibidem*, p. 552.

52 *Ibidem*, p. 558.

53 *Ibidem*, p. 578.

54 *Ibidem*, p. 580.

salía a ver comer naranjas frías a los niños congelados.

Valle-Inclán había llegado a los éxtasis de la panoplia y se entraba y se salía por los cajones de su bargueño.

Estaba en la hora del faquirismo auténtico, tapados los oídos, la nariz y cortado el frenillo de la lengua como hacen los auténticos faquires para taponarse al exterior, aprovechando su hambre proverbial para que su estado místico llegase a la supremidad⁵⁵.

Es en ese punto y momento en el que la identificación con él se hace mayor porque le lleva a la consideración del escritor en España:

No le avergonzaba su pobreza por todo eso y porque así nos enseñaba lo más digno que se puede enseñar, que es a conllevar la pobreza.

Yo, que me he sentido malhumillado y avergonzado junto a tantos hombres, a la vera de Valle-Inclán me sentía orgulloso, feliz, en compañía de una primerísima dignidad.

Sobre su personalidad había como una autoridad delegada de lo alto, como la que cayó sobre los apóstoles cuando los muy rústicos comenzaron a hablar todas las lenguas y a decir secretos de Dios.

[...] Esa cosa jesucrestral que yo veía en Valle me le hacía más respetable, más amable y nunca pisé su sombra. ¿Es de ciegos creer más ungido al sacerdote que al santo peregrino?

El que no se toma tiempo para ver llegar lo que a lo mejor no llega nunca, no es artista cabal.

El que trapichea mucho busca cargos de influencia para halagar a los vulgares y entrometidos hambrones, es inútil que quiera ser el literato que vivió la delicia inefable, aunque haya muerto en la indigencia.

Valle conservó ese señorío en la espera, en ese vivir en acecho de cazador furtivo para no traer un mal conejo que echar al puchero porque él esperaba cazar dentro de varios años la posible pieza unicórnica⁵⁶.

El tono elegíaco es indudable en pasajes como este. Y la fraternidad de quien se siente también escritor y ninguneado socialmente. Pero él no se doblegaba, no cedía. Cómo él mismo, que se siente ya escritor heroico y

55 *Ibidem*, p. 581.

56 *Ibidem*, p. 582.

por ello no tiene pudor en discurrir sobre sus *disparates* a la vez que sobre el *esperpento* a lo largo del capítulo XIV, fórmulas las dos apropiadas para expresar la desazonante condición de la vida española. Y como los periáptéticos personajes de *Luces de bohemia*, atraviesa la noche madrileña sin dejar de seguir explorando la imagen del faquir:

En mis encuentros en la noche, cuando iba o venía solo, se me presentó amargado de esa aceptación, de aquel borbotoneo confesionario en que gritaban los sarasas siguiéndole jocundos y cascabeleros⁵⁷.

O después entrelazando su visión de don Ramón con su particular barba y como faquir:

En alguna noche de aquellas de cierzo y agua en que volvíamos del café sin paraguas, su aspecto de pájaro augural era terrible, con la barba pegada a la sotabarba, con algo de pájaro ahogado.

Barba de faquir sobre todo, ya que él, que confesaba que su alma era la de un antiguo faquir que podía milagrear y resistir todos los dolores, cuando fumaba su larga pipa de Kiff, se le veía lo natural que era del Oriente⁵⁸.

Habituado a tomar y retomar sus hallazgos y expresiones, no dudaba en reiterar un poco después lo que hacía algunos años había publicado como greguería en *Luz*:

La barba de Valle-Inclán ya era cosa de humo, un humo que iba hacia abajo como esos cendales de los grandes puertos pirenaicos que barban los abismos⁵⁹.

Ramón Gómez de la Serna cogía una palabra o una frase como quien coge una esponja empapada de agua y empezaba a apretarlas caprichosamente, para que fueran soltándola: es una de las maneras de crear sus greguerías. Pongamos un ejemplo. Coge las barbas de don Ramón y empieza a estrujarlas. Las barbas se convierten en greguería estricta en 1924, cuando

57 *Ibidem*, p. 598.

58 *Ibidem*, p. 624.

59 *Ibidem*, p. 625.

dentro de la serie que contienen “Tribuna libre: greguerías”, publicada en *Luz* el 17 de marzo había incluido esta: “Las barbas de Valle-Inclán son de humo, un humo hacia abajo en vez de ser un humo hacia arriba.” Después la retoma en su biografía como una variación.

No faltan nunca las barbas de don Ramón en los escritos ramonianos. La escritura ramoniana recicla lo anterior, pero siempre creativamente, brotando nuevas ramas. Están ya las barbas muy presentes en el retrato que incluye de don Ramón en *Azorín*, luego amplía según la ocasión. No deja de advertirlo:

Dos siluetas he hecho de Valle-Inclán y no voy a repetir aquí nada de lo dicho en ellas; queda la más fantasmagórica en mi libro *El alba* y la otra en un capítulo de *Muestrario*, dondeuento las mil y una maneras de cómo perdió el brazo don Ramón.

Las palabras dedicadas a Valle-Inclán merecen pesarse en balanza de platero, porque es el más difícil tipo de artista español que se conoce⁶⁰.

Cumple solo en parte su afirmación de que no va a repetirse, porque acaban reapareciendo imágenes ya acuñadas junto a otras nuevas. Hacia el final, por ejemplo, retoma la imagen del escritor como “Viejo Cronos que asiste al juicio oral de las noches, espanta a los merodeadores de la viña del arte”⁶¹; también su carácter fantasmal:

A Valle-Inclán le tienen gran respeto estos jóvenes que le ven llegar con luengas barbas y luengas gudejas del fondo hiperbóreo de las apariciones celtas, medio señorito hidalgo, medio uno de esos espectros envuelto en una sábana que se presentan con tipo de Valle-Inclán a los *médiums* fotográficos⁶².

El retrato incluido en *Azorín* es quizás peor que los anteriores, en buena parte un ensartado de anécdotas. Pero otras son verdaderos hallazgos: “Valle es un hipertiroides del arte y está quemado y enjutado en fuego de

60 Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, en *Obras completas, XIX. Retratos y biografías*, p. 115.

61 *Ibidem*, p. 120.

62 *Ibidem*, p. 115.

su tiroides, en carburación de su alma”⁶³. O la exploración greguerística –una vez más– de sus barbas:

Siempre han sido barbas orgullosas, de las que él podría decir lo que el Cid Campeador dijo llevándose la mano a las suyas durante su altercado con Garcí Ordóñez.

En esta última época, las barbas de don Ramón se han adelgazado, y se han atenuado, convirtiéndose en un cendal de esos que flotan en las cumbres al amanecer.

A través de estas últimas barbas de Valle-Inclán se transparece su garganta, de poderosa nuez, y se deja ver que no lleva la golilla suspendida, quedando en cierta desnudez la górgola de su elocuencia.

De tanto deshilacharlas con el cardar constante de su única mano, en un gesto de eterno lencero de la palabra, parece que ha ido sembrando de hebras el tiempo...⁶⁴

Y el recuerdo del escritor visto atentamente desde los años de su infancia comienza a tener papel relevante:

A Valle-Inclán en mi infancia le veía por la biblioteca del antiguo Círculo de Bellas Artes, asomándose a ella después de la charla en los salones del tresillo con los artistas en época de delirio. Allí repasaba las *Ilustraciones*, con predilección la italiana⁶⁵.

Están muy presentes sus barbas también en “D. Ramón del Valle-Inclán”, incluido en *Retratos contemporáneos* y alcanzarán toda su relevancia en alguno de sus artículos posteriores: «Misterio de Valle-Inclán. Nuevas palabras sobre su estética y sobre su barba», publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 25 de abril de 1943.

La dinámica del trabajo de Ramón no la marcan los datos biográficos del personaje –que están reducidos al mínimo y era asunto que quedaba fuera de sus intereses– sino las imágenes que se fue haciendo de él a través de su trato, a través de sus lecturas que incorporará con breves apuntes críticas en su biografía, a través de las imágenes que ha visto tuyas,

63 *Ibidem*, p. 115.

64 *Ibidem*, p. 119.

65 *Ibidem*, p. 115.

pero sobre todo con ese planteamiento *adivinatorio* que marca la pauta de su retrato en *La Pluma* y que continúa cuando vuelve a escribir en 1924 otro retrato de don Ramón con el mismo modelo de escritura. El escritor había estado internado en un sanatorio de Santiago, después volvió a Madrid. Ramón en *Nuevo Mundo* le dedica otro retrato genial que no he visto nunca analizado ni apenas citado: “El escritor en la enfermería” (18-VII-1924) [Figs. 7 y 8]. Son otra serie de sucesivas aproximaciones basadas en imágenes para retratar al “viejo cabecilla”:

EL ESCRITOR EN LA ENFERMERIA

Don Ramón María del Valle Inclán ha entrado en la enfermería.

Este es el escenario de la novela.

Y el lector se pregunta:

¿Qué va a ocurrir?

cho por algún lado al escritor. Sus riñones por lo menos, han quedado triturados como si hubiesen filtrado todas sus terribles desazones.

Valle-Inclán da ejemplo de la caída heroica incorporado en ese lecho de hospital, en la atmósfera húmeda de Galicia, llena de olor a hierbas emolientes.

El escritor tiene aspecto de torero en ese lecho de su espera a la operación o de su convalecencia después de operado. Ha caído herido por su profesión, en plena lid, en la plaza abierta de la publicidad, por tener la osadía de ejercer la profesión más peligrosa y osada.

El torero de las letras se presenta animoso y rodeado de amigos, aunque su lesión interior le tenga un poco desarraigado de la vida. Se vuelve anecdótico y despabilado en el lecho el diestro herido.

Valle-Inclán, con su cabeza de inquisidor roto, con el periódico siempre encima de la cama, tiene ánimo de águila enmarañada, y cuenta cosas de sus antepasados, esos antepasados que, por la conciencia que tiene de sus invenciones, son él mismo⁶⁶.

Curtido en mil batallas de la vida literaria y conocedor de sus miserias, andaba Ramón en aquellos años muy ocupado indagando en las implicaciones de la palabra *escritor*. Y para el retrato de Valle-Inclán ahora se apropiaba del lenguaje taurino para trasladarlo a la pintura del escritor, presentado como varón doliente en su lecho, es decir, al margen de la gloria del triunfo de la plaza: en la *enfermería*, corneado por el toro de la enfermedad, causada por una vida artística de lucha tenaz en el ruedo ibérico.

Para Ramón, Valle-Inclán representa ya el arquetipo del escritor español heroico que ha apostado toda su vida por la literatura. Paga el precio de su lucha: es un “león de pelo oscuro” con “cabellos entregrises, que dan a la cabeza aspecto de trasgo”. ¿Latía la vieja personificación del heroísmo en el león español que tanto habían utilizado publicaciones progresistas como la revista *Don Quijote* en el cambio de siglo? Y retoma otra imagen que connota la misma nobleza: “Con su cabeza de inquisidor roto [...] tiene ánimo de águila enmarañada”. León y águila, pero heridos. No renuncia a seguir fabulando y “en ese delirio de locuacidad fantasmal” transforma cuanto cuenta en literatura:

66 Ramón Gómez de la Serna, “El escritor en la enfermería”, *Nuevo Mundo*, 18-7-1924. La idea permanece en la biografía cuando cuenta cómo fantaseaba sobre sus orígenes.

En labios de Valle-Inclán, todo relato tiene algo de gesta guerrera mezclada con un cuento de niños. Don Ramón, no ha podido apenas andar este último invierno, teniendo que estar a la puerta de su casa como un guerrero reumático. Necesitaba desherrumbrarse, porque está en la mejor época para ponerse la armadura de plata, esa armadura que tan bien va con el pelo así y la carátula de ese modo, como puede verse en el retrato del duque de Benavente, de Carlos V, del Conde-duque de Olivares, del duque de Alba.

Don Ramón tiene que perorar aún mucho, peripatético, andariego, incansable, como embozado y ceñido en el brazo que le falta, con alarde de barco de vela que lleva en su hombro el timón y en la otra mano toda al fuerza de la dirección y del arriar y desplegar velas.

Ha vuelto a Madrid curado, animoso, declamador de una sola mano, persuasidor, mostrándonos su extraña cabeza estriada, cencienta, como si estuviese espolvoreada por el recuerdo de todos los Miércoles de Ceniza.

El pájaro herido en una ala que es Valle-Inclán, escapado a la trampa de las sábanas del sanatorio, vuelve a ser ese Covarrubias en rebeldía de los viejos principios, y que en la noche da la sensación de que anda por calles que llevan su nombre, en una repetición digna de él, en pequeñas lápidas de mármol, con la letra del nombre canalizada de oro.

El lírico basilisco que durante muchos años se ha consumido en la cama de la clínica –le hubiera ido tan bien la estancia en uno de aquellos viejos hospitales peregrinos!– arrojó ya lejos de sí la camisa, medio de loco, medio de herido, que viste el enfermo de sanatorio, y vuelve emprendedor, a celebrar las fiestas literarias en que lucha con los personajes de sus novelas en lid amistosa, con un sentido de verso vertido y desparramado por la prosa como esas sartas de perlas a las que se las rompió el hilo, pero que siguen siendo un collar aún en la bandeja en que se remansan⁶⁷.

El brazo cortado de don Ramón sigue dando lugar a brillantes imágenes –otro diría greguerías– que sorprenden: “barco de vela que lleva en su hombro el timón”, “pájaro herido en una ala”, “lírico basilisco”... De estos flecos brillantes y luminosos de la nube en expansión que fueron los

67 *Ibidem*.

escritos de Ramón sobre don Ramón solo parte ha pasado a su biografía de 1944. En su capítulo XVI, transcribe prácticamente todo el largo fragmento que acabo de citar, pero realiza desarrollos como con casos anteriores⁶⁸. Su final está bien evocarlo y jugarlo aquí para que rebrille de nuevo, tan lleno de ecos de la poesía arabigoandaluza, cuando ve su escritura “con un sentido de verso vertido y desparramado por la prosa como esas sartas de perlas a las que se las rompió el hilo, pero que siguen siendo un collar aun en la bandeja en que se remansan.”

Creo que, aun sin un careo exhaustivo, habrá ido quedando claro el proceder de Ramón en sus escritos valleinclanianos, ideando imágenes que después retoma y amplía. El “Prólogo” de su biografía en 1944 es bastante clarificador; remitiendo a sus escritos anteriores, a su semblanza incluida en *Retratos contemporáneos*, dice: “pinté un cuadro bastante completo del escritor, retrato del que algunos han tomado la manera y la anécdota sin poner en la tablilla la palabra *copia*, ya que lo que hicieron el retrato de un retrato y no el retrato de la fisonomía natural por su cuenta y riesgo”⁶⁹. Decía ahora haber sido señalado por el escritor como su biógrafo porque había leído muchas de sus biografías y en particular la de Azorín (1930) donde perfiló la época y le dedicó un capítulo entero que le gustó. Mal lo podía desmentir y previsiblemente hubiera visto con agrado esta biografía donde retomaba materiales y donde su afán era “mostrarle y mostrarme a su lado, ultimando esa prueba terminante que es la corroboración, hecha por el que sigue viviendo, del que fue su contemporáneo y su amigo que ya murió”⁷⁰.

Gómez de la Serna insistía en que “en una biografía es importante la entonación y la moralidad del biógrafo, que ha de ser un literato suficientemente puro y que, además, no alargue lo que no debe alargar, hasta hacer mentiroso lo verdadero”⁷¹.

No le cabía ya la menor duda de que don Ramón era el escritor ejemplar, “un ejemplo excelsa como prototipo de escritor digno, dedicado, como quien no hace la cosa, a la captación de la palabra de arte que ha de complacer siempre a la Humanidad, y que será lo único que no

68 Ramón Gómez de la Serna, *OC, XIX. Retratos y biografías, IV*, pp. 604-605.

69 *Ibidem*, p. 465.

70 *Ibidem*, p. 467.

71 *Ibidem*, p. 465.

será riqueza echada en saco roto”⁷². Quería que alentara a través de toda la biografía su lado “misterioso y legendario”, “emisario de lo ignoto” a quien “lo mismo se le podía llamar demiurgo que taumaturgo”, “un tipo inverosímil que adornó la vida como una viñeta temeraria y delirante”⁷³; “un ser misterioso que trajo un mensaje del más allá a la vida y se lo llevó sin quererlo acabar de leer”⁷⁴.

3. PARA CONCLUIR

Podríamos decir que Gómez de la Serna con Valle-Inclán procedió como un pintor: comenzó por apuntes del personaje, trazando su silueta, después fue abocetando el retrato, desarrollando rasgos con pinceladas más numerosas y matizadas y finalmente atacó el retrato que resultó definitivo en su biografía en 1944, superponiendo en sucesivas veladuras los tanteos anteriores. O si se prefiere, podemos tomar su expresión de “Las palabras en la rueca”: el escritor que hila y devana las palabras y con ellas teje sus escritos. Ramón teje una y otra vez su retrato literario de Valle-Inclán. Corta la tela y cose el traje a su desmedida medida, como decía al principio, sin prestar mucha atención a los patrones establecidos.

Es importante recalcar, concluyendo, que esta biografía ocupó un lugar notable durante bastantes años en los estudios sobre don Ramón, solo contrapesada por la tendenciosa e incompleta que publicó por las mismas fechas Melchor Fernández Almagro, soslayando los episodios conflictivos como requerían los cánones del primer franquismo. Y por esto acaso es por lo que durante mucho tiempo perduró una visión pintoresca y anecdótica de aquel gran escritor peripatético, la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá. No se entendió muchas veces, que había que trascender las anécdotas y ahondar tratando de comprender su sentido. De aquí la omnipresencia en nuestros propios relatos de las anécdotas relacionadas con la pérdida de la mano. Es cierto que es sustancial para comprender a Valle-Inclán la multitud de retratos plásticos y literarios que fue dejando tras de sí, que hoy por fortuna van siendo sometidos a

72 *Ibidem*, p. 466.

73 *Ibidem*, p. 466.

74 *Ibidem*, p. 468.

procesos de recuperación y análisis cada vez más sistemáticos⁷⁵. También en esto fue pionero Ramón insertando en su biografía fragmentos de retratos que habían hecho otros: Pedro de Répide, Maeztu, Juan Ramón Jiménez, etc. Es un peligro quedarse en lo anecdótico como bien lo advirtió José Bergamín. A Ramón también le preocupaba que no se advirtiera que las anécdotas no eran sino la capa más superficial de su retrato, un emplasto para proteger su desvalida humanidad.

Terminado este ensayo, ordenando parte del archivo de Daniel Devoto y María Beatriz del Valle-Inclán, llega a mis manos una preciosa carta de Ramón, que resume bien cómo escribió su biografía de don Ramón en Buenos Aires, teniendo delante de él retratos del biografiado que nutrieron su “sonambúlica obra de admiración y justicierismo”; dirigida la carta a Mariquiña del Valle-Inclán que, al parecer, le había proporcionado alguna información, sirve a la perfección como síntesis de lo expuesto en nuestro ensayo:

RAMON GOMEZ DE LA SERNA
BUENOS AIRES
VICTORIA 1970
TEL. 47. 4775

Mi querida Mariquiña:

Muchas gracias por sus referencias a esos versos admirables de su padre, nuestro gran Don Ramón.

Está bien que consulte con Jaime por si pudieran completarse, pues tienen la inmensa amargura que merecía la España literaria que no se portó como debía con él y logró que se fuera más pronto de lo que debía haberse marchado.

Estoy frente a un caballete lleno de retratos de él, procreando mi sonambúlica obra de admiración y justicierismo.

Con muchos recuerdos a su esposo es su muy devoto

RAMÓN

75 Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán caricaturista moderno*. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, *Valle-Inclán dibujado /dibuxado. Caricaturas y retratos del escritor /caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Concello de Lugo, 2008. Véase asimismo VV.AA., *Retratos de Valle-Inclán*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2012.

Muchos recuerdos de Luisita.

El recorte que le envío está un poco mal recortado pero se puede leer⁷⁶.

76 Pertenece al Fondo Daniel Devoto-María Beatriz del Valle-Inclán, depositado en la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).

El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana

SARA TORO BALLESTEROS
Universidad de Belgrado

Título: El escritor que se pintó a sí mismo:
Los figurines de Álvaro Retana.

Resumen: El propósito de este artículo es analizar las fructíferas relaciones entre literatura y moda en la obra pictórica y literaria del polifacético y no menos carismático Álvaro Retana (1890-1970). Para ello, nos centraremos en su biografía, así como en el estudio y comparativa de sus figurines para espectáculos de varietés con su novela *Las locas de postín*. Ambos, en apariencia frívolos, ofrecen un enfoque inusitado y progresista de la mujer y de la homosexualidad en la España previa a la Guerra Civil.

Palabras clave: Álvaro Retana, Arte frívolo, Figurines de moda, Homosexualidad, Mujeres.

Fecha de recepción: 4/8/2015.

Fecha de aceptación: 19/8/2015.

Title: The Writer who Painted Himself:
Álvaro Retana's Figurines.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the fruitful relations between literature and fashion among the literary and pictorial work of multifaceted and charismatic Álvaro Retana (1890-1970). In order to do so, his biography will be depicted, as well as a comparative study on his fashion sketches for variety performances in the novel *Las Locas de Postín*. Both, allegedly frivolous, show an unexpected liberal approach to the representation of women and homosexuality in Pre-Spanish Civil War.

Key words: Álvaro Retana, Frivolous Art, Fashion Sketches, Homosexuality, Women.

Date of Receipt: 4/8/2015.

Date of Approval: 19/8/2015.

“Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”

Juan Ramón Jiménez, *La voz*, 18 de marzo de 1935.

1. VIVIR LA VIDA FRÍVOLA

Álvaro Retana, *Alvarito*, *César Maroto*, *Carlos Fortuny*, *Claudina Regnier* son solo algunas de las máscaras del polifacético Álvaro Retana y Rodríguez de Arellano, autor objeto de este artículo y que, si por algo se caracterizó, fue por usar su propia vida como un lienzo con mágicas virtudes novelables. Tanto es así que, al evocar el episodio de su nacimiento en la autobiografía que acompaña a su ensayo *Historia del arte frívolo* (1964), Retana narra más que informa de lo que sigue:

Había nacido en alta mar, durante un viaje de mis padres a Filipinas, frente a Colombo, capital de Ceylán [sic], esa isla maravillosa donde dicen que estuvo el paraíso de Adán y Eva, prendida de Asia como un corazón rojo y verde, colores que parece ser marcaron mi destino.

Al desembarcar fui bautizado por el obispo en Batangas, lindo pueblo de indios fieros y sensuales, cercano a Manila, donde residían mis abuelos, indicando como fecha de mi nacimiento el 26 de agosto de 1890, bajo la influencia que nunca pude explicarme de Virgo, signo del Zodíaco con el cual me declaro incompatible.

Por la gracia de Dios vine a este mundo inteligente, optimista, trabajador, ardiente y desdeñoso para los prejuicios sociales. Desde muy niño dividí a la humanidad en dos grandes grupos: en uno yo solo y en el otro la demás gente, gentecilla y gentuza.

[...]

Inicié estudios universitarios que no pude acabar. Escribir, pintar, idear decorados, componer música ligera, era cuanto me apetecía. Mi padre me dejó por imposible, rebelde, caprichoso, deslenguado.

[...]

Mi formación intelectual se la debo a autores extranjeros: Emilio Zola, Catulle Mendés, Arsenio Houssaye, Maupassant, Oscar Wilde,

Colette, Huysmans, Rachilde, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Jean Lorrain... Si ardiese mi biblioteca salvaría *Las mil y una noches* que es mi obra favorita¹.

Esta etopeya rojiverde, que da buena cuenta del carácter multidisciplinar del artista, viene motivada por la contemplación desde la senectud de un autorretrato [Fig. 1] de sus inicios literarios en *El Heraldo de Madrid*, cuando contaba con 21 años de edad –o 13– si atendemos a las biografías falseadas incluidas en la contraportada de algunas de sus novelas, que retrasaban a 1898 el año natalicio. Los cuentos galantes y las crónicas subidas de tono que publicaba bajo el heterónimo de la joven francesa *Claudina Regnier* en revistas y periódicos satíricos como *El Gran Bufón*, *Madrid cómico* o *La Hoja de Parra* y las novelitas que nutrían las, por entonces muy populares, colecciones de narrativa breve, no solo hicieron enrojecer a las mentes más morigeradas, sino que pusieron verdes de envidia a los “Unamunos”, que así llamaba Retana a los escritores más preclaros del 98.



Fig. 1. Autorretrato de Retana aparecido en *Historia del arte frívolo*, 1964.

1 Álvaro Retana, “Autobiografía”, en *Historia del arte frívolo*, Madrid, Editorial Tesoro, 1964, pp. 21-22 (p. 21).

Uno de los motivos del resentimiento de los “Unamunos” se debe en parte a que, mientras que Felipe Trigo –padre literario de Retana como también de otros agitadores de la novela erótica como Eduardo Zamacois, Joaquín Belda o José María Carretero, más conocido por su alter ego de firma *El Caballero Audaz*– ingresaba 60.000 pesetas al año gracias a los *royalties* de sus novelas, los ingresos anuales de Pío Baroja apenas superaban las 3.000 pesetas anuales².

Si Trigo fue uno de los primeros novelistas en vivir rodeado de lujo gracias a sus derechos de autor, Retana no le iría a la zaga al médico y novelista de Villanueva de la Serena. En la entrevista que sirve de pórtico a su polémica novela *El tonto* (1925) le cuenta al periodista Mariano Tomás (1890-1957) que en 1922 había comprado en Torrejón de Ardoz una finca valorada en 18.000 duros que había transformado “en un verdadero y palpable palacio episcopal”³. No faltaba detalle en la sumptuosa residencia: un patio andaluz con celosías, estanque, surtidores, rejas de estilo sevillano e incluso un azulejo con la imagen de la Virgen de la Macarena enseñoreando la fachada principal.

-
- 2 Véase Maite Zubiaurre, “El novelista más guapo del mundo: Álvaro Retana y la sicalipsis”, “Introducción” a Álvaro Retana, *Las locas de postín; Los ambiguos; Lolita buscadora de emociones; El tonto*, ed. Maite Zubiaurre, Audrey Harris y Wendy Kurtz, USA, Stockcero, 2013, p. XVI. Recogen esta misma idea los trabajos de Carmen Bassolas, *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975, p. 282, y José María López Ruiz, *Del Madrid del cuplé*, Madrid, El Avapiés, 1988, p. 41.
- 3 Mariano Tomás, “A manera de prólogo”, Álvaro Retana, *El tonto*, p. 118. Gracias al trabajo de Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, “Álvaro Retana «El sumo pontífice de las variedades»”, *La sexología en la España de los 30, Revista de sexología*, IV, 20-21 (1989), p. 18, podemos conocer detallado inventario del autor, en el que consignaba el precio, procedencia y ubicación de los enseres y objetos que adornaban cada sala, podemos reconstruir cómo fue su finca, cuyas estancias había renombrado con sumptuosos nombres. Así pues, el salón César Borgia contenía, además del trono de su majestad Álvaro Retana (Rey de su casa), la calavera de Tina de Jarque que, en palabras del autor: «La adquirí en las Grandiosas Américas del Rastro, en el cuarto o quinto bazar, conforme se entra a mano izquierda. Me costó veinte pesetas. La cubrí con una mantilla negra y le puse un abanico y un ramito de rosas. La armadura y pie, realización de Emilio Hart. La instalación eléctrica efectuada por Eloy Gómez López de Núñez de Balboa 7».



Fig. 2. La Chelito.

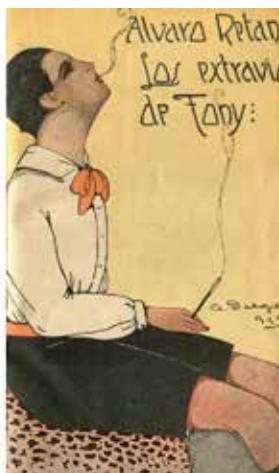


Fig. 3. Portada de
Los extravíos de Tony.

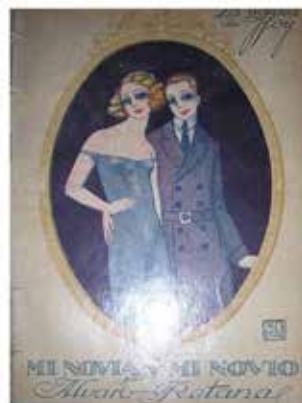


Fig. 4. *Mi novia y mi novio*
de Álvaro Retana

A mediados de los felices veinte, Álvaro y sus máscaras habían publicado casi ochenta obras entre novelas, cuentos y libretos para espectáculos de *varietés*. Una monografía sobre la vida y la obra de *La Chelito*⁴ (1930) [Fig. 2], *Los extravíos de Tony* (1919) [Fig. 3] –novela de iniciación con tintes autobiográficos que se comentará más adelante–, *La carne de tabla*-*do* (1918), *Ninfas y sátiro*s (*escenas pintorescas de Madrid de noche*) (1918), *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *El vicio de color de rosa* (1920), *La mala fama* (1922), *Mi novia y mi novio* (1923) [Fig. 4] o la novela de costumbres aristocráticas *Las locas de postín* (1919)⁵ son algunos de sus

4 Cuenta Retana en *Historia del arte frívolo* que Consuelo Portella Audet, conocida como la Bella Chelito, había nacido en las postrimerías del XIX en Santa Clara (Cuba) y que debutó con tan solo 14 años en el consagrado París-Salón de calle Montera. Consuelo comenzó cantando y bailando en las reuniones que organizaban en casa sus progenitores y a las que asistían, entre otros, Ramón Gómez de la Serna y Azorín, quienes aconsejaron a los padres de la joven promesa que se dedicase al teatro. Véase Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo*, p. 176.

5 Existe una primera edición de esta novela publicada en Madrid en la colección Afrodita de la Biblioteca Hispania en torno a 1919, según fecha que da entre interrogantes el catálogo de la Biblioteca Nacional de España y que recogen en sus estudios: Luis Antonio de Villena, “Introducción” a Álvaro Retana, *Las locas de postín*, Madrid, Odisea, 2004, pp. 5-26, (p. 15), y Javier Barreiro, “Álvaro Retana en la eroto-

exitosos trabajos anteriores a la Guerra Civil. Los títulos hablan por sí solos de la laxitud en materia de costumbres sexuales de la época en la que vieron la luz, una época marcada por la proliferación de locales en los que guayabos, tobilleras, chulos y aristócratas perversos acudían a ver cantar y bailar a las –cada vez más ligeras de ropa– estrellas del momento. Tanto es así que el propio monarca Alfonso XIII aportó no sólo el capital necesario para rodar las primeras películas pornográficas en España sino que también sugirió a la productora tramas y escenas que le apetecía visionar⁶.

A pesar de la aparente erotomanía que dominaba todas las esferas del poder y de que Retana parecía dominar tanto los salones de la nobleza como los teatros y los cafés de la bohemia, al estallar la Guerra se le incautó su finca y se le depuró en el Tribunal de Cuentas, puesto que había ganado por oposición instado por su padre Wenceslao Emilio Retana y Gamboa. Según relata Álvaro Retana en el prólogo a su novela *Los ambiguos*, la publicación de *El capricho de la marquesa*, otra de sus novelas breves subidas de tono, encendió la ira de su padre que, por aquel entonces, era Inspector General de Policía en Barcelona; cargo que aprovechó para denunciar la obra por inmoral y hacerla retirar de librerías y quioscos. Más grave fue la sanción de cinco meses de cárcel que la censura de Primo de Rivera le llegó a imponer por *El tonto*⁷.

grafía del primer tercio de siglo. Un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico” en «<https://javierbarreiro.wordpress.com/2014/03/05/Alvaro-retana-en-la-erotografía-del-primer-tercio-de-siglo-un-acercamiento-a-los-textos-del-couple-sicaliptico/>». Originalmente el artículo se publicó en el Anejo XI de *Analecta malacitana, El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 267-284. Jacqueline Heuer, “Álvaro Retana recuperado”, en *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, II, pp. 643-654, sin embargo, posterga a 1920 la fecha de la publicación (p. 646).

- 6 Así lo señala Lily Litvak, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 20-21, en la que cuenta que el monarca: “castizo, noctámbulo, deportista, mujeriego, populista, gustaba de la pornografía”.
- 7 En el número monográfico de *La revista de sexología* dedicado a Retana, Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, “Álvaro Retana «El sumo pontífice de las variedades»”, *La sexología en la España de los 30, Revista de sexología*, IV, 20-21 (1989), pp. 14-15 y 21-22, señalan que, de los cinco meses de condena en la Cárcel Modelo, Retana solo llegó a cumplir una quincena. Sin embargo, el 14 de agosto de 1928 ingresó de nuevo en la cárcel tras la publicación de su versión de *Los extravíos de Tony, Un nieto*

El argumento de la novela, como el de muchas de su producción sicalíptica, es una sucesión de excusas para hilar un episodio sensual tras otro. Aurelia, una gentil *cocotte* rodeada de vejestorios a la que se refiere como una “Sherezada *modern style*”⁸, ameniza las tertulias leyendo a sus invitados pasajes de literatura galante de un autor –sobreentendemos que es el propio Retana– al que es adicta. Cuando se le acaban las novedades editoriales, entretiene a la senil audiencia con traducciones de autores clásicos consagradamente libertinos, así como de otros contemporáneos europeos que había conocido en sus continuos viajes. Sin embargo, llega un momento en el que Aurelia se queda sin historias y decide recurrir a su propio currículum sentimental. Además de por lecturas eróticas, su iniciadora en el sexo es –como no podía ser de otra forma– su profesora de francés. En la casa de la profesora doña Julia conoce a Polín, un “cadete de infantería muy pintado, de pelo negrísimo y crespo, carnación nacarina y ojos de color de las uvas tintas, que fumaba en una boquilla de media vara, sentado a la oriental sobre un almohadón como un bibelot de tocador”⁹. Aurelia descubre que en realidad Polín no es ningún cadete de infantería, sino el mantenido de una vieja con cara de *bulldog* que decide renegar de su destino de muñequito de lujo y volver a su antiguo oficio de aprendiz de carpintero. La novela termina con el vano intento de Aurelia de perder la virginidad con el efebo, que parece inmune a sus caricias.

Maite Zubiaurre, Audrey Harry y Wendy Kurtz señalan en el prólogo a su cuádruple edición de *Las “locas” de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones y El tonto* que el tonteo –de aquí el nombre de la novela– no consumado entre la lolita y el efebo puede leerse “como un ataque frontal a la masculinidad y, por ende, a la nación: no debemos olvidar que en esa España de capa caída, perdedora de sus últimas colonias, la identidad nacional se percibía como íntimamente vinculada a la identidad heterosexual”¹⁰. Por tanto, la labilidad de fronteras entre sexos de

de *Don Juan*, llegando esta vez a cumplir uno de los tres meses de condena impuesta.

Más tedioso sería su ingreso en prisión en 1939, que con algunas intermitencias de libertad se prolongaría hasta el verano del 48.

8 Álvaro Retana, *El tonto*, p. 124.

9 *Ibídем*, p. 133.

10 Maite Zubiaurre, “El novelista más guapo del mundo: Álvaro Retana y la sicalipsis”, en su “Introducción” a Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. XXI.

la propuesta estética de Retana hacía peligrar los principios de soberanía masculina defendidos desde el poder, entre otros, por Gregorio Marañón.

Otro de los atrevimientos de Retana que también debió importunar al régimen de Primo de Rivera tiene que ver con las declaraciones de la citada entrevista que prologa *El tonto*. Retana confiesa a Mariano Tomás tener en su finca un altar laico tapizado de terciopelo rojo y adornado con candelabros de plata y floreros de cristal. Presidiendo el altar se encontraba él mismo en calidad de dios mayor, y a los lados, en calidad de santos de su devoción, la humorista y bailarina Luisita Esteso¹¹, Mercedes Fiff¹², Matilde del Castillo, Antonia de Cachavera¹³, tres jóvenes muchachos y

11 Recoge Álvaro Retana en su *Historia del arte frívolo*, p. 311, que la niña prodigo, hija de Luis Esteso y Polonia Herrero Amat, La Cibeles contaba con las piernas más bonitas del mundo de las variedades. El estilo de Luisita estaba basado en el humorismo estético sin necesidad de gesticulación y actitudes grotescas. A mediados de los sesenta poseía un importante patrimonio inmobiliario atesorado con el fruto de su trabajo.

12 De las numerosas mujeres que pasaron por la vida de Retana, sólo calificó de novias a Luisa de Lerma, Margarita Ferreras, Nena Rubens, Mercedes Fiff y a Floriana y Lina Valery. Véanse Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, *op. cit.*, p. 33. Retana la retrata en la p. 166 de su *Historia del arte frívolo* como una apasionada intérprete de segunda división que “gustaba de la coexistencia de poetas y novelistas y, estilizada por su relación con ellos, acabó experimentando vocación literaria. Sus cartas, como las de “madame” de Staël, hubieran sido dignas de publicación. Inspiró a Emilio Carrere pulidos versos y a Álvaro Retana su relato «El más bello amor de Mercedes», aparecido en «La novela de hoy» hacia 1925. [...] Presidía en el Coliseo dos Recreios, de Lisboa, donde actuaba, una peña de asiduos integrada por un ruso nada arisco, un chino que no fumaba opio, un argentino que no cantaba tangos y un norteamericano que no mascaba chicle”.

13 Retana le dedica tres fotografías y las pp. 332 y 333 de su *Historia del arte frívolo*. Cuenta que fue la estrella del Paralelo de Barcelona durante largo tiempo y que en la temporada que realizó en Bilbao en el año 1935 la autoridad tenía que enviar docenas de antidisturbios para contener al auditorio, encendido por una súbita “rebelión de la carne”. Y es que: “Desde su debut combatieron en ella un ángel y un demonio. Este era quien actuaba en los “music hall”, soliviantando los espíritus, y el otro el que la acompañaba, terminado el espectáculo, a la severidad de su hogar inaccesible” (Álvaro Retana, *Historia*, p. 332). Afirma Retana que por su cultura, inteligencia y peregrino ingenio Antonia de Cachavera hubiera rivalizado con Aspasia o con Madame Sévigné, “pero nacida en el XX, hubo de avenirse a competir con las primeras figuras del género chico, vodevil, revista y variedades” (Álvaro Retana, *ibidem*, p. 332).

un par de bellas admiradoras. A una de ellas, la barcelonesa María Antonia, va dedicada precisamente *El tonto*.

Tras cumplir su mes de condena, Álvaro Retana, en una artera estrategema de autobombo, vuelve transmutado en su habitual entrevistador *Carlos Fortuny* con *Crítica frívola. La ola verde*, donde trata de vengarse de sus compañeros de profesión, que lo habían abandonado sin reparos en las garras del dictador. La tesis que defiende en *La ola verde* es bastante clara: Eduardo Zamacois, Hoyos y Vinent, Alberto Insúa, Luis Antón del Olmet, Felipe Sassone, Artemio Precioso, Joaquín Belda y el resto de compañeros de generación escribían literatura erótica, y si no la escribían en puridad, sí que trataban de describir la pasión amorosa en sus obras y no por ello acabaron en la cárcel¹⁴.

Tampoco le apoyó el Marqués de Portazgo del que, por otra parte, conocía sórdidas historias, ni tampoco sus amigos de la alta sociedad cuando fue condenado a muerte en juicio sumarísimo el 17 de mayo de 1939 por la causa que se describe en el acta procesal que aquí se extracta:

Probado y así se declara por el Consejo que el procesado, antiguo escritor pornográfico, durante el dominio rojo se aprovechó de su amistad con los dirigentes marxistas para apoderarse de objetos sagrados con los que decoró su estudio mezclándolos con propósito de escarnio con pinturas y retratos inmorales; que en una carta dirigida al Jefe del S.I.M. pide a este textualmente “una custodia grande para incrustarle por un lado un reloj y por el otro el retrato de la Chelito; un cáliz para poner tres cosas con los colores de la bandera republicana y una imagen del Niño Jesús para vestirlo de miliciano con un fusil al hombro, etc.”¹⁵.

14 Véase *Carlos Fortuny* [Álvaro Retana], *Crítica frívola. La ola verde*, Jasón, 1931, pp. 302-303. Antonio de Hoyos y Vinent acabó en prisión al terminar la Guerra Civil, pero no por sus novelas, sino por haber militado en la FAI (Federación Anarquista Ibérica) y por sus artículos en *El Sindicalista*. Artemio Precioso, por su parte, recuerda en *Españoles en el destierro: la vida en Francia de Santiago Alba, Blasco Ibáñez, Sánchez Guerra, Unamuno, E. Ortega y Gasset, Carlos Esplá, López Ochoa y Manteca: con diálogos, anécdotas, cartas y semblanzas de estos ilustres perseguidos*, Madrid, Talleres Poligráficos, 1930, p. 98, que se exilió en 1929 para no cumplir la condena por escándalo público por la que le condenaron “a la pena de seis meses y no sé cuántos días de cárcel, a mil pesetas de multa y a once años de inhabilitación para cargos públicos, y no sé si a algo más”.

15 Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, *op. cit.*, pp. 20-21.



Fig. 5. *Historia de una vedette contada por su perro*.

Ante la acusación del fiscal de que usaba un copón bendito para beber semen de sus amantes, Retana hace gala de un aplomo y un sentido del humor que jamás le abandonaría y contesta: “Señor, prefiero siempre tomarlo directamente”¹⁶. Tras aplazar varias veces su ejecución, se le conmutó por treinta años de cárcel, de los que cumplió prácticamente una década; puesto en libertad y recuperado su empleo en el tribunal de cuentas en el año 1957, Álvaro continuó con sus múltiples actividades, que no había abandonado en prisión, e incluso vivió un pequeño renacer con el taquillazo de *El último cuplé*. También volvió a publicar ensayos sobre el género que tan bien dominaba como: *Estrellas del cuplé* o *Estrellas del arte frívolo*, además del ensayo *Historia del arte frívolo* y una novela de las que tanto gustaban en su juventud, como *Historia de una vedette contada por su perro* (1954) [Fig. 5], si bien en 1970, habiendo cambiado su más que saqueada mansión, por una humilde buhardilla en el madrileño barrio de San Bernardo, murió –cuentan que asesinado por un chulo–¹⁷, pero sobre

16 Javier Barreiro, *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*, Zaragoza, Una Luna, 2001, p. 94.

17 Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Valencia, Pre-textos, 1999, pp. 99-100, se hace eco de los

todo asesinado por la España del olvido. Como no podía ser de otra manera, en su testamento dio muestras tanto de su humor como de su ironía:

Deseo que no se guarde luto por mi muerte. [...] No hay por qué llorar a un extinto, puesto que quien muere descansa y, siendo como yo, deja descansar a los demás. A mis pies se colocará una cinta con los colores de la bandera española y un cartelito que diga: MIERDA PARA LOS QUE QUEDAN. [...] [Hago] constar que muero sin perdonar a cuantos elementos del régimen de FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE se han complacido en perseguirme, difamarme y desdénarme, con ese implacable rencor que distingue a tantos titulados católicos, apostólicos romanos, compostelanos y hasta del puente de Vallecas, partidarios de restaurar la siniestra España de Felipe II.

Si es verdad que existe el infierno, como allí nos encontraremos todos, procuraré hacerles imposible la vida eterna, con la colaboración especial de Satanás que, seguramente, será conmigo menos infame y rencoroso que ellos, a quienes me gustará ver cómo les queman los cuernos.

No terminaré este testamento, sin proclamar que fallezco sin acusarme de otros pecados que los exclusivamente de alcoba; perpetrados siempre sin perjuicio de tercero y de acuerdo con la parte beligerante, que invariablemente solicitaba una repetición¹⁸.

Ese es el legado que le dejó a Alfonso, su único hijo, fruto de su relación con su primera “esposa experimental”¹⁹, la bailarina Luisa Tejeira de Lerma²⁰.

rumores en torno a su muerte. También habla de asesinato Alberto Álvarez-Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996.

18 Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, *op. cit.*, pp. 26 y 28. En el prólogo a su novela *El encanto de la cama redonda*, publicada el 1 de diciembre de 1922, Retana pedía ser enterrado con una túnica con los colores patrios y un sombrero cordobés en un ataúd forrado con retratos de cupletistas. En lugar de los habituales crespones negros, Álvaro pedía que la sala del velatorio estuviese adornada con mantones de Manila, pues exigía que su entierro fuese una manifestación de regocijo; incluso proponía un concurso con un premio de 5.000 pesetas para la persona que pronunciase el discurso más divertido sobre él (pp. 7-8). Las mayúsculas de la cita del testamento se presentan así en el original.

19 *Ibidem*, p. 33. Además de Luisa de Lerma, fueron “esposas experimentales” de quien nunca pasó por la vicaría Lina Valery y Nena Rubens. Aurora Purificación Mañanós Jauffret, más conocida como La Goya, fue la madrina de su hijo Alfonso.

20 Cuenta Retana que la madrileña Luisa de Lerma actuó en el Metropolitan de Nueva

2. DIBUJAR EL GÉNERO FRÍVOLO

Desde finales de los 80 del pasado siglo XX hasta la actualidad, muchos críticos han tratado de proyectar un haz de luz sobre el autor al que la escritora francesa Myssia Darrys denominó como “el novelista más guapo del mundo” [Fig. 6]. El “epíteto épico” de la ficticia Darrys era uno de sus remoquetes preferidos junto con el de “Petronio español de nuestro tiempo”²¹ que le aplicó no una de sus múltiples máscaras, sino el crítico literario Julio Cejador Fruaca, que en su *Historia de la Lengua y la Literatura Castellanas* le apodó de esta manera por ser “el escritor más travieso en asuntos y el más elegante, ameno y delicado en la forma”²².



Fig. 6. El novelista más guapo del mundo.

York y que el éxito la acompañó por México, Argentina e incluso Hollywood, pues Blasco Ibáñez la escogió para bailar un tango junto a Rodolfo Valentino en la versión cinematográfica de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Asimismo, incluyó en los repertorios de sus actuaciones la música de Albéniz, Falla, Granados, Giménez y Rimski-Kórsakov, contribuyendo a la distribución de dichos compositores entre el gran público.

21 Julio Cejador Fruaca, *Historia de la lengua y la literatura castellanas*. XIII, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, p. 181.

22 *Ibidem*.

La materia espiritualista de Retana, como se puede ir vislumbrando por los detalles expuestos hasta ahora, era la de crear y recrear de continuo un trampantojo de sí mismo, ya fuese en sus autorretratos fotográficos, ya en los textuales o plásticos. Justamente a los 13 años, pero no a los 13 que proclamaba en 1911, sino a los verdaderos, comenzó su actividad artística en el campo de la ilustración gráfica en el periódico escolar *Iris*, donde colaboró con el famoso figurinista y dibujante José Zamora.

Petito Zamora compartía con Retana la afición por el juego del equívoco heteroflexible, así como la costumbre de quitarse una década de encima. Asimismo, al igual que hiciera su amigo, se dedicó a ilustrar algunas revistas del Madrid de su adolescencia, como *Nuevo Mundo* y *La Esfera*, hasta que entró a trabajar en París como figurinista en el taller de uno de los creadores de alta costura más célebre de su tiempo: Paul Poiret. Allí trabajó y trabó amistad con Erté, uno de los principales agitadores del *art déco*.

Ante el inminente desencadenamiento de la I Guerra Mundial, Zamora volvió a España y a su antiguo empleo en *La Esfera*²³, que alternó con la aguja y el pincel con igual fortuna tanto en la elaboración de decorados para los tablaos de variétés como en el diseño de trajes para el ballet de Serguéi Diáguilev. También realizó las portadas para las célebres canciones “del maestro Padilla” y para completar esta sinergia artística se lanzó a escribir novelas, aunque con menos tino y fama que su amigo “El Petronio español”, de quien, por otra parte, ilustraría *El príncipe que quiso ser princesa*, *El más bello amor del rey* y *El capricho de la marquesa*.

Los títulos anteriormente citados dan cuenta por sí solos del atractivo por el boato nobiliario en la literatura galante, que gustaba de ambientar sus tramas en los garitos nocturnos en los que alternaban por igual toreros en ciernes, cupletistas de moda y aristócratas. Así, no es de extrañar que los compañeros habituales de correrías de Pepito Zamora fueran el marqués Antonio de Hoyos y Vinent y la exótica bailarina Tórtola Valencia. Los dos

23 Como bien señala Luis Antonio de Villena, revistas como *Blanco y negro*, *La Esfera*, las editoriales Hispania, Colombia y las colecciones de narrativa breve “La Novela de Hoy”, “La Novela Corta”, entre otras, “crearon o reflejaron una voracidad lectora de clases no intelectuales que estaban ávidas de nuevas sensaciones o de vicios secretos que –entre otras cosas, y como siempre– debían sacarles de la tépida rutina y colmar [...] su sed de aventuras”. Véase Luis Antonio de Villena, “Álvaro Retana, en el abanico de la ‘novela galante-decadente’”, *Túria. Revista cultural*, 21-22 (1992), pp. 19-28 (p. 21).

primeros aparecerían retratados con frecuencia en las novelas de Retana, unas veces con sus nombres y apellidos y otras bajo nombres en clave, como sucede en *Ninfas y sátiro*s, donde Zamora se convierte en el modisto y figurinista Juanito Basora y su cómplice de farras, Hoyos y Vinent, pasa a ser el marqués de Miláns Antonio de las Verdes Asturias y Bernáldez de Parrús.

El esfuerzo de Zamora por engalanar la vida –recuérdese que los oropeles de plumas, tul y lentejuelas que embellecían a las cupletistas ocultaban la realidad de su humilde procedencia– se vio truncado por su exilio a Francia durante la Guerra Civil. A su vuelta Pepito se instaló en Sitges junto a su novio José, dedicándose a la pintura de corte naïf. César González-Ruano, amigo de la pareja, a la que solía visitar a menudo, apunta en su diario íntimo:

Le quiero a Pepito y a José, el griego. Es sencillamente admirable esta elegancia suya de mostrarse siempre de buen humor aún en temporadas bien adversas. Jamás le he oído lamentarse de nada. Sigue jugando al joven frívolo a sus años. Hace falta para esto ser, de verdad, muy poco frívolo. Hace falta tener un alma muy seria para estar siempre riéndose. Hace falta ser muy hombre para empeñarse a través de una larga vida en no parecerlo²⁴.

Efectivamente, hay que contar con un alma muy seria para mantenerse, aun en la adversidad, en la cara amable del humor y por supuesto para dedicarse al arte frívolo. En el prólogo a su *Historia del arte frívolo* (1964) Retana expone que, aunque normalmente se relaciona este tipo de arte con lo caprichoso, ligero y falto de importancia, es un tipo de arte respetado, celebrado y admirado por todas las naciones. Muchas actrices, –declara– que han representado repertorios clásicos son menos conocidas que la tonadillera Raquel Meller o el bailarín Antonio. Asimismo, el arte frívolo integra otras manifestaciones de la belleza a las que no se les suele otorgar la importancia que merecen, como la preparación del escaparate de unos grandes almacenes, unos pasos de flamenco, el peinado de un buen peluquero, Sara Montiel cantando una rumba o Tony Leblanc contando chistes. Además alega que es posible pasar del género frívolo

²⁴ César González-Ruano, *Diario íntimo (1951-1964)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Visor libros, 2004, pp. 793-794.

al elevado, pero no viceversa. Nadie puede negar que Zuloaga o Picasso fueron excelentes pintores; sin embargo, no tuvieron demasiada suerte como figurinistas de moda para el teatro. Por el contrario, Zamacois compuso poemas sinfónicos y Martínez Abades marinas sorprendentes, pero su celebridad, prestigio y beneficio económico provienen de sus cuplés, que Retana auguraba que serían famosos hasta el año 2000. El alegato en defensa del arte frívolo culmina con la afirmación de que uno nunca se duerme cuando suena el cuplé de *El relicario*, pero sí puede dormirse con una pieza musical clásica²⁵.

No son pocos los beneficios de estar despierto, sobre todo cuando se trata de asistir a la renovación y el refinamiento del género frívolo a través de la obras pictóricas y literarias de Zamora y Retana, unas creaciones que buscaban retratar una belleza joven y andrógina envuelta en bastantes ocasiones en un velo de exotismo orientalista [Figs. 7 y 8]:



Fig. 7. Figurín de Álvaro Retana.



Fig. 8. Figurín de Pepito Zamora.

25 Álvaro Retana, "A manera de prólogo", pp. 9-20 (pp. 10-17).

3. ¿PERO ES QUE HAY HOMBRES AQUÍ?: MAQUILLAJE, LITERATURA Y DELEITE

“No vivía para otra cosa que para el maquillaje, la literatura y el deleite”²⁶, así describe Retana en *Las locas de postín* [Fig. 9] a Juanito Si-sí, un joven aristócrata con caprichosas inclinaciones literarias que recibía tal sobrenombre, “porque jamás había dicho que no a ninguna proposición contra natura”²⁷.



Fig. 9. Dibujo que acompaña a la edición de *Las locas de postín* prologada por Luis Antonio de Villena, p 89.

Las locas de postín es, al igual que *Ninfas y sátiro*s, un *roman à clef*. Salvo el grotesco final en el que el protagonista trata de suicidarse metiendo la cabeza en una palangana, la trama es bastante sencilla: Rafaelito pierde el billete de mil pesetas que obtuvo como pago por sus favores sexuales al Marqués de Villamalo para descubrir finalmente que no ha sido una pérdida, sino un robo perpetrado por *La Duquesa*, su pretendido amigo, que, en confabulación con el hermano menor de Rafaelito, Guillermo –el único personaje abiertamente homófobo y heterosexual–, le robará otras dos mil pesetas.

26 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. 42.

27 *Ibidem*.

Aunque en algunos momentos la novela parezca abusar de la moralina, lo cierto es que, como afirma Luis Antonio de Villena, la novela es “atrevida e innovadora”²⁸, pues nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre la homosexualidad en una España intolerante y homofóbica que se parece muy poco a la actual en lo que a tolerancia y reconocimiento de derechos civiles del colectivo gay se refiere. Y es que Retana fue, ante todo, “el precursor de una nueva novela de costumbres y [...] uno de los escritores más significativos y característicos, de la nada desdeñable aunque coloquial prosa, de la novela española en la línea renovadora de los años veinte”²⁹. No en vano, *Las locas de postín* se subtitulaba “novela de malas costumbres aristocráticas”; tanto es así que, gracias a las descripciones de Retana, podemos recrear el atuendo, el vocabulario y el *modus vivendi* de la *high class* madrileña de ese tiempo.

Merece la pena detenerse en “El apio maravilloso”³⁰, capítulo IX de la novela en el que tiene lugar el episodio de la función del transformista Edmond de Bries. El graderío, encendido de pasión por el talento y la belleza de la tonadillera ataviada de goyesca, prorrumpió en insultos al grito de “¡Mariposa! ¡Goloso! ¡Apio!”³¹ al descubrir que la artista es en realidad un hombre travestido de mujer. Maite Zubiaurre compara este pasaje con otro similar del capítulo II, titulado “¡Ay, Jesús, cómo está el patio!”³². En él, Rafaelito y *La Duquesa* pasean por las principales calles de Madrid en un vistoso carrojue, cuando a su paso por Cibeles unos jóvenes que los contemplan vociferan: “¡Apio! ¡Escarola! ¡Brecolera!”³³. En este caso, ninguno de los dos amigos reacciona contra el pretendido ataque; es más,

28 Luis Antonio de Villena, “Las ‘locas’ de postín y a Sodoma en tren botijo: conciertos y disonancias”, “Introducción” a Álvaro Retana, *Las locas de postín*, ed. Enrique Re-del, Madrid, Odisea, 2004, p. 21.

29 Luis Antonio de Villena, “Álvaro Retana, en el abanico de la ‘novela galante-decadente’”, p. 28.

30 Antonio Cruz Casado, “La moda femenina en las novelas eróticas en clave de Álvaro Retana (1890-1970)”, en *Moda y sociedad. Estudios sobre: educación, lenguaje e historia del vestido*, eds. Emilio José García Wiedemann y María Isabel Montoya Ramírez, Granada, Centro de Formación Continua, 1998, pp. 223-234 (p. 231), señala que Álvaro Retana anunció en 1918 la intención de dedicar una novela a Pepito Zamora bajo el título de *El apio maravilloso (Historia de un modisto-dibujante-bailarín)*.

31 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. 41.

32 Maite Zubiaurre, *op. cit.*, p. 23.

33 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. 9.

reafirman su autoestima a través de su apariencia –“¡Somos demasiado jóvenes y hermosas para pasar inadvertidas!”³⁴, sostiene *La Duquesa*– y de su clase social –“Debemos despreciar los alardos de la chusma encallada. Nuestra tranquilidad no puede estar a merced de unos plebeyos tumultuosos”, apostilla Rafaelito³⁵–. Sin embargo, en el teatro, Edmond de Bries se defiende del público espetándoles: “¡Ay, qué cursis! ¡Ya no se dice apio! ¡Se dice vidrio!”³⁶. Resulta irónico que sea Edmond de Bries, un chico de provincias llamado en realidad Ascencio Marsal, el que venga a la capital madrileña a dar lecciones de modernidad a un auditorio en su mayoría aristocrático, y es que, como vienen señalando los estudios en torno a los creadores raros y olvidados de la Edad de Plata, la modernidad opera como una fuerza centrípeta y a la vez centrífuga en la que la marginalidad enriquece al centro y este a su vez se expande hacia los márgenes. De Bries se valió, como hiciera dos siglos antes Chatterton, de la falsificación para rodearse de lujo y cuestionar el saber establecido, pero en lugar de servirse de la literatura utilizó su propio cuerpo. No obstante, sus palabras requieren un poco de atención, pues considera *demodé* el término “apio”, que años más tarde reviviría Lorca en su “Oda a Walt Whitman para nombrar a los homosexuales de Sevilla”, y prefiere, en cambio, “vidrio”, que en el diccionario no alude directamente a “el hombre afeminado”, sino que se usa en sentido figurado para referirse a la persona de ánimo quebradizo que se enoja y desazona con facilidad. Una persona frágil, pero al fin y al cabo persona, no sólo ser humano de sexo masculino.

Notorio también que sea precisamente una mujer la que defienda al imitador de mujeres cuando tras uno de sus números recibe los clásicos abucheos: “¡Sape! ¡Bribón! ¡Sarasa! ¡Fuego!”³⁷. La admiradora del transformista se sorprende de la antipatía de los insultadores y comenta a su grupo de amigas: “El chico, ¿no es el último número del programa? Pues al que no le guste que se marche. ¿Qué derecho tienen a ofenderle? Cada cual se gana la vida como puede, y con su trabajo no perjudica a nadie”³⁸. Edmond de Bries, por su parte, se defiende de la petición de los jara-

34 *Ibidem*, p. 10.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, p. 40.

37 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. 41.

38 *Ibidem*.

neros de que imite a un hombre, respondiendo desafiante: “Pero, ¿hay alguno aquí?”³⁹. Todo esto es posible gracias a que el teatro, a diferencia de la calle, ofrece un entorno seguro en el que responder a las ofensas e incluso al permitir “que una audiencia «mixta» (homosexual y heterosexual) se enfrente abiertamente con un tabú y conozca los entresijos de una sexualidad que vuelta estigma contribuye a la normalización de la homosexualidad”⁴⁰.

En su *Diccionario gay-lésbico* Félix Rodríguez recoge multitud de testimonios en los que aparece el adjetivo “loca”, que se utiliza despectivamente para referirse “al homosexual muy amanerado, con mucha pluma; y por extensión a cualquier cosa relacionada con él”⁴¹. Retana retrata con minuciosidad y en primicia todo lo “malo”, todo lo que tiene que ver con el “tercer sexo”, que así se denominaba a la homosexualidad en su época. Así, perfila toda una tipología de “locas” que van desde la loca por convicción a la loca vetusta, pasando por la romántica, la escandalosa, la profesional y la en entredicho. Como ejemplo de loca escandalosa cita a “Pepito Rocamora, el joven dibujante de elegancias femeninas y su inseparable camarada de correrías Aurelio de Regoyos, novelista aristocrático de fama universal”⁴²; y como ejemplo de loca por convicción, a Sarabia, “el modisto aristocrático, que ha convertido en señoritos a tantos organilleros”⁴³. Se adivina que Rocamora y Regoyos son las máscaras de Zamora y Hoyos y Vinent, que, como se ha apuntado anteriormente, aparecían de continuo en sus novelas, pero resulta necesario en este punto detenerse en “la loca por convicción”. En las palabras liminares del prólogo a *Las locas de postín* Retana invita a los lectores a abominar del tercer sexo, pero se debe hacer caso omiso a esta afirmación, puesto que al principio del preámbulo se confesaba “buscador insaciable de emociones morbosas”⁴⁴. Además fomentó el empoderamiento del tipo de homosexual más vilipendiado de todos, pues la loca con su pluma, sus plumas y su convicción goza del

39 *Ibidem*.

40 Maite Zubiaurre, *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 375-376.

41 Félix Rodríguez, *Diccionario gay-lésbico*, Madrid, Gredos, 2008, p. 255.

42 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, p. 34.

43 *Ibidem*.

44 Álvaro Retana, “A manera de prólogo”, en *Las locas de postín*, p. 1.

privilegio de poder desclasarse. Mediante el uso de su habilidad para el artificio, el modisto es capaz de convertir en señoritos a organilleros, y toda loca sabe que lo más importante no es serlo sino parecerlo. Esto entraña directamente con la estética y la ideología del dandi.

El dandi se caracterizaba sobre todo por abjurar de lo natural, por cultivar la diferencia en el siglo de lo uniforme. El dandi y la loca son, como el *art déco*, fundamentalmente figurativos, es decir, sólo existen en tanto que exhibición artística, pues ambos son las exclusivas piezas de arte de sus figurines. Sin sus esmaltes, joyas y cromados que los vuelven únicos y diferentes pierden su esencia y sólo queda la funesta melodía del organillero. En resumidas cuentas, no puede haber un dandi sin ostentación, no puede haber un dandi de andar por casa. El propio Retana gustaba de ataviarse con quimonos y batines de seda aun en su hogar; de hecho, a mediados de los veinte planeaba ofrecer lo que él llamaba “conferencias escenificadas”, en las que dice: “Me presentaré con esta misma indumentaria casera que me ves ahora [...]. Pintaré figurines a la vista del público, haré desfilar maniquíes vivientes para ilustrar mis conferencias sobre modas femeninas [...]. En fin, será algo muy divertido, propio para damas honorables y caballeros frívolos”⁴⁵.

Por definición el dandi es un hombre invariablemente elegante y en permanente búsqueda de la belleza, y es que, como afirmaba Balzac en *El tratado de la vida elegante*, “el principio de la vida elegante se basa en un elevado concepto de orden y de armonía, destinado a conferir poesía a las cosas”⁴⁶. Pero como su indagación no tiene por objeto atraer a la sociedad, sino diferenciarse de ella, el dandi se ve obligado a disimular el hastío y la pena bajo una capa de ironía, que es el corrector de tristezas de la retórica.

45 Álvaro Retana, *Álvaro Retana: el Petronio del siglo XX: biografía del famoso escritor galante, único en su género, Retana novelista picaresco, Alvarito artista enciclopédico, compositor, dibujante, actor, “astro” de la cinematografía española*, Barcelona, Biblioteca Films, 1926, pp. 15-16.

46 Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *El dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974. *Apud AA. VV., Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, eds. Leticia García y Carlos Primo, Madrid, Capitán Swing, 2012, p. 75.

4. “DAMAS HONORABLES” Y CUPLETISTAS ARISTOCRÁTICAS

Yo desde mi más tierna infancia, he vivido para, con, de, en, sobre, tras la mujer. [...] Fui un niño precoz que a los trece años se dejó seducir por una opulenta jamona rubia y sentimental, madre de un compañero de colegio, y que a los diez y seis ya era amigo y confidente de La Goya, Adelita, Lulú, Preciosilla, Tórtola Valencia, Amalia Molina, Chelito, Olimpia d’Avigny y otras deidades no menos cérrimas en el mundo del arte o la galantería.

Pero nunca la atracción que sobre mí han ejercido las mujeres ha sido exclusivamente carnal. [...] Me ha seducido su alma antes que su cuerpo, he observado sagaz y, utilizando mi arte como ganzúa, he abierto dulcemente sus “interiores” para curiosear en los más íntimos repliegues de su corazón. [...] En mis libros, ni por casualidad encontrará el lector una mujer irreprochablemente honrada. Me han parecido más sugestivas esas otras que llamamos “perdidas” que el que más y el que menos desearía encontrar. [...] Las mujeres honradas carecen en absoluto de historia, y el relato de sus altruismos resulta soporífero. En cambio las liviandades de las honestas deshonestas tienen siempre un interés que cautiva al novelista y contagia al lector. [...] Las protagonistas de mis libros más populares están todas en pecado mortal; pero huelen bien⁴⁷.

Otra de las innovaciones de la prosa retaniana es precisamente el tratamiento que reciben las mujeres, las cuales, además de por sus cualidades odoríferas, se diferencian de las que dibujan otros novelistas sicalípticos de su tiempo en que jamás se conciben desde la tradicional misoginia falocéntrica. Por ejemplo, Joaquín Belda en su obra *Las mujeres de Belda* (1921) confiesa lo siguiente:

Yo –lo digo con toda franqueza– tengo, en general, muy mal concepto de la mujer: creo que la apetecible hembra del género humano es una cosa sin terminar, algo así como una casa sumtuosa a la que faltase la escalera, o un magnífico automóvil al que no le hubieran colocado el motor. [...] Hay mujeres guapas, otras simpáticas, otras inteligen-

47 Álvaro Retana, *Las mujeres de Retana*, Madrid, La Novela Corta, 1922, pp. 2-3.

tes, y la gran mayoría de ellas no son más que unos pobres seres sin relieve incapaces de dialogar⁴⁸.

Las mujeres de Retana, en cambio, presentan ricos matices de personalidad y no permanecen impasibles, ni a la espera de que un hombre las salve. De hecho, toman la iniciativa en muchos aspectos de la vida cotidiana, como las mujeres de su famoso cuplé “Batallón de modistillas”:

Son los hombres con nosotras
en la paz muy bravucones
y nos tienen dominadas
sin dejarnos rechistar.
Pero en cuanto que nos vean
decididas a la lucha,
con las suegras en vanguardia,
de correr no pararán⁴⁹.
[...]

Dos tipos de mujer habitualmente denostados: la modistilla –pobre, analfabeta y que normalmente era burlada– y la suegra toman ahora el poder y van a la misma guerra que sus compañeros, contribuyendo, de este modo, a romper con la habitual dicotomía modernista gobernada a turnos por la virgen María y a turnos por la *femme fatale*. En este sentido, el cuplé de Retana “Finca explotable” reivindica que los pies de la mujer, símbolo fálico representado obsesivamente durante el modernismo, sirven para bailar y hacer deporte, conectando así con una mujer más moderna:

La mujer es una finca,
según pública opinión,

48 Joaquín Belda, *Las mujeres de Belda*, Madrid, La Novela Corta, 1921, p. 1. Para una comparativa entre los dos autores véase el trabajo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “La mujer en la literatura galante de período de entreguerras. Las mujeres de Joaquín Belda y Álvaro Retana”, en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, ed. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 185-197.

49 Álvaro Retana, “Batallón de modistillas: cuplé”. Véase Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 246.

y saber administrarla
es de muchos ambición.
Son los pies el piso bajo
y se deben reservar
para el baile y los deportes,
además de para andar.
Las rodillas, primer piso,
sólo tiene aplicación
para las que friegan suelos
o son de gran devoción.
Al amor se reserva
todo el piso principal,
procurando que no falte
la calefacción central.
Siempre fue el segundo piso
de segura explotación,
pues la izquierda o la derecha
son de igual aceptación.
La azotea que es la cara
por la boca es un filón,
cuando se cultiva el beso
o algo de más sensación.
Y las manos, finalmente,
rendimiento pueden dar
en el cine, sobre todo,
si se saben manejar.
Mas conviene hacer presente
que en el piso del amor
nunca debe utilizarse
la escalera posterior⁵⁰.

La riqueza de matices y dobles sentidos que ofrecen las letras de Retana ha sido estudiada extensamente por Javier Barreiro en varios trabajos, entre los que destaca su artículo “Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo. Un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico”. Aquí, hace hincapié en las insinuaciones al acto sexual que presentan algunos de los cuplés del de Batangas y cita como ejemplo “La sortija estrecha”:

50 Álvaro Retana, “Finca explorable”. Véase Javier Barreiro, *op. cit.*, pp. 280-281.

... Al verla en la mano la encontré pequeña
y el chico me dijo: “Te entrará muy bien”.
Y cuando la cena los dos terminamos
lleno de entusiasmo la probó a meter.
... El muchacho hacía hábiles esfuerzos
pero ni torcida la podía entrar,
cuando, de repente, noté sorprendida
que ya había entrado casi la mitad.
Yo le dije: “Chico, sería espantoso
que, una vez metida, no pueda salir”.
Y él me dijo: “Tonta, si esto sucediera,
serías el caso primero en Madrid”.
Seguía apretando
con tal maestría
que, al sentirla dentro,
grité de alegría.
Mas dije pensando
en tanto dolor:
“Más grande me hubiera
venido mejor”.
Por eso un consejo
os quiero yo dar,
las cosas pequeñas
hay que rechazar⁵¹.

La estrechez de la sortija resulta en este punto oportuna para que la mujer reivindique su parte activa en la vida sexual. Suscribo totalmente la tesis de Maite Zubiaurre en *Culturas del erotismo en España*, según la cual, gracias al cuplé y a su representación explícita, múltiple y procáz del erotismo, las artistas de variedades asaltaron la escena con un importante mensaje que comunicar al público, e incluso a sí mismas: “que lo que estaba ocurriendo sobre las tablas podría acontecer con facilidad en el mundo ‘real’”⁵². Así, las “damas honorables” que acudían a los teatros a escuchar a las cupletistas de belleza aristocrática –que es el adjetivo que más veces

51 Álvaro Retana, “La sortija estrecha”. Véase Javier Barreiro, *op. cit.*, p. 282.

52 Maite Zubiaurre, *op. cit.*, p. 298.

les destina Retana en *Historia del arte frívolo*—, por mor de la magia de la moda podían ver en un mismo espectáculo a *cocottes*, gitanillas y castizas chulapas.

Su técnica para el diseño de figurines fue, como su biografía, un lienzo en el que crear y recrear diversos tipos de mujer. Tras el dibujo a lápiz de maniquís desnudos de rostro ambiguo [Fig. 10] comenzaba la fiesta: volantes para las rumbas, mantones para el cuplé, lentejuelas para la noche, escotes apetitosos [Fig. 11], pero también pantalones cortos para hacer deporte y trajes de chaqueta que abrieron, hace poco menos de cien años, un nuevo abanico de posibilidades de ser mujer y de entender y disfrutar de la sexualidad [Fig. 12].

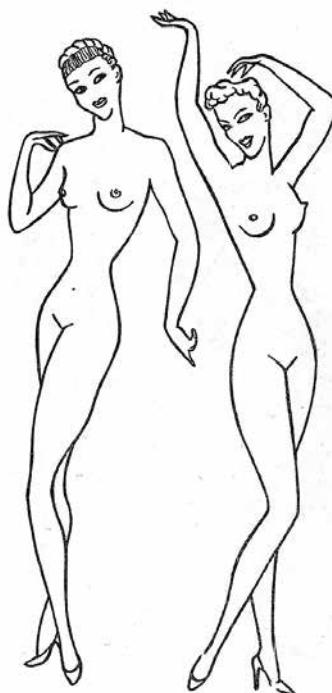


Fig. 10. Maniquís para vestir. Extraído de *Álvaro Retana, El sumo pontífice de las variedades*, Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, p. 75.



Fig. 11. Figurines de Álvaro Retana adquiridos por la BNE.



Fig. 12. Pepita Odéa, extraído de *Historia del arte frívolo* de Retana.

Miscelánea

La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora¹

GERHARD POPPENBERG

Ruprecht Karls Universität Heidelberg

Título: La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Resumen: Según la tesis del filólogo clásico alemán Bruno Snell, la Arcadia de la poesía antigua es un paisaje espiritual de carácter metapoético. Lo habitan los pastores enamorados, de manera que sus sentimientos, que Snell identificó con la “realidad del alma”, toman carta de naturaleza en dicho espacio. Los fantasmas que surgen de estos afectos se convierten, entonces, en “figuras de la poesía”. Góngora hizo suyas en la *Fábula de Polifemo y Galatea* las estructuras elementales de la bucólica, condensando sus extensas tramas en un epíolio conceptista. Si los idilios al modo de Teócrito o Virgilio tratan de los enredos de las pasiones fruto del deseo, las resistencias y los conflictos, el salvajismo y la tensión entre el amor y el odio, Góngora sintetizó esta fenomenología erótica en la configuración arquetípica de la pareja amorosa y del tercero como intruso. Por eso, esta lectura de las octavas reales del cordobés no se dirige tanto a su contenido épico –ni siquiera al eglógico, por raro que suene– cuanto, más bien, al alcance de su rico armazón conceptual, que implica una reflexión elemental sobre la esencia de la poesía.

Title: Góngora's Version of Arcadia in the *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Abstract: The German classical philologist Bruno Snell argued that the Arcadia of ancient poetry is a spiritual landscape with a metapoetical dimension. The shepherdesses and herdsmen in love as well as their feelings, which Snell called the “reality of the soul”, are the inhabitants of this landscape of the soul. The fancies that arise from the feelings are being transformed in figures of poetry. Góngora takes up the elementary structures of bucolic poetry and condenses their extended plots to a poem of conceits. While the idylls e.g. of Theocritus or Vergil are about the twists of emotions arising from desire, about the resistances and conflicts, the violence of passion and the conflict between love and hate, Góngora condenses this erotic phenomenology to the archetypal configuration of the loving couple and the third person as intruder. That is why the reading of the poem is not primary concerned with the epic plot; and not even with the eclogic plot, as strange as it may seem, but with the dimension of the meaning of the plot which turns out to be an elementary reflection about the essence of poetry.

1 Artículo traducido por Laura Selva Carugati (UNSAM) y Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba). Una primera versión del presente ensayo se publicó en

Palabras clave: Góngora, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , Arcadia, Conceptismo, Amor y poesía, Metapoética.	Key words: Góngora, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , Arcadia, Poetry of Conceits, Love and Poetry, Metapoetics
Fecha de recepción: 8/11/2015.	Date of Receipt: 8/11/2015.
Fecha de aceptación: 9/11/2015.	Date of Approval: 9/11/2015.

La Arcadia es el país de la poesía. Por un lado lo es, debido a que, según la tradición, los pastores que allí vivían ejercitaban el canto desde bien jóvenes e incluso celebraban competiciones musicales. La bucólica convirtió de hecho este asunto en su fundamento primordial. Por eso, el dios de los pastores, Pan, procede de aquel lar. El mito del origen de la invención de la siringa proporciona una estructura primordial del arte arcádico. En Ovidio, Syringe es la más hermosa de las ninfas “en la fresca montaña de la Arcadia” (*Metamorfosis*, I, 689-712) y, como signo de veneración a Diana, desea permanecer virgen. Pan la pretende, Syringe huye horrorizada de él y, antes de que el lascivo fauno le dé alcance, se metamorfosea en caña. El sonido que produce el viento al pasar por la recién creada flauta llevará al semicapro a dar rienda suelta a sus deseos

el homenaje a Sebastián Neumeister, bajo el título de “Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*”, en *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, eds. Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg y Annett Vollmer, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 295-321. Rafael Bonilla Cerezo, amistosamente, ha aceptado incluir esta versión castellana, brúñéndola con generosidad, en el número 3 de la revista *Creneida* (www.creneida.com). Los copiosos trabajos de los últimos años acerca de los poemas mayores de Góngora, y especialmente sobre el *Polifemo*, son de tal alcance y riqueza que no he podido integrarlos con detalle en este artículo. Me refiero, claro está, tanto a los magistrales libros de Mercedes Blanco, quien ha llevado los estudios gongorinos a un nivel intelectualmente nuevo, como a los grandiosos de Jesús Ponce Cárdenas sobre la fábula de 1612 y, asimismo, a su edición del texto, sumamente erudita. En varios lugares de las páginas que siguen, si bien a vuelta pluma, ofrezco pequeñas glosas de estas y otras aportaciones. Remito no obstante al muy completo estado de la cuestión de José Manuel Rico García, “Una aproximación al *Polifemo* a través de la crítica”, en *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. El “Polifemo” y las “Soledades” en su IV centenario*, ed. Antonio Castro Díaz, Sevilla, Asociación andaluza de profesores de español “Elio Antonio de Nebrija”, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 55-80.

de otro modo. Intuye así la posibilidad de un *ars nova* a través del cual podrá estar siempre junto a su esquiva amada. Con varias cañas, de distinta longitud y pegadas con cera, se apresta a inventar el alboque, de tal manera que el instrumento musical de los pastores recibe el nombre de la citada ninfa: “siringa”. Así, el arte arcádico vincula desde su raíz mítica la poética con la erótica, hasta tal punto que la poesía se reconoce a partir de entonces como la figura transformada de un deseo frustrado e inhibido, como la figuración, pues, de un deseo que tropieza con una realidad que lo contraría.

Por otra parte, la Arcadia es también el país de la poesía a consecuencia de que, canalizada por la bucólica, se convirtió en una región construida mediante versos. Es, en resumidas cuentas, una configuración elemental de aquello que surge cuando se poetiza. Por eso, en un estudio de veras imprescindible, Snell la ha llegado a describir como un “paisaje espiritual descubierto en el año 42 o 41 a. C.”². Virgilio es el colonizador de este “país del amor y la poesía” y el sendero de tal hallazgo atiende por “élogas”. Por tanto, el descubrimiento tiene aquí un carácter performativo. Virgilio no solo ha ido en busca de este territorio y se ha encontrado con él, sino que sobre todo lo ha inventado, en tanto que configuró de modo mítico-fantástico la realidad mundana de la vida de los pastores. Así ha surgido una “región intermedia”³ en la cual lo mítico constituye una peculiar parcela de la realidad y, más aún, la realidad se convierte en una parcela de lo mítico. Con Virgilio, la Arcadia no solo tomó carta de naturaleza como el país de la poesía, sino que fue aún más lejos: la poesía bucólica se transformó en una reflexión sobre la poesía misma. Trata, pues, de sí misma, en virtud de que funda la Arcadia como su mundo. Así

2 Bruno Snell, “Arkadien als geistige Landschaft”, en *Europäische Bukolik und Geographik*, ed. Klaus Garber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 14-43; primero en *Antike und Abendland*, 1 (1945), pp. 26-41. Ernst A. Schmidt, “Arkadien: Abendland und Antike”, en *Antike und Abendland*, 21 (1975), pp. 36-57, habla incluso “de tres descubrimientos de Arcadia: Virgilio, Sannazaro, Snell” (p. 38). La objeción de Schmidt, para quien el “paisaje espiritual” de Snell sería una retroproyección sobre el trasfondo de la Arcadia de la modernidad temprana, es acertada solo en parte, puesto que el propio Snell considera el descubrimiento de Virgilio tentativo y provisorio. La conciencia de la poesía ha necesitado mucho tiempo para llegar hasta sí misma y aún no ha culminado del todo este proceso.

3 Bruno Snell, *op. cit.*, p. 16.

las cosas, la Arcadia no es solamente la realidad de la poesía, sino aquella realidad fundada y erigida por la poesía⁴.

El contenido de la bucólica se cifra en esencia en historias amorosas (“idilios”), por lo general desdichados. Recurriendo a Teócrito, Virgilio convierte al pastor Dafnis en la figura de la “región intermedia”. Como proto-pastor mítico ha inventado el canto de los pastores. En Teócrito, Dafnis es, igual que Syringe, desabrido respecto al amor, y quizá por ello resulta impelido por Afrodita hacia la muchacha, ante la cual se muestra tan renuente que morirá a causa de su “amor amargo”. Esto nos brinda un elemento más de la estructura sustancial del arte arcádico: en él *eros* y *thanatos* están estrechamente vinculados; la poesía, producto del espíritu del deseo, guarda una relación peculiar con la muerte. También la muerte, precisamente, pertenece y participa de la Arcadia⁵. En la temprana mo-

4 Mercedes Blanco, “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia aurea*, 8 (2014), pp. 131-175, acaba de subrayar que tanto San-nazaro como Tomás Moro “eliminan del mundo imaginario que crean o recrean los componentes más opresivos de la vida social en la Europa de su tiempo: castas de señores y vasallos, trabajo como penalidad y servidumbre, sumisión de las íntimas creencias a un aparato eclesiástico, riqueza ostentosa acaparada por muy pocos e indigencia para la mayoría. El viaje ficticio adentra a los lectores en un país imposible y fantástico pero capaz de convertirse en acicate de una reforma interior, de una curación del alma, y tal vez en estímulo de una reforma política o religiosa” (pp. 133-134). Y añade: “La posible felicidad de Arcadia, aunque siempre traspasada por un angustioso sentimiento de pérdida y de nostalgia (para el caballero napolitano, la de un tiempo anterior a la crisis política, a la guerra y al exilio que ensombrecieron los años finales del siglo xv y los primeros del siguiente), está basada en un principio estético afirmado en el prólogo. El sumo grado del deleite y de la belleza residen no en las sofisticaciones del lujo, en las complicaciones del arte, en la riqueza de los materiales preciosos, sino en lo más común, antiguo y eterno de una naturaleza inviolada, representada por los altos árboles en los montes, por el canto de los silvestres pájaros en los bosques solitarios, por las fuentes surgiendo de las rocas. [...] Si Utopía se leyó como un juego de ingenio y por otra parte como un tratado político, Arcadia pudo leerse como un espejo en que afinar la experiencia de los deleites y dolores del amor como pasión, enfermizo pero sublime” (pp. 138 y 140). Véase asimismo Rodrigo Cacho Casal, “Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*”, *Romanic Review*, 98.4 (2007), pp. 115-135.

5 Para Fernando R. de la Flor, “Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 133-153, esta Arcadia lúgubre hubo de sugerir a los ingenios barrocos y neoclásicos, en la

dernidad las pinturas de Guercino y Poussin transformaron dicho tema –aún dentro del bucolismo– en una expresión proverbial⁶. De esta manera, la Arcadia, en tanto que país del amor y de la poesía, será también el país de la muerte; la poesía arcádica surge de dicha unión, de modo que resulta ser no solo la figura espiritual del amor malogrado, sino también la espiritualización de la propia muerte. De hecho, en la égloga V de Virgilio el Dafnis mítico es elevado a las estrellas mediante la apoteosis.

Como pastor mítico, Dafnis es al mismo tiempo un integrante más de su gremio, pero con matices. Maestro y amante de los dos cantores de la égloga V, Dafnis es la configuración de los elementos de lo bucolíco: de lo mítico, lo erótico y lo poético. Es la figura de la poesía, que, según Snell, surge en “la Arcadia, país del deseo”⁷, y que, por tanto, propicia la aparición del mismo. El poeta nace, en suma, “con cierto asombro”, en “la Arcadia descubierta por Virgilio”⁸. Se trata, claro está, del asombro que se desprende del inicio de todo conocimiento. El poeta –como amante– nace en la Arcadia, que, a su vez, surge a través de la poesía, a partir del espíritu del amor. Poeta es aquel –así lo reconoció Virgilio– oriundo de aquel territorio, dado que él lo conforma. Y lo hace mediante la figuración transformadora, que constituye una realidad particular. La fantasía es, por tanto, el órgano de la articulación del cuerpo y del espíritu. En la medida en que transforma la realidad corporal en ficción espiritual, funda también el país del alma.

En la concepción occidental, la poesía constituye desde la génesis homérica un mundo paralelo fantasmático, que, si bien apunta al mundo histórico-real, no casa del todo con él. Según Snell, en sus églogas Virgilio convirtió este fenómeno en el tema mismo de su poesía. Por eso, en un sentido fundamental, y diríase que fundacional, es el gran pionero de la Arcadia como “paisaje espiritual”. Seguramente, la invocación de las musas también representa en la poesía grecolatina una instancia de la autorre-

medida de que “se trata de un género que –reconocible también en las primeras manifestaciones prerrománticas– encierra una paradoja: la de la muerte, el alejamiento, la desgracia instalada en un territorio utópico” (p. 137).

6 Véase Erwin Panofsky, “Et in Arcadia ego”, en Klaus Garber (ed.), *op. cit.*, pp. 271-305.

7 Bruno Snell, *op. cit.*, p. 31.

8 Bruno Snell, *ibidem*, p. 33.

flexión, ya que aquella procede de otra dimensión y, por eso, inaugura otro plano de realidad. Así, esta región intermedia, en tanto que es concebida como inspiración de las piérides, se traslada a lo extrahumano. Las églogas del mantuano suponen, pues, un avance en el camino hacia el descubrimiento del alma como una región profundamente humana. Si la Arcadia es el paisaje del alma, los sentimientos, que, como decimos, son la realidad del alma, se configuran en este paisaje y se desenvuelven dentro de él. Además, las églogas dan pábulo a una honda reflexión sobre la constitución de este paisaje espiritual y de sus habitantes; de las formas del alma como figuras de la poesía. Los fantasmas que surgen del *pathos* –sobre todo erótico– se truecan entonces en figuras de la poesía y, en virtud de esa condición, se van definiendo como tales, formando el tema basilar de la poesía lírica. Así, Virgilio descubrió el paisaje espiritual de la Arcadia como paisaje del alma, como el país del alma, del que emana la añoranza, formándolo. En las églogas se comienza a levantar una intuición por lo que atañe a la realidad peculiar del mundo poético: ya no se trata del mundo mítico del Olimpo y de los dioses, sino del mundo poético de la Arcadia y de los hombres.

Debido a que la realidad de esa figuración poética, a la postre tan particular, es difícil de concebir y hasta de asimilar, a causa de sus peculiares condiciones natalicias, se le superpone una y otra vez un “realismo” que intenta cerciorarse de aquello que identificamos con la “realidad poética” mediante una relación mimética con la “realidad extra poética”, en lugar de transformar a esta última en poesía. Fue también Virgilio quien otorgó rango de tema a dicha superposición, dado que articuló el mundo arcádico de acuerdo con el mundo histórico de las guerras civiles romanas. El mundo político le brindó, en fin, el diferencial para distinguir la realidad poética y la del mundo de la vida y, al mismo tiempo, para vincularlas entre sí. El mundo de la poesía se conforma en la medida en que se diferencia del mundo de la vida, y esto acontece en tanto que incluye el mundo de la vida en el interior del suyo propio. Por tanto, los vínculos con el mundo extraliterario no son miméticamente referenciales; los diversos elementos del mundo se metamorfosan –como el material onírico en el sueño– en figuraciones de la poesía. La relación con el mundo aporta el material; el sentido –la idea onírica– corresponde en cambio a los idilios: historias de amor triangulares y múltiples que tratan del deseo y la inhibición, de la irrupción de la resistencia de la realidad mundana

en la realidad del deseo. La analogía entre la Arcadia e Italia, entre poesía y realidad, está ya implícitamente contenida en la Arcadia misma; es, del mismo modo, paisaje real de Grecia y paisaje poético del alma en el horizonte de la realidad que transforma poéticamente.

La modernidad temprana ha redescubierto esta región intermedia. Despues de la *Arcadia* de Sannazaro se convirtió por largo tiempo en la lanzadera para el deseo y en el paisaje espiritual de las pasiones. De este modo, Garcilaso transfiguró en su égloga III la región del Tajo en un mundo espiritual; y Góngora haría lo propio con la Sicilia del *Polifemo*, por no hablar de Cervantes y la Mancha.

La interpretación de la Arcadia sancionada por Bruno Snell ha gozado de gran repercusión y viene influyendo lo suyo sobre la crítica de nuestros días. Wolfgang Iser también consideró, en un estudio extenso, la bucólica de la modernidad temprana como “autopresentación de la poesía”⁹. Al “tematizar el fingir”¹⁰, no es mimesis de un mundo pastoril extraliterario, sino “mimesis de la poesía” misma: “ella misma se convierte en objeto de la imitación y por eso permite que se entienda por primera vez cómo ha sido comprendida”. Esta “autoimitación” es a su vez autorreflexión de la poesía, que alcanza allí una conciencia plena de su naturaleza artística. Iser, igual que Snell, atribuye este particular a Virgilio. Luego la Arcadia es “un mundo de poesía, creado en las églogas de Virgilio”, que representa “lo que podría significar el cantar y hacer poesía en la vida humana”¹¹. Los pastores son “tropos” del alma¹².

Así, la Arcadia no encarna ya –o no únicamente– el lugar utópico de la añoranza de la socialización natural. Las historias de amor quedan ya bas-

9 Véase Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1993, p. 66. Anteriormente Winfried Wehle también había situado –en relación a una primera versión del estudio de Iser– a la Arcadia “en el reino de la representación humana”; “se la ha de buscar con el alma”. Como “un país poético”, es el país de la poesía el que aporta “una nueva comprensión de la ficción literaria”. Véase Winfried Wehle, “Arkadien. Eine Kunstwelt”, en *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, eds. Wolf-Dieter Stempel y Karlheinz Stierle, Múnich, W. Fink, 1987, pp. 137-165 (pp. 137-139).

10 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 30.

11 Wolfgang Iser, *ibidem*, p. 76.

12 Wolfgang Iser, *ibidem*, p. 77.

tante lejos de la “libertad del amor”¹³; y es que los textos no versan sobre la felicidad sin esfuerzo y sobre el amor sin inhibiciones. Por eso, la fórmula de Köhler sobre la “libertad arcádica” podría ser una de las muchas realizaciones del deseo en el sueño, a partir del espíritu del rococó y del *Ancien Régime*¹⁴. A semejantes fantasías proyectivas se oponen aquí las estructuras elementales de las tramas, que justamente obtienen su dinámica de historias de amor conflictivas, pues tratan de la infidelidad y el engaño, de los celos y la muerte fruto de un idilio desdichado. La “capacidad de sufrimiento” hasta “morir por amor”, incluso, es la condición exigida por la vida en la Arcadia¹⁵. El sepulcro, “este componente casi imprescindible en la poesía posterior y en el arte figurativo”, aparece ya, por primera vez, en la égloga V de Virgilio¹⁶.

Lope de Vega abre su *Arcadia* (1598) con un informe sobre el origen mítico, el cual asocia con la gigantomaquia arcaica, permitiéndonos así reconocer la violencia y el engaño como estructuras basilares de la Arcadia¹⁷. Arkas, de quien proviene el nombre de este territorio mítico-poético, es el hijo producto de una violación: “de aquella fuerza que a la ninfa Calisto hizo [Júpiter] con los vestidos de Diana nació Arcas”¹⁸. La historia se repetiría en el caso de la ninfa Alania. Su hijo es el gigante Alasto, cuya figura se parece a la de Polifemo y, junto con él, también se asocia a la gigantomaquia. La historia de amor entre el monstruo y una hermosa pastora, de nombre Crisalda, viene marcada, desde su arranque, por el amor y la muerte, concluyendo con la muerte del cíclope enamorado¹⁹.

13 Helmuth Petroni, “Das neue Arcadien”, en Klaus Garber, *op. cit.*, pp. 180-201.

14 Erich Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Fráncort del Meno, Athenäum, 1966.

15 Winfried Wehle, *op. cit.*, p. 137.

16 Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 279.

17 Wolfgang Matzat, “Barocke Mythenparodie in Lope de Vegas *Arcadia*”, en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, eds. Wolfram Nitsch / Bernhard Teuber, München, W. Fink, 2008, pp. 227-241, ha subrayado esta dimensión de la novela del Fénix.

18 Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Ewin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 70.

19 Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 91-107 y 166-177. Véase sobre todo Rafael Osuna, “Una imitación de la *Fábula de Polifemo ovidiana*”, *Bulletin Hispanique*, LXX (1968), pp. 5-19.

Debido a que, evidentemente, la violencia y la muerte son factores elementales de la Arcadia, parece más adecuado considerar la literatura arcádica como confrontación del deseo de felicidad sin esfuerzo y el placer sin inhibiciones frente a las atalayas de la realidad. No representa simplemente el país del espíritu como un país del deseo, sino como el país que surge cuando los deseos tropiezan con la inhibición. La Arcadia es de tal modo el paisaje del espíritu constituido por la añoranza que en ella tienen su asiento los enredos de las emociones –a flor de piel– derivadas de aquella tensión de fuerzas, de aquellas resistencias y conflictos: la violencia de las pasiones y el conflicto entre el amor y el odio.

La indicación de Paul Alpers, según la cual el “corazón” de la literatura pastoril serían los pastores y no el paisaje, ciertamente no puede significar que las historias pastoriles tratan en efecto de la vida de los pastores. Salta a la vista que no es así²⁰. La Arcadia es un paisaje del alma en el cual los pastores actúan como figuras, como figuraciones del afecto. Si los pastores han de ser representantes de todos los hombres, como insinúa Alpers²¹, queda entonces por responder, después de todo, a la pregunta de por qué precisamente los pastores sirven de figuraciones del resto de la humanidad. Esta sería una cuestión que excede con larguezza la linde de la literatura pastoril, pues lo pastoril, como representación de nuestra especie, se remonta al pastor espiritual cristiano y se perpetúa hasta el mismísimo “pastor del ser” de Martin Heidegger, claro que en otras coordenadas espacio-temporales. ¿O ha llegado la hora de aprender a descodificar también estas últimas como figuraciones de la Arcadia?

Góngora ha ubicado su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612)²² en el país del alma, del amor y de la poesía, y lo ha llamado Sicilia. Hizo suyas las estructuras elementales de la bucólica, condensando poéticamente sus vastos y ricos modelos de trama en una fábula conceptista. Las si-

20 Paul Alpers, “What is Pastoral?”, *Critical Inquiry*, 8 (1982), pp. 437-460.

21 Paul Alpers, *op. cit.*, p. 456.

22 Véase Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010. Cito por esta edición.

guientes consideraciones se basan, como todo tratamiento de la obra del cordobés desde mediados del siglo pasado, en los trabajos de Dámaso Alonso quien, por su parte, se había inspirado a su vez en los comentaristas del Seiscientos²³. Ellos habían avanzado ya mucho de lo relativo al

23 La edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* por parte de Ponce Cárdenas significa, por mor de su erudito comentario, un giro copernicano en los estudios gongorinos. Combina la erudición de los comentaristas del siglo XVII con los métodos de la filología y la crítica modernas. Esta edición será determinante para las próximas generaciones. Su introducción a esta edición y sus amplias investigaciones sobre el *Polifemo* publicadas con anterioridad analizan el poema –sobre todo– en su dimensión narrativa, especialmente en la tradición del epílio en la Antigüedad tardía y en el contexto de la querella del *poema heroico* alrededor de 1600. Véase Jesús Ponce Cárdenas, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009; y *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010. Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012, abrió esta dimensión de la poesía de Góngora también por lo que se refiere a las *Soledades*. Sofie Kluge, “Mirror of Myth. The Baroque Epyllion” y “A Monstruous Tale. Mosaical Mythography in Góngora’s *Polifemo*”, en *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 139-174, sitúa su lectura del poema en el horizonte de la discusión de los géneros: “The Baroque *epyllion* was a space for the aesthetic-meditative contemplation of this eternal chimera of the human imagination: what myth was”. El epílio fue, en fin, “the essential seventeenth-century medium for venting the precarious issue of ‘fiction’” (p. 153). En la “Introducción” a su edición del *Polifemo*, Jesús Ponce Cárdenas niega que la Sicilia de Góngora sea un paisaje del alma. No es “un paisaje espiritual”, sino “un paisaje sensual” (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo*, *op. cit.*, pp. 98-99). Acentúa el realismo narrativo y descriptivo de todo el poema y, al referirse al encuentro amoroso entre Acis y Galatea, también insiste –con una pudorosa paráfrasis– en que ambos “están cumpliendo con todos los ritos de Venus” (*Ibidem*, p. 57). ¿Por qué no habrían de hacerlo? Evidentemente en el poema hay un paisaje sensual y una acción no menos sensual. La descripción de la caverna de Polifemo como “seno” (1612, V) o la caracterización de Acis como “venablo de Cupido” (1612, XXV) para alguien con cierta fantasía sensual puede resultar de una claridad casi pornográfica. Sin duda Góngora era un individuo cuya sensualidad rayaba en lo grosero, tal como lo notó ocasionalmente José Ortega y Gasset, “Góngora (1627-1927)”, en *Obras completas III*, Madrid, Revista de Occidente, 1950², pp. 580-587: “el ‘culto’ Góngora tenía un alma inulta, rústica, bárbara. No se trata de una limitación, sino de la verdadera condición para el refinamiento y la espiritualidad. Lo egregio y perfecto confina siempre con lo bárbaro y atroz” (p. 584). Por eso, la dimensión sensual del poema no excluye en ninguna medida la dimensión espiritual, sino que constituye, precisamente, su sentido literal, del cual surge y tiene que surgir el sentido espiritual, si verdaderamente quiere ser espiritual. José Ortega y Gasset, *op. cit.*,

contenido del poema, mostrando que todo en él está motivado. Dicho de otro modo: el *Polifemo* es significante en todas sus partes y por los cuatro costados. Y curiosamente casi no se ha postulado la pregunta relativa a dicho contenido conceptual. Los abundantes escolios al poema de don Luis permanecen –con excepción del trabajo de Alexander Parker, que en parte sí se sumergió en dicha dimensión²⁴– en el plano de una lectura referencial del contenido: el texto es leído como si fuese de naturaleza

p. 586, lo denominó *transfiguración*: “Se trata precisamente de hallar para la cosa más vil su cuerpo astral, su perfil poético”. Mercedes Blanco, “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Criticón*, 114 (2012), pp. 101-137, ha situado de manera convincente, y con una irónica remisión a una diferenciación establecida por Dámaso Alonso, la descripción de Galatea en el contexto de la representación del desnudo de los siglos XVI y XVII, entendiendo la Galatea durmiente como una versión de la bella durmiente en las “provincias del imaginario erótico”. El poema de Góngora se mueve, pues, tal como estas imágenes, entre “el Escila de un academicismo decorativo” y “el Caribdis de la pornografía”, pero “soslaya los inconvenientes de uno y otro tomando verdaderos riesgos y consiguiendo superarlos. De ahí surgen textos e imágenes que desplazan o amplían las provincias del imaginario erótico que el arte es capaz de poblar de aventura y de belleza” (Mercedes Blanco, “El paisaje erótico”, p. 133).

- 24 Alexander A. Parker, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 23-129. Mercedes Blanco, “Góngora y el concepto”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 319-346, destacó asimismo la dimensión conceptista de Góngora: “si la noción de concepto y las nociones próximas de ingenio y agudeza tienen algún tipo de legitimidad, deben aplicarse por excelencia a Góngora, el poeta que [...] desarrolla mejor que nadie lo que hoy llamamos conceptismo” (p. 325). Tanto en *Góngora heroico*, op. cit., como en *Góngora o la invención de una lengua* (León, Universidad de León, 2012), Blanco mostró por medio de sus lúcidos análisis de una serie de poemas particulares cómo el conceptismo marca toda la obra de Góngora. Evidencia cómo los exégetas del siglo XVII interpretaron su poesía en términos de sublimidad, lo que significa que hay que entender el conceptismo como una expresión de la estética de lo sublime. Esto abre perspectivas exponencialmente nuevas al “conceptismo premoderno”. Jesús Ponce Cárdenas, “Penetras el abismo, el cielo escalas: nueva lectura de Góngora”, *Criticón*, 117 (2013), pp. 177-196, presentó los dos libros de Blanco en un artículo-reseña en el que afirma que “encierran diversas claves para abordar una nueva lectura de Góngora” (p. 177). Estos dos libros son, en fin, “la aportación hermenéutica más relevante sobre la poesía barroca hispana y la estética de la agudeza de los últimos veinte años” e “inauguran una etapa nueva” en el ámbito de los estudios del Barroco (*Ibidem*, p. 194).

épico-novelesca²⁵. Las siguientes páginas se encaminan hacia una lectura del texto no de orden mimético-referencial, sino poiético-conceptual, y lo leen como la conformación de un mundo espiritual, cuyo contenido conceptual implica y se cifra en una reflexión clave sobre la esencia de la poesía. Dichos apuntes han de mostrar que el poema de Góngora no solo posee en general un argumento coherente, sino que su misma trama constituye en todas las partes de la fábula el cimiento literal de su esencia conceptual poetológica. Desde luego, mi análisis también habrá de atender a dicho argumento para esclarecer su dimensión conceptual. Por eso, al menos en parte, no dejo de brindar aquí un comentario parafraseado de las octavas de 1612, que, sin embargo, aspira a revelar rasgos fundamentales de su arquitectura conceptual. Una lección de esta índole podría, a fin de cuentas, constituir el punto de partida para un sondeo que persiga la revelación del núcleo conceptual de la obra: la constelación de amor y violencia, de muerte y poesía. En esta oportunidad quedará pendiente, por razones de espacio²⁶.

25 Véanse José María Pozuelo Yvancos, “La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo”, en *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 435-460; y Giuseppe Mazzocchi, “La estructura narrativa del *Polifemo*”, en *Góngora hoy VII. El “Polifemo”*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2005, pp. 125-138.

26 Las siguientes observaciones no hubieran sido posibles, obviamente, sin los estudios precedentes. En el transcurso del análisis no se remitirá cada vez, y en particular, a las pesquisas de: Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1957; Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1967; Luis de Góngora y Argote, *The Fable of Polyphemus and Galatea*, translated and analyzed by Miroslav John Hanak, Nueva York, Lang, 1988; Melinda Eve Lehrer, *Classical Myth and the “Polifemo” of Góngora*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1989; Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990; trad. Rafael Bonilla y Linda Garosi, *Góngora. Itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial, 2007; Kathleen Hunt Dolan, *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora’s Fábula de Polifemo y Galatea*, Chapel Hill (Carolina del Norte), Department of Romance Languages, 1990; José María Micó, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001; Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación Provincial, 2005; Isabel Torres: “The *Polyphemus Complex. Re-reading the Baroque Mythological Fable*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (2006) (número monográfico). Sobre la historia de los amores del cíclope y la nereida, véase Heinrich Dörrie, *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des*

Las estrofas dedicadas al conde de Niebla comienzan con una *epojé* del mundo extrapoético. Al abrir la fábula con un hipérbaton, Góngora, ya desde el principio, acuña —a través de esta alteración del orden sintáctico— una mirada torcida que conduce a otra región de lo mental, caracterizada como un intermedio. El poema ha sido inspirado por la musa Talía a la hora del alba; es, por tanto, un producto de la *cognitio matutina*, del conocimiento de la esencia de las cosas *in Verbo*. El plano de producción del poema está vinculado, pues, con el intervalo entre noche y día, con el estado de transición entre la oscuridad y la claridad.

Esta obertura, inspirada por la musa, la ha de escuchar el conde cuando ya es de día. La obra queda así introducida en función de su contexto de producción, sin obviar en modo alguno el de su recepción. La producción apunta al acceso a un reino intermedio; la recepción, en cambio, está ligada a la tregua de los negocios cotidianos, que para el conde de Niebla se cifra en un recreo aristocrático: la caza²⁷.

Dicha pausa se caracteriza, en fin, por la tensión —de tendencias contrarias— entre el reposo y el movimiento, entre el silencio y el ruido, entre

griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht, Múnich, Ernst Heimeran, 1968. A propósito de la iconografía, remito a Sandra Montón Subias, “Galateia”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, 1 (1990), pp. 1000-1005; y Odette Toucheieu-Meyer, “Polyphemos”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1 (1997), pp. 1011-1019.

27 Jesús Ponce Cárdenas, “Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146, también pone de relieve que “la vigilancia de las faenas del campo alternaba en los dominios de los Guzmán con la importante actividad de la pesca en las almadrabas: en junio de 1598 el conde de Niebla dirigía la primera de sus pesquerías y notaría con satisfacción cómo «habían muerto buena cosa de atunes. Y aquel día partió un bol de más de mil» (pp. 108-109). Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013, pp. 39-40, han denunciado que el horacianismo de Góngora sigue falso de estudio, insistiendo, lo que armoniza bien con el prólogo de mi trabajo (Pan y Siringa), en que las dedicatorias del *Polifemo* y las *Soledades* heredan más de un trazo —la corona para el poeta, la fama para el prócer de turno, las musas Talía y Euterpe— de la *Oda dedicada a Mecenas* en el libro I del venusino: “Pero a mí me asocia con los altos dioses / la yedra, guirnalda de las frentes doctas; / el ameno bosque, los ágiles coros / de Ninfas y Sátiro me apartan del mundo / con tal que Euterpe su flauta o la lira / lesboa Polimnia no me nieguen. Pero / si, en cambio, me cuentas como vate lírico, / herirá los astros mi cabeza enhiesta” (vv. 29-36).

ocio y acción. El halcón, ave cetrera por excelencia, el caballo y el perro son presentados respectivamente como distintas formas de esa tensión entre inhibición y dinámica que se explica aún mejor en la tercera estrofa de la dedicatoria, bajo el lema de la tregua como “ocio atento” que escucha el “fiero canto” del “músico jayán”. La tensión también se percibe en las rimas: el “ejercicio robusto” de la cacería rima con el “dosel augusto” del descanso y, además, ambos riman con “gusto”. El gusto como juicio en cuestiones del arte tiene su medida en aquellas figuras de tensión que establecen el tema fundamental de la obra que nos ocupa.

De este modo se abre el mundo de la poesía, localizado en el reino de Polifemo. Esto se ha de comprender en un sentido etimológicamente literal. Góngora nos describe el reino de la *polifemia* que se genera a través de la fábula. La voz “fábula” remite al término latino *fabulari, fari* –‘hablar, narrar’– y en el antropónimo “Polifemo” se halla contenido el término griego *phemi* (‘hablar’) y el prefijo *poly* (‘mucho’). Luego la fábula de Polifemo es el mito del hablar, por la sencilla razón de que nos dice mucho y con muchos sentidos. El reino del espíritu es reconocible como el reino del lenguaje y la fábula gongorina examina sus condiciones en el horizonte del amor por Galatea, cuyo nombre evoca a la diosa blanca que Robert Ranke-Graves distinguiera como arquetipo, fundamento y fin de toda poesía.

Polifemo es la primera figura que surge del fondo oscuro del paisaje espiritual. El fantasma salvaje, que linda con lo amorfó; es también el salvajismo que adviene a la aparición: lo salvaje como figura. El gigante o el monstruo son figuraciones primeras de dicho proceso. Por eso es presentado como un jayán. Góngora analiza en su epílio del amor de Polifemo por la ninfa Galatea el surgimiento del mundo del espíritu a partir de esa nostalgia que se origina en el oscuro fondo del instinto. Refleja este surgimiento, pautándolo gracias a una serie de conceptos que, por su parte, constituye un concepto del conjunto: un superconcepto²⁸.

28 Sobre el Barroco como movimiento literario basado en –y tendente a– la nostalgia, véase Fernando R. De la Flor, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears y J. J. de Olaféita, 2007, p. 51: “Cultura de lo magnificiente, el Barroco hispano elige como centro lo que ya no es (o, acaso, lo que no ha sido nunca), mientras construye en torno a ello la alegoría viva de lo efímero esplendente. Ello hasta venir a dar en una «Edad de Hierro» del espíritu; en

Después de que las estrofas dedicatorias han concebido –en la tensión entre la oscuridad y la claridad– el paso al mundo del espíritu como tránsito de la oscuridad a la luz, el poema mismo arranca de la oscura región de lo subterráneo. La sede es aquí una Sicilia que –igual que la Arcadia de Virgilio– ha sido trasformada completamente en un paisaje literario. Esto se manifiesta, por un lado, en el hecho de que, a continuación, los accidentes orográficos del mismo son representados de forma antropomórfica, a modo de identificaciones proyectivas –el cabo Lilibeo tiene un pie (1612, 4, 26), la caverna de Polifemo es una boca (1612, 4, 32) que bosteza (1612, 6, 42), o un oscuro regazo (1612, 5, 37)²⁹–, y también en el hecho de que, invertidamente, la figura del jayán es descrita algo más adelante como un paisaje (1612, 7-8). Por otro lado, todo ello se manifiesta a través del fino subtexto mítico que Góngora confiere a su topografía.

El lugar, en primer término, posee rasgos propios de una caverna subterránea. La montaña es la bóveda de la fragua de Vulcano o la tumba de Tifeo. En Hesíodo, Tifeo aparecía ya como un monstruo coronado por centenares de cabezas de sierpes y dragones, amén de dotado de una tremenda voz que emitía sonidos inarmónicos (vv. 820 y ss.). Después de la victoria de Zeus sobre los titanes, será engendrado nuevamente por Gaia y Tártaros para disputarle el poder a los dioses del Olimpo, y él mismo,

unos «tiempos recios»; en un momento en que, según expresión de Baltasar Gracián, «las mismas entrañas de la tierra parece se han vuelto de bronce».

29 Véanse al respecto los postulados de Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelly, *Soledades ilustradas*, *op. cit.*, pp. 37-38, acerca de los versos de la *Soledad I* que rezan: “bates los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo” (1613, I, 7-8): “El íncipit de las *Soledades*, desde la *Dedicatoria* hasta aproximadamente el v. 221 de la silva de los campos, configura esta macro-empresa (*o res picta* compuesta) que presenta en primerísimo plano al «mentido» Júpiter novel, que emerge ya en la amplificación mítica de la escena venatoria inicial. Góngora equipara la batida de caza del duque con la gigantomachia: Béjar es la *deidad* (le aplica este epíteto en el v. 25) que ha triunfado sobre los montes / gigantes que escalan hacia el cielo / Olimpo. [...] Después de esta anamorfosis de la sierra bejarana –nada extraña para la época: pensemos en las representaciones antropomorfas de los Apeninos en *La sconfitta dei Veneziani in Casentino*, de Vasari, en una lámina del *Amadigi* de Bernardo Tasso (1560) o en la homónima escultura de Giambologna (1580) para la florentina *Villa di Pratolino*–, no parece casual que, al concluir su montería, el duque se tienda a reposar bajo una encina, el árbol de Júpiter”.

a su vez, no tardará en dar a luz otros monstruos, fruto de su unión con la serpiente Eridna: el Cancerbero, la Hidra, la Quimera, la Esfinge (vv. 297 y ss.). Tifeo es, por un lado, la figura del monstruo arcaico que linda con lo informe; y por el otro, la última figura de la lucha arcaica de los poderes subterráneos de lo amorfo, de lo grotesco y de la oscuridad contra los poderes gentílicos de la figura y de la luz. Por eso, también, será vencido por los rayos de Zeus —que a causa de un tremendo incendio abrasan la tierra entera— y arrojado de nuevo al Tártaro. Las erupciones del Etna informan de las últimas convulsiones del monstruo. Tifeo es, por tanto, una figuración de lo primitivo, visto como aquello que se resiste y se rebela; de lo monstruoso y amorfo, de lo oscuro y lo subterráneo. De ahí que, a continuación, Polifemo irrumpa en el texto como una “refiguración” de tamaño coloso. La alusión a Vulcano apunta, por su parte, a una prefiguración de la historia erótica triangular. Es el amante y esposo tullido y deformé de Afrodita quien opta por favorecer a Ares, reluciente dios de la guerra —como Galatea preferirá a Acis antes que al hijo de Neptuno—. Esta suma condensación poética de narraciones míticas y modelos grecolatinos en la trama brinda un modelo para la espiritualización del *plot* épico.

Justo delante de este telón de fondo se describe la caverna de Polifemo. Es el oscuro seno de la noche negra —cubierto por la vellosa y enmarañada copa de los árboles y arbustos—, el cual tiene su morada en las profundidades del infierno donde fueron confinados Tifeo y los titanes: «en la cámara mohosa, al margen de la tierra tremenda [...], en la fastidiosa y musida garganta de la que también los dioses tienen pavor» (vv. 729-745)³⁰. Subraya estos atributos la bandada de aves nocturnas que habitan la cueva. Nótese que “infame turba” está ligado, a su vez, al campo de *fari-phemi*. Por otra parte, la propia bandada es una formación que linda con lo amorfo. Así es la “bárbara choza”, la gruta silvestre y oscura como vivienda de Polifemo y su rebaño: una morada próxima a la barbarie y la animalidad. No obstante, Polifemo es el dueño y señor del hervidero caprino que asoma detrás del peñasco que sella la caverna, pues reúne a su grey con un silbido y la conduce nuevamente al redil-cueva. El hervidero del rebaño es, igual que la bandada, otra entidad amorfa. A ello corres-

30 La traducción es mía.

ponde la forma sintáctica de la estrofa que es, en sí misma, una bandada o un hervidero de palabras. La sintaxis no podría forzarse mucho más sin perder todo tipo de sostén gramatical. Góngora lleva la tensión sintáctica hasta el límite de la disolución, la estira hacia un caos agramatical.

Polifemo también es representado como figura de lo informe en transición a la figura, en el límite de la naturaleza y la cultura, concebido todo él como un paisaje. El propio cíclope se iguala con una montaña –conforme a su caverna erigida en otra montaña, cerrada por un peñasco–; de hecho, él es el orbe entero, regido por su ojo, que luce en su frente como un sol. La gigantesca hipérbole continúa en la siguiente estrofa, en tanto que su ondulado cabello negro se convierte en el agua oscura de la corriente del Leteo, de modo tal que Polifemo se muestra como la plena figuración del mundo: el cielo, la tierra y el infierno. Lo es debido a que reúne en su persona tendencias opuestas entre sí. El cabello negro ubica el sol del ojo en un cielo negro y lo traslada, además, al infierno. Y el torrente de su barba es un “hijo adusto”; en efecto, se trata de un hijo quemado, ardiente, de los Pirineos, los cuales, como sistema orográfico –montuoso es también el protagonista del texto–, contienen el término griego *pyr* ('fuego'), pues habían sido devastados por un violento incendio, según una leyenda lugareña muy difundida en la época de Góngora. La barba-torrente es, por tanto, y a la vez, fuego, agua de fuego, agua ardiente. Tal tensión de contrarios sirve como agente de la figuración que transforma lo informe en figura. La prosopografía de Polifemo hace, pues, con el núcleo conceptual de la metáfora aquello que la estrofa anterior hiciera con la sintaxis. El horizonte de asociación de los conceptos está a tal punto tensionado que apenas es sintetizable, amenazando por ello con hacer estallar el marco de lo representable y de lo pensable.

No obstante, lo aquí reunido se configura gracias a una imagen de pensamiento rigurosamente elaborada. Polifemo es un atroz paisaje salvaje dentro del cual su ojo es el sol; el cuerpo, la montaña; y los cabellos, los ríos. Es el mundo; o mejor, una primera figura arcaica y salvaje de un mundo no menos arcaico y salvaje. Por eso, si bien su retrato viene marcado en general por el salvajismo, da pruebas también de ser un rústico civilizado, transformado de manera hasta galante. Las fieras de la comarca se convierten en una; toman cuerpo en “el animal salvaje”, en general, cuya piel abigarrada de cientos de colores le sirve a Polifemo como zama-

rra de piel compuesta, a su vez, por cientos de pieles. Es la figura de la transformación de la barbarie en cultura, sin perder por ello sus atávicos atributos. Así como la caverna era su “bárbara choza” (1612, 6, 44), la piel le sirve como vestidura barbárica a Polifemo, figura de la rusticidad.

Simultáneamente, el cíclope se convierte en una figuración poética de desnudez y ocultación, de sentido literal y larvado. Lo polifémico aparece aquí bajo el caparazón de “lo salvaje”. Y también sus alimentos son definidos en términos de envoltura y de contenido, de corteza y núcleo³¹. Sobre todo la alforja del pastor (*zurrón*) se convierte, mediante una alegoría sumamente ingeniosa, en figura poetológica –Dámaso Alonso lo ha señalado bien: “Erizo es el zurrón, de la castaña” (1612, 11, 81)–. Luego Góngora retoma de nuevo la imagen de la corteza y el núcleo. El zurrón del pastor, que contiene castañas, se convierte en la corteza espinosa –y con forma de erizo– del núcleo. Además nos hallamos ante una figura cardinal de sustitución metafórica: la talega del pastor en lugar de la corteza de los árboles y los frutos. Según el *Diccionario de Autoridades*, “zurrón” es al mismo tiempo la corteza de los frutos; y la voz “erizo” se define como “el zurrón o corteza de la castaña y otros frutos”.

La metáfora se convierte así en sinonimia absoluta, en tautología, en una suerte de transferencia que a la par no es tal y caracteriza en esta ocasión a la sinonimia como caso límite dentro de la metaforización. El fruto es trasladado de una corteza a la otra, aunque la segunda tenga aquí el mismo significado que la primera y, no obstante, por paradójico que resulte, sea otra cosa. Así se plantea la problemática del discurso tropológico en toda su envergadura. El nexo tropológico de lo uno con lo otro amplía lo uno en tanto que integra y forma parte de eso otro. En efecto, una metáfora tautológica sigue formalmente el principio de la traslación, mas evita la articulación heterológica con lo ajeno. Por eso, lo tautológico es también, inicialmente, el principio rector del arte de Polifemo. La descripción de su instrumento se constituye a partir de un juego de espejos

31 Góngora mismo se ha referido a la dimensión alegórica de sus textos en el marco de la polémica sobre las *Soledades*; concretamente en una carta poetológica basada en la imagen de la corteza y el núcleo. Para leer sus silvas se precisa de la “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. Véase Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Jiménez, Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 894-898 (p. 896).

de homónimos a los cuales corresponde el eco que repite su “bárbaro ruido”: la homofonía y la sinonimia son las formas de este arte bárbaro-árcaico cuyo efecto se extiende a todo el orbe, excitado y alborotado por él: “la selva se confunde, el mar se altera” (1612, 12, 93). Polifemo parece actuar con su arte, también, como figura del agitador. En efecto, lo polémico es una forma de la sedición. De ahí que la articulación de la tierra y el mar prepare de inmediato la relación del ser telúrico, Polifemo, con la ninfa del mar: Galatea.

Polifemo adora a Galatea. En el campo del petrarquismo esto obedecería a una fórmula tópica; sin embargo, aquí remite también a un subtexto religioso de dicha poesía y de la de Góngora. Galatea es una contrafigura de Polifemo. El cíclope está ligado a lo oscuro, a lo pesado-terrestre y a lo horrible; a Galatea, cuyo nombre (*gala*) remite a la elegancia y blancaura de la leche (*láctea*), le corresponde el fulgor resplandeciente y la más ligera delicadeza. Es la más hermosa nereida de todo el mar, pues Venus la ha dotado con una belleza superior a la de las tres Gracias juntas. Su piel es blanca como las plumas de un cisne, y sus ojos relucen –son dos luminosas estrellas– en su rostro más y mejor que los cien de Argos en la cola del pavón. Nótese que esta piel blanca, entremezclada con los ojos-estrellas, resplandece como una líquida “roca de cristal”. La comparación de la piel blanca y luminosa con el agua cristalina también es un lugar común en el campo léxico de la alabanza femenina en la tradición lírica sentimental, donde menudea el vínculo de lo femenino con lo líquido. Al mismo tiempo, empero, en calidad de “roca de cristal”, también tiene que ver con la descripción de Polifemo: así como el monstruo era una montaña, la hija de Doris asoma ahora como el peñasco crecido de una roca de cristal; así como Galatea es una ninfa del mar, el cíclope desciende del dios de los océanos: Neptuno. Y si los ojos de la nereida son estrellas –siguiendo una metáfora ya más que gastada por aquel entonces–, Galatea también se trueca en la figura de un paisaje que reúne en sus trazos el cielo y la tierra. Igual que los ojos de Polifemo son un sol en un cielo oscuro como la noche, los de Galatea son nocturnos luceros en un cielo claro. De esta manera, la contrafigura de Galatea asienta de modo singular una

correspondencia con la del jayán que alcanza hasta la misma esencia de ambos personajes.

Sobresale sin duda su piel, caracterizada como “pavón de Venus” y “cisne de Juno” (1612, 13, 104). He aquí una figura que Aristóteles describió en la *Poética* como metáfora analógica. Si A es a B como C es a D, entonces D y B son intercambiables, o bien se pueden metaforizar recíprocamente³². El pájaro con los ojos en las plumas, el pavo real (A), corresponde a Juno (B); el pájaro con las plumas blancas, el cisne (C), a Venus (D). Así, los ojos en las plumas blancas generan un pavo real de Venus y las plumas blancas con ojos un cisne de Juno. El principio metafórico se convierte aquí en una articulación con lo otro, en la cual el cisne y el pavón son referidos uno a otro como Juno y Venus, de forma que suponen distintos –pero simultáneos– trazos de la original *descriptio puerillae* de Galatea y de su propia belleza³³. El *órganon* de dicha articulación es la *pluma*, que remite a la que Góngora hubo de emplear para escribir el poema y, al tiempo, subraya la dimensión metapoética de la octava 13.

La beldad de Galatea se describe a continuación, y sobre todo, con pinceladas rojas y blancas, entremezcladas de manera tornasolada –como antes las dos parejas de aves y diosas–: “púrpura nevada o nieve roja” (1612, 14, 108). Amor es el conductor de la carroza de caracoles, en la cual Galatea desfila como la mismísima Afrodita por el mar. La asociación de Galatea con Venus llega casi a la identificación. Sin embargo, a diferencia de Afrodita, Galatea es aquí una “bella ingrata” (1612, 15, 119) que rechaza a todos sus festejadores. Junto a Polifemo se menciona entonces a Glauco y Palemo, de quienes Galatea huye igual que Eurídice

32 Aristóteles, *Poética*, trad. Eilhard Schlesinger, con nota preliminar de José María de Estrada, Buenos Aires, Barlovento Editora, 1947: “Hay relación analógica cuando el segundo término es al primero, como el cuarto al tercero; se empleará entonces el cuarto en lugar del segundo, y el segundo en lugar del cuarto. Algunas veces también se agrega el nombre relacionado con el que se ha sustituido al realizarse la metáfora. Así, por ejemplo, si considero que la copa es a Dionisio como el escudo es a Ares, llamaré a la copa escudo de Dionisio, y al escudo, copa de Ares; del mismo modo, si la vejez es a la vida como la tarde es al día, llamaré a la tarde, vejez del día o, como Empédocles, a la vejez tarde de la vida u ocaso de la vida” (1457b).

33 Véase al respecto Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage del *Polifemo* de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, op. cit., pp. 371-349.

de Aristeo y que Atalanta de Hipómenes. De este modo, la estancia se vale de una constelación de cuatro pretextos míticos para caracterizar la esquivez de Galatea, al tiempo que nos hace comprensible el proceder de Góngora de modo ejemplar: la condensación poética de historias míticas en imágenes de cuño conceptista. En un capítulo definitivo, Mercedes Blanco ha razonado que “una diferencia separa a renacentistas y barrocos en su tratamiento de la fábula. El método de amplificación, que, en el segundo caso, propende a dilatar el episodio mítico para englobar en él otros muchos. [...] Góngora procede a la inversa, por condensación [...], destacando su capacidad de hacer resonar, a propósito de cada motivo, notas armónicas por analogía o contraste, nacidas del contacto del relato principal con otros tangencialmente evocados”³⁴.

Como “monstro de rigor” y “fiera brava” (1612, 31, 245), Galatea, una vez más, está ligada al monstruoso y salvaje Polifemo. Si bien las figuras del poema de don Luis son bien distintas, en muchos elementos se refieren recíprocamente; o sea, comparten atributos el uno con la otra, de modo tal que posiblemente representen tres aspectos de una –y acaso la misma– figura. Como en la caracterización de la barbarie de Polifemo (1612, 9), también en el caso de Galatea se emplean elementos de la isla de Sicilia para retratarla. Destaca entre todos ellos la abundancia, asociada aquí con una serie de dioses gentílicos: Baco, Pomona, Ceres, Pales (18; 19). Luego tiene, ante todo, la función de hacer explícito el subtexto religioso mencionado. No solo Polifemo adora a Galatea, también el resto de habitantes de Sicilia la veneran como a una divinidad. Este culto, sin embargo, posee los visos de una religión salvaje, sin templo, porque es una mezcla de religión y amor: la religión del amor que convierte el amor en religión. La identificación de Galatea con Venus cobra allí su pleno sentido. Se convierte en la figura del amor que, en la lírica de los siglos previos, había metamorfoseado a la amada en objeto de culto de una erótica religiosamente iridiscente: en una diosa sin templo idolatrada a partir del amor religioso. La figura del alma que ha formado lo religioso obtiene en esta religión literaria del amor otra configuración. Ambas tienen su fundamento en el *pathos* erótico. No se olvide, en este sentido, que para el cristianismo la *unio* se convirtió en la experiencia interior de la mística

34 Mercedes Blanco, «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68 (p. 44).

nupcial, conforme a la interpretación alegórica del *Cantar de los Cantares*, que a su vez había bebido lo suyo del mundo bucólico.

Góngora muestra por lo pronto las degeneradas y degradantes consecuencias de esta trasmutación. Debido a que la religión del amor, cuya diosa es Galatea, no goza de forma institucionalizada de sedes de culto fijo, mas sí de un evidente carácter religioso, con no menos nítidos tintes profanos, no extrañará que abunden sus lugares de culto. Los altares de Galatea surgen allí donde ella haya estado, mostrando así la vinculación entre adoración y epifanía. Se erigen además en un ámbito vago del intermedio entre la tierra y el mar; paréntesis –o encrucijada– de presencia y ausencia, pues Galatea ha dejado sus huellas en la playa, que en cualquier momento el mar podrá borrar³⁵. Las aras destinadas para su culto son objetos sustitutos de índole fetichista; reemplazan el objeto venerado por otro. Se ve a las claras cuando Góngora se detiene en la pisada de la ninfa, que sustituye al pie, del mismo modo que el pie sustituía a la persona.

Este deseo salvaje de la religión de amor se manifiesta como un extravío general que conduce a la disolución de las estructuras civilizadoras. Los campos de Sicilia ya no se cultivan, los rebaños carecen de pastores. Al comienzo, Polifemo reunía sus rebaños con un silbido, pero ahora las cabras se dispersan, dado que el silbido ya no es el de los mayoriales, sino, a lo sumo, el del viento. La señal cultural se ha convertido de nuevo en un sonido de la naturaleza (1612, 21, 165-168). La reconversión de la cultura en naturaleza se manifiesta ejemplarmente en la octava sobre el perro pastor –prototipo de la transformación domesticadora de la naturaleza en cultura–. El perro desatiende su tarea y descuida las reses, de tal modo que el lobo puede cobrárselas sin dificultad. Los versos que aluden al perro y al lobo se refieren unas a otras por la rima y evidencian la vuelta al estado salvaje. El gozque se echa a dormir en la sombra, y de las sombras sale justamente el lobo: “el can, el día, dormido / [...] en sombra yace. / [...] Nocturno el lobo de la sombra nace” (1612, 22, 169-172). El deseo mismo es reconocible en ese momento como un fruto de la naturaleza. Y como lo animal en el hombre, desencadena el culto salvaje de la idolatría exaltada, que, repito, induce a la disolución de la cultura. En el laberín-

35 La sintaxis muestra a las claras este cruce entre el mar y la huella: el enunciado “el margen del mar donde para su pie” se convierte aquí en “el margen donde para / del espumoso mar su pie ligero” (1612, 20, 153-54).

to de las pasiones, el culto y la cultura parecen referirse uno al otro por oposición.

Galatea se queda fría ante el férvido deseo de sus rústicos galanes. El manoseado símil que iguala su blanca piel con la nieve queda ahora conceptualmente integrado y motivado. Si la ninfa huyó de sus admiradores y oculta su cuerpo, blanco como la nieve, en una fuente a la sombra de un laurel, dicho árbol remite a otro mito que apunta al origen del arte. Dafne se transforma en un laurel para huir de la persecución de Apolo; y este ha de conformarse con dicho laurel como trasunto de la amada. Apolo es el dios de las artes y el “musageta”, de ahí que el laurel sea a su vez insignia del poeta, del *poeta laureatus*. Esto remite de nuevo a la dimensión poetológica de la *Fábula de Polifemo*, a la vinculación elemental de erótica y poética como su principal armazón conceptual. El símil de los ojos de Galatea con el sol es también moneda común en la lírica del *trovar clus* y en el petrarquismo. Sin embargo, aquí está reiteradamente sobredeterminada. En el comienzo de la estrofa el sol ha sido apostrofado como ardiente: “el sol ardiente” (1612, 23, 178); y ardiente era también el deseo de los admiradores de Galatea: “arde la juventud” (1612, 21, 161). Ahora, la ninfa misma se convierte, gracias a sus ojos, en sol, mientras que su cuerpo es nieve. La tensión entre sus férvidos galanes y su frialdad es también un ingrediente más de su personalidad. Además, los soles-ojos se refieren al ojo de Polifemo, que a su vez era otro sol (1612, 7, 61-62).

También Acis, en una caracterización inicial, es asociado con el sol. Su aparición tiene como correlato una constelación celestial. La constelación del Can Mayor asoma en pleno verano, durante la “canícula astrológica”. Pero si es iluminado durante el día por el sol, ese can se convierte en salamandra que puede vivir en el fuego (solar) sin quemarse. La configuración de las estrellas en constelaciones podría ser, *sensu lato*, un modo elemental de la figuración, en tanto que elementos dispares son reunidos bajo la especie de una figura; el cúmulo de estrellas se convierte en constelación. La domesticación del lobo, ya evocada, lo prefiguraba: el lobo se convertía en perro, y por tanto en cultura; y el perro es aquí transformado en constelación, en la misma medida en que se metamorfoséa en signifi-

cado. Una constelación figurativa de este jaez le otorga forma al tiempo. Las constelaciones son figuras del orden temporal; explicitan, en fin, el principio de figuración en general: el mundo queda así provisto de significado, transformado en significado en un proceso que se explica y se refleja, una vez más, en la imagen de la salamandra del sol. El cúmulo de estrellas se trueca en perro, y el perro en salamandra, cuyas connotaciones míticas lo convierten en emblema poetológico. Su relación con el fuego proporciona el contenido para ello.

La salamandra del sol prefigura la aparición de Acis que, por ende, es una figura de lo salamándrico, pues se refiere al elemento del fuego. La transpiración de su piel se iguala con “húmidas centellas” y “ardientes aljófares” (1612, 24,187-88). Esta unión del fuego y el agua hace de Acis, como sucedía en el caso de Polifemo, una figura de calor húmedo y agua ardiente. Su relación con Galatea es entablada también a través del sol de sus ojos y, luego, ligada al medio acuoso. Acis bebe de la fuente el agua clara como el cristal y admira la piel de Galatea, asimismo clara como el cristal. Los tres personajes están caracterizados por la fusión en oxímoron de fuego y agua y, así, se unen en dicha configuración.

Así como Galatea se identifica con Venus, Acis se asocia, hiperbólicamente, con Cupido. No es simplemente una flecha, sino “un venablo de Cupido” (1612, 25, 193). Esto ya lo evidencia su nombre, que se remonta al término griego *akis* –‘punta, flecha’– y remite a su vez al latinismo *acumen* y al español *agudeza*. Como flecha de amor es también la punta (aguda) de un concepto poético y, por tanto, la figura de una vinculación de la erótica y de la poética. Esta dimensión poetológica se extiende a la relación con Galatea. La atracción que la ninfa ejerce sobre él se define como magnética y motivada, en principio, por la caracterización de Acis como venablo metálico atraído por ese “imán” que es Galatea. Mas el imán es atribuido –por ejemplo en el *Idilio* de Claudio– a Venus, y el metal a Marte, de tal modo que aquí se evoca implícitamente, una vez más, la historia triangular de Hefesto, Afrodita y Ares como prefiguración de la de Polifemo, Galatea y Acis. Además, el imán posee una segunda connotación poetológica a través del *Ion* de Platón.

Galatea se convierte finalmente para Acis en un ídolo, por lo que la religión, la erótica y la poética se abrazan y se mezclan en una constelación. Las ofrendas que Acis ofrece a su amada (1612, 26) son concebidas

—como antes las de Polifemo— en el campo de la corteza y el núcleo, al igual que en el de la transposición de una envoltura en otra. Son asimismo figuraciones de lo metafórico. Este plano poetológico remite a su vez al erótico. Su elaboración proporciona la alianza entre fuego y agua. El encendido Acis refresca su rostro con el agua de fuente entre dos mirtos detenidos y alzados en mitad de la corriente. Los mirtos —atribuidos a Afrodita, tal como subraya la espuma del río, que rompe en sus troncos— se convierten, gracias a una animalización, en dos espléndidas garzas. He aquí la técnica del diseño gongorino de metáforas *in nuce* y al mismo tiempo de metamorfosis inesperadas. Esta escena supone, de hecho, el preludio de la siguiente: el coito de Acis y Galatea, durante el cual el viento, que circula entre los arbustos, corre el telón; luego el elemental idilio amoroso aparece, por el modo de su presentación, como una forma del arte (1612, 27)³⁶. Más todavía: no resulta difícil establecer el paralelismo entre los “mirtos-garzas” y el *tableau* en el que Galatea descansa —como las grullas o las cigüeñas— sobre un solo pie, “en postura digna de una bailarina de *ballet clásico*”³⁷.

36 Véase Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo*, op. cit., p. 32, quien observa que dos perifrasis mitológicas (“Salamandria del sol, vestido estrellas” y “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba / las columnas Etón que erigió el griego”) implican que entre una y otra hay que considerar una elipsis: aquella que compete a lo sucedido tras el cierre de la octava XLII, donde Góngora dibujaba “el tálamo de Acis ya y de Galatea”. En buena lógica, la desfloración de la ninfa debió de ocurrir hacia el mediodía, pero el “velo del silencio facundo” cae sobre la escena y sólo se descorre durante las últimas horas del crepúsculo (XLIII). No hay duda, pues, de que don Luis, con esa “falla temporal”, oculta a los lectores los negocios de la pareja durante unas ocho horas; si bien el malicioso narrador nos dará alguna noticia de lo que seguían haciendo en la número LX, al atardecer, pues recupera a los “dulces dos amantes” apenas “desatados de los nudos más súaves”. Véase también la reseña de Rafael Bonilla Cerezo, “Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*”, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010”, *Romanische Forschungen*, 123, 3 (2011), pp. 256-262. Sin embargo, el mismo Ponce Cárdenas subraya la “concentración de la historia” a semejanza de la unidad dramática de acción, de lugar y de tiempo (p. 31), lo que supone que una lectura demasiado épico-realista parece poco verosímil. La secuencia es más bien la versión condensada de una serie de encuentros. No se trata solamente de la narración de un encuentro sexual, sino, además, de la conceptualización del erotismo.

37 Luis Miguel Vicente García, “Notas sobre la imaginería musical y el amor en la

El comienzo del cortejo de los enamorados viene marcado en varios lances como una cesura o una serie de cesuras. Galatea se despierta por el ruido que Acis hace en el agua. La ninfa ve un hombre y, como de costumbre, quiere huir. Al levantarse de golpe –en el campo de imagen en la cual su cuerpo blanco, tendido en la hierba, se había convertido en las flores que allí crecían (1612, 23, 179; 1612, 14, 106)– ella actúa, al moverse, como la hoz o segur de aquellas flores (1612, 28, 220)³⁸. Esta cesura es, en primer lugar, una cesura en el transcurso de la propia diégesis del poema. Con ella comienza la relación entre Acis y Galatea como una nueva sección del texto. Además, se trata de una cesura en la vida de Galatea que prefigura su próxima desfloración, entendiendo este sustitutivo del modo más carnal posible. Pero Galatea misma es el instrumento de dicha incisión con la que inaugura un nuevo segmento de su vida. La ninfa se recorta a sí misma del fondo donde se había tendido. Finalmente, el campo de imagen de la hoz remite, a su vez, a la dimensión poetológica de la agudeza, de manera que el amplexo de los novios se debe leer, precisamente, como la representación de un concepto poético.

En Acis como “venablo de Cupido” coinciden la poética del concepto y la dinámica de la erótica mediante la punta aguda de la flecha de Amor, que es su *tertium comparationis*. Lo que nos lleva a plantearnos dos preguntas: ¿por qué, por un lado, la erótica se dibuja por medio de este emblema desde hace por lo menos tres mil años; y, sobre todo, por qué el amor, fruto de lo dicho, se concibe como una herida? Y por otra parte, ¿qué es lo que da lugar a lo filoso y puntiagudo en el pensamiento poético? Galatea, como hoz, es una figura más de esta correspondencia de poética y erótica en el campo de la agudeza y de lo cortante. La hoz en la mitología griega era el instrumento con el cual Cronos ha castrado a su padre Urano cuando este quiso unirse con Gaia. Del miembro del dios, o de su eyaculación letal, surgió Afrodita, cuyo nacimiento, en buena lógica, está ligado a la interrupción de la boda entre el Cielo y la Tierra³⁹.

poesía de Góngora”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 205-219 (p. 210).

38 Véase Fernando González-Ollé, «Tantos jazmines cuanta yerba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente», *Revista de Literatura*, XVI, 31-32 (1959), pp. 134-146.

39 Este estrato del poema, que en términos del psicoanálisis debería ser conceptualizado como la lógica de la castración y de la conformación del fetiche, merecería un estudio aparte.

La cesura en la vida y en el proceder de Galatea se manifiesta en el campo de imagen de aquello que antes ha mostrado su belleza y su frialdad amorosa. La nieve y el hielo se convierten, en tanto que son rígidos, en los grilletes que obstaculizan su fuga. Su piel, blanca como la de un cisne y como la nieve, se convierte en “grillos de nieve” y en plumaje helado que impiden la huida y el vuelo de la nereida. Los dos atributos que atrajeron la mirada del amante, los pies y la piel blanca, se transforman en el medio para capturarla, dado que su elemento central, la nieve, acentúa su significado de otro modo. Su piel es resplandecientemente, hermosa como la nieve y el plumaje del cisne; la nieve hace que las plumas se hielen, negándole así el vuelo. Luego Galatea se convierte en un cisne atrapado por el hielo⁴⁰.

Esta figuración de tendencias opuestas aviva el fuego –nunca mejor dicho– de su ambivalencia sentimental⁴¹. Debido a que el admirador galán le ha dejado sus regalos sin aprovecharse de la indefensión del sueño de la protagonista, se modifica así la causa de su impedimento: el conato de huida de Galatea es trabado por la atracción que produce la respetuosa conducta de su festejador (1612, 29). El vacilar de Galatea es interpretado explícitamente como efecto de Amor. Su flecha produce la decisión en la vacilación entre el rechazo y el intento de huida, por un lado, y la atracción y el deseo de permanecer, por el otro. Amor no quiere sino ver colgada del mirto de Afrodita la resistencia de Galatea, a guisa de trofeo. Para ello se abre otro campo de imagen que podría haber sido motivador para el emblema de la flecha de Cupido. El amor es guerra (*militia amoris*), un combate cuyo objetivo primero y último es la conquista de la mujer. Así, la “cama de campo” se trueca en esta oportunidad en “campo de batalla” (1612, 32, 255)⁴². El efecto de la flecha se muestra inmedia-

40 Mallarmé transformará –en *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*– esta “blanche agonie” en uno de los emblemas de la poesía moderna. Acerca del cisne como símbolo del poeta, véase Michael Jakob, *Schwanengefahr. Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*, Múnich, Hanser, 2000.

41 Véase al respecto Emilio Orozco Díaz, “El Barroco, lucha de contrarios”, en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, introd. Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. XXXVI-XXXVIII.

42 Recuérdese ahora el final de la *Soledad primera*: “Llegó todo el lugar y, despedido, / casta Venus, que el lecho ha prevenido / de las plumas que batén más súaves / en su volante carro blancas aves, / los novios entra en dura no estacada; / que, siendo amor

tamente y se manifiesta de nuevo en cómo Góngora subraya la segunda acepción de una palabra. El cambio de significado de la palabra *sentir*, que sirve de eje de articulación, muestra el cambio de la disposición de los sentimientos de la ninfa. Cuando Galatea *sintió* el ruido que Acis hacía con el agua (1612, 28, 218), dicha turbación desencadena el rechazo y su deseo de escapar. El mismo verbo *siente* (31,247) se convierte, ahora, y sin embargo, en expresión de su deseo de permanecer y de su incipiente erotismo: la ninfa se lamenta de que su admirador sea invisible. El cambio de la semántica de la palabra muestra, pues, la evolución anímica de la protagonista; el cambio de sentido muestra el cambio de sentimiento.

Los sentimientos que se despiertan en Galatea son mostrados en su relación con la capacidad de imaginar y de hablar. Dado que no conoce a su misterioso admirador, tampoco puede pronunciar su nombre, a pesar de que este sería su mayor deseo. Pero un *pincel suave* ha trazado un bosquejo de Acis en su fantasía (1612, 32, 249-52). En el registro de un desarrollo realista de la trama, Galatea podría haber visto al despertar la figura del garzón, ocultándose entre las frondas, y haber grabado su rostro en la mente, y en el alma, como en los sonetos petrarquistas –recuérdense los espíritus de amor o rayos visivos–; más precisamente: una imagen esquemática, un boceto, si se quiere, de su futuro amante. En el registro de lo mítico esto significaría que la flecha de Amor ha grabado una suerte de esquema del hombre, despertando el interés de la hija de Doris. En el registro de lo psicológico, por último, ese encuentro remite a la relación entre la imagen y el deseo. La fantasía transforma el deseo en una imagen que luego, a su vez, estimula dicho deseo inicial, desnudando la estructura fundamental de la fantasía como órgano de la poesía, entendida como transformación en figura tanto del deseo cuanto del sentimiento⁴³.

una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma, / a batallas de amor, campo de pluma” (1613, I, 1083-1091).

43 Según José María Pozuelo Yvancos, «La metamorfosis de Galatea como *exemplum retórico*», *Góngora hoy (I-II-III)*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2002, pp. 43-53, “Góngora no podía discurrir tan solo por este tópico de la flecha de Amor sin que su imaginación poética construyese algo nuevo. Lo hará en la estrofa 32, asociando una nueva metáfora: la imaginación y fantasía de Galatea es ya un pincel suave que ha bosquejado el retrato del muchacho. Metáfora construida sobre otra metáfora. El pincel de su fantasía ya ha bosquejado a su amado. «Pincel» se parece en su forma a la flecha y será en adelante metáfora de ésta” (p. 51).

Según digo, esta constitución de la figura tiene una dimensión imaginaria y otra verbal. Para Galatea esta última no está aún conformada, debido a que a ella le falta la clave de bóveda de la misma. De hecho, ni ella ni el garzón de Simeto dirán esta boca es mía en ninguna de las estrofas de la fábula. Por ello, la articulación del nombre de Acis, la relación lingüística con el otro, es reducida al movimiento elemental de su cuerpo, cuyo motor es el pie que articula sus miembros, estimado el símbolo erótico por antonomasia durante la Edad de Oro⁴⁴. Al mismo tiempo, el pie puede y debe leerse aquí como pie métrico, en tanto que Galatea provee al texto de don Luis del medio elemental de la poesía, ceñida ahora a su origen: la articulación erótica.

Galatea descubre al joven mancebo, que se hace el dormido. Detalle que implica, una vez más, la desautomatización de una escena más o menos tópica –pensemos en la *Ninfa en la fuente* de Cranach el Viejo, por lo que toca a la nereida– mediante el cambio de acento en el significado de los términos y de los propios iconos. El verdadero sueño de Galatea amedrenta a Acis a la hora de acercarse a ella, pero el sueño fingido de Acis es la excusa perfecta para seducir a la protagonista. Con ello se abre un campo que es de gran importancia para la determinación de los objetivos de Góngora y en el cual hay que diferenciar lo poético –entendido ahora con el valor de “ficticio”– de lo engañoso de la pura mentira y de lo nulo de la apariencia. Este campo, en fin, se inscribe, sin embargo, y al unísono, dentro del campo de lo erótico, pues el *fingir sueño* es justo la estrategia de seducción de Acis. Así, lo erótico y lo poético conforman una correspondencia en el campo del fingir y de lo ficticio.

Las tres estrofas siguientes se distinguen formalmente del resto. El enlazamiento al final de cada una de ellas las suelda en un bloque conjunto. Así surge un correlato formal con lo que se describe en ellas. El acercamiento entre Galatea y Acis supone una inclinación, tomada en sentido literal y por eso representada como imagen. La ninfa se inclina sobre el bello durmiente para poder observarlo mejor. El órgano de articulación es de nuevo el pie: “librada en un pie, toda sobre él pende” (1612, 33, 228). Galatea se balancea tan equilibradamente sobre un pie que pende

44 Véase David A. Kossoff, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coord. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386.

sobre él. La ninfa y su relación con Acis se convierten así en imagen de la ponderación, no exenta de notas cetreras; en imagen del ponderar y del sopesar; de la dinámica mental que Gracián determina como la adecuada en el trato con el concepto poético. La inclinación erótica se concibe, pues, al mismo tiempo, como ponderación poética.

La mentalidad y el proceder de Galatea muestran qué debemos entender por “ponderación”: la aprehensión de contrarios. A través de su conducta –tan cortés como ingenua respecto al durmiente, porque la neávida no se da cuenta de que Acis simula su sueño–, Galatea se convierte en figura de lo urbano y civilizado, pero también, simultáneamente, de lo bárbaro y de lo irracional. Así se muestra, en efecto, frente al “silencio retórico”, al mutismo del mancebo que la engaña de forma artera. Luego Góngora retoma otra vez el problema del engaño y de la mentira que ya se había deslizado por pasajes previos. El sueño fingido es para Acis un medio para cautivar a Galatea. De este modo, la historia de amor comienza con una artificiosa mentira. El poeta afronta de forma soberbia, gracias a la plástica de sus endecasílabos, el problema de la apariencia engañosa como fase de la seducción erótica y de la ficción poética⁴⁵. Y se manifiesta en el marco de la figuración, descrita aquí, literalmente, como lo que subyace en la base de todo el proceso: en hábito de sustancia, *hypokeimenon*, *subiectum* sustancial y, a la postre, como sujeto del poema.

Galatea, balanceándose sobre Acis, recibe un nuevo término de comparación, desarrollado por extenso, que pone de manifiesto la dimensión poetológica de la octava, confiriéndole, si cabe, mayor peso conceptual. Así como el águila se yergue, inmóvil, en su nido, siempre y cuando no se abata sobre un pichón de milano, Galatea contempla y vela por el sueño de Acis, estableciendo con él un rivalidad amable, similar a la que nace entre el cazador y la prensa durante la *militia amoris*. No en vano, Dámaso Alonso nos explicó en un trabajo magistral sobre la poesía de san Juan de la Cruz que “la caza de amor es de altanería”⁴⁶. Galatea, que antes había sido pavón y también cisne (1612, 13; 1612, 28), se convierte ahora

45 Recuérdese a este propósito el estribillo de una de las más famosas letrillas (1593) de don Luis: “Manda amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta”.

46 Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 254-275.

en águila. Lo más propio de las rapaces, sus alas y la capacidad de volar, parecen apuntar, por consiguiente, a una dimensión del complejo erótico-poético sobre el que vengo discurriendo. El águila se presenta bajo dos signos opuestos. O bien está posada en su nido, atenta a sus pollos, para protegerlos, o bien se abate sobre las crías del milano, que descansan en su nido. Si Galatea se comporta con Acis como el águila con el mencionado nido, entonces este par de acciones del águila son trasladadas a la relación de la ninfa con el garzón de Simeto. Acis sería, por tanto, el morador del nido –de nuevo la envoltura y el contenido–, ya en calidad de cría, de tal modo que la historia de amor entre Afrodita y Adonis prefigura la de Galatea y Acis; ya como presa, en un trazo superpuesto por el otro plano del águila –el *tertium* lo conforma el pichón, ahora el del milano, claro está, sobre el que se precipita la reina de las aves–, con todo lo que ello implica de enemistad y de lucha. El símil de Galatea con el águila configura, así, los momentos contrarios de la protección maternal y de la agresión de rapiña, de la maternal amante y de la enemiga agresiva. Ya el petrarquismo había recurrido para describir esta antinomia a la tópica imagen de la “dulce enemiga”, de la amante enemiga y de la enemiga amada. De los dos niveles y referentes reales del símil se consuma, en primer lugar, y sobre todo, el materno-protector; lo enemigo-combativo se integra, en segundo grado, dentro de aquel, en tanto que atenuado por lo que atañe a la cortesía entre rivales, o sea, enamorados (*concordia oppositorum*): “compitiendo / con el garzón dormido en cortesía” (1612, 34, 265-66).

Este complejo poetológico-erotológico también se vincula, como no podía ser de otro modo, al asunto de la imagen. El bosquejo esquemático que Amor esboza con el “pincel suave” de su flecha es luego coloreado y, finalmente, rematado como cuadro. El cruce de las estrofas, que simboliza el acercamiento entre los amantes, se hace ahora un grado más complejo: “atenta mira [...] aquello que [...] la admira” (1612, 32, 273-275). La ninfa mira con interés un cuerpo que la engolfa de admiración, que la invita a mirar y estimula directamente su mirada. El paso de *mira* a *admira*, empleados ambos verbos en posición versal, implica también la cesión del testigo a Acis, por parte de Galatea, como agente del proceso amatorio. El engaño del sueño fingido es, como digo, el medio de esta acción que seduce activamente a la ninfa en la misma medida que el seductor se exhibe pasivamente en escena como objeto de la mirada de la

seducida. Actividad y pasividad, amante y amada, están aquí indisolublemente entrecruzados: Acis, contemplado pasivamente por Galatea, es al mismo tiempo activo en cada parte de su cuerpo; su cabello *aspira* a tener el color del sol y su bozo, aparentemente rizado, compite con el color de las flores (1612, 35, 277-80).

El engaño se despliega en la siguiente octava (1612, 36). Acis, oculto entre las matas, equivale ahora a una serpiente: peligrosa y letal, como en el caso de Eurídice, evocada anteriormente; tan hechicera y perniciosa como la Eva del Paraíso. Y es que el *Polifemo* de Góngora, si bien se mira, es obviamente un epílio, como ha sugerido Ponce Cárdenas, pero también valdría referirse a él, acaso con más propiedad, como un “epílio al cuadrado”, por homenajear el título de un célebre articulito de Sarduy⁴⁷. Es la postura que defienden Bonilla Cerezo y Tanganelli por lo que atañe a las *Soledades*, definidas por ellos como una “revisitación del epílio”, o bien como un “epílio larvado”, ya que consideran que “Góngora despliega [en sus silvas] una suerte de camuflaje mitológico. Una tupida red de historias, sacadas del telar de las *Metamorfosis*, con la que envuelve a la mayoría de sus personajes: los reales y los imaginarios, todos ellos ficcionalizados”⁴⁸. Pues bien, aunque las criaturas del *Polifemo* sean ya todas de ficción, extraídas como están de un telar virgiliano-ovidiano, no resulta difícil constatar cómo Galatea, primero, y ahora Acis –trasunto de Eurídice, o de Medusa–, se suman de inmediato a esos bailes de disfraces que Góngora gustó de incluir en sus poemas mayores.

El veneno de la serpiente equivaldría a la belleza masculina de Acis, y Galatea no sólo no huye –como hiciera antes (1612, 17)–, sino que se lo bebe con avidez, pues ha dado un paso al frente; la secuencia completa queda, por tanto, articulada por el pie y por el paso. La correspondencia de lo erótico, de lo icónico y de lo poético bajo el signo de la agudeza y de la punta de la flecha –y del pincel– se amplía ahora con la serpiente y su venenoso colmillo, es decir, con el campo de la muerte, de la perdición y del mal. La “rústica greña” (1612, 36, 281) y la descripción personificante del lugar –“intenso prado, peinado jardín, regalado seno” (1612, 36, 282-84)– remiten de inmediato a la entrada de la caverna de Polifemo,

47 Severo Sarduy, “Sobre Góngora. La metáfora al cuadrado”, en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayo de crítica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 55-60.

48 Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. 26.

con su *seno* bajo la *greña* (1612, 5, 34-37). Lo arcaicamente violento, avanzado por el cíclope, retorna durante el momento agonal, reconocible como parte constitutiva y elemental de la relación erótica y, de hecho, como su fundamento.

Mientras la perspectiva se traslada gradualmente hacia Acis, Góngora vuelve a retomar el registro bélico. Acis mira a través de los ojos cerrados y pone a Galatea en su punto de mira, como si se tratara de un arma, para conocer su estado de ánimo. Como el pastor Argos, que estaba dotado de cien ojos, y también como un lince, el mancebo penetra los pensamientos de Galatea. Si la ninfa se había convertido antes en una rapaz, Acis se metamorfosea ahora en depredador. Con la ayuda, eso sí, de Cupido, que ha disparado la imagen de Acis en el interior de Galatea, el joven rinde la fortaleza de su dama, igual que los griegos tomaron Troya mediante el ardid del caballo de madera⁴⁹.

49 José María Micó, *El Polifemo*, op. cit., p. 65, señala que “Vilanova advierte similitudes con ciertos pasajes del *Leandro* de Boscán (vv. 66-69) y de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (IV, 76)”. Según Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español?”, *Cuenca capta. Los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julián*, ed. Rafael Bonilla e Israel Gallarte, Cuenca, Diputación Provincial, 2011, pp. 207-248, “si Acis conquista la resistencia de Galatea como un «paladín», es decir, sigilosamente, omitiendo cualquier siniestro, Polifemo se topa con los celos, la ira y la venganza, por medio de unos animales que, como cabras en cacharrería y sin ninguna sutileza, se llevan por delante el muro vegetal que protegía a los novios. Es ahora cuando podemos afirmar que los exégetas han reparado en el sesgo homérico de la octava sin atender al humor y menos aún al contraste entre las estancias XXXVII y LIX. Tampoco [han aludido] al primado del sueño, que no se cita en *La Odisea* a propósito de la caída de Troya. Sí lo hallamos, como rasgo nuclear, y hasta reiterado, en el canto II de *La Eneida*, escuchando a la metáfora de la «falange». Luego don Luis, para componer la octava 37 del *Polifemo*, tenía en mente a Virgilio mucho más que a Homero: «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox / inuoluens umbra magna terramque polumque / Myrmidonumque dolos; fusi per moenia Teucri / conticuere: sopor fessos complectitur artus. / Et iam Argia / phalanx instructis nauibus ibat / a Tenedo tacitae pera mica silentia lunae / litora nota petens, flamas cum regia puppis / extulerat fatisque deum defensas iniquis / inclusos utero Danaos et pinea furtim / laxat claustra Sinon. Illos patefactus ad auras / reddit Equus laetique cauo se robore promunt / Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Vlices, / demissum lapsi per funem, Acamasque Thoasque / Pelidesque Neoptolemus, primusque Ma-chaon / et Menelaus et ipse doli fabricador Epeos: / inuadum urbem sorno uinoque sepultam, / caeduntur vigiles portisque patentibus omnis / accipiunt socios atque

La comparación con el Argos mítico está abismalmente sobredeterminada. En primer término, significa que Acis es todo ojos. Y a continuación se nos refiere el pasaje en el cual la belleza de Galatea es descrita precisamente en un concepto que está en la base del mito de Argos. Después de que Hermes matara a Argos, Hera le extirpó sus cien ojos y los colocó en las plumas de la cola del pavo real. Galatea es por ello *pavón de Venus y cisne de Juno* (1612, 13, 104)⁵⁰. La clave mediadora es la mirada de Acis mismo, que se posa sobre el cuerpo de Galatea. El órgano de esta mirada, su ojo, es trasladado de este modo, literalmente, a Galatea, en tanto que ella acaba de convertirse en la portadora de los ojos de Acis. Para eso, Argos-Acis debe estar muerto y sus ojos tienen que haberle sido extirados. En consecuencia, la interpenetración de los amantes se torna gradualmente más enredada y abismal. Se desarrolla sobre la figura de la herida del amor. Acis es la flecha de Amor –“el venabulo de Cupido”– que ha alcanzado a Galatea. Galatea lleva ya en su piel los ojos extirados de Acis-Argos, porque este la ha mirado. La violencia y la herida son concebidas así como un momento de la estructura profunda de la erótica y de la poética de la fábula.

El cruce de actividad y pasividad, de violencia y pasión, de victoria y derrota, se manifiesta una vez más en el comportamiento de Acis. Él se levanta –“despertado”– y se exhibe en todo su esplendor físico para continuar con la seducción y la conquista de la nereida. Pero luego se rinde –se deja cazar, cazando– a los pies de Galatea: “al marfil luego de sus pies rendido” (1612, 38, 299). Acis se somete y se rinde incondicionalmente. Nótese que el verbo “rendir” deriva de la jerga militar; y que el

agmina conscientia iungunt» (II, 249-267)” (p. 232).

50 Giulia Poggi, “Gli occhi del pavone”, en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, 27-50, ha probado que desde la Edad Media el pavón devino en símbolo de los engréidos. Reproduzco un texto tomado de una versión griega del *Phisiologus*, atribuida a san Epifanio (s. IV d. C.), que gozó de cierta popularidad gracias a la traducción de Ponce de León: «Pavo inter omnes volucres avis est iactabunda; corporis enim forma atque alis pulcher est. Cum ambulabat se ipse laetitia exsultans intuetur, dimittit vero caput, et in terram oculos conjicit; cum autem suos conspicit pedes graviter vociferantur, scilicet quod illi caeteris corporis sui partibus non respondeant». Los círculos de las plumas del pavo son los ojos con los que el cristiano debe mirar sus pecados, sobre todo la Soberbia, como advierten san Juan de Ávila, en el *Audi filia*, o Fray Luis de Granada en la *Guía de pecadores*.

mármol apunta, una vez más, a la esfera religiosa. Galatea es la estatua de una diosa que exige una sumisión y adoración incondicionales. *Persona* y *coturno* remiten, por otra parte, al universo teatral. Pero este gesto de sometimiento es, al mismo tiempo, un ataque guerrero, un disparo –insistente: Acis es un “venablo” – a “Galatea [...] salteada” (38, 304), a la que el poeta se había referido en la estancia 17 tal que así: “¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra» (1612, 17, 135-136)”. De ahí también que la *Fábula de Polifemo* pueda leerse, por otro de sus flancos, como una «montería amorosa»⁵¹. Pero ahora Acis se ha transformado en rayo (1612, 38, 301) –igual que antes Galatea como águila–; concretamente en un “rayo con plumas” (1612, 33, 263). Por eso la siguiente unión amorosa se halla bajo el signo de la tregua, no de la paz: “paces no, [...] treguas sí al reposo” (1612, 39, 308). Además, es reconocible como secuencia poetológica gracias a las evidentes correspondencias con las estrofas de la dedicatoria al aristócrata de Niebla –“tregua, dosel”– (1612, 3, 17-19). El lugar está caracterizado por la concavidad del peñasco con forma de caverna –“lo cóncavo de una peña” (1612, 39, 309)–, lo que trae a la memoria “la caverna profunda [de] la peña” de Polifemo (1612, 5, 36). Así, a través de las diversas simetrías intratextuales pasan a formar parte de la “tregua del amor” lo animal-rapaz, lo agonal-guerrero y lo arcaico-polifémico, marcando a la postre la estructura fundamental de esta erótica y de esta poética. La hiedra, que trepa por los troncos de los árboles y “abraza” las piedras, proporciona la imagen –tópica en la lírica barroca– de esta constelación de lo opuesto⁵².

La unión amorosa queda sin embargo postergada por la resistencia de Galatea. La comparación de la belleza femenina con el agua clara como el cristal y de sus pechos con manzanas (“pomos de nieve”) hace que Acis se convierta en Tántalo, muerto de sed y de hambre en medio de tan

51 Véase al respecto Rafael Bonilla Cerezo, “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy* (IX): *Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp. 157-263.

52 Sobre la imagen de la vid y el olmo, y emparentada con ella la de la hiedra y el muro, véanse Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte”, en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, II, 1982, pp. 213-232; y últimamente Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. 17-18 y 112-113.

soberbia agua y no menos jugosos frutos. Como se sabe, Tántalo es una figura ejemplar de la *hybris*, condenado por Júpiter a penar eternamente en un paraje deleitoso a cuyos alimentos no tenía acceso. Se nos plantea de inmediato qué función conceptual cumple esta analogía mítica en este lugar, que Dámaso Alonso consideró, con justicia, “el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica”⁵³. Por una parte, se trata, posiblemente, de la constelación de opuestos llevada al extremo. Acis está tendido entre el cielo y el infierno; de hecho, se encuentra al mismo tiempo en el cielo y en el infierno: “en tanta gloria, infierno no poco” (1612, 41, 337). Sin embargo, subsiste aún la pregunta acerca de qué hecho tremendo y pleno de *hybris* ha sucedido –o está sucediendo– aquí como para que la escena tenga que ser concebida en términos de castigo: “penas graves” (1612, 41, 326)⁵⁴. La unión amorosa se encuadra y viene precedida por la acción paralela de dos palomas, cuyo “ronco arrullo” (1612, 41, 321) son “trompas de amor” (1612, 41, 320). La consumación del coito se describe, metonímicamente, como una unión de sus bocas y se metaforiza gracias a las aves de Afrodita, la lluvia de flores y la puesta del sol.

Etón, uno de los caballos del sol, es una figura del calor húmedo. Lanza fuego y espuma y conduce cada día el carro de Apolo hasta el mar. Sin embargo, la evocación del caballo apunta, asimismo, a la dedicatoria al conde de Niebla. Así como aquellas tres estrofas servían de introducción al poema íntegro, las tres que siguen a la unión de Acis y Galatea hacen las veces de pórtico para el canto del jayán que, así, es reconocible con toda claridad como la figuración poetológica de una *mise en abyme*. A la *epoje* de la escena cotidiana de la cinegética del comienzo del *Polifemo* corresponde la de la fiesta del amor, que se correlaciona con el ocaso de la jornada –que ya era un elemento constitutivo de Acis y Galatea y de su propia relación (1612, 23, 184; 1612, 35, 277-80)– y que en Góngora se asocia con la muerte, de acuerdo con la ubicación mítica del reino de los muertos en el Occidente. La espuma del caballo del Sol remite a la de Afrodita, el atardecer remite a la muerte. En el escenario de la puesta del sol como

53 Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, III, p. 725.

54 Sofie Kluge, *op. cit.*, p. 170, nota 12, interpreta la referencia a Tántalo como un “tiny touch of moralism” que tendría la función de una “piquant note to the sensorial spectacle”: “intensifying the pleasure in the way that a prohibition notoriously stimulates fantasies of transgression”.

metáfora de la unión amorosa se evoca, por una parte, la pequeña muerte, o sea, el clímax del acto sexual, y, por otra, se prefigura la muerte por amor de Acis al final de la narración. Por ello la correspondencia entre el caballo del Sol y el cíclope Polifemo se anuda mediante el *aliento* de ambos (1612, 43, 337; 1612, 44, 346). La “voz fulminante” (1612, 45, 359) del monstruo se corresponde con los “relinchos [de] fuego” (1612, 45, 337) de la cabalgadura. Los peñascos en la playa prelidian, claro está, el peñasco mortal que dispara al final el hijo de Neptuno.

Con Polifemo, “fiero jayán” sobre una “roca brava” (1612, 43, 341-342), regresa también el salvajismo del inicio, vinculándose, a través de su “zampoña ruda” —que remite a la dedicatoria (1612, 1, 6)—, su voz tronante y fulminante con su hermoso canto, manifiesto como parte esencial de la poesía y de la propia fábula⁵⁵. La apariencia renovada de Polifemo

55 Según Margaret Wilson de Bourland, “La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoral en el poema de Góngora”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editores, 1982, vol. II, pp. 1053-1059, «varias circunstancias equiparan a Polifemo con Orfeo. Los dos son semidioses: si Orfeo era, según la tradición preferida en España, hijo de Apolo, Polifemo lo es de Neptuno. Los dos son pastores, y cantan igualmente por amor frustrado. [...] Cuando Polifemo se pone a cantar, Góngora habla no de la dulzura sino del «trueno de la voz». Sus cabras, quizás por más acostumbradas, no se asustan tanto, pues siguen comiendo las uvas; pero precisamente en esto se diferencian tanto de los animales embelesados por Orfeo, como de las ovejas garciliás. Parece dudoso, además, que realmente haya calmado la tempestad, pues a pesar de sus esfuerzos el navío sigue rompiéndose y vomitando en la playa los tesoros que llevaba dentro. Polifemo consigue precisamente lo contrario de Orfeo; resulta ser un «unreliable narrator», un narrador poco fidedigno» (pp. 1056-1057). La lectura de Giulia Poggi, “Variazione orfiche attorno alla nueva poesia gongorina”, en *Atti del Convegno Internazionale «Le Metamorfosi di Orfeo»*, Verona, 28-30 maggio, 1998, a cura di Anna Maria Babbi, Verona, Fiorini, 1999, pp. 237- 255, más órfica que antiórfica, señala tras un cotejo muy preciso entre el *Orfeo* de Montalbán y el de Jáuregui, la peculiaridad gongorina: «il canto di Polifemo prorompe nella seconda in tutta la sua violenza, una violenza tanto più aspra quanto più scambiata, dal suo patetico artefice, per dolcezza. E così che, rivolgendosi a Galatea, egli può pregarla di mitigare la sordità in ragione di una pretesa armonia della sua voce» (p. 254).

toma cuerpo gracias a una técnica de plano-contraplano respecto a los dos amantes, cuya reacción se ilustra desde la perspectiva de Galatea. Y se hacen explícitos los lazos entre el amor y la muerte. El *tertium* vuelve a ser el miedo, que, por la misma causa, es destacado a continuación (1612, 45, 354). Galatea está “muerta de amor, y de temor no viva” (1612, 44, 352). Luego está doblemente muerta: de amor y de miedo por Acis. La constelación de amor, miedo y muerte surge por la irrupción de un tercero en la relación de pareja. Los celos convierten a Polifemo en una filosa hoz que segará la vida de Acis, hasta el punto de desmembrarlo. De ahí que enseguida traigamos a la memoria aquella cesura en la relación de Galatea con sus galanes y con el propio Acis. Polifemo se convierte ahora en la cumbre más crítica y peligrosa de todo el texto y en la segunda cesura del mismo. Mas la “segur aguda”, el filo de la hoz, remite también a la agudeza, al ingenio, retomando el plano poetológico, muy pronto explícito en el canto del jayán.

La alianza del amor, el miedo y la muerte es reconocible, así, como la verdadera estructura fundamental de la poesía: “¡Referidlo, Piérides, os ruego!” (1612, 45, 360). Si al comienzo del relato era invocada una musa en particular, el cíclope apostrofa ahora a todas las que moraban no solo en el Parnaso y en el Helicón, sino también en Piería. El canto de Polifemo, por tanto, tiene que hacer comprensible la esencia poetológica de las octavas de Góngora. Nótese que retoma en casi todas sus secciones elementos de los pasajes anteriores del poema y los condensa poéticamente. Posee, en definitiva, desde cualquier punto de vista que adoptemos, la función de espejo de la *mise en abyme*. Por eso arranca, como las estrofas de la dedicatoria, con la evocación de la aurora, que aquí –igual que antes (1612, 14, 105-06)– sirve para elogiar la belleza de Galatea. La *cognitio matutina* del poema tiene que ver esencialmente con la hermosura de la mujer y con la poesía. Por eso se retoma aquí un segundo elemento de las gracias de Galatea: su piel blanca como las plumas del cisne (1612, 13, 102-04). Una pincelada asociada, además, con otro de los atributos de esta ave: su canto es especialmente bello al morir. El cisne, pájaro de Afrodita, representa un tipo de poesía en la cual el amor y la muerte se vinculan en aras de la belleza. El otro correlato de la belleza de Galatea, o sea, el pavo real (1612, 13, 104), también es reciclado por Polifemo. Su plumaje azul, repleto de ojos, se convierte en cielo estrellado de la noche,

siendo las dos estrellas más luminosas los ojos de Galatea. La belleza de la ninfa reúne el día y la noche.

Todo esto se acrecienta hiperbólicamente en la siguiente estancia. Después de que el sol se ha hundido en el mar, Galatea debe salir a tierra para reemplazar la luz del sol con la de sus ojos. A fuerza de ser estrellas, sus ojos se han convertido en soles, mas –como anteriormente el ojo de Polifemo (1612, 8, 57-58)– soles nocturnos. Así, las dos estrofas conducen desde el amanecer, pasando por el atardecer, hasta la noche bajo el signo del sol nocturno. De esta manera, Galatea es identificada progresivamente con Polifemo a través de varios de los elementos que sobresalían en la descripción del cíclope. Ambas figuras y la relación entre ellas constituyen, por ende, la configuración del contenido conceptual, cuyo emblema parece ser el sol nocturno en su relación con la aurora.

Si Polifemo quiere adorar las huellas que se encuentran en la playa, lo hace y lo enuncia con la mente puesta en la dimensión religiosa de lo erótico (1612, 19; 1612, 20) y vigorizando la tendencia herética. Al dejar huellas con forma de concha en la arena, el pie de Galatea favorece que surjan perlas en dichas conchas sin necesidad de que medie el rocío. He aquí otro guiño a la concepción de la palabra poética –cuando no a la de la palabra divina– como perla. Esta idea se remonta a un pasaje de la *Historia natural* de Plinio ampliamente transmitido hasta bien entrada la modernidad, según el cual una perla nace cuando cae una gota de rocío matutino en una concha y esta la transforma en gema. Otra explicación sostiene que solo un rayo es el responsable de que el bivalvo las engendre. En los dos casos la anécdota debe entenderse –según Ohly– como una “boda sagrada entre el Cielo y la Tierra”. Clemente de Alejandría ha desarrollado a partir de tal premisa una imagen de pensamiento para la venida al mundo de Cristo: “Así como la perla, concebida en carne y concha y humedad, es un cuerpo húmedo y diáfano y colmado de *pneuma*, así también, el *dios-logos* convertido en carne es luz espiritual trasluciendo la luz y el cuerpo húmedo”⁵⁶. De este modo, la perla se convertiría en el emblema de la palabra poética que, dentro de esta tradición, por consiguiente, hay que leer también en clave cristológica.

56 Apud Friedrich Ohly, “Die Geburt der Perle aus dem Blitz”, en *Die Perle des Wortes. Zur Geschichte eines Bildes für Dichtung*, Fráncfort del Meno, Insel, 2002, pp. 33-52 (p. 36).

No obstante, el Polifemo de Góngora hace surgir, por un lado, esta perla en el interior de la concha-Galatea, cuyas connotaciones erótico-afrodisíacas son unívocas; por el otro, sin embargo, esta nace sin que ni una sola gotita de rocío intervenga como lanzadera, es decir, sin la “boda entre el Cielo y la Tierra”. Más todavía: la relación de Polifemo y Galatea ocupa el lugar de dicho himeneo. Esta es la operación de reemplazo en el haber de Góngora, sin duda ambiciosa: la proto-metáfora de su poesía y de su poetología. La perla verbal surge de la relación amorosa –concebida arcádicamente–, estructurada mediante la resistencia de un tercero, que da forma así al nacimiento de la poesía. Esto produce una modificación radical de la concepción de la poesía, que ya no se concibe de forma cristológico, sino de manera erotológica. El medio para dicha gestación no es ya tampoco la virgen María, sino Galatea-Afrodita. La poesía se trueca así en una cuestión intramundana-terrenal; surge a partir de la boda de la carne con el espíritu del ingenio: como transfiguración poético-conceptista del *eros* mediante la palabra. Así, Góngora alcanza la categoría de principal creador de ese mundo terreno –humano y fieramente humano– que resulta ser el mundo poético⁵⁷. Galatea –como el conde de Niebla en la dedicatoria (1612, 3, 19-20)– debe atender al canto de Polifemo. De ahí también que la concha se haya metamorfoseado –como cuando sirviera de cabujón para la perla eritrea (1612, 14, 112)– en una aurícula –cuya forma recuerda a la de la concha– que recibe la palabra poética del monstruoso cantor, que interpreta un canto de amor que casi se podría parangonar con un aria operística: recuérdese que el “bárbaro ruido” de la voz de Polifemo era “duramente repetido” por los albogues y alteraba el mar.

Los bienes del jayán son descritos, una vez más, en términos de envoltorio y contenido, amén de subrayar su superabundancia hiperbólica, retomando la dimensión poetológica y vinculándola con la desdicha amorosa. Sus males se antojan tan grandes como sus bienes; y el caudal de leche de las ubres de sus cabras tan abundante como el de sus lágrimas. Es llamativo que la riqueza sea ahora comprendida literalmente como superabundancia y trasladada de ese modo al campo léxico de lo líquido. Parece que lo poetológico sea concebido de modo reumático.

57 Si se considera que numerosos atributos de María son herencia de los de Afrodita, se podría suponer que Góngora, en cierto modo, habría vuelto a “terrenalizar”, bien es verdad que afrodisíicamente, a la María cristiana.

La miel es el primer ejemplo de este paisaje ubérximo. Introducida mediante el ya traído y llevado motivo de la envoltura y el contenido, la miel se guarda en *corkos* que, a su vez, están ocultos en *senos* –proyección a pequeña escala de la caverna de Polifemo (1612, 5, 37)–, hasta el punto de que incluso la golosa cabra no los conoce. La cabra es del todo emblemática en esta perspectiva poetológica. Huarte de San Juan había caracterizado ya, unos años antes, el “ingenio inventivo” como “caprichoso”, recurriendo para ello al italiano, pues dicho ingenio se mueve preferentemente, como las cabras –*caprichoso* remite por tanto a *capra*–, sobre terrenos no hollados y se interna en profundidades y simas desconocidas. Siempre está abierto, en fin, a “cosas nuevas” y a “nuevos secretos” y “contemplaciones nunca oídas”⁵⁸.

La poética de la miel en el Polifemo va entonces aparentemente más allá de esta dimensión caprichosa del ingenio, si, como dice Góngora, se trata de unos *senos* que la cabra ignora. Para esta dimensión adicional existen –emblemáticamente– las abejas, aquí caracterizadas de forma expresa como ingeniosas⁵⁹. Su ingenio se cifra en transformar las flores en miel. El ingenio no es el órgano de la imitación, sino de la transformación que, a su vez, en tanto que destilación –“lambicando olores” (1612, 50, 393); “ámbar

58 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 345: “A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana caprichosos, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y pacer. Ésta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con campaña. Tal propiedad como ésta se halla en el ánima racional cuando tiene un celebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender. [...] así como a una gran manada de ovejas suelen los pastores echar una docena de cabras que las levanten y lleven con paso apresurado a gozar de nuevos pastos y que no estén hollados, de la misma manera conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos oviles nuevos secretos de naturaleza y les den contemplaciones, nunca oídas, en que ejercitarse”.

59 Desde la Antigüedad se asocia la industria de las abejas con la del poeta. La comparación se emplea sobre todo por lo que atañe a la mimesis. Véase en general Dina de Rentis, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von imitatio Christi und imitatio auctorum im 12. – 16. Jahrhundert*, Tubinga, Max Niemeyer, 1996; y, de la misma autora, “Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius”, *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), pp. 30-44.

destilan” (1612, 50, 399)—implica un claro proceso de espiritualización. Transforma metáforas, las flores del lenguaje, en conceptos, el néctar del alimento espiritual⁶⁰. Al final la miel chorreante es vista como una hebra hilada. De este modo, la imagen de pensamiento abraza el dominio textil y el propio texto, el cual, sin embargo, en tanto que último paso de la transformación ingeniosa, se reduce a luz. El alimento espiritual es esencial, por la sencilla razón de que está compuesto de la luz del conocimiento.

Polifemo es la figura de esta nueva poética y de este nuevo canto. También lo es como hijo de dios —Neptuno, en tanto Júpiter del mar, remite expresamente al dios supremo— que, simultáneamente, es pastor. La transformación de la poética urdida en clave cristológica se vuelve de veras concreta. Y es que, desde Clemente de Alejandría, la enseñanza del Evangelio había sido concebida como el nuevo canto y Cristo como el nuevo cantor⁶¹. El atributo formal de este nuevo canto es lo hiperbólico

60 Véase ahora Nadine Ly, “Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra «flor» en la poesía de Góngora)”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, 2013, pp. 81-133, quien se ha detenido en una agudeza continuada, “fundada en las nociones de coste, servicio y pago, observable en los dos sextetos-liras finales de una deliciosa canción de 1608 (“De la florida falda”), en la que el amante, habiendo *tejido / jazmines al cabello desatado* de Clori, sufre primero las heridas de un escuadrón volante de abejas, tan numerosas como las flores de la guirnalda: *púselas en húida, / y cada flor me cuesta una herida* (vv. 11-12). En la última estrofa, un verso bimembre, brillante cierre del poema, establece una equivalencia entre las *flores* del servicio amoroso y el galardón esperado de los besos de Clori, convertidos en *panales* por su dulzura propia y la mención de las abejas: «Más, Clori, que he tejido / jazmines al cabello desatado, / y más besos te pido / que abejas tuvo el escuadrón armado; / *lisonjas son iguales / servir yo en flores, pagar tú en panales*» (pp. 116-117).

61 Conviene echar un vistazo en este sentido a otros dos curiosos *Polifemos* del siglo XVII: el firmado por Juan Pérez de Montalbán, que incluyó un auto sacramental sobre el cíclope y la nereida en su *Para todos* (1633); y el *Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666) de Martín Páramo y Pardo. Véanse, a propósito del primero, Alicia Soler Emerenciano, “Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos. Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor*, 15 (1998), pp. 573-583; y Edward Glaser, “Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain”, *Hispanic Review*, XXVIII, 2 (1960), pp. 103-120. Por lo que respecta al segundo, remito a Antonio Cruz Casado, “El *Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas”, en *Góngora hoy VII. El Polifemo, op. cit.*, pp. 89-106.

co, para lo cual Polifemo es sin duda emblemático⁶². Sentado alcanza los frutos de los árboles más altos, y de pie arroja tanta sombra que cubre manadas enteras de cabras. Lo polifémico es, por tanto, una vez más, una figura sobrepujante en comparación con lo “caprichoso”. Lo es, en suma, como figura de la interferencia de luz y de sombra. Esta hipérbole polifémica es transformada inmediatamente en grafía: sentado sobre una roca, escribe sus desdichas “en los cielos” (1612, 52, 415). Esta escritura es obviamente la letra de su canto, que se desgrana como trasformación de un amor desdichado en escritura, en poesía, y prepara la nueva figura de la boda del Cielo con la Tierra.

Obsérvese el desplazamiento y el paralelo que hace de una asociación mitológica una imagen de pensamiento gigantesco. De Polifemo sentado sobre su roca dicha identidad se desliza hacia el alción, que cuida su nido sobre otro risco –igual que antes Galatea en calidad de águila (1612, 33, 261-62)–. Ovidio narra la transformación de Alcíone en las *Metamorfosis* (XI, 410-748) y la correlaciona con la explicación mítica del origen de los sueños y las imágenes de la fantasía⁶³. Alcíone es la esposa de Céix, que viaja por el mar. Su barco se hunde durante una violenta tormenta en la cual el cielo y el infierno se ponen en correspondencia: el océano parece tocar el cielo y se abre hasta las profundidades del Aqueronte (XI, 497-506). El naufragio se nos presenta con detalle a lo largo de noventa versos. En su punto culminante Ovidio evoca el amor de Céix, que muere pensando en su mujer, de tal forma que en este epílio el amor y la muerte son diseñados bajo el signo del naufragio. Alcíone se entera de la muerte de su marido cuando Juno envía a Iris –la mensajera de los dioses– desde el Olimpo a la frontera del infierno en el oeste, formando así otra correspondencia de cielo e infierno. Ahí se levanta una montaña con una caverna, en la cual vive Somnus –igual que Polifemo en la suya–, sumido en una oscuridad brumosa y entre dos luces (XI, 592 y ss.); en

62 Christopher D. Johnson, *Hyperboles. The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2010, interpretó la literatura barroca en las lenguas románicas y germánicas, así como la mentalidad barroca, en general, en tanto que fruto lógico de la hipérbole, entendida esta como figura de expresión y pensamiento.

63 Sobre la repercusión del emblema de Alciato *Ex pace ubertas* en la *Soledad primera* de Góngora, véase Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. 45-46.

una región distante de la aurora y de la luz solar. De la roca de esa montaña nace –igual que de esa otra montaña que es Polifemo (1612, 5, 57-58)– la corriente del Leteo. En esa cueva en la frontera del infierno y del reino de los muertos vive Somnus rodeado por imágenes oníricas. Iris le encarga que informe a Alcíone del naufragio de Céix; y para ello Morfeo, el configurador de imágenes, se le aparecerá en un sueño bajo la hechura del marido. Alcíone se dirige desolada al mar, donde ha sido arrastrado el cuerpo del navegante. Y juntos son transformados en aves, en un par de alciones que continúan disfrutando de su amor tras la metamorfosis. Luego el mito de Alcíone es una prefiguración de la figura poetológica que Góngora desarrolla en el canto de Polifemo. En ella, el amor, la muerte y la fantasía se hibridan en el símbolo del naufragio.

Delante de este telón mítico, Polifemo emerge como figura del nuevo canto. Durante los días alciónicos se había mirado en el sereno mar como si de un espejo se tratara: “[...] espejo de zafiro fue luciente / la playa azul de la persona mía” (1612, 53, 420-421). De esta forma se revela categórica la función de espejo de las octavas del canto polifémico como *mise en abyme* de toda la obra. El monstruo ha visto un sol sobre su frente mientras en el cielo se podía admirar un ojo. Luego resucita la metáfora de permutación del inicio (1612, 7, 51-52), que ahora se hace poetológicamente explícita. El intercambio entre el cielo y la tierra gracias al elemento del agua convierte a Polifemo en “cielo humano” y en “cíclope celeste” (1612, 53, 421-24) y, por tanto, en una nueva figura de la boda del cielo y la tierra⁶⁴.

Una consecuencia del amor de Polifemo y, al mismo tiempo, un aspecto de lo poético en el texto, del que el jayán es cifra y suma, se deduce de su comportamiento con los extranjeros y navegantes a los que ha matado sin piedad y a los cuales brinda ahora hospitalidad. El amor produce esa mutación de lo salvaje en civilizado y esto significa –poetológicamente– la integración de la alteridad y de lo foráneo: “mi cueva [...] albergue hoy, por tu causa, al peregrino” (1612, 54, 430/31)⁶⁵. La transformación de

64 Véase ahora Gaspar Garrote Bernal, “El recortador de versos: “La playa azul de la persona mía”, *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, 38 (2015), pp. 47-62.

65 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español?”, en *Cuenca capta, op. cit.*, p. 224, ha escrito que “en las postrimerías del canto [de Polifemo], [las] cuernas son reemplazadas por una visión de la caverna como fonda para náufragos: «albergue hoy

Polifemo es presentada, pues, con un ejemplo que retoma las claves del mito de Alcíone: la vinculación del naufragio y la fantasía poética en el horizonte del amor y la muerte. También el comienzo del amor entre Galatea y Acis está marcado por el posible naufragio durante la tormenta (1612, 38, 301-304). Eso sí, en el canto de Polifemo el náufrago es rescatado⁶⁶.

Este lance del naufragio, el rescate del malhadado náufrago y la hospitalidad del monstruo se incrusta en el canto de Polifemo como éste lo está

por su causa al peregrino, / do halló reparo, si perdió camino» (1612, LIV, 431-432). De ahí que los bienes que atesora el cíclope sean radicalmente distintos. Seguro de sus dádivas, prueba de la mutación de su natural salvaje, se las brindará a Galatea. Son las siguientes: las «riquezas» orientales que amparaba la «rica nave en tablas dividida» (1612, LIV, 433) de un genovés (1612, LV) –otro anacronismo– que encalló en las faldas del volcán cuando transportaba «cajas» con aromas sabeos y «cofres» con riquezas de Cambaya (1612, LVI, 441-444). La isotopía del sustantivo «riqueza» y sus alomorfos adjetivales es significativa en un poeta como don Luis, que no concreta, en cambio, las mercancías –¡gemas, estatuillas, perfumes...?– de la «ligurina haya». Justo al revés que en la descripción del tercer regalo: el arco del rey Malaco (1612, LVII-LVIII). Es obvio que la elección del «haya» para el bajel italiano revela cierto desconocimiento de las maderas más apropiadas para echarse al mar, como le afearon sus impugnadores y partidarios; a la vez que confirma, en palabras de Jammes, que «en la imaginación de Góngora el mundo contemporáneo se imponía naturalmente a la ficción antigua y que el *Polifemo* es, en estos y otros detalles, más afín a *Os Lusíadas* que a *La Odisea*». Con el broche de este veredicto estoy de acuerdo. No tanto con el apriorismo de que la modernidad se apodere tan fácilmente de la bucólica. Lo aclaro, de nuevo, en virtud de las cuatro «licencias» [que se tomó el cordobés]. Góngora, además de un cíclope pastor, nos pinta en su fábula el retrato de un «cortesano» que no vacila en recrearse con las piezas que pone al alcance de la nereida. Me refiero, claro está, a los bienes que custodia en su gruta, ya que antes se ha ufanado de sus heredades: «Pastor soy, mas tan rico de ganados, / que los valles impido más vacíos, / los cerros desparezco levantados / y los caudales seco de los ríos» (1612, XLIX, 385-388). Pero esos tesoros que canta son completamente artificiosos, en la medida en que la técnica, el ingenio, se antojan capitales para destilar las esencias de Saba, para bruñir el oro y la plata que puedan contener los cofres y, sobre todo, para labrar, tensar y encordar el colmillo de elefante, ya metamorfoseado en arco».

66 La primera *Soledad* retoma todos estos motivos y los desarrolla todavía más. Comienza con el náufrago rescatado que halla hospitalidad entre los pastores e ingresa al mundo bucólico-arcádico. Allí escuchará el discurso del *político serrano* sobre la historia de la navegación como una historia de la desgracia y, finalmente, acudirá a la boda campesina.

dentro de la *Fábula de Polifemo* de Góngora. Y así como el canto del jayán es la autorreflexión metaficcional del poema, del mismo modo el aria allí inserta supone un plano más de la autorreflexión para la cual los aspectos del informe del anónimo marino deben ofrecer, sucesivamente, base conceptual. En el episodio sobre el naufragio están incluidas una vez más –pero sólo alusivamente– las noticias del náufrago mismo. Esto produce, por último, el juego de espejos tendencialmente infinito de la *mise en abyme*; un juego que toma como su agente de articulación reconocible el horror, el miedo: “relación del naufragio hizo horrenda” (1612, 57, 452).

El barco y el propio naufragio están marcados, por otro lado, por la riqueza y pertenecen a la serie de octavas en las cuales la exuberancia es tematizada como motivo poetológico. Sin embargo, la opulencia en este caso es heteróctona. A través del barco encallado y estrellado el poema abre una perspectiva hacia afuera y da entrada a un extranjero. La dimensión poetológica del episodio del naufragio se hace explícita por medio de la evocación del instrumento musical de Polifemo, quien le impone al salvaje mar –cuya “sañuda frente” hace pensar en un enorme monstruo– un yugo suave, de manera que lo domestica y tranquiliza. Solo por eso el náufrago pudo llegar sano y salvo a la orilla. El “yugo suave” del arte se manifiesta, así, como la respuesta a la salvaje naturaleza desenfrenada y como efecto de dicho arte, cuando no como su principal y gloriosa tarea: la salvación de los hombres. Así, la caverna de Polifemo se convierte en la tabla de rescate del náufrago: “segunda tabla a un ginovés mi gruta / de su persona fue” (1612, 57, 499-50). Y claro, el cíclope recibe como tributo por su hospitalidad una “luciente paga”: el colmillo de un elefante que había sido convertido en un arco –al que no le falta su oportuna aljaba– trabajado artísticamente y que era una ofrenda para una diosa de Java⁶⁷.

67 Esta licencia del arco asiático fue explicada por Dámaso Alonso, “Un pasaje del *Polifemo* imitado por Góngora”, *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Góngora y el gongorismo*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 561-567, como imitación directa de Stigliani, “pero mal desarrollada y no conseguida. La comparación con las *Stanze Pastorali* del italiano nos aclara el origen y tal vez esa torpeza. En un texto y otro, un primoroso arco y una delicada aljaba pasan de las manos de un náufrago a las de Polifemo, y este se los quiere ceder a Galatea”. María Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo*, trad. María Rita Coli, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 2007, pp. 21-22, amplía que «pertenece a la tradición pastoril el motivo del regalo. A la serie de regalos ‘naturales’ virgilianos (dos corzos), ovidianos (dos cachorros de osa) y de Teócrito (once cerva-

Así, la taracea metapoética ha retornado al vínculo del amor y la poesía en el horizonte de lo religioso y al emblema elemental de toda la obra: arco y flecha como el instrumento de Amor para despertar el amor, Acis como “venablo de Cupido” y lo puntiagudo del ingenio y su concepto poético⁶⁸.

Este instrumento emblemático es trasladado enseguida, como su atributo, a Galatea. De este modo se convierte en una figuración de Diana-Artemisa. Al mismo tiempo –una vez superada Venus en belleza, y ya idéntica a ella (1612, 15, 115-116), imita a Eros con el arco y la flecha– se convierte en una mezcla de Afrodita-Venus y Eros-Amor: “Venus del mar, Cupido de los montes” (58, 464). Asume, pues, los rasgos de una divinidad triforme: la virginal Artemisa, la diosa del amor, Afrodita, y su hijo Eros; o sea, la virginal madre del dios del amor erótico y, en cuanto tal, el fundamento del canto polifémico: “Nada más grande en el mundo que la diosa trifacética’ –esto anunciaron silenciosamente o en voz alta todos los verdaderos poetas inspirados por las musas desde el comienzo de la poesía–⁶⁹.

No obstante, los regalos del cíclope, recibidos previamente por Polifemo de una serie imprecisa de príncipes y comerciantes,

tillos y cuatro oseznos, pero también lirios blancos y amapolas rojas), Stigliani añade un arco con aljaba historiada y un vaso, también labrado, haciendo referencia, quizás más que a Teócrito, a Sannazaro. [...] En cuanto a la invención del navegante (o del naufrago) que llega de países lejanos traído por la tempestad, llevando el magnífico objeto, derivada tal vez también de Sannazaro [...], se transformará en un motivo recurrente en la tradición del siglo XVII».

68 Por tanto, el pasaje que nos ocupa no es en absoluto “totally unnecessary and gratuitous”, como escriben los comentaristas modernos desde la apreciación –“mal desarrollado y no conseguido”– de Alonso. Véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 281; y Miroslav John Hanak, *op. cit.*, p. 171. Véase sobre todo José María Micó, *El Polífe-mo*, *op. cit.*, pp. 45-46.

69 Véase Robert Ranke-Graves, *Die weiße Göttin*, Berlín, Medusa, 1981, p. 593. “El Helicón no fue el primer asiento de las diosas-musas, como lo muestra el título los Piérides. Las musas eran por entonces tres, una trinidad inseparable. [...] Como diosa del mundo subterráneo era responsable del nacimiento, crecimiento y muerte. Como diosa de la tierra era responsable de las tres estaciones del año, primavera, verano e invierno. [...] Como diosa del cielo era la luna en sus tres fases. [...] Esto explica por qué fue extendida de una tríada a una enéada” (462/63).

se asemejan más a los que el rey Alcínoo dispuso para Ulises en *La Odisea* (canto VIII) –una espada, un arca, oro y un rico vaso– que a los propios de un cabrero. Por ello se da de bruces con el desdén de la hija de Doris. Luego “el mundo contemporáneo” acaso “se imponga naturalmente sobre la ficción antigua”, como sugería Jammes, pero los personajes “naturales” de esa ficción, y por tanto el amor de Galatea, solo pueden armonizar con su igual. Y no pienso en el tamaño ni en la belleza de unos y otros [personajes]. La ninfa se prenda del joven Acis, aunque le resulte insulto, porque este ni por asomo se plantea quebrar el decoro de la égloga con un bazar de aljabas, chinerías, perfumes y ¡cantos! El raro, el indecoroso, es Polifemo. No por su ferocidad, ni por su altura, ni por ser heredero de Neptuno, ni tampoco por mesarse la barba con un rastrillo y dejar que el viento peine sus cabellos. Es “grosero” porque durante cuarenta versos se olvida de quién es, soslayando el código pastoril, connatural a su esencia, para seducir a la mujer que ama. Polifemo arrincona su esencia de cíclope, inculta, tal como la definió Homero veinte siglos atrás, para atildarse como un caballero ridículo que no logra sus deseos⁷⁰.

De hecho, su canto es interrumpido por unas cabras que –con “pies va-gos”, es decir, de modo caprichoso– pisotean los viñedos de Polifemo. Góngora retoma así el motivo del descuido y la disolución del orden mediante el amor salvaje. La voz de su canto se transforma en la voz de su furia, primero a causa de las cabras y luego por mor de la pareja de enamorados que acaba descubriendo⁷¹. La secuencia final de nuevo está

70 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español?”, *op. cit.*, p. 228.

71 Según Rafael Bonilla Cerezo, “Gongora: ¿Homero español?”, *op. cit.*, p. 231, “el ruido de las cabras, rumiando los racimos, malográndolos con sus pezuñas, funciona como el campanillazo bufón que detiene la cantinela del cíclope. Ahora bien, don Luis escribe que el ganado ahogó «su horrenda voz, no su dolor interno». En la octava sólo cesa el canto, la poesía del monstruo, el plectro de un jayán obnubilado por su propia música; víctima de una ensoñación, de un rapto de las Musas, con las que, por otra parte, está más o menos emparentado en la dinastía olímpica. Porque, tan absorto como dolido, el sacrilegio del rebaño no provoca en él una reacción demasiado agresiva –les tira piedras con su honda, lo normal en cualquier pastor-. Polifemo sólo actúa con saña rústica («su dolor interno») cuando el veneno de los celos le muestra la imagen de los novios, que yacen abrazados en la floresta. ¿Y quiénes son los agentes que permiten esa visión? En efecto, de nuevo las cabras, que corren hacia el bosque temerosas del castigo. Su huida desbarata el telón boscoso, el «muro de

signada por la tormenta y la tempestad. El temporal relampagueante es el motivo que vincula todos los pasajes decisivos del texto. Galatea es, en tanto que águila, un “rayo con plumas” (1612, 33, 263); Acis la sobreco-
ge como una tempestad relampagueante (1612, 38, 301-304); y el mito de Alcíone aporta la estructura profunda (erotológico-poetológica), de igual modo que el canto de Polifemo añade el motivo de la salvación. La tormenta se convierte así en medio de transformación, que acontece en un *hysteron proteron* en el cual el trueno precede al rayo. La voz de Polife-
mo, enfurecida por los celos, es el trueno (“celoso trueno”), que, empero,
tiene ya, como su “trompa”, (1612, 61, 486-88), carácter “fulminante”. Este hipérbaton temporal remite a la posterioridad de la intelección y el
conocimiento. Desde la nube oscura de la confusión desciende el rayo del
conocimiento, justo después del trueno del discurso. Y todo ello como en
un feroz estallido de violencia.

Polifemo, que es una montaña (1612, 7, 49), igual que el paisaje en el que vive, o sea, la isla de Sicilia, está sentado –como los titanes: amon-
tonando montaña sobre montaña (*Metamorfosis* I, 151-62)– encima de una roca gigante (1612, 43, 342; 1612, 62, 490) de la que quiebra la punta con extrema violencia para arrojarla sobre Acis –tal y como Zeus arrojó su rayo a los titanes–. Este rayo pétreo es la agudeza del concepto que forma el poema. Debido a que la roca es un rayo, quema al joven mancebo; debido a que es una roca, enseguida se convierte en una urna y pirámide, en una tumba para el desastrado galán. Así, el final de la fábula se anuda con el comienzo. La reflexión erotológico-poetológica se abre hacia su fondo oscuro, en el cual se había originado. La Sicilia arcádica es la tumba bajo cuya pirámide de rocas han sido enterrados el último titán, Tifeo, y el pastor Acis. Esto suscita nuevamente la pregunta acerca del sacrilegio que, aparentemente, simboliza la historia de amor de Acis y Galatea (1612, 41, 325-28). La Sicilia tricorne, “la Trinacria” (1612, 9, 65), es paisaje espiritual, también a guisa de cementerio. Así se convierte

hiedras» (1612, LIX), que velaba [el coito] de Acis y Galatea. Es en el instante en que el ganado, con una imagen tragicómica, deja a la vista lo que estaba oculto, cuando el hijo de Neptuno siente el jirón de los celos, «despertando» de su regia quimera, increíblemente tejida, y [dejando a un lado] sus bienes de colecciónista. La culpa la tiene un semidiós siciliano, diminuto, rubicundo y, [por] lo que al texto se refiere, mudo”.

en el país del espíritu que transforma las fuerzas titánicas en arte. Por eso Tifeo y Hefesto son sus pobladores subterráneos, cuyo sepulcro y forja son pre-imágenes –prefiguraciones– del final, que no solo se enlaza con el arranque del texto, sino que lo transforma. La roca como “escollo fatal” (1612, 63, 497) se convierte, pues, en la fábula misma –*fatal* remite también a *fari*– y el poema que versaba sobre el paisaje espiritual se trueca en su conjunto en una tumba donde se lleva a cabo tamaña metamorfosis. Se trata, pues, de la mutación del poder fijador y petrificante de la muerte en la fuerza fluidificante del mar. Galatea invoca con lágrimas a los dioses del mar, que transforman la sangre de Acis en agua⁷². Si antes Acis nos fue presentado, mediante su sudor, como líquido ardiente –“húmidas centeñas, / si no ardientes aljófares, sudando” (1612, 24, 187-88)–, es natural que ahora quede transformado –a causa del impacto del rayo rocoso– en líquido: “líquido aljófar” (1612, 63, 500). Es más, el propio rayo se convertirá en agua, en agua ardiente, en perla fluida, en luz fluyente.

La plata fluvial de sus blancos huesos –Acis se nos revela finalmente, como la ninfa Galatea, una imagen de lo blanco– argenta la arena, como al comienzo del poema el mar de plata “argentaba de plata” el Lilibeo. Pero ese regreso a la dedicatoria implica también un movimiento opuesto. El mar circunda la isla –repito: “el pie argenta de plata al Lilibeo” (1612, 4, 26)– con un movimiento que se aproxima paulatinamente a la tierra. Ahora el proceso es el inverso: el movimiento discurre de la tierra hacia el mar –Acis, ya transmutado en río, circunda “los pies de los árboles”, pues se trata de una “corriente plata [...] argentando arenas” (1612, 63, 498-502)–, donde acabará desembocando en el mar.

Este detalle armoniza con la concepción de la vida humana como río que confluye en el mar de la muerte. Ya Pellicer había citado en sus *Lecciones solemnes* (1630) las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique –“Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir”–, sumando el pasaje del *Eclesiastés* que sirvió de inspiración al palentino: “Todos los ríos fluyen al mar, el mar no se colma. Hacia el lugar donde nacen los ríos, retornan, para luego volver a nacer” (*Ecl.* 1,7). Hay que ver por tanto, detrás de esta afortunada imagen, una concepción pagana del ciclo de la naturaleza, al cual pertenecen todos los procesos de la vida.

72 La frase, sin embargo, también se puede leer –en virtud del hipérbaton– entendiendo que la roca misma, que expresa la sangre, queda transformada en agua.

El peñasco-pirámide remite al desiderátum de una vida después de la muerte. En el contexto mítico, la metamorfosis de Acis es una apoteosis: se ha convertido en el dios del río. En el contexto cristiano, el renovado renacer desde el mar de la muerte se convierte en resurrección. Ahora bien, la agudeza de estas octavas de Góngora se cifra en que este sobrevivir se comprenda como el mayor de los efectos del poema: “el gran tema de la poesía: la vida, la muerte y la resurrección del espíritu anual, del hijo y amado de la diosa”⁷³. El poema es la Arcadia vista como un paisaje espiritual en el cual el amor y la muerte, el deseo y los celos, forman una constelación y configuran “su versión” de la Arcadia. Luego el poema es la tumba en la cual el sobrevivir tiene lugar en forma de arte.

73 Véase Robert Ranke-Graves, *op. cit.*, p. 508.

Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó

CRISTINA BEATRIZ FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Título: Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó.

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar, a partir de las crónicas de viaje que José Enrique Rodó publicó en *Caras y caretas* durante los años 1916-1917, algunos aspectos derivados de su visión de Europa, en el contexto de la primera guerra mundial. Entre esos aspectos, destacamos: la función magisterial que adquiere la crónica de viaje, firmada por un mentor intelectual de la talla de Rodó, en un medio de difusión de alcance masivo como la revista *Caras y caretas*; la relación entre esas crónicas y otras noticias de actualidad insertas en la publicación; el desencanto respecto de la civilización europea que comporta, en parte, el estallido de la guerra y, como consecuencia de ello, la construcción de una utopía que vincula al continente americano con el futuro de la raza latina, sobre la base de procedimientos alegóricos.

Palabras clave: José Enrique Rodó, Crónicas, Europa, Primera Guerra Mundial, *Caras y Caretas*.

Fecha de recepción: 25/10/2015.

Fecha de aceptación: 8/11/2015.

Title: Ariel in the First World War: Notes about the European Chronicles of José Enrique Rodó.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the travel chronicles written by José Enrique Rodó and published in the magazine *Caras y caretas* in 1916 and 1917. Some features of these chronicles are derived from Rodó's vision of Europe in the years of the First World War. Our analysis focuses on these questions: the magisterial function of the chronicles published in the magazine *Caras y caretas*, devoted to a massive public, specially when signed by a prestigious intellectual such as Rodó; the relationship between the literary chronicles and the news included in the magazine; the European civilization disenchantment caused by the War and, as a result of this, the construction of an utopian future for the latin race in Hispanic America, construction based on allegorical procedures.

Key words: José Enrique Rodó, Chronicles, Europe, First World War, *Caras y Caretas*.

Date of Receipt: 25/10/2015.

Date of Approval: 8/11/2015.

El 23 de septiembre de 1916 apareció, en la revista *Caras y caretas* de Buenos Aires, la primera de una serie de crónicas que enviaba desde Europa José Enrique Rodó. Esa serie consistió, finalmente, en veintidós notas de viaje, impresas en la mencionada revista o en su suplemento ilustrado, *Plus Ultra*. Póstumamente, esos escritos fueron compilados por Vicente Clavel, el editor español de Rodó, en el libro *El camino de Paros*. Una última crónica sobre Palermo, que el autor dejó inconclusa, se dio a conocer recién en 1922, en el diario *La Nación* de Buenos Aires¹.

Muchos son los aspectos que merecen ser considerados en este corpus de crónicas rodonianas, pero tomaremos como eje para este trabajo el impacto de la primera guerra mundial en sus reflexiones sobre la cultura hispanoamericana, siempre en el marco de su concepción de la civilización latina.

1 Según Emir Rodríguez Monegal, la edición española de *El camino de Paros* mezcla las crónicas publicadas en *Caras y Caretas* con otros artículos misceláneos, además de que no incluye tres de las crónicas aparecidas en el semanario porteño. La edición valenciana de *El camino de Paros* se divide, en efecto, en dos secciones: “Meditaciones” y “Andanzas”, aunque sólo corresponden a las crónicas de viaje publicadas en *Caras y caretas* y en *Plus Ultra* los textos agrupados bajo el segundo título. La edición de las obras completas de Rodó preparada por Alberto José Vaccaro (Buenos Aires, 1948), rescataba dos crónicas más, olvidadas en las páginas de la revista, pero es recién con la edición preparada por Rodríguez Monegal para la editorial Aguilar que aparecen todos los textos de *Caras y caretas* y que se deslindan los artículos circunstanciales que no correspondían al corpus cronístico. Una última crónica, sobre Palermo, no fue publicada tampoco en *Caras y caretas*: quedó inconclusa y fue transcrita del borrador para darse a conocer en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, el 24.XII.1922, de donde la recogió Rodríguez Monegal. Véanse Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo” a José Enrique Rodó, *El camino de Paros*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1183-1184; José Enrique Rodó, *El camino de Paros*, Valencia, Cervantes, 1919 [disponible en línea], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-de-paros-meditaciones-y-andanzas--0/> (consulta efectuada el 20-10-2015). Para nuestro trabajo, seguimos la edición de Rodríguez Monegal, que iremos confrontando con la versión original de las crónicas en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1916-1917 (disponible en línea): Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispánica/Inicio/index.html> (consulta efectuada el 20-10-2015).

1. NOTICIAS DE ACTUALIDAD EN *CARAS Y CARETAS*: EUROPA EN GUERRA

Como ocurre con tantos autores del período modernista hispanoamericano, Rodó se relacionó tempranamente con las revistas culturales: ya en 1895 su nombre consta como uno de los fundadores de la *Revista nacional de literatura y ciencias sociales*, en Montevideo. Si expandimos la mirada hacia otras formas de las publicaciones periódicas, como los diarios, encontraremos su firma en empresas periodísticas como *El Orden*, *La Razón*, *El País*, *El Plata* y *El telégrafo*, todos periódicos uruguayos. Sin embargo, es en *El Día*, el órgano político de José Batlle y Ordóñez, donde colaboró asiduamente entre 1901 y 1906, hasta distanciarse políticamente del fundador del *batllismo*. A partir del año siguiente, 1907, actuó como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, cuyas columnas compartía con Rubén Darío. De hecho, Rodó no abandonaría hasta su muerte su tarea de colaborador en revistas y periódicos².

Fue precisamente su vinculación con estos emprendimientos editoriales propios de la modernización cultural lo que le brindó la oportunidad de concretar el tan ansiado viaje a Europa, adonde llegó como corresponsal de la revista argentina *Caras y caretas*³ en 1916. Para entonces, *CyC* era una de las publicaciones periódicas más importantes, de las que estaban dirigidas a un público amplio. Fundada en 1898 por el escritor de cuentos populares José S. Álvarez (Fray Mocho), el dibujante Manuel Mayol y el periodista español Eustaquio Pellicer, el semanario se publicó hasta 1939, con sostenido éxito comercial⁴.

2 Véase Fernando Aínsa, “La perspectiva americana de José Enrique Rodó desde el Capitolio de Roma”, *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 17 (2000), p. 81.

3 En adelante, *CyC*.

4 Eustaquio Pellicer había fundado una primera *Caras y caretas* en Uruguay, en 1890, que salió hasta 1897, bajo la dirección sucesiva de Charles Schültz y Arturo Giménez Pastor. Luego, Pellicer emigró a Buenos Aires, ingresó como periodista en *La Nación* e instaló la primera sala de cine porteña. En 1898 convocó a Bartolomé Mitre y Vedia, exdirector de *La Nación* e hijo de su fundador, para el nuevo emprendimiento de *Caras y Caretas*. Pero Mitre y Vedia excusó su participación cuando el primer número estaba ya en prensa y entonces Pellicer se asoció a otro periodista de *La Nación*, José S. Álvarez. En 1904, Pellicer se retiró de la revista y pasó a dirigir *PBT*.

Fue en el año 1898 cuando una circular de cuatro páginas anunciaba la inminente aparición del semanario, que ya desde el inicio se presentaba como una publicación carente de espíritu doctrinario:

¿Que cuál es nuestro programa? Si le tuviéramos, te lo daríamos hasta con incisos; pero es el caso que lo único que se nos ha ocurrido hacer por el momento, es una gran provisión de coraje para dar este primer paso

*En la escabrosa senda
por donde han ido
todos los editores
que se han «fundido».*

No es, por otra parte, necesario el programa a una publicación que se presenta con los apelativos de festiva, literaria, artística y de actualidades, pues en ellos se condensa cuanto pudiera decirse acerca de su índole, tendencias y plan de labor⁵.

Es así que *CyC* tomó como modelo los *magazines* que se publicaban en Inglaterra y en Estados Unidos, base sobre la cual la dirección llevó a cabo un proyecto criollo de semanario popular que, haciendo coincidir en sus páginas materiales y formas tan diversas como la noticia, la crónica, la página de entretenimientos, el relato costumbrista, el cuento o la poesía, desempeñaría un papel mediador entre los niveles cultos y populares y avanzaría con firmeza frente a las propuestas culturales hegemónicas de sesgo más tradicional. El sistema misceláneo del magazine propició el consumo de un público recientemente incorporado a la lectura, pero también funcionó como un ámbito de promoción de firmas literarias como las de Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Martiniano Leguizamón, Enrique García Velloso, Arturo Costa Álvarez, Rubén Darío, Ricardo Palma, Juan Pablo Echagüe u Horacio Quiroga. De este modo, la revista ofrecía a grupos sociales en ascenso, cuyo status requería una legitimación

Para esta información, remitimos a Geraldine Rogers, *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Edulp, 2008, especialmente al capítulo “El proyecto y su forma”, pp. 27 y ss.

5 Apud Geraldine Rogers, *op. cit.*, p. 31.

cultural, una cuota de capital simbólico, implicado en las firmas de autores literarios prestigiosos o en las manifestaciones *artísticas*. Ese capital simbólico se transfería a un público que, sin necesidad de contar con una formación intelectual previa de gran exigencia, podía tomar contacto con fragmentos de cultura estética y literaria sagazmente dosificados por la revista: recordemos, por ejemplo, que varios números de esta publicación ofrecían réplicas en color de obras pictóricas que se podían recortar para encuadrar y decorar las viviendas de sus lectores⁶.

La vinculación del escritor con las publicaciones periódicas y la tarea periodística, que a esta altura, sabemos que fue sustancial para el desarrollo de la prosa modernista –como lo han demostrado Susana Rotker y Julio Ramos⁷, entre otros– es puesta en primer plano por el mismo Rodó cuando, desde la ciudad italiana de Pisa, se incluye en una genealogía de periodistas que cuenta con nombres ilustres, como el de Byron:

... Y fue asimismo aquí [en Pisa] donde [Byron] concertó con Shelley, que viajaba como él por Italia, y con otro escritor amigo, Leigh Hunt, la publicación de un periódico en Londres. –Sabenlo, compañeros de profesión, los que no lo sabíais. El espíritu más rematadamente aristocrático de la literatura del siglo XIX militó también en nuestro gremio. ¡Lord Byron redactor de periódicos! [...]!⁸.

Volviendo a la revista, un rasgo no menor que caracterizó a *CyC* fue su condición expresa de insertarse, como producto cultural, en el mercado

-
- 6 Seguimos para esta síntesis a Geraldine Rogers, “*Caras y caretas*: la lógica de la integración”, *Orbis tertius*, III, 6 (1998) [disponible en línea] <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar> [consulta efectuada el 13-7-2015]. Esta crítica considera que “Caras y Caretas contribuyó a la creciente vulgarización de la cultura literaria en un momento en que acercar espacial y humanamente las cosas, adueñarse de los objetos culturales en la más próxima de las cercanías, empezaba a ser una de las principales aspiraciones sociales de carácter masivo” (Geraldine Rogers, *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, p. 273).
- 7 Susana Rotker, “La crónica modernista y la crítica literaria” y “El lugar de la crónica”, en *La invención de la crónica*, México, FCE, 2005, pp. 13-27 y 89-135; Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- 8 José Enrique Rodó, “Recuerdos de Pisa”, en *Obras completas*, p. 1206. Recordemos que, desde 1908, Rodó presidía el Círculo de la Prensa en Uruguay.

de los bienes simbólicos, y ello hace que sea explícita en sus páginas la exhibición de las condiciones y problemas concernientes a su sustentabilidad económica. Un pasaje ilustrativo al respecto lo encontramos en el número almanaque de 1898, donde se informa de que

... el buen resultado económico de la revista (derivado de su copiosa venta y de la considerable cantidad de avisos que el comercio trae a sus páginas, atraída por el aliciente de su notoria circulación) nos permite solicitar y retribuir discretamente el trabajo literario y artístico más selecto, buscándolo donde se halla, con lo cual se estimula y ennoblecen la producción intelectual del país, que es todavía la que menos mercado y alicientes materiales tiene entre nosotros, constreñida por lo general a malbaratarse deplorablemente, cuando no a darse gratis para lograr publicidad⁹.

Así, *CyC*, pionera en la prensa de precio económico y accesible a una amplia audiencia, fue uno de los primeros medios que pagó en forma regular las colaboraciones literarias, a la vez que las leyes del mercado pasaron a regir la configuración de las obras, en una constante negociación entre el poder simbólico y el mercantil¹⁰. Un ejemplo de esta capacidad de *mecenazgo* en el seno de una economía de mercado, es precisamente el contrato de Rodó como corresponsal de la revista en Europa, una condición de producción que nuestro autor exhibe en la prosa de sus crónicas, en pasajes como aquel que dice: “antes de enviar a *Caras y caretas* mis impresiones de esta conversación”¹¹. Téngase en cuenta, además, que la industria de la prensa y el incremento de los viajes se desarrollaron paralelamente, y que eso colaboró en la consolidación del género periodístico de las crónicas

9 *Caras y caretas*, Buenos Aires, número almanaque, 1-12-1898, citado en Geraldine Rogers, *Caras y caretas*, p. 63.

10 Es ilustrativa, al respecto, la anécdota según la cual la brevedad y concisión del cuento, rasgo del género que Horacio Quiroga incluyó en su famoso “decálogo”, respondía a una exigencia de Luis Pardo, el Jefe de Redacción de *CyC*, motivada por las limitaciones de espacio en las páginas que la publicación dedicaba a la ficción, un espacio que generalmente era compartido por alguna ilustración. Cabe aclarar que todas las crónicas de Rodó publicadas en *CyC* están acompañadas por fotografías y/o ilustraciones.

11 José Enrique Rodó, “[Portugal] Una entrevista con el presidente”, en *Obras completas*, p. 1189.

o notas de viaje, que desde fines del siglo XIX merecían una columna estable en gran parte de los periódicos y revistas latinoamericanos. Como ilustra el caso de Rodó, muchas de esas crónicas de viaje fueron publicadas más tarde en libros, ya que su condición efímera de género periodístico se balanceaba con la firma prestigiosa que la suscribía, lo cual le garantizó una relativa supervivencia¹². De este modo, publicaciones como *CyC* eran emblemáticas de un proceso de modernización cultural que fue coetáneo –e incluso, precedió en unos años– a los procesos de democratización política en Argentina, colaborando en la ampliación de del espectro de lectores y dirigiéndose a un público que era entendido, primariamente, como un *consumidor*.

Sabemos que el modernismo estuvo vinculado, desde su génesis, con la prosa periodística, muy a pesar del tópico de la confrontación entre la alta cultura espiritualista y el circuito popular o comercial, actitud que no fue compartida por *CyC*, como lo evidencia el fragmento de su programa editorial citado líneas arriba, y que la diferencia claramente del afán de mantenerse “lejos de todo propósito utilitarista”, como predicaba el *Mercurio de América*, o del intento de defender “la divina Belleza” del avance de las “tendencias utilitarias”, como se proponía la *Revista de América*¹³. En este sentido, conviene relativizar la distinción entre una zona de discursos producidos por la alta o la baja cultura, en un intento de esquematizar modos de producción cultural tributarios de distintos estratos sociales. Las revistas fueron, en efecto, zonas de intersección y permeabilidad que coadyuvaron a la profesionalización literaria y al desarrollo de un público de clase media urbana¹⁴. Es en esta zona de producción discursiva tributa-

12 Sobre el tema de la firma, es interesante notar que en las crónicas que nos ocupan, se reproduce la firma original de Rodó. Para Geraldine Rogers, la reproducción facsimilar de la letra manuscrita era una forma de preservar el aura de los literatos destacados en un contexto donde era cada vez más fácil que cualquier escritura alcanzara a verse impresa, incluidos los textos de los lectores que participaban en diversos concursos organizados por la misma revista (Geraldine Rogers, *Caras y caretas*, p. 300). Sobre la crónica y la relación prensa / libros, Beatriz Colombi, “Prólogo” a *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 11-34.

13 Citados en Geraldine Rogers, *Caras y caretas*, p. 289.

14 En palabras de Geraldine Rogers, *Caras y caretas*, p. 104, “*Caras y Caretas*, destinada a un público heterogéneo de todas las clases sociales, formó parte de esa zona de cruces en la industria cultural emergente. Era leída por señoritas y mucamas, propietaria-

ria de la tecnologización y de los procesos de masificación, donde tiene su emergencia la crónica modernista, que en su heterogeneidad representa las contradicciones y tensiones entre el discurso literario y otros discursos sociales que interpelaban y limitaban su virtual autonomía¹⁵.

Parte central del proyecto editorial de *CyC* era su interés por las noticias de actualidad, y de allí el afán por ofrecer al lector información sobre los eventos nacionales e internacionales que se estaban produciendo. Es interesante, en consecuencia, observar el modo en que algunos temas abordados por los cronistas literarios, como ocurre en el caso emblemático de Rodó, forman sistema con noticias que aparecen en otras páginas de la revista, como los eventos concernientes a la primera guerra mundial y sus derivaciones¹⁶. Por ejemplo, en diciembre de 1916, la revista incluye

rios y jornaleros, empleados y comerciantes, y por los hijos de todos ellos. Hasta los miembros encumbrados del circuito letrado la frecuentaban como lectores: Joaquín V. González declaró gozar en sus páginas del género festivo y la caricatura, a su juicio la más deliciosa de las artes”.

15 Julio Ramos, *op. cit.*, p. 12.

16 Limitándonos solamente a los números donde salieron publicadas las crónicas rodonianas, encontramos las siguientes notas periodísticas y *cuentos*, todos relacionados con la Primera Guerra Mundial, su desarrollo en el frente o sus consecuencias en la vida cotidiana y en el desarrollo científico y tecnológico: “El general Sir Douglas Haig”, “Cómo emplea su día Benedicto XV”, “La hora trágica de Bulgaria”, “Los ciegos de la guerra” (*CyC*, XIX, 938, 23-9-1916), “Caras y caretas en Rusia”, “Los héroes modestos de Francia”, “Desde la Gran Bretaña”, “Desde Corfú. Los serbios a la lucha” (*CyC*, XIX, 941, 14-10-1916), “Las ciudades, las aldeas y los campos de Bélgica”, “La ofensiva italiana en el Isonzo”, “Los oídos del submarino” (*CyC*, XIX, 943, 28-10-1916), “Argentinos en la guerra”, “Los héroes del patriotismo húngaro”, “Caras y caretas en Italia. Los médicos en el frente” (*CyC*, XIX, 944, 4-11-1916), “Las ciudades, las aldeas y los campos de Bélgica”, “Caras y Caretas en los Balcanes. Salónica”, “Los efectos de los gases asfixiantes”, “Episodios de la guerra europea” (*CyC*, XIX, 945, 11-11-1916), “Episodios interesantes”, “Un útil invento italiano. La rápida integración de cuerpos extraños en las heridas”, “Cuentos de la guerra” (*CyC*, XIX, 946, 18-11-1916), “Argentinos en la guerra”, “El emperador de Austria – Hungría Francisco José”, “Desde Bélgica invadida. El rey heroico”, “Caras y Caretas en Italia. El fin de un héroe sin pierna. Conversando con sus padres”, “Episodios interesantes” (*CyC*, XIX, 948, 2-12-1916), “Desde Italia. Visiones de guerra”, “Las ciudades, los pueblos y los campos de Bélgica invadida”, “Episodios interesantes”, “Cuentos de la guerra. La ‘madrina’”, “El rey Constantino y Venizelos. Frente a frente” (*CyC*, XIX, 949, 9-12-1916), “El escultor Leonardo Bistolfi, en Gorizia”,

una nota donde consta la visita del escultor italiano Leonardo Bistolfi a Gorizia, una zona que estuvo en el frente de combate en la primera guerra. Poco después, en enero de 1917, se publica la crónica de Rodó “Un documento humano”, que glosa, para el lector de *CyC*, el diario de un oficial austriaco que había caído prisionero en Gorizia, diario que fue leído en una reunión intelectual que tuvo lugar, precisamente, en el taller de Bistolfi¹⁷.

Desde su lugar de intelectual ya consagrado y que escribe para un incipiente público de masas, Rodó comparte con los lectores de *CyC* su visión de Europa y, particularmente, de la guerra que estaba expandiéndose por ese continente¹⁸. Ya desde 1914, el escritor uruguayo había quedado a cargo, en el periódico *El Telégrafo*, de una sección titulada “La guerra a la ligera” y que firmaba con el seudónimo de *Ariel*. Pero ahora, la visión de la guerra tendrá lugar desde un ángulo más cercano, puesto que el autor se encuentra en la misma Europa, aunque su mirada nunca pierde de vista la perspectiva americana. Así, cuando a su paso por Barcelona se encuentra

“Episodios de la gran guerra”, “Desde Rumania. Con el ejército de von Falkenhayn”, “Mr. Lloyd George, en el frente inglés, en Francia”, “El derecho de las madres” (*CyC*, XIX, 952, 30-12-1916), “Los rayos Roentgen y las balas”, “Desde Roma. Escolares modelos”, “Sévres y la guerra. En vez de arte, industria. Jarrones para ácidos”, “Episodios interesantes” (*CyC*, XX, 954, 13-1-1917), “El humor de los combatientes”, “Caras y caretas en Italia. La dura lucha en el Carso”, “De todo un poco” (*CyC*, XX, 955, 20-1-1917), “Los efectos de la guerra en la mujer” (*CyC*, XX, 956, 27-1-1917), “Notas curiosas”, “América en la guerra” (*CyC*, XX, 958, 10-2-1917), “Curiosidades y anécdotas” (*CyC*, XX, 964, 24-3-1917), “La guerra vista desde Londres”, “Caras y caretas en Italia. La Sicilia durante la guerra”, “Los repatriados” (*CyC*, XX, 966, 7-4-1917), “América en la guerra”, “Caras y caretas en Italia. Desde las trincheras a las casas lejanas” (*CyC*, XX, 967, 14-4-1917), “Caras y Caretas en Italia. Con los hermanos Raicevich”, “Cuentos de la guerra. Los dos gemelos”, “Los canadienses en la guerra”, “Nuevo servicio sanitario en la armada yanqui” (*CyC*, XX, 970, 5-5-1917), “Una historia increíble” (*CyC*, XX, 973, 26-5-1917), “La aviación después de la guerra”, “La guerra desde Londres” (*CyC*, XX, 978, 30-6-1917).

17 *CyC*, XIX, 952, 30.XII.1916 y *CyC*, XX, 956, 27-1-1917.

18 Sobre este momento en la producción de Rodó, véanse Fernando Aínsa, *op. cit.*, pp. 75-87; Giuseppe Bellini, “Rodó e il soggiorno italiano”, en *Storia delle relazioni letterarie tra l’Italia e l’America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino–Goliardica, 1982, pp. 226-233; y José Pablo Drews, “Estampas desde las trincheras: José Enrique Rodó y su lectura de la Gran Guerra”, *Thémata. Revista de Filosofía*, 48 (2013), pp. 135-142.

con Rafael Vehils, destaca el emprendimiento que prepara este último,

... acompañado desde su cátedra de Oviedo por Rafael Altamira, una publicación de la mayor oportunidad e interés: una revista de estudios internacionales, donde, anticipándose a la solución del actual conflicto europeo, con las transformaciones que probablemente determinará y el nuevo orden que ha de resultar de él, se tenderá a señalar un ideal de política exterior para España, una dirección consciente y sistemática de sus relaciones con el resto del mundo, *incluyendo como parte preferente de ellas las que se refieren a los pueblos hispanoamericanos*¹⁹.

Alternando con las crónicas de arte o la descripción de las bellezas naturales, el conflicto bélico se filtra en la prosa de Rodó quien, aunque no es un corresponsal de guerra, *stricto sensu*, trabaja como un cronista que observa y analiza la realidad europea para ofrecer una imagen vívida de la situación que se está produciendo allí. Por ejemplo, articula el elogio de las bellezas naturales de la isla de Capri con el impacto económico que la guerra ha causado en la región:

...Capri, como Sorrento, tenía, antes de la guerra, su más copiosa fuente de utilidad en su misma pintoresca belleza, que atraía anualmente a sus playas a muchos millares de viajeros, sin contar los potentados europeos y americanos que han levantado villas suntuosas en el filo de estas peñas y en la falda de estas colinas²⁰.

Pero a la observación y el análisis de los sitios que visita, se suma la reelaboración de otras fuentes de información, como la misma prensa europea, de donde extrae anécdotas bélicas que reescribe, despojándolas de la crudeza que afectaría el *buen gusto* esperable en su prosa, para ofrecérselas al lector de *CyC*:

El fondo heroico, que encubre esa sonriente máscara, da asidua razón de sí allá donde se lucha y se muere. Cien episodios lo manifiestan cada día. Contados en las reseñas de los periódicos o en las cartas

19 José Enrique Rodó, “En Barcelona”, *Obras completas*, p. 1190. La bastardilla es nuestra.

20 José Enrique Rodó, “Capri”, en *Obras completas*, p. 1246.

de los soldados; dando motivo al comentario de los salones y de los corrillos populares, son la crónica donde rasgarán mañana su crisálida las leyendas de esta magna gesta patriótica. Un diligente periodista, el señor Giuseppe de Rossi, ha tenido el oportuno acuerdo de colecciónar los más interesantes y significativos de esos episodios, en un volumen que se lee con agrado y emoción²¹.

En consonancia con lo antedicho, la tragedia de la guerra es estetizada, y en una serie de microrrelatos compara sujetos y acciones con arquetipos literarios, como las picardías de algunos soldados que le recuerdan “la malicia” o “la travesura épica” de Ulises²², o convierte a un “niño sublime” que muere ayudando a los soldados de su país en una alegoría de la infancia patriótica y heroica: “No se sabe su nombre. No queda de él más que del pájaro abatido de la rama por el golpe del granizo. Glorifiquémosle dentro de la advocación simbólica del Gravoche de Víctor Hugo”²³. Incluso los aspectos más crueles, morbosos o desagradables son mediatizados por la mirada estetizante del cronista, quien se pregunta “cuál sería el poeta capaz de poner en bellas rimas estos vientres destripados, estos pingajos de carne, estos torsos semideshechos, estos lodazales de sangre, estos sesos fuera de su cráneo”²⁴.

Si la crónica de viaje ilustra un itinerario, también nos da a conocer las relaciones personales, políticas e intelectuales, del viajero, como lo muestra la crónica dedicada al diario del oficial austriaco apresado en Gorizia, ya mencionado arriba. Rodó obtiene el diario gracias a sus vinculaciones con los círculos literarios y artísticos de Turín, convirtiéndose en el mediador prestigioso entre esos cenáculos –que tienen puntos de encuentro, por ejemplo, en el taller del célebre escultor Bistolfi– y el lector de *CyC*, quien participa así, vicariamente, en los ámbitos de sociabilidad intelectual del mismo escritor-cronista:

... Este oficial llevaba en el bolsillo un cuaderno de memorias, un *diario psicológico*, donde había anotado sus impresiones de la vida de campamento y trincheras [...]

21 José Enrique Rodó, “Anécdotas de la guerra”, en *Obras completas*, p. 1220.

22 José Enrique Rodó, “Anécdotas de la guerra”, en *Obras completas*, p. 1220.

23 José Enrique Rodó, “Anécdotas de la guerra”, en *Obras completas*, p. 1221.

24 José Enrique Rodó, “Un documento humano”, en *Obras completas*, p. 1223.

... Del teatro de la guerra pasó ese cuaderno –hasta hoy desconocido para el público– a ciertos círculos intelectuales de Turín.

Debo a la buena amistad del señor Camilo Ferrúa, el conocimiento de ese curioso manuscrito, que con su autorización ofrezco, brevemente comentado, a los lectores de *Caras y caretas*. Es, según se decía en tiempos del naturalismo, un admirable *documento humano* [...]²⁵.

No deja de ser un rasgo de distinción y sensibilidad estética que ese “documento humano” haya sido una lectura compartida “en el taller de Leopoldo [sic] Bistolfi”, donde se encuentra el cronista “rodeado de formas estatuarías que hablan *del dolor y de la muerte*”. Asimismo, el rol mediador se exhibe en la adaptación del registro léxico de ese escrito, no nacido para la imprenta, para el gran público: “Explicables respetos me obligan, y es lástima, a suprimir o atenuar, en la traducción, palabras de brutal crudeza, toques de realismo feroz, que contribuyen a la cruel energía del original”²⁶.

2. EL DESENCANTO CIVILIZATORIO Y LA PROYECCIÓN ALEGÓRICA SOBRE LA REALIDAD AMERICANA

Ya en la primera de las crónicas, “Cielo y agua”, Rodó introduce el tema americano al describir la exuberante bahía de Río de Janeiro calificándola como “el pórtico de América”, cuyas formas

... sugieren la idea arquitectónica de un mundo que se abre, de un continente que compendia su infinitud y su carácter en un aspecto capaz de ser abarcado con los ojos. Por este arco triunfal debió de penetrar a la Atlántida soñada, para consagrirla en la historia, el genio latino [...]²⁷.

La asociación de América con la herencia latina será una constante en las crónicas del viaje a Europa: aunque esté glosando las bellezas naturales o culturales, hablando de la guerra o la historia del viejo continente, Rodó

25 José Enrique Rodó, “Un documento humano”, en *Obras completas*, pp. 1221-1222.

26 José Enrique Rodó, “Un documento humano”, en *Obras completas*, p. 1222.

27 José Enrique Rodó, “Cielo y agua”, en *Obras completas*, p. 1185.

no deja de poner en primer plano la filiación cultural de la América Hispánica con la lengua y la cultura latinas. La relación entre el tiempo pasado y la modernidad, por ejemplo, es una dicotomía que articula constantemente su visión de Europa, como queda en evidencia en el pasaje en que habla de la Barcelona moderna:

... Los barceloneses me hablan con orgullo del *Ensanche*, que es el barrio moderno; de sus majestuosas avenidas y sus frentes de mármol, y se afanan porque le conozca y admire. Nada más justificado que ese orgullo. Pero no sé si llego a hacerles comprender del todo que a un americano de la parte más nueva de América (y, añádase, por temperamento personal un poco nostálgico e idealizador de lo que queda atrás en el tiempo), debe interesarle, mucho más que todo aquel alarde de espléndida modernidad, la Barcelona que han dejado los siglos; la de las calles estrechas y tortuosas, por donde no pasan tranvías ni automóviles; la que evoca el recuerdo, ya del balcón del trovador, ya del sosiego del convento; la de la Casa Consistorial, y la Audiencia, y la Sala de Contrataciones de la Lonja; la de esa característica plazuela de la Catedral, que, con Rafael Vehils, recorrimos una tarde en que, a la verdad, me creí transportado por encanto a los días de Roger de la Flor y de los condes en guerra con turcos y con moros [...]²⁸.

Una modernidad que ha llegado en forma conflictiva a la América Hispana y que Rodó no puede evitar medir en relación con un patrón de desarrollo histórico cuyo modelo es, para él, el europeo occidental. Eso explica por qué, desde Roma, el contacto con los restos de la ciudad lo lleva a meditar sobre las dificultades del reciente proceso de urbanización en Sudamérica:

... la comparación con la obra de los siglos, si en muchísimas cosas certifica la natural inferioridad de nuestra infancia, da su justo valor al esfuerzo que ha permitido levantar del suelo generoso, entre las convulsiones y las fiebres de nuestra formación política, ciudades como Buenos Aires, como Santiago, como Montevideo [...]²⁹.

28 José Enrique Rodó, “En Barcelona”, en *Obras completas*, p. 1191.

29 José Enrique Rodó, “Al concluir el año”, en *Obras completas*, p. 1227.

Pasajes como este explican por qué, en Rodó, la geografía adquiere un rol alegórico³⁰. El viaje a Europa se convierte, así, en un viaje a las raíces histórico-culturales, latinas, de este cronista que proclamaba, en Barcelona, “*Civis romanus sum!*”³¹. Desde esa matriz especular, percibe en el conflicto entre Cataluña y la España castellana una similitud con la situación americana y la forzada adecuación de la realidad a la legislación española, desde los tiempos de la conquista. El cronista pone en la voz de su interlocutor catalán una explicación de tenor histórico-sociológico acerca de la relación entre ley y tradición en Cataluña, que culmina extrapolándose al contexto americano:

... la legislación de Castilla, adaptada violentamente a nuestro medio [Cataluña]. Propósito tan fuera de lugar como si nosotros hubiéramos querido imponer en Castilla nuestro derecho consuetudinario. Desde entonces la ley y la costumbre marchaban divergentemente en muchos puntos, y esta divergencia no se prolonga sin impotencia de la ley o sin tortura de la realidad. *Ejemplo de ello es el permanente desasosiego de vuestras repúblicas americanas, heridas desde la cuna por la escisión de las leyes y los hábitos [...]*³².

Siempre en esta línea que encuentra en la Europa latina claves de comprensión de las sociedades hispanoamericanas, la multiplicidad de ciudades itálicas con idiosincrasia propia pero que estaban llevando adelante, con éxito, el programa político de la unificación italiana, le sirve para reflexionar sobre las posibilidades futuras de integración latinoamericana, a pesar de las diversidades regionales. O sea que Europa funciona como un observatorio privilegiado para hipotetizar acerca de procesos que bien podrían darse de modo homólogo en la América Latina:

En este maravilloso suelo de Italia, donde los ojos leen cómo la unidad de una tradición y de un espíritu, aunque largos siglos parezcan negarle fuerza ejecutiva, concluye por encarnar en realidad incon-

30 Coincidimos en este punto con Teresa Cirillo Sirri, “Oltre l’isola di Ariel. Rodó in Italia”, *Annali. Sezione romanza*, XXXIX, 2 (1997), p. 292.

31 José Enrique Rodó, “En Barcelona”, en *Obras completas*, p. 1193.

32 José Enrique Rodó, “El nacionalismo catalán. Un interesante problema político”, en *Obras completas*, p. 1197. La bastardilla es nuestra.

movible, me he dicho infinitas veces que, si aún está para nosotros lejana la hora de una afirmación política de nuestra unidad, nada hay que pueda demostrar mejor el boceto ideal de ese cuadro futuro que la aproximación de las inteligencias y la armonía de las voluntades [...]³³.

Esta clase de operaciones son posibles porque la *latinidad* opera para él como una suerte de plataforma que, desde la matriz cultural, permite inferir rasgos de desarrollo social en términos más amplios. Por eso dice, respecto de Nápoles, que “no se descaracteriza. En lo bueno como en lo malo, continúa siendo esencialmente española” y llega a afirmar que “participa de Hispanoamérica”, gracias a lo cual puede *reconocer* en la ciudad italiana “cosas que me parecían del terruño, líneas y matices de mi ciudad nativa, en lo que ésta tiene aún de característico, de tradicional, de pintoresco”³⁴.

Es evidente, en ejemplos como los que anteceden, cómo la función espiritual o ideólogo, típico de muchos intelectuales en este período³⁵. Un rol cuya misión pedagógica se potencia si se atiende a su participación en medios como *CyC*, donde la faceta educativa del intelectual tiene un foro privilegiado. En palabras de Gutiérrez Girardot, “Para Rodó, el arte tiene una alta misión ética [...] que, pese al *pathos* con que Rodó la formula [en *Ariel*], tiene que concluir necesariamente en eso que se llama pedagogía, la que fue doble: educación del espíritu y educación continental”³⁶.

Las mismas crónicas ponen en evidencia esta función pedagógica del intelectual en un pasaje que escenifica la condición definitoria del sujeto biográfico Rodó como *maestro de la juventud*, cuando un grupo de universitarios latinoamericanos que se encontraban en Italia, reconoce en él a una figura magisterial y, en una suerte de evasión temporo-espacial,

33 José Enrique Rodó, “Al concluir el año”, en *Obras completas*, p. 1226.

34 José Enrique Rodó, “Nápoles la española”, en *Obras completas*, p. 1240.

35 Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870–1910)”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 91.

36 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 1988, p. 59.

instala en una conversación de resonancias *arielizantes* la visión de una América futura:

... he aquí que, de vuelta a mi alojamiento, me envuelve de improviso una onda fervorosa de juventud, de alegría, de entusiasmo y de patria. Es un grupo de jóvenes venezolanos, que siguen en esta ilustre Universidad sus estudios de medicina y que, conocedores de mi presencia, me forman, para mis restantes horas de Pisa, el más afectuoso y grato acompañamiento que yo hubiera podido imaginar. *Arielizamos* en sobremesa platónica; recordamos largamente la América lejana y querida, y les oigo, con íntimo deleite, sobre aquel fondo de grandezas muertas, levantar los castillos de las tierras del porvenir³⁷.

Pero la visión utópica sobre el futuro de América se contrapone a las imágenes de la guerra absurda que se desarrollaba en Europa y que, en virtud del lugar modélico que ocupaba la producción cultural de este continente para Rodó y la gran mayoría de sus coetáneos latinoamericanos, no podía sino significar una suerte de desencanto civilizatorio. Aun en pasajes que procuran la celebración del modo de vida latino, que el cronista presenta como jovial y optimista a pesar de las dificultades, se deja entrever la situación de inestabilidad y riesgo para el viajero en un mundo que se deshace:

... Mientras el golpe del cañón deshace, palmo a palmo, las fronteras, y los hilos de sangre descienden por las vertientes alpinas, el alma despreocupada y ardiente de la raza sigue entonando, en las ciudades brumadas de sol, su eterna canción de juventud y de alegría. A no ser por la oscuridad nocturna de las calles, en previsión de los ataques aéreos, y por las relativas incomodidades de la presentación a la Cuestura, para la *dichiarazione di soggiorno*, nada haría sospechar al viajero que no se vive en tiempo de paz. ¡Cuánta mayor tristeza he visto yo difundirse en la atmósfera de Montevideo, durante nuestras *temporadas* de guerra civil, que en el ambiente de estas ciudades italianas, hasta cuyas puertas llegan las llamaradas del más atroz encendimiento de guerra que hayan presenciado, ni acaso puedan presenciar, los siglos!³⁸

37 José Enrique Rodó, “Recuerdos de Pisa”, en *Obras completas*, p. 1207.

38 José Enrique Rodó, “Anécdotas de la guerra”, en *Obras completas*, p. 1220.

El “atroz encendimiento de guerra” resulta así constatado pero no explicado ni justificado, como en las palabras del oficial que había escrito el diario glosado en “Un documento humano”: “No concibo cosa más estúpida que esta guerra de medio mundo contra el otro medio, tanto más cuanto que creo que después de ella las cosas quedarán, poco más o menos, como antes”³⁹. Ninguna crónica, quizás, más clara en su alegorización de este desencanto civilizatorio que “Los gatos del foro trajano”, comparados con “seres de degeneración y de parodia: degeneración y parodia de la fiera”, animales que, adueñados “de aquellos despojos de la grandeza imperial”, conducen al cronista a “ver cifrado en este caso un carácter constante de las decadencias”, una decadencia que está agazapada en los tiempos modernos: “Somos, para los antiguos, gatos para fieras”⁴⁰. Frente a la decadencia, la irracionalidad y esta suerte de desencanto ante la violencia desatada en el seno de la civilización europea, aparece la posibilidad de que la tradición y la cultura *latinas* trasladen su eje al continente americano, en un pasaje que, como tantos otros en Rodó, es una alegoría construida a partir de la visión de un objeto de arte, en este caso, la estatua de la loba capitolina:

Esto pensaba al subir las gradas del Capitolio, cuna y altar de la latina estirpe. [...] Y me acerqué a la jaula de la loba que mantiene, allí donde fue la madriguera de Rómulo, el símbolo de la tradición inmensa en tiempo y en gloria; y la vi revolviéndose impaciente entre los hierros que la estrechan. *Y me parecía como si, en su presagiosa inquietud, la nodriza de la raza mirase a donde el sol se pone y buscara, de ese lado del mundo, nueva libertad y nuevo espacio*⁴¹.

Sintetizando lo expuesto hasta aquí, es evidente que la escritura cronística de Rodó es otra faceta más de su rol como intelectual al servicio de un proyecto civilizatorio⁴² y que, en ese marco, no hace sino confirmar su

39 José Enrique Rodó, “Un documento humano”, en *Obras completas*, p. 1224.

40 José Enrique Rodó, “Los gatos del foro trajano”, en *Obras completas*, pp. 1236-1237.

41 José Enrique Rodó, “Al concluir el año”, en *Obras completas*, p. 1227.

42 Sobre el *modernismo civilizatorio*, afirma Gonzalo Aguilar que se caracteriza por su actitud pedagógica y antiburguesa, su confianza en la palabra y su creencia en el papel privilegiado del intelectual como consejero o denunciante. El rasgo central de esta tendencia es tratar, desde la *cultura*, de dotar de sentido y rectitud a la razón

vocación de guiar los derroteros intelectuales, políticos y morales de un público masivo, que veía ampliar simultáneamente su acceso al consumo cultural y al ejercicio de la ciudadanía. Un ejercicio pedagógico necesario si se acepta que la visión de la guerra europea, en sus crónicas de viaje, articula el desencanto ante los aspectos irracionales y decadentes de la modernidad occidental con la promesa de una nueva utopía para la *raza latina*, esta vez en tierras americanas.

instrumental civilizadora (Gonzalo Aguilar, “Modernismo”, en *Términos críticos de sociología de la cultura*, dir. Carlos Altamirano, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 182). La literatura de viajes del período, del cual la crónica es una forma destacada, se relaciona estrechamente con el proyecto civilizador (Julio Ramos, *op. cit.*, p. 146).

El microrrelato hispanoamericano y su origen poético

BLANCA FONSECA

Secretaría de Educación Pública de México

Título: El microrrelato hispanoamericano y su origen poético.

Title: The Latin American Short Story and its Poetic Origin.

Resumen: La teoría y crítica sobre el microrrelato ha intentado demostrar que el origen de este nuevo género literario proviene de su relación con las formas narrativas, en especial con el cuento y la novela corta, sin prestar atención a la poesía, cuya enorme influencia no ha sido todavía bien estudiada. En este artículo, precisamente, se hace un análisis sobre el microrrelato hispanoamericano y la significativa contribución que han ejercido los poetas (la poesía) en su surgimiento, desde la creación del mismo a mediados del siglo XIX hasta sus manifestaciones más recientes. Se pretende con dicho estudio demostrar cómo los orígenes del microrrelato hispanoamericano (y el microrrelato en general) están relacionados con la misma evolución del género poético, su principal influencia.

Abstract: The theory and criticism of the microfiction has attempted to show that the origin of this new literary genre comes from his relationship with narrative forms, especially short stories and fragmentary novel, but not with regard to poetry, whose enormous influence has not been well studied yet. In this article, however, it is analysed precisely the Latin American short story and the significant contribution they have received from poets (and poetry) since the beginning of its creation (mid XIX Century) until its most recent manifestations. This article will show how the origins of the Spanish American microfiction (and the microfiction in general) are linked to the same evolution of poetic genre, its main influence.

Palabras clave: Microrrelato, Hispanoamérica, Poesía, Cuento.

Key words: Short Tale, Latin America, Poetry, Tale.

Fecha de recepción: 27/11/2015.

Date of Receipt: 27/11/2015.

Fecha de aceptación: 29/11/2015.

Date of Approval: 29/11/2015.

Los estudios sobre el origen y la evolución —y la misma definición— del microrrelato en Hispanoamérica son, actualmente, unos de los más copiosos y sistemáticos de la lengua española, más incluso de lo que se ha hecho hasta ahora con el microrrelato en España y, obviamente, en otras partes del mundo, donde todavía no ha despertado el interés que ha suscitado en la tradición literaria latinoamericana. Desde que Dolores Koch, en su reconocida tesis de 1981, centrara su interés en la producción de tres escritores hispanoamericanos con una marcada inclinación por la narrativa ultracorta (Torri, Arreola y Monterroso), la atención que empezó a suscitar en Hispanoamérica la narrativa brevíssima llevó a los estudiosos del género cuentístico, principalmente, a sistematizar todo lo que sobre este (entonces en cíernes) género podría aportar a la tradición literaria. En uno de sus artículos, Dolores Koch menciona las características de esta forma expresiva incipiente:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. El rescate de las formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, y la inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación¹.

Aunque el microrrelato ha sido objeto de diversas definiciones y nominaciones (minificación, minicuento, etc.), elegimos el término microrrelato porque coincidimos con la aproximación que al mismo hace Guillermo Siles:

La propuesta más viable, según creemos, consistiría en optar por el término *microrrelato*, debido a su aparente neutralidad y generalidad para abarcar esta enorme variedad de formas discursivas. Al utilizar este término que incluye el vocablo *relato*, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación. Otro argumento a favor de esta elección se apoya en su temprana circulación en el discurso crítico. Fue propuesto en los primeros trabajos de Dolores Koch

¹ Dolores Koch, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispamérica*, 30 (1981), pp. 123-130.

(1981 y 1985). Francisca Noguerol Jiménez (1992) y David Lagmanovich (1994 y 1996) lo retoman, en el último caso aunando el prefijo griego con el término ya existente, restringiendo su extensión.²

La tesis fundacional de Dolores Koch evidenció que, a la par de los géneros canónicos, había evolucionado un nuevo género con una historia paralela, de forma subrepticia e independiente, en la que la afición por la narrativa no mayor a dos páginas se consolidaba. En esta línea, los críticos y teóricos del microrrelato en Hispanoamérica rastrearon las fuentes de esta vertiente escritural y encontraron que, en efecto, en la tradición hispanoamericana, sus orígenes llegaban hasta el Modernismo³, teniendo como uno de sus principales centros de irradiación al poeta nicaragüense Rubén Darío. Sobre esta génesis, Guillermo Siles escribe:

La primera fase corresponde a los antecedentes o a las raíces del género, que se encontrarían en la obra de precursores como el mexicano Julio Torri y otros autores de filiación modernista. En Rubén Darío y Leopoldo Lugones se halla el germen de estas formas de escritura –en las composiciones de *Azul* (1888) como «Naturaleza muerta» y en otras posteriores como “El nacimiento de la col”⁴.

Es importante notar que los teóricos y críticos del género del microrrelato comenzaron a verlo, desde un principio, como una simple derivación del cuento tradicional, una especie de reducción al mínimo del mismo, sin apenas prestar atención a toda la influencia que tendría en su desarrollo la tradición poética, de ahí que, en muchas ocasiones, lo que era considerado poema en prosa (como en el caso de los textos en prosa incluidos en *Azul*, de Darío) fuera tomado por los especialistas y estudiosos del género emergente como pequeñas piezas narrativas, pues se consideraba que sus características más definitorias eran sus elementos ficcionales. Conviene dejar claro al respecto que fueron los poetas modernistas (con Rubén Darío

-
- 2 Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 30.
- 3 Véase Juan Armando Epple, “Orígenes de la minificación”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 128-129.
- 4 Guillermo Siles, *op. cit.*, pp. 64-65.

a la cabeza) los referentes más remotos en el ámbito hispanoamericano del microrrelato y que su nominación (como microrrelato) no parece ser más que un simple cambio nominal, no esencial, pues seguían siendo poemas en prosa. David Roas, una vez inventariados y clasificados los rasgos del microrrelato, concluye que este comparte el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento a partir de las tesis postuladas por Edgar Allan Poe en 1842. Roas resume y clasifica los rasgos del microrrelato enunciados por los críticos en cuatro grupos básicos (discursivos, formales, temáticos y pragmáticos) y, después, los somete a un análisis comparativo con el cuento, concluyendo que aquel no es un género independiente del cuento y que el único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlo es su hiperbrevedad. A continuación reproducimos una síntesis de los puntos clasificados:

1. Rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva, fragmentariedad y la hibridez genérica.
2. Rasgos formales: no tienen que aparecer todas en un mismo texto ni en el mismo grado:
 - 2.1. Trama: ausencia de complejidad estructural
 - 2.2. Personajes: mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes-tipo...
 - 2.3. Espacio: construcción esencializada, escasez (incluso ausencia) de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...
 - 2.4. Tiempo: utilización extrema de la elipsis.
 - 2.5. Diálogos: ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales.
 - 2.6. Final sorpresivo y/o enigmático.
 - 2.7. Importancia del título.
 - 2.8. Experimentación lingüística.
3. Rasgos temáticos (tampoco tienen que aparecer todos en un mismo microrrelato):
 - 3.1. Intertextualidad: siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos.
 - 3.2. Metaficción.
 - 3.3. Ironía, parodia, humor.
 - 3.4. Intención crítica.
4. Rasgos pragmáticos:

- 4.1. Necesario impacto sobre el lector.
- 4.2. Exigencia de un lector activo⁵.

EL MODERNISMO: DARÍO, LUGONES, VELARDE

Siguiendo a Lagmanovich y a Siles, no cabe duda de que los sedimentos del microrrelato se inscriben en Hispanoamérica y que uno de sus representantes más sólidos es Rubén Darío (1867-1916), principalmente con *Azul*, su libro emblemático de 1888. El Modernismo, que se constituye en Hispanoamérica como un movimiento transcontinental, será el movimiento en el que se consoliden nuevas formas expresivas, entre ellas el poema en prosa y, simultáneamente (lo que se desvelaría después), el microrrelato. El crítico e historiador del género Javier Perucho, al hablar de las definiciones dadas al respecto por el teórico David Lagmanovich, advierte ya la presencia del origen del microrrelato en el Modernismo, como primera fase, para luego a trasladarse a la vanguardia y concluir con la etapa posmoderna:

El crítico argentino David Lagmanovich sostiene una estética del microrrelato (“narrativista”) donde afirma que no toda minificación es un microrrelato, denominación que reserva a los cuentos brevísimos; además sostiene que esta modalidad literaria tiene su origen inmediato en el modernismo, primera fase evolutiva, seguida de la vanguardia y, como etapa de clausura, el posmodernismo⁶.

En la generación de Rubén Darío se encuentran otros escritores que también practican la prosa ultracorta y experimentan con ella, no sólo con intenciones poéticas, sino también ensayísticas, además de cultivar el género cuentístico o, incluso, subgéneros periodísticos afines. Modernistas como Leopoldo Lugones, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, que también fueron periodistas en una época convulsa y

5 David Roas, “Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato”, en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 13-25.

6 Javier Perucho, *Dinosaurios de papel. El cuento brevíssimo en México*, México, Editorial Ficticia, 2009, p. 22.

reformadores de naciones en transformación (el paso de la colonia a la independencia), empezaron a experimentar con diversas formas y estilos literarios, transgrediendo con ello no sólo la corriente que venía imponiéndose (el Romanticismo), sino también los géneros canónicos que la misma difundía. Al efecto, Rubén Darío hace una síntesis del parnasianismo y el simbolismo y, en ese afán de negar el romanticismo más realista y naturalista, propone un lenguaje nuevo con temáticas que parecen darle la espalda a la realidad latinoamericana, convulsionada en guerras intestinas independentistas. En efecto, Darío experimenta con nuevos ritmos, inventa nuevas tonalidades, revitaliza un léxico en desuso, introduce cultismos y neologismos, y con todo ello regenera no sólo el lenguaje, sino también la manera de ver la realidad hispanoamericana, para lo cual creó nuevas formas y estructuras expresivas. La influencia que tendrá en ello un poeta como Baudelaire, otro reformador del lenguaje, es notoria, y de esta evidencia deja constancia Lagmanovich cuando escribe sobre los precursores del microrrelato en Hispanoamérica:

Aunque obviamente no pertenece al orbe hispánico [Baudelaire] nos interesa porque su exploración del “poema en prosa” abrió nuevas perspectivas a muchos escritores, no sólo de su propia lengua sino también de la nuestra. Uno de ellos fue precisamente Rubén Darío, durante la época de su residencia en Chile, que culmina en *Azul...* su libro de 1888. Por su parte Reyes y Torri, siguiendo cada uno las directivas de su personalidad literaria, contribuyen a la aclimatación de las formas narrativas muy breves en México. Similar es la experiencia de Lugones, quien, como los otros hispanoamericanos citados, procede del común tronco de nuestro Modernismo⁷.

En ese momento, como apreció Lagmanovich, es cuando encuentran tierra fértil géneros como el poema en prosa y el microrrelato y, por ello, Darío es aceptado por la crítica como su más visible precursor, al igual que algunos más de los poetas modernistas como los mencionados Lugones, Gutiérrez Nájera, José Martí y, un poco después, López Velarde, Alfonso Reyes y Julio Torri, considerado éste último un punto de inflexión en la

⁷ David Lagmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, p. 164.

consolidación del microrrelato en el mundo hispánico y el primero en escribir un libro paradigmático sobre el género: *Ensayos y poemas*, de 1917. Como puede observarse, es tan destacable como significativa la presencia de los poetas entre los creadores y fundadores del microrrelato. Algunos de ellos, con sus respectivos países, son Luis Viales (Colombia), Ramos Sucre (Venezuela), Vicente Huidobro (Chile), Felisberto Hernández (Uruguay), Leopoldo Lugones, Ángel de Estrada hijo, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo (Argentina), Julio Torri (Méjico) y, por supuesto, Rubén Darío (Nicaragua).

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), por su parte, poseedor de una vasta obra todavía inclasificable, poeta mexicano de primera línea e introductor entusiasta de la literatura francesa en México, impulsó en sus entregas periodísticas muchos textos que, aunque no pueden ser clasificados estrictamente como microrrelatos, transparentan la percepción de su vocación por lo breve. En este sentido, es muy representativa del género su “Historia de un dominó”:

¡Pobre mujer! Tu suerte es parecida a la de aquellos domínos rotos y desteñidos que ves bailar en medio de la sala. Primero, cuando el raso estaba virgen, atraía las miradas codiciosas en el aparador resplandeciente de una peluquería. ¡Qué terso y qué lustroso era su cutis! La luz resbalaba por él haciendo espejar sumtuosamente. Un hombre lo tomó, cubrió con él su levita negra y se fue al baile. A cada paso, el dominó, perfectamente nuevo, producía un ruido cadencioso, así: frú-frú-frú-frú. Era rojo... ¡como el pudor! Aquella noche cayó en el raso púrpura la primera gota de Borgoña. Ya no era nuevo, ya tenía una mancha, ya no estaba en el aparador, ya valía menos.

¡Cuántos carnavales han pasado por él! Durante los primeros años, el dominó, merced a la bencina y los remiendos, estuvo en las peluquerías de primera clase. No cubría más que levitas negras, cuerpos varoniles que salían del baño, cabezas suavizadas con ungüentos aromosos. Al cabo de sus mangas aparecía el guante. Pero luego, a fuerza de gotas de Borgoña y gotas de Champagne, el dominó perdió su lustre virginal, su color fue palideciendo. Los descosidos y los remiendos eran más notables. Los clientes de la peluquería no le quisieron ya y el peluquero lo vendió a una barbería. Su precio bajó: entre los artesanos y los pobres, pasaba siempre por un traje de lujo. Todavía entonces siguió yendo a los grandes bailes; pero ya no rozaba vestidos

de seda ni desnudos brazos blancos. Las gotas que llovían sobre él a la hora de la cena ya no eran de Borgoña: de cognac.

El descenso fue más acelerado. De barbería en barbería, recorrió todos los barrios. Dejó de ir a los suntuosos bailes de teatro, y fue a las bacanales sucias y asquerosas de los cafés y los salones vergonzantes. Ya estaba destenido. Algunos opinaban que había sido rojo, pero nadie lo aseguraba. El pobre dominó se alquilaba con dificultad, a dos pesetas por la noche. Ya no cubría levitas negras abrochadas, sino raídas chaquetas y camisas sucias. Los cabellos que ocultaba con su capucha olían mal y eran ásperos. Al cabo de sus mangas aparecían dos manos casi negras. El pobre dominó ya estaba encanallado. Olía a gente ordinaria. Ya no rozaba al bailar trajes de seda, sino rebozos y percal almidonado. Ya no le caían gotas de Champagne ni de Borgoña, ni siquiera de cognac; le caían gotas de aguardiente. Una noche sintió el desgarrón de la hoja aguda y larga de un cuchillo, penetrando hasta el corazón que latía abajo. En esa vez la mancha fue de sangre. El pobre dominó estuvo largas horas en la cárcel, y pasó luego al hospital. Allí le desgarraron para vendar la herida del enfermo. Sus compañeros, que se aburrían, colgando de los grásiertos y carbonizados clavos de una obscura barbería, oliendo aguas sucias y pomadas rancias, no rezaron por él. Los domíños no rezan.

¡Pobre mujer! ¡Tu suerte es parecida a la de esos brillantes domíños! Tú no lo puedes comprender ahora: ¡Las ideas tristes resbalan por tu cerebro, como resbala el agua llovediza por la seda de una sombrilla japonesa!⁸

En Lugones (1874-1938) existe una práctica más sistemática del cuento sin dejar de ser, sobre todo, un poeta. Lugones, reconocido como un poeta de primera línea en la generación encabezada por Darío, su mentor, pasa por ser el modernista más importante de Argentina y una figura clave de la tradición poética hispanoamericana entre los siglos XIX y XX. Polígrafo, Leopoldo Lugones es autor de un libro raro, parecido al creado por Torri, titulado *Filosoficula* (1924), que contiene 43 microrrelatos (máximo de 3 páginas) y 7 poemas. Entre ellos destaca “La culpa suprema”:

8 Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, 1983, pp. 241-242.

Conducido Jesús ante el consejo de escribas y ancianos que presidía Caifás, no hubo testigos que declarasen en su contra. Apenas un fanático afirmó haberle oído decir que era capaz de destruir y reedificar el templo en tres días. Imputación necia a la cual el reo no se dignó contestar.

Ya iban a absolverlo en la deliberación subsiguiente, cuando uno de los escribas que era a la vez concesionario de las pesquerías en el lago de Genezaret, donde Jesús multiplicó los peces, lanzó contra él una acusación terrible:

—Nadie lo ha visto nunca comprar ni vender, como hacen los hombres honrados.

Era cierto, Jesús no había comprado ni vendido nunca la cosa más insignificante.

—¿Será entonces un ladrón? —preguntó alguno.

—No; porque los ladrones venden lo que roban.

—¿Un mendigo vagabundo?

—No; porque los mendigos piden limosna y éste nunca ha pedido.

—¡Cómo! ¡Ni siquiera ha pedido!

—Nunca. Desprecia el dinero. No lo ha tocado jamás.

—Jamás?

—En efecto, ni cuando hubo de pagar el censo al César. Mandó a su discípulo Pedro que obrara por él, extrayendo la moneda necesaria de la boca de un pescado de mis pesquerías. Lo cual agrega a su delito, la magia.

—¿Pero qué delito?

—El de no haber jamás comprado ni vendido.

Entonces los ancianos y escribas, meditaron. Un hombre que no compraba ni vendía, no era ciertamente ladrón, ni mendigo, no cometía delito alguno con ello. Pero no podía ser hombre honrado, porque todos los hombres honrados compran y venden.

Y como no podía ser hombre honrado, condenáronlo al suplicio, volviendo así por el principio de simetría moral, que aquel extraño violaba.

No hubo allí ningún psiquiatra que lo declarara irresponsable por anormal⁹.

⁹ Leopoldo Lugones, *Filosofícula*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948, pp. 121-122.

López Velarde (1888-1921), por su parte, es el escritor mexicano de mayor renombre en la etapa de transición de la fase modernista a las vanguardias. Junto con Tablada, es considerado un regenerador del lenguaje, además de ser el autor de uno de los poemas más importantes de la tradición lírica mexicana, “La suave patria”. Su poesía combina el poema tradicional con los poemas en prosa; en su libro *El minutero*, por ejemplo, López Velarde practica el poema en prosa, pero en realidad muchos de estos poemas, por sus características cercanas a la prosa, pueden ser considerados microrrelatos y así han sido recogidos de hecho en algunas antologías del género. Este es el caso de su texto “Eva”, que fue incluido por Luis Ignacio Helguera en la *Antología del poema en prosa en México* y también en *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*, de David Lagmanovich:

Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas. Tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del ruiseñor, enloqueciéndose ante la ira de Jehová, que te produjo falible y condenable, se desenfrenó con la congoja sumada de los siglos. La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que habría de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia. Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago con que ceñiste el filial cadáver cruento. Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vida, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenarios para pescar mi corazón. Yo te conjuro a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo, por haber llevado la vergüenza alícuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz¹⁰.

López Velarde bebió en la tradición de los poetas franceses, en los que aprendió a experimentar con los géneros y a practicar con el poema en prosa y la crónica, de ahí que algunos de sus poemas en prosa sean también considerados híbridos cercanos al microrrelato. Al respecto, Guillermo Siles advierte que

10 Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, p. 128.

[...] las principales aportaciones de los textos de López Velarde a la tradición del microrrelato [...] se encontrarían en el cultivo del poema en prosa, que hereda de los autores franceses, y de formas mixtas como la crónica; igualmente en las alusiones intertextuales, en la invención de un estilo y en la utilización del humor, la ironía, la ambigüedad. La capacidad de introducir elementos burlescos sobre su propia poesía, sin renegar de ella, constituye el mejor indicio de la conciencia crítica, signo de la modernidad del poeta¹¹.

El polígrafo Alfonso Reyes (1889-1959), tal vez junto con Octavio Paz el escritor más importante del siglo XX mexicano, poeta y ensayista, practicó con asiduidad todo tipo de escritura, incluido el microrrelato. En sus piezas más breves, que ya están siendo antologadas de forma separada, Alfonso Reyes nos muestra un universo literario fascinante, pues sus microrrelatos normalmente son pequeñas viñetas de la vida cotidiana, no carentes de humor, en las cuales el poeta inserta siempre una enseñanza o moraleja, impulsando con ello la tradición clásica y bien arraigada de la fábula en la tradición literaria española. También, como en el caso de la mayoría de los escritores de lo brevíssimo, los textos de Reyes han sido incluidos indistintamente en antologías de poemas en prosa y en las de microrrelatos, como su texto “Sentimiento espectacular”:

Los periódicos y la gente hablan de algunos muertos y heridos. Es que, teniendo un arma en la mano, la tentación es grande. Y apedrear tranvías es un instinto como el de apedrear conejos. Aparte de que el vidrio y la piedra son enemigos de suyo. Todos los cantos están clamando por caer sobre todos los tejados de vidrio.

Salvo en el crimen pasional, los demás delitos no tienen relación con la ética; son amorales, inocentes, casi extraños a la noción del bien y del mal. Yo tengo un cañón: frente a mí se yergue una torre. ¿Cómo desistir de hacer blanco? Yo tengo unos buenos puños que Dios me dio: hacia mí adelanta un guardia, etcétera.

Muchos desmanes se cometen por el puro gusto de hacer blanco. La prueba es que se siente alegría al oír un disparo: ¿Le dio? ¿No le dio?

11 Guillermo Siles, *op. cit.*, p. 73.

Y es lástima que la gente sufra cuando la hieren o se muera cuando la matan. Porque sería agradable ensayar...¹²

Alfonso Reyes incluyó en su vasta obra estas experimentaciones en formas literarias breves, casi escritas al paso de sus viajes y con la sorpresa que le ocasionaba su vida errabunda, principalmente por Brasil y España. Quien revise sus obra completa, en más de veinte volúmenes, puede apreciar asimismo el entrecruzamiento genérico que en ella prolifera enriquecido con ensayos, apuntes y notas misceláneas sobre personajes o libros, etc. Más específicamente, en *Calendario* (1924), Reyes reúne una importante colección de textos breves que sorprenden por todas las características que, ya para entonces, definirían a lo que hoy se conoce como microrrelato.

También mexicano es Julio Torri (1889-1970) quien, como ya se ha dicho, supone un punto de inflexión en el género del microrrelato en el mundo hispánico, aunque ahora le disputa su fundación Juan Ramón Jiménez, del cual se alega que, tres años antes de publicado *Ensayos y poemas*, de Torri, ya había escrito textos que bien podrían ser considerados microrrelatos. Sobre esta disputa acerca de la titularidad de la fundación del microrrelato y a propósito de cómo Juan Ramón Jiménez llegó a él, Irene Andrés-Suárez escribe:

Un buen ejemplo de cómo se puede llegar al microrrelato a través del poema en prosa lo constituye Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien, al decir de T. Gómez Trueba, abocó al microrrelato no tanto por reducción cuantitativa del cuento como por “un aumento de la narratividad en el poema en (prosa)”¹³.

En cualquier caso, se concede unánimemente la prioridad a Torri, ya que *Ensayos y poemas* es un libro raro e inclasificable, escrito, además, en una época en que era impensable alentar una estética de este tipo, pues se buscaban todavía los discursos epopéyicos y constructores de una nación y una nacionalidad. En el México postrevolucionario, por ejemplo,

12 Alfonso Reyes, *Obras completas: Visión de Anahuac, Las Vísperas de España, Calendario*, México, FCE, 1995, II, p. 257.

13 Irene Andrés-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010, p. 71.

escribir textos puramente literarios, oníricos, sobre lecturas o reflexiones metaliterarias, era una exquisitez y un atentado contra la construcción de la nación. Sin embargo, Torri desafió esta corriente y escribió un libro auténtico y que rebasa, como afirma Siles, cualquier clasificación genérica o tipología literaria:

Cultiva una estética de «lo mínimo» típicamente vanguardista y señala un nuevo rumbo en el campo de la experimentación literaria. En su primer libro incluye textos que rebasan las clasificaciones categóricas y modifican las expectativas de lectura generadas por el título. Ensaya estrategias de ruptura expresadas en el tratamiento de temas y formas novedosas: sus composiciones fundan la genealogía del microrrelato en el siglo XX¹⁴.

Torri, en efecto, le da carta de residencia al microrrelato; por ello, es importante detenerse en su obra, pues en él se apreciarán claramente la fijación y estabilidad de las fronteras genéricas, y la constante de una propuesta estética específica, una especie de establecimiento y consolidación de todo lo que el Modernismo removió y preanunciaron las vanguardias, tal como si las hojas del árbol, al sacudirse, hubieran por fin alcanzado tierra y quedado extendidas en el césped. La obra de Julio Torri, que es donde en realidad comienza la historia del microrrelato en Hispanoamérica, surge en la atmósfera que propician las vanguardias poéticas, sin que Torri esté considerado como una figura central de las mismas, aunque *Ensayos y poemas* sea una obra revolucionaria.

Alrededor de la obra de Torri se empezó a tener el gusto, en una parte de la literatura mexicana e hispanoamericana en general, por lo demasiado breve. La muestra de ello la podemos encontrar en otro escritor que ha pasado desapercibido por la crítica especializada, Mariano Silva y Aceves, hacedor de unos textos breves que bien cabrían en la categoría de microrrelatos, pero también en la de prosas poéticas o poemas en prosa, según la perspectiva con que se les mire. Mariano Silva y Aceves, junto con Torri, pertenecen a esta generación de escritores que arraigan su escritura en lo ultrabreve, en Hispanoamérica, y que abren paso a los que serían considerados como los escritores que después habrían

14 Guillermo Siles, *op. cit.*, p. 78.

de consolidar la escritura del microrrelato: Juan José Arreola y Augusto Monterroso.

LAS VANGUARDIAS: HUIDOBRO, VALLEJO, NERUDA

Con la recepción de las vanguardias literarias, principalmente llegadas de Francia, la expansión de estos movimientos sacude todos los entramados del lenguaje para crear nuevas formas expresivas acordes a las nuevas realidades y la nueva sentimentalidad de la época, influidas en ocasiones por circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales como, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial o la Revolución Rusa de Octubre. La vanguardia en Hispanoamérica fue una etapa de gran regeneración del lenguaje poético gracias a la llegada de los *ismos*, que favorecerá incluso la creación de algunos propios de Hispanoamérica como el creacionismo en Chile, el ultraísmo y su variante, el martinfierrismo, en Argentina, el estridentismo en México, etc. Será, pues, en el fragor de las vanguardias poéticas de donde surjan los escritores que darán continuidad al proyecto iniciado por los modernistas en lo que concierne a la consolidación del poema en prosa, primero, y del microrrelato, después. La consolidación de este cambio, por ello, no corresponde a los narradores, sino a los poetas, curiosa y significativamente a los mismos que estuvieron implicados en la regeneración y proliferación del poema en prosa. En este aspecto, los vanguardistas hispanoamericanos más notables son Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo y Jorge Luis Borges. Todos ellos utilizaron formas breves, ambiguas, híbridas, a caballo entre la prosa y la poesía, de ahí que algunos de sus textos breves puedan ser considerados poemas en prosa o microrrelatos, según desde qué perspectiva se los analice. Al trazar esta genealogía, Guillermo Siles menciona, por ejemplo, la importancia que tendrá el poeta Vicente Huidobro, considerado por Octavio Paz, según indica Siles, el iniciador de la vanguardia hispanoamericana, secundado por otros poetas mencionados anteriormente:

En cuanto a la vanguardia [...] es importante, al trazar la genealogía del microrrelato, tener en cuenta las construcciones narrativas breves del chileno Vicente Huidobro, las de Arqueles Vela (*El café de nadie*,

1923), las prosas de Ramón López Velarde y Alfonso Reyes (Méjico) y las del argentino Macedonio Fernández¹⁵.

La historia del microrrelato, así pues, está entrañada en la del poema en prosa hasta el punto de que es casi inseparable de este; por eso, interesa tanto estudiar estos dos tendencias literarias, Modernismo y movimientos vanguardistas, donde el problema de la distinción de los géneros se acentúa, fundiéndose y convirtiéndose en un solo magma expresivo con diversos puntos de irradiación estética, con un pie en lo lírico y otro en lo ficcional. Ahora bien, la primacía de esta honda transformación, cronológica y cualitativamente, corresponde al Modernismo, que debe ser considerado el primer cónclave poético en la generación de este género. Lo explica así Lagmanovich: “Si buscamos antecedentes, no hemos de remontarnos más que a los años del Modernismo hispanoamericano y español, vinculado con la última fase del movimiento europeo del simbolismo”¹⁶.

El Romanticismo, anterior al Modernismo, y luego la etapa postvanguardista, son importantes porque muestran los sedimentos más primigenios (en el caso del Romanticismo) y ya la consolidación genérica (en el caso del Postvanguardismo), pero en realidad donde más se ve este proceso de desprendimiento del microrrelato (devenido del poema en prosa) es durante la transición modernismo-vanguardia, de ahí que sea en las obras de estos poetas mencionados donde se percibe esta evolución o desprendimiento, incluso esta confusión y ambigüedad genérica. En el caso de los poetas vanguardistas, una vez fueron ellos quienes emprendieron la transformación del lenguaje y el establecimiento de nuevas formas estilísticas, y no los narradores. Eran poetas que escribían prosa, pero no a la inversa. Sobre la época vanguardista y su importancia en la estabilidad del género, Lagmanovich vuelve a hacer precisiones de indudable interés:

Es una época de importante experimentación y de febres innovaciones caracterizada por la aparición de numerosas escuelas o tendencias literarias [...].

15 *Ibidem*, pp. 65-66.

16 David Lagmanovich, *op. cit.*, p. 16.

Donde más se notan las innovaciones vanguardistas es en el verso, tal vez por haber sido –desde el Renacimiento hasta el Modernismo– inclusive la forma literaria que impuso más severas normas a sus cultores. [...] La vanguardia barre con estas especificaciones e impone el verso libre, los ritmos contradictorios, el frecuente abandono de la rima, el rechazo de la puntuación y el acceso a la poesía de las voces de la calle y de la conversación informal. [...] Mas a pesar de este predominio de la creatividad poética, los vientos del cambio no dejan asimismo de sacudir la prosa, que busca nuevas formas literarias igualmente tocadas por el afán de renovación. Hay poetas que innovan en la prosa y hay prosistas que, sin cultivar la poesía, intentan nuevos caminos¹⁷.

Por eso, resulta fundamental conceder a los poetas la titularidad en la fundación del nuevo género, aunque después haya sido abanderado más por los narradores, quienes aprovecharon los hallazgos de los primeros. En Vicente Huidobro, por ejemplo, se despliegan estas premisas. Poeta experimental, autor de un poema que es clímax del vanguardismo hispanoamericano de principios del siglo pasado, *Altazor*, Huidobro es creador de una gran cantidad de textos en los que también los límites genéricos quedan disueltos. No solo es autor de un libro de poemas en prosa, como *Tremblor de cielo*, sino también de otros textos cortos que han sido antologados en sus obras completas, en las que se integran obras teatrales y novelas, además de poemas y textos diminutos que el poeta escribió alrededor de los años 20 del siglo pasado, los cuales, según Lagmanovich, son testimonio de la situación literaria de su tiempo, ya que “la propensión lúdica característica de la vanguardia, así como el humor tendiente al absurdo, identifican al ‘cuento en miniatura’ huidobriano, o microrrelato, como un perfecto ejemplo de la situación literaria de su tiempo”¹⁸. El crítico argentino pone como muestra el texto “Tragedia”, buen ejemplo de la poética huidobriana de lo mínimo:

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga. Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

17 *Ibidem*, p. 176.

18 *Ibidem*, pp. 182-183.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda¹⁹.

Pablo Neruda, aunque con un experimentalismo más moderado que el de Huidobro o el Vallejo de la primera etapa, en parte por su acercamiento a lo social y lo político, también se aproxima y practica la estética de lo brevísimo. Muchos de sus poemas de *Residencia en la tierra* vienen a ser como puentes que facilitan el salto al microrrelato, sobre todo los cinco poemas en prosa que aparecen en la primera *Residencia*. En “Comunicaciones desmentidas” tenemos un ejemplo claro de esta disolución genérica:

Aquellos días extraviaron mi sentido profético, a mi casa entraban los coleccionistas de sellos, y emboscados, a altas horas de la estación, asaltaban mis cartas, arrancaban de ellas besos frescos, besos sometidos a una larga residencia marina, y conjuros que protegían mi suerte con ciencia femenina y defensiva caligrafía.

Vivía al lado de otras casas, otras personas y árboles tendiendo a lo grandioso, pabellones de follaje pasional, raíces emergidas, palas vegetales, cocoteros directos, y en medio de estas espumas verdes, pasaba con mi sombrero puntiagudo y un corazón por completo no-

19 Vicente Huidobro, *Vicente Huidobro en breve*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2001, p. 21.

velesco, con tranco pesado de esplendor, porque a medida que mis poderes se roían, y destruidos en polvo buscaban simetría como los muertos en los cementerios, los lugares conocidos, las extensiones hasta esa hora despreciadas, y los rostros que como plantas lentas brotaban, en mi abandono, variaban a mi alrededor con terror y sigilo, como cantidades de hojas que un otoño súbito trastorna.

Loros, estrellas, y además el sol oficial, y una brusca humedad, hicieron nacer en mí un gusto ensimismado por la tierra y cuanta cosa la cubría, y una satisfacción de casa vieja por sus murciélagos, una delicadeza de mujer desnuda por sus uñas, dispusieron en mí como de armas débiles y tenaces de mis facultades vergonzosas, y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cesar desteje y teje. Naturalmente, de la luz lunar, de su circunstancial prolongación, y más aún, de su eje frío, que los pájaros (golondrinas, ocas) no pueden pisar ni en los delirios de la emigración, de su piel azul, lisa, delgada y sin alhajas, caí hacia el duelo, como quien cae herido de arma blanca. Yo soy sujeto de sangre especial, y esa substancia a la vez nocturna y marítima me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición.

De ese modo histórico mis huesos adquirieron gran preponderancia en mis intenciones: el reposo, las mansiones a la orilla del mar me atraían sin seguridad, pero con destino, y una vez llegado al recinto, rodeado del coro mudo y más inmóvil, sometido a la hora postrera y sus perfumes, injusto con las geografías inexactas y partidario mortal del sillón de cemento, aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada²⁰.

Es importante señalar, por ejemplo, que este texto fue incluido en la antología del poema en prosa de Jesse Fernández, pero no así en la antología del microrrelato hispánico de David Lagmanovich, quien ni siquiera menciona a Neruda como uno de los cultivadores del género, aun cuando resulta evidente que “Comunicaciones desmentidas” es un texto con claras características ficcionales, susceptible de ser incluido con más fundamento dentro del género del microrrelato que del poema en prosa.

20 Pablo Neruda, *Obra poética, I*, Chile, Cruz del Sur, 1947, pp. 65-66.

Con César Vallejo el poema en prosa alcanza su madurez, aunque *Trilce* le abrió paso hacia nuevas formas expresivas al ser uno de los libros más vanguardistas de Hispanoamérica junto con *Altazor*, de Huidobro. Si alguien removió las estructuras de la lengua, tal vez al mismo nivel que Darío en el Modernismo, ese fue César Vallejo. Toda su obra poética es una trasgresión del *establishment* lingüístico. Por eso, la obra de Vallejo es fundamental para entender los nuevos movimientos poéticos que sobrevendrían después, incluido el coloquialismo, que no se entiende sin Vallejo, Neruda y Girondo. Uno de estos ejemplos es “La violencia de las horas”:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: “¡Buenos días, José! ¡Buenos días, María!”.

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió, a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocadas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola²¹.

Un autor que aún no ha sido objeto de la atención crítica adecuada es Oliverio Girondo. Si bien escribió 1954 su obra más vanguardista, *En*

21 Clayton Eschelman y José Rubia Barcia, *The Complete Posthumous Poetry*, Estados Unidos, University of California Press, 1978, p. 5.

la Masmédula, ya a considerable distancia del momento más importante de la etapa vanguardista, Girondo firmó varios libros que bien podrían prefigurar el género microrrelatista, entre ellos *Espantapájaros*, conformado por poemas en prosa y, también, narraciones que encajarían en los límites del microrrelato. Guillermo Siles señala, junto a Vallejo, a Girando como antecedente fundamental en la etapa de formación del nuevo género:

Espantapájaros (al alcance de todos), de 1932, de Girondo, es un antecedente fundamental del microrrelato por el hecho de poner en acción una serie de mecanismos alejados de los cánones establecidos y anticipar estrategias utilizadas por Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* –específicamente las relaciones entre el texto 18 y «Las instrucciones para llorar» [...].

Y agrega que:

Espantapájaros almacena elementos narrativos en la mayor parte de sus textos, cuya materia resulta insuficiente para alcanzar el estatuto de formas canónicas como el cuento, pero que tampoco funcionan estrictamente como poemas en prosa²².

Jorge Luis Borges fue, de todos, el poeta más conservador, aunque la revolución que trajo no fue tanto de lenguaje cuanto de visión de la realidad literaria, distinta a la que se tenía en Hispanoamérica, y en ello radicaría su revolución. Borges, esencialmente un poeta, desplazó desde ahí su mirada a otras geografías literarias, entre ellas el cuento y el ensayo, que aparecían generalmente entremezclados y fundidos. Pero su obra no se caracteriza por la abundancia, sino por la brevedad. El que piensa en Borges, piensa en un escritor mesurado, de un estilo conciso y depurado, que siempre se inclinó por las formas breves (del cuento, de la poesía y del ensayo) y que creó una literatura que, en más de un sentido, también fue trasgresora. Uno de sus textos emblemáticos, considerado prosa poética para algunos, poema en prosa para otros y microrrelato incluso para terceros, es su clásico “Borges y yo”, que reproducimos seguidamente:

22 Guillermo Siles, *op. cit.*, pp. 88 y 91.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre.

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página²³.

LA FÓRMULA ATM: ARREOLA, TORRI Y MONTERROSO

El estudioso del microrrelato Lauro Zavala es el creador de la formula ATM: Arreola, Torri y Monterroso, pero es necesario considerar a Torri (de quien ya se habló anteriormente) como un precursor importante de lo que después consolidarían Arreola y Monterroso, quienes pertenecen a una generación distinta. En cualquier caso, las obras de Arreola y

23 Jorge Luis Borges, *El hacedor*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 808.

Monterroso, aunque diferentes, generalizan en Hispanoamérica la práctica de la escritura ultrabreve. En el caso de Arreola, tenemos a un escritor cuya obra oscilará entre el cuento de extensión tradicional y los cuentos brevísimos, algunos de ellos cercanos al aforismo o a la imagen poética, como su clásico: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones”. Los temas de Arreola casi siempre se acercan a lo fantástico, de ahí que uno de sus libros medulares sea *Bestiario*, como en el caso de Julio Cortázar, también otro de los grandes microrrelatistas hispanoamericanos, especialmente con sus *Historias de cronopios y de famas*. Por otra parte, la escritura de Monterroso (incluso la ensayística) está marcadamente influenciada por los escritores grecolatinos de manera que siempre tiende a textos ultrabreves con una enseñanza moral (no tan evidente) o a reflexiones en la forma de breves ensayos casi siempre en diálogo con los autores clásicos de referencia. Su libro paradigmático, *La oveja negra y otras fábulas* (de 1969), es una muestra clara de ello. La explosión que vendrá después de estos escritores fundacionales, muchos de ellos ya más bien narradores (en lugar de poetas, como en el caso de Arreola y Monterroso)²⁴, generó la percepción de que los creadores reales del microrrelato habían sido cuentistas y no poetas. Por tal motivo, parte de la crítica y la teoría del cuento se han volcado en ellos sobre el naciente género cuando, en realidad, ha faltado puntualizar que su origen proviene precisamente de la revolución hecha desde la poesía, primero en el Modernismo, con Darío y Lugones, y luego en las vanguardias, con poetas como Huidobro, Neruda, Vallejo y el mismo Borges. Los microrrelatistas cuentistas (para diferenciarlos de los microrrelatistas poetas) fueron los que le dieron consolidación al género del microrrelato en Hispanoamérica (Arreola, Monterroso, Cortázar); por esa razón se creó la percepción de que habían sido ellos los artífices del nuevo género. Narradores (cuentistas, esencialmente) de diferentes partes de Hispanoamérica como Denevi, Max Aub, Virgilio Piñera, Bioy Casares, Edmundo Valadés, Mario Benedetti, Guillermo Samperio, Avilés Fabila,

24 “El minicuento es una forma contemporánea no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre y que hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces”, según Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Venezuela, Editorial Equinoccio, 2009, p. 21.

Felipe Garrido, etc., vinieron a engrosar la lista de microrrelatistas, la mayoría de ellos provenientes de las fronteras del cuento y, salvo algunos cuantos, de la poesía.

Este es un punto de quiebra importante, porque la historia del microrrelato comparte su lugar de origen con el que tiene la historia del poema en prosa, con la salvedad de que, como ha podido observarse, luego de su etapa de formación (en el Modernismo y las vanguardias) tal historia es tomada como bastión por los cuentistas, quienes le darán carta de identidad, de la misma manera que los teóricos y críticos de la narrativa aprovecharán para iniciar su análisis, que derivará en su definición, delimitación, historia e interpretación a partir de su aspecto narrativo. Por eso es importante destacar que estas breves historias, tanto del poema en prosa como del microrrelato, se hayan centrado sobre todo en la etapa modernista y de vanguardia, porque es ahí donde nos interesa enfatizar la gran influencia que ha tenido la poesía (principalmente el poema en prosa) en la formación del microrrelato, aspecto del que poco se ha hablado en los estudios del género, sobre todo cuando se aborda lo correspondiente a su génesis y evolución.

A la juventud hispana de Unamuno: un proyecto clave en el proceso creativo de *Del sentimiento trágico de la vida*¹

GIULIA GIORGI

Universidad de Ferrara

Título: *A la juventud hispana* de Unamuno: un proyecto clave en el proceso creativo de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Resumen: Este trabajo examina uno de los textos más significativos dentro del proceso creativo que condujo a *Del sentimiento trágico de la vida: A la juventud hispana*, un ensayo sobre el erostratismo y otros temas que, filtrado a través del *Tratado del amor de Dios*, desemboca finalmente en la obra filosófica más representativa de Unamuno. Aporta además nuevos datos sobre la filiación de los manuscritos que forman parte del antetexto de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Palabras clave: Antetexto, Unamuno, *A la juventud hispana*, *Del sentimiento trágico de la vida*.

Fecha de recepción: 27/11/2015.

Fecha de aceptación: 29/11/2015.

Title: *A la juventud hispana* de Unamuno: A Key Project in the Creative Process of *Del sentimiento trágico de la vida*.

Abstract: This work analyses one of the most relevant texts in the creative process that brought to *Del sentimiento trágico de la vida: A la juventud hispana*, an essay about the herostratism and other themes that, re-elaborated in the *Tratado del amor de Dios*, resulted in the most important philosophical book by Unamuno. It also provides new data about the filiation of the various manuscripts that compose the avantext of *Del sentimiento trágico de la vida*.

Key words: Avantext, Unamuno, *A la juventud hispana*, *Del sentimiento trágico de la vida*.

Date of Receipt: 27/11/2015.

Date of Approval: 29/11/2015.

1 Este trabajo ha sido elaborado en la Universidad de Salamanca durante una estancia financiada por la Cátedra de Altos Estudios del Español, adscrita al Campus de Excelencia Internacional/*Studii Salmantini* (septiembre 2013-diciembre 2013).

La delimitación del antetexto de *Del sentimiento trágico de la vida* (en adelante STV), sin duda el ensayo filosófico de Unamuno más conocido y estudiado, continúa siendo una tarea de especial complejidad, debido al gran número de materiales heterogéneos que lo componen. Pese a la notable cantidad de contribuciones críticas al respecto, todavía falta un análisis puntual y completo de las diferentes etapas de elaboración de la obra, al objeto de iluminar el intrincado mosaico que forman sus numerosísimos borradores. Este estudio aspira a configurarse como un primer acercamiento al tema, necesario para una fase sucesiva en la que se editarán el conjunto de dichos testimonios antetextuales, empresa de la que se está ocupando un equipo de investigación del *Dipartimento di Studi Umanistici* de la Universidad de Ferrara (Italia). Mi intención es arrojar luz sobre uno de los textos más significativos dentro del proceso creativo que llevó a STV, o sea, el proyecto –frustrado– de *A la juventud hispana*² (en adelante AJH), un ensayo sobre el erostratismo y otros temas que, filtrado a través del *Tratado del amor de Dios* (en adelante T), desemboca finalmente en la obra filosófica más representativa del autor vasco.

La serie de artículos que se publican entre 1912 y 1913 en *La España Moderna* es, de hecho, el último segmento de un largo proceso de elaboración que empieza a finales del siglo XIX y cuyas etapas creativas más relevantes –etapas que han sido objeto ya de algunos estudios– son el *Diario íntimo* (en adelante DI), las *Meditaciones Evangélicas*³ (en adelante

2 Se ha optado por escoger el título *A la juventud hispana* (y no *Mi confesión*) porque así era como el mismo Unamuno pensaba titular su libro de ensayos, según revela en la correspondencia de la época. Véanse las cartas a Candamo y Ugarte que se citan sucesivamente. El manuscrito de AJH se editó no ha mucho (Miguel de Unamuno, *Mi confesión*, ed. Alicia Villar Ezcurra, Salamanca-Madrid, Sigueme-Universidad Pontificia Comillas, 2011), pero sin el necesario rigor filológico. No en vano, dicha edición acusa numerosos deslices tanto en la transcripción como en una serie de lecturas del borrador unamuniano.

3 Véanse al respecto los trabajos de Paolo Tanganelli, “Miguel de Unamuno: una revisione della crisi del ‘97 alla luce di alcune *Meditaciones Evangélicas* inedite”, *Analì della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università di Siena*, XIX (1998), pp. 13-53; “Ancora sul progetto delle *Meditaciones Evangélicas* di Unamuno: il rinvenimento di nuovi abbozzi”, *Il Confronto Letterario*, XVII, 33 (2000), pp. 167-191; “Introducción. Las *Meditaciones Evangélicas* o el eslabón perdido”, en Miguel de Unamuno,

ME) y T⁴.

En realidad, como ya se ha afirmado, el concepto de ‘antetexto’ parece

sumamente ineficaz y reduccionista, ya que a la hora de hablar de los antecedentes de *Del sentimiento trágico* habría que destacar, ante todo, que existe un hilo conductor, un *fil rouge* manifiesto, que une el *Diario íntimo* a *Del sentimiento trágico*, y que la mayoría de los proyectos concebidos por Unamuno a partir de 1897 (como las *Meditaciones evangélicas*, *Ciencia y fe*, los *Diálogos filosóficos* o *Eróstrato*) confluyen todos [...] en *Del sentimiento trágico*⁵.

Y esto porque STV aspiraba a convertirse en una especie de “obra total”, de sinopsis privilegiada de todo lo que el autor había escrito durante los tres lustros anteriores. Según veremos, la pretensión de realizar una “suma de su filosofar” se inaugura concretamente con AJH, como revelan sus escritos preparatorios⁶.

Meditaciones Evangélicas, ed. Paolo Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, pp. 15-68.

4 T permaneció inédito hasta 2005, año en el que Orringer lo publicó junto con STV en Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, ed. Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005. Véase también Paolo Tanganelli, “Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto del *Del sentimiento trágico de la vida*”, en *Miguel de Unamuno – Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 175-194. Para los nexos intertextuales entre T y STV, véanse Filippo Tedeschi, “Del *Tratado del amor de Dios* a *Del sentimiento trágico de la vida*: gestación de dos tratados”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 46 (2008), pp. 71-102; y del mismo autor, *Unamuno e la costruzione del “Sentimiento trágico”: riscrittura di progetti abbandonati e abbozzi avanttestuali*, Tesis doctoral, Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2010, pp. 83-114.

5 Paolo Tanganelli, “Del erostratismo”, p. 176.

6 Cf. en particular CMU, 68/15, hoja 152: “Me acerco a los 40<› temo perder mi juventud; quiero recoger etc.<› Obra de resumen. No obra definitiva. Es España no obras definitivas”. En la transcripción de los autógrafos unamunianos se emplean algunos simples signos diacríticos; o sea:

> < Supresión posiblemente tardía | ^> < Supresión inmediata | [] Añadido presuntamente tardío | ^[] Añadido inmediato | <xxxx> Integración editorial | ? Una letra ilegible | ??? Una palabra ilegible | ? Lección dudosa | “lección1 ^lección2 Susitución presuntamente tardía | lección1 / lección2 Variante alternativa (es posible que se den incluso más de dos variantes alternativas).

¿Cuándo se escribió AJH? ¿Dónde se ubica dentro del proceso creativo que desemboca finalmente en STV? El epistolario unamuniano resulta clarificador: al consultar la correspondencia de esa época, puede verse como antes de 1903 Unamuno se refiere alternativamente a dos escritos distintos⁷; es decir, a un trabajo sobre el erostratismo (al cual alude de diversas maneras: *Erostratismo*, *Eróstrato* y luego *Eróstrato o la gloria*)⁸ y a un ensayo que titula de varios modos (*Razón y fe*, *Ciencia y Religión*, *Religión y Ciencia* y *Religión o ciencia*)⁹.

Solo en una carta del 2 de marzo de 1903 destinada a Candamo, Unamuno revela su voluntad de fusionar ambos proyectos en un “libro regularmente extenso, que titularé *A la juventud hispana* y serán una serie de ensayos [...] enlazados entre sí, uno sobre *Eróstrato o la gloria*, otro sobre el patriotismo, sobre la ciencia otro, sobre la religión española, y todos eslabonados”¹⁰. El mes siguiente, en su correspondencia a Manuel Ugarte, escribe: “Actualmente estudio la historia de la *independenciación* de las repúblicas americanas, pues trabajo en un libro que se titulará *A la juventud hispana*. Son varios ensayos, de los que llevo hecho el primero”¹¹. Efectivamente, a partir de esas fechas desaparecen las referencias epistola-

7 El hecho de que se trate de dos proyectos distintos es patente, ya que en una carta de 1902, dirigida a Andrés Bellogín, Unamuno indica todas las obras en que está trabajando, citando *Eróstrato o de la gloria y Religión y ciencia*. Véase Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, ed. Laureano Robles, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, I, p. 117.

8 “A la vez trabajo en un libro sobre el erostratismo”, carta a Pedro Jiménez Ilundain, 4.XII.1901, en Miguel de Unamuno *Epistolario americano (1890/1936)*, ed. Laureano Robles, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 122; “Trabajo en otro: *Erostratismo*”, carta a Rubén Darío, 12.I.1902, *Ibidem*, p. 126; “El tal discurso [se refiere al discurso preparado para los Juegos Floreales de Cartagena] me ha hecho suspender mis demás trabajos, entre ellos el de un nuevo libro: *Eróstrato*”, carta a Timoteo Orbe, 20.VII.1902, en Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, I, p. 115; “Ahora trabajo en mi libro «Eróstrato o de la Gloria»”, carta a Manuel Ugarte, 9.IX.1902, en Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 143.

9 “Ahora preparo un libro que se titulará *Ciencia y Religión ó Razón y fe*, estudios críticos religiosos que es asunto que siempre me ha tentado”, carta a Manuel Ugarte, 12.III.1902, en Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 132; “Preparo un libro que no sé si titularé *Religión y Ciencia o Razón y fe*”, carta a Alberto Nin y Frías, 5.XI.1902, *Ibidem*, p. 145.

10 Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, I, p. 126.

11 Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 163.

res al supuesto ensayo sobre razón y fe¹² y solo se vuelve a citar *Eróstrato o la gloria* a finales de mayo de 1904¹³.

El borrador del texto que el maestro vasco pensó titular *A la juventud hispana* se halla en la Casa-Museo Unamuno, en una carpeta¹⁴ junto con el borrador de T y los relativos añadidos numerados (14 hojas) que Unamuno pensaba intercalar en el mismo T. La estructura de este manuscrito es la que sigue: una breve introducción titulada “Mi confesión” (un folio escrito por las dos caras) que al parecer se añadió sucesivamente¹⁵, el ensayo sobre el erostratismo (que ocupa los doce folios posteriores, escritos por las dos caras) y el segmento inicial de otro escrito que Unamuno titula al principio “La Ciencia” (y luego “Verdad y vida”) que se halla en los últimos cinco folios y quedó interrumpido en la página 19. Además, en el archivo de la Casa-Museo se custodian las notas que, según los planes del escritor bilbaíno, debían integrarse en el mismo borrador; están numeradas del 1 al 31, y llenan cinco cuartillas escritas por las dos caras¹⁶. Existen también otros esquemas y planes relativos a este proyecto, que a menudo son simples citas de textos que el autor quería glosar o insertar; textos –algunos– que pertenecen a su producción y delinean la pretensión de ‘obra total’ que caracteriza a STV¹⁷.

Pese a los estudios ya abordados sobre los otros textos que forman parte del antetexto del STV, considero necesario detenerme brevemente en algu-

12 En una epístola enviada a José Enrique Rodó el 7 de febrero de 1903 el autor vasco admite: “Mi obra *Religión y ciencia* camina muy poco a poco”. Véase Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, pp. 159-160.

13 *Ibídем*, p. 184.

14 Signatura: CMU, 68/34.

15 Parece probable que Unamuno haya añadido esta introducción después de empezar a escribir el ensayo erostratista, ya que en el segundo folio del borrador –o sea: la primera página de dicho ensayo– el autor tacha el número 1 (que había escrito previamente) y lo sustituye por el 2.

16 Son las hojas 96, 97, 98, 99 y 122 de la carpeta CMU, 68/15, conjunto de más de un centenar de hojas entre esbozos, notas, citas, apuntes, etc. relativos al proceso de elaboración de T. Dichas notas inéditas integrarán la edición de AJH que acometo en la actualidad.

17 Además de los borradores que se conservan en la carpeta CMU, 68/15 (concretamente, las hojas 107-112; 114; 117; 150; 152-161; 163-166), hay otros en el archivo unamuniano que llevan por título “Mi confesión”, “Eróstrato”, “Juventud” o “A la juventud” (son los borradores CMU, 70/18; CMU, 78/219; CMU, 83/85; CMU, 83/42; CMU, 78/137; CMU, 85/82).

nas de estas etapas redaccionales con el fin de analizar los nexos textuales que vinculan AJH con los proyectos previos (DI, ME) y sucesivos (T, STV).

1. A LA JUVENTUD HISPANA Y LAS MEDITACIONES EVANGÉLICAS

Unamuno concibió y escribió –parcialmente– los ensayos de las ME a finales del siglo XIX. Estos textos representan uno de los principales eslabones que conectan el DI a STV, ya que el rector de Salamanca empezó a proyectar su redacción después de terminar el cuarto cuaderno del diario, donde figuran glosas y comentarios de algunos episodios neotestamentarios, como la conversión de Nicodemo, el encuentro de Jesús con la Samaritana y la predicación de san Pablo en el Areópago. La relación entre el DI y las ME es patente, pues varios fragmentos del diario coinciden a la letra con las meditaciones redactadas: a saber, *Nicodemo el fariseo*¹⁸, *Jesús y la Samaritana*¹⁹ y *El mal del siglo*²⁰. El plano inicial de esta colección de

18 Es la única meditación que salió a la luz. Unamuno la leyó en el Ateneo de Madrid el 13 de noviembre de 1899 y se publicó luego en *Revista nueva*. El borrador de este texto se conserva en la Casa-Museo Unamuno (sign. CMU, 63/9). Se trata de 46 cuartillas de varios tamaños escritas por una cara (en el vuelto se hallan anotaciones relativas a otros trabajos).

19 En el ms. de *Jesús y la Samaritana* aparece la fecha “lunes 13 nov 1899”, que posiblemente no es la misma en la que el autor terminó su redacción, ya que en una carta de principios de 1898 alude a estos ensayos como “concluidos ya”. Véase Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 45. En realidad, como puede observarse, la fecha corresponde al día en que Unamuno leyó *Nicodemo el fariseo* en el Ateneo: no resulta inverosímil por ello, como señala Tanganelli, que el autor hubiese simplemente apuntado en aquella hoja el día fijado para la conferencia o que pensara leer los dos ensayos en aquella ocasión. Cf. Paolo Tanganelli, “Introducción”, pp. 29-30. El autógrafo se custodia en la Casa-Museo Unamuno (sign. CMU, 62/6); lo integran 20 cuartillas escritas por una cara. Existe también otro borrador (sign. CMU, 79/231) de 9 cuartillas escritas por una cara y numeradas por el autor. El texto permaneció inédito hasta 2001, cuando fue divulgado por Robles. Véase Laureando Robles, “El texto inédito de Unamuno «Jesús y la samaritana»”, *Ciudad de Dios. Revista agustiana*, 214, 3 (2001), pp. 479-612.

20 El manuscrito, formado por 29 cuartillas numeradas por el autor y escritas por una cara (pero en muchos casos anotadas también en el vuelto) se conserva en la Casa-Museo Unamuno (sign. CMU, 69/9). Existe también otro borrador (sign. CMU, 79/231) compuesto de 13 cuartillas escritas por una cara, las primeras once numera-

ensayos—según lo que revela un autógrafo unamuniano que se custodia en la Casa-Museo junto con el borrador de *El mal del siglo*— preveía la redacción de otras tres composiciones: *El reinado social de Jesús*, *El eunuco de Candace*—(*Hechos VIII*) y *La conversión de San Dionisio*. Sucesivamente, Unamuno decidió cambiar el título de esta última meditación (*San Pablo en el Areópago*, en vez de *La conversión de San Dionisio*)²¹, y sustituir *El eunuco de Candace*—(*Hechos VIII*) por *La oración de Dimas*²². De todas formas, el proyecto de las ME parece naufragar después de la divulgación de *Nicodemo el fariseo*²³.

Si resulta evidente la filiación de las ME del DI, igualmente cierta es su vinculación con STV: la obra maestra de Unamuno recupera y desarrolla segmentos textuales que proceden de estos ensayos. Particularmente relevante, para nuestra investigación, resulta *El mal del siglo* (en adelante EMS), donde se halla *in nuce* el eje temático del erostratismo, el concepto de hambre de inmortalidad que se desarrollará en AJH y T, y encontrará su forma definitiva en STV. A diferencia de *Jesús y la Samaritana*—meditación terminada pero nunca divulgada—, EMS no quedó completamente inédito, dado que diversos fragmentos de este ensayo fueron insertados en el texto de una entrevista hecha por José Martínez Ruiz (Azorín) a Unamuno. Esta entrevista, “Charivari. En casa de Unamuno”, que apareció el 26 de febrero de 1898 en la revista *La Campaña*, se configura como una suerte de compendio de EMS²⁴.

das por el autor (en las últimas dos figuran algunas adiciones). La primera edición de este texto se debe a Laureano Robles, “El mal del siglo (texto inédito de Unamuno)”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34 (1999), pp. 9-131.

21 Véase Armando Zubizarreta, “La inserción de Unamuno en el cristianismo: 1897”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, CVI (1958), p. 26, y Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 93.

22 Cf. Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, pp. 45 y 47.

23 De las tres meditaciones solo esbozadas (*El reinado social de Jesucristo*, *La oración de Dimas* y *San Pablo en el Areópago*) se custodian en la Casa-Museo Unamuno algunos borradores fragmentarios (*El reinado social de Jesucristo*, sign. CMU, 69/10; *La oración de Dimas*, sign. CMU, 79/233; *San Pablo en el Areópago*, sign. CMU, 79/190 y 79/231). Para la edición de los borradores de estos textos inéditos y ulteriores datos sobre su composición, véase Paolo Tanganelly, “Introducción”, pp. 19-23.

24 Me limito a citar tan solo dos ejemplos de los numerosos puntos de contacto entre EMS y la entrevista azoriniana. Además de las múltiples referencias al progreso y a la ideología socialista —preeminentes en el texto de Azorín— resultan significativos

Muy significativos son algunos segmentos textuales compartidos por EMS, AJH, T y STV, donde el autor pide a su lector que llegue a imaginar su propia muerte, su completo desvanecimiento²⁵: “parece exigir de su

aquellos pasajes en los que se dibuja una visión nihilista de la vida humana, en particular: “Si hemos deshecho la ilusión de vivir y el vivir por el vivir mismo no nos satisface, ¿para qué vivimos? Y así es como se ha endechado al reposo inacabable por terror a él, y se ha llamado a la muerte como libertadora, ya que vivimos para volver a la nada. ¡Cuántos suicidios por terror a la muerte! ¡Qué inmensa revelación de la tristeza en la *noia* de pobre Leopardi, en aquella invocación al aniquilamiento para huir de la *infinita vanità del tutto*! Todo ello no es más que el fracaso del intelectualismo, la fatiga del racionalismo, que dijo Thierry” (Azorín, “Charivari. En casa de Unamuno”, en Azorín-Unamuno. *Cartas y escritos complementarios*, introd., ed. y notas de Laureano Robles, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, p. 46). Este fragmento resume algunas ideas que se hallan en EMS: “Si hemos deshecho la ilusión de vivir y el vivir por el vivir mismo no nos satisface ¿para qué vivimos? [...] Y así es como se ha endechado al reposo inacabable por terror a él, y se ha llamado a la muerte como a libertadora, ya que vivimos para volver a la nada. Los tragos amargos apurarlos pronto y de una vez; ¡volvamos cuanto antes a la nada! Y así es como ha habido suicidios por terror a la muerte [...] ¡Qué enseñanzas tan amargas en la obra del pobre Leopardi, empapado en la enorme *noia*, en el fastidio inmenso del nihilismo y pidiendo el aniquilamiento para salir de una vez de la *infinita vanità del tutto*, del vacío de un sombrío teatro de espectros, que divierten a los niños y entenebrecen el ánimo a los maduros!” (EMS, Miguel de Unamuno, *Meditaciones evangélicas*, ed. Paolo Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, pp. 99-100). Otra porción textual interesante es la que se refiere a la filantropía y al anhelo de permanecer en la memoria de las generaciones futuras, que figura en ambos textos: “¿Que si yo muero quedan otros? Sí, otros que se morirán a su vez, y si todos morimos del todo, en cuanto a conciencias, no es el género humano más que una sombría procesión de fantasmas que salen de la nada para volver a ella” (Azorín, *op. cit.*, p. 46); “¿Que la muerte no es para la sociedad más que un accidente? ¿que si yo muero quedan otros? Sí, otros que morirán a su vez, y si todos morimos del todo no es el género humano más que una sombría procesión de fantasmas que salen de la nada para volver a ella” (EMS, Miguel de Unamuno, *Meditaciones*, p. 101). Para un análisis exhaustivo de tales vínculos textuales se remite a Paolo Tanganelli, “Introducción”, pp. 39-44.

25 El concepto aquí descrito se halla en muchos fragmentos del DI: “La razón humana [...] lleva al absoluto fenomenismo, al nihilismo [...]. El vértigo la sobrecoge, el terrible vértigo de intentar concebirse como no siendo, de tener un estado de conciencia en que no haya estado de conciencia. La nada es inconocible. Y así se cae en Dios [...]. Es la creación de la fe” (Miguel de Unamuno, *Diario Íntimo*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 44-45); “Es preciso intentar de vez en cuando concebirse y sentirse no siendo. De

destinatario nada menos que la *enargeia* o *evidentia* del propio proceso de nihilificación, premisa necesaria para el salto regenerador de la *gnosis* a la *pistis*²⁶. Es interesante ver cómo se desarrolla esta descripción en el paso de EMS a STV, con la mediación de AJH y T. El fragmento de EMS (“Es bueno, lector, que recogiéndote en ti pienses en que el sol se te apague, se te enmudezcan los sonidos, se te desvanezcan a la vista las formas, se te licue todo en la nada y ni aún la conciencia de la nada misma te quede”)²⁷ se amplifica en los textos sucesivos, siendo anticipado por una breve explicación de la función ‘catártica’ de tal experiencia de aniquilación:

Imposible nos es concebirnos como no existentes, no hay esfuerzo que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconciencia, de su propio anonadamiento; causa vértigo el empeñarse en comprenderlo. (AJH, 2r)²⁸

Aunque al pronto congojosa, os será, jóvenes, al cabo meditación corroboradora el que recogiéndoos en vosotros mismos os figuréis un lento deshaceros, deshacimiento en que la luz se os apague, se os enmudezcan los sonidos, se os derritan entre las manos las cosas, se os escorra el piso, se os vayan los recuerdos y las ideas, se disipe en la nada todo y ni aun la conciencia de la nada misma os quede, siquiera como fantástico asidero de un:a sombra. (AJH, 3r-v)

Imposible nos es concebirnos como no existentes, no hay esfuerzo alguno que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconciencia, de su propio anonadamiento. Intenta imaginarte en plena vigilia cual sea tu estado de alma en el profundo sueño, trata de llenar tu conciencia con la representación de la no conciencia, y lo verás. Causa congojoso vértigo el empeñarse en comprenderlo. [...] Aunque al pronto nos sea congojosa esta meditación de nuestra mortalidad nos es al cabo corroboradora. Recójete, lector, en ti mis-

este horror se saca temor de Dios y esperanza” (*Ibidem*, p. 83); “Pero es mucha mayor tortura la de la imaginación al esforzarse por imaginarse como no existiendo. [...] El terrible estado de conciencia en que pensamos que no hay tal estado, el pensar que no pensamos, da un vértigo de que ya la razón no cura” (*Ibidem*, p. 129).

26 Paolo Tanganelli, “Introducción”, p. 18.

27 Miguel de Unamuno, *Meditaciones*, p. 100. Se utiliza esta edición para todas las citas de EMS.

28 Se mencionan los fragmentos de AJH a partir del borrador unamuniano; el número que acompaña la sigla se refiere a la numeración de las cuartillas.

mo y figúrate un lento deshacerte, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido envolviéndote en silencio, se te derritan entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos y las ideas, se te vaya disipando en nada todo y tú disipándote también y ni aun la conciencia de la nada te quede, siquiera como fantástico asidero de una sombra. (**T, pp. 38 y 42**)²⁹

Imposible nos es, en efecto, concebirnos como no existentes, sin que haya esfuerzo alguno que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconsciencia, de su propio anonadamiento. Intenta, lector, imaginarte en plena vela cuál sea el estado de tu alma en el profundo sueño; trata de llenar tu conciencia con la representación de la inconsciencia, y lo verás. Causa congojosísimo vértigo el empeñarse en comprenderlo. [...] Aunque al pronto nos sea congojosa esta meditación de nuestra mortalidad, nos es al cabo corroboradora. Recógete, lector, en ti mismo, y figúrate un lento deshacerte de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido, envolviéndote en silencio, se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada y disipándote también tú, y ni aun la conciencia de la nada te quede siquiera como fantástico agarradero de una sombra. (**STV, pp. 79 y 82**)³⁰

En los cuatro fragmentos transcritos figuran también dos *exempla* relacionados con el hambre de inmortalidad. El primero alude a un pobre labrador analfabeto:

He oído contar de un pobre segador muerto en un hospital que al ir el cura a ungirle en extremaunción se resistía a abrir la mano derecha en que aferraba una moneda, sin acordarse de que una vez muerto su mano ya no sería ya suya. Así hay muchos que en vez de la mano cierran el espíritu queriendo guardar en él al mundo. (**EMS, pp. 100-101**)

29 Para los pasajes citados de T remitimos directamente a su autógrafo, indicando el número de página según la numeración unamuniana de las hojas.

30 Para los fragmentos tomados de STV utilizamos la edición de Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. Pedro Cerezo-Galán, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

He oído contar de un pobre segador gallego muerto en una cama de hospital que al ir el cura a ungirle en extrema unción se resistía a abrir la diestra en que apuñaba unas sucias monedas, sin (percibir) de que una vez muerto no sería su mano ya suya. Y así muchos que apuñan no ya la mano, el corazón, queriendo apuñar en él al mundo. (**AJH, 3v**)

He oido contar de un pobre segador muerto en una cama de hospital que al ir el cura a ungir en extrema unción las manos se resistía a abrir la diestra, *“en b con* que apuñaba unas sucias monedas, sin percatarse de que una vez muerto no sería su mano ya suya ni de él mismo. Y así cerramos y apuñamos no la mano, sino el corazón, queriendo apuñar en él al mundo. (**T, p. 42**)

He oido contar de un pobre segador muerto en cama de hospital, que al ir el cura a ungirle en extremaunción las manos, se resistía a abrir la diestra con que apuñaba unas sucias monedas, sin percatarse de que muy pronto no sería ya suya su mano ni él de sí mismo. Y así cerramos y apuñamos, no ya la mano, sino el corazón, queriendo apuñar en él al mundo. (**STV, pp. 82-83**)

El segundo ejemplo, en cambio, se refiere a un literato que Unamuno presenta como amigo suyo:

Me confesaba un amigo una vez que previendo en pleno vigor de salud física una muerte muy próxima sólo pensaba en concentrar la vida viviéndola toda en los pocos días que calculaba le quedarían, e imaginaba escribir un libro: «Los últimos días de mi vida» ¡Vaciedad de vaciedades! ¡Triste estado de paganismo el que ha descrito Renan en uno de sus dramas! (**EMS, p. 101**)

Me confesaba un amigo que previendo en pleno vigor de salud física la cercanía de la muerte, solo pensaba en concentrar la vida, viviéndola toda en los pocos días que calculaba le quedaban, e imaginando escribir sobre ello un libro. (**AJH, 3v**)

Me confesaba un amigo que previendo en pleno vigor de salud física la cercanía de la muerte, pensaba en concentrar la vida viviéndola toda en los pocos días que calculaba le quedaban e imaginando escribir sobre ello un libro. (**T, p. 42**)

Confesábame un amigo, que previendo en pleno vigor de salud física la cercanía de una muerte violenta, pensaba en concentrar la vida, viviéndola en los pocos días que de ella calculaba le quedarían para escribir un libro. ¡Vanidad de vanidades! (**STV, p. 83**)

El cotejo de estos fragmentos arroja bastante luz sobre el método de trabajo de Unamuno: como ya se ha afirmado, “a la hora de redactar el tercer capítulo de *Del sentimiento trágico*, Unamuno, con toda probabilidad, volvió a consultar también *El mal del siglo*, es decir, un inédito de 1897 al que ya había recurrido para escribir el ensayo erostratista”³¹. Nótese, de hecho, cómo retoma la cita bíblica empleada –si bien con una variante– solo en EMS (“vaciedad de vaciedades”) y la inserta en STV. Según veremos, hay otros casos en los que el texto de STV se remonta a una versión más antigua del texto (concretamente a AJH) y no a su directo antecedente (T).

2. A LA JUVENTUD HISPANA Y LAS ETAPAS SUCESIVAS: EL *TRATADO DEL AMOR DE DIOS Y DEL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA*

Después de esta somera exemplificación del estrecho parentesco entre las ME (especialmente EMS y su “refundición” en la entrevista azoriniana) y STV, oportunamente filtrado a través de AJH y T, vuelvo al ensayo erostratista de 1904, con el intento de encarar mejor su ubicación en la génesis del texto filosófico más importante del rector de Salamanca. Como ya he apuntado, AJH representa un momento clave en la elaboración de STV. El ensayo sobre el erostratismo, de hecho, sumado a la primera parte de T, se refunde luego en STV, pero ocupando un lugar diferente. En efecto, en T –ensayo seudo-ascético en el que todavía domina la perspectiva religiosa– el discurso sobre el hambre de inmortalidad (desde la p. 35 hasta la 58, de las 92 que componen el manuscrito) se ve, en cierta medida, encerrado dentro de una celebración de la recuperación del *mythos* evangélico, evocada al principio y al final del borrador.

En STV, en cambio, los materiales procedentes de T (es decir: los que anticipaban y seguían al ensayo erostratista, y que en la obra de 1913 ocupan los capítulos séptimo, octavo y duodécimo) resultan delimitados por un marco “tradicista”, por así decir, formado por una nueva reelaboración del ensayo erostratista (principalmente en el tercer capítulo, “El hambre

³¹ Paolo Tanganelli, *Unamuno fin de siglo – La escritura de la crisis*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, p. 190.

de inmortalidad") y la nueva doctrina, el quijotismo unamuniano, al final de la obra. En otras palabras, la perspectiva religiosa, preeminente en T, dejaría paso en STV a la dimensión trágica de una fe sin fundamento.

El vínculo entre T y su antecedente AJH resulta evidente³²: en las páginas 35-58 del tratado Unamuno transcribe y reelabora el contenido del ensayo erostratista, insertando también el material que había añadido al texto (es decir: las notas de la 1 a la 31)³³. El hecho de que el autor utilizará el manuscrito de AJH a la hora de componer T queda corroborado por algunos claros indicios textuales. O sea:

A) En la mayoría de los casos Unamuno emplea en T las variantes alternativas anotadas en AJH:

se **os vayan / desvanezcan** como en desmayo los recuerdos y las ideas
(AJH, 3v)

se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos y las ideas (**T, p. 42**)

Si al **morir / morírse me** el cuerpo... (**AJH, 3v**)

Si al morírse me el cuerpo... (**T, p. 42**)

el **apesadumbrador / pesadumbroso** engaño de una existencia pasajera y aparente (**AJH, 4r**)

el pesadumbroso engaño de una existencia pasajera y aparente (**T, p. 44**)

Se podría objetar que las variantes alternativas que figuran en AJH se anotaron en este manuscrito mientras se realizaba su refundición en T; es decir: se podría conjeturar que, en el proceso de escritura de su tratado ascético –y, por consiguiente, de reelaboración de AJH–, Unamuno estuviese anotando en el “antígrafo” las nuevas variantes introducidas en T. Aun considerando la cuestión desde esta perspectiva (el paso de las variantes de T a AJH y no viceversa), lo que podemos afirmar con seguridad es que el autor utilizó efectivamente el manuscrito de AJH durante la composición del tratado.

32 No es casual la colocación material del autógrafo AJH: recordemos que se custodia en la misma carpeta que conserva el borrador de T y los fragmentos que Unamuno se proponía entretrejar en el texto.

33 Unamuno raya muchos párrafos de AJH, desde la p. 2 hasta la 11: son concretamente esos los fragmentos textuales que refunde en T.

B) El hecho de que Unamuno manejara el autógrafo de AJH mientras componía el núcleo erostratista de T queda confirmado por algunos casos de corrección de sintagmas retomados del antígrafo y luego modificados en T. Por ejemplo:

- I El ansia de sobrevivir nos ahogará siempre ese pobre **gusto / arregosto** de la vida que pasa y no queda. (**AJH, 4r**)
 '>El a< El hambre de Dios, la sed de sobrevivir... (**T, p. 44**)

Como se ve, Unamuno empieza a transcribir el texto de AJH y enseguida modifica el fragmento, ampliando el concepto de “ansia de sobrevivir” a través del desdoblamiento en “hambre de Dios” y “sed de sobrevivir”.

- II ...doctrina de débiles, que aspiran a hacerse fuertes... (**AJH, 5v**)
 ...doctrina de 'débiles que< endebles que (**T, p. 49**)

También en este caso se registra una sustitución en el texto de T. La lección “débiles que”, que se lee en AJH, es sustituida por la variante inmediata “endebles que”, que se transmite a STV.

- III Necesitamos creernos superiores a los demás y que ellos nos crean tales... (**AJH, 7v**)
 Necesitamos 'creernos superiores a los demás< que los demás nos crean superiores a ellos para creernos nosotros tales. (**T, p. 53**)

Unamuno tacha la lección que acaba de copiar del antígrafo AJH (“creernos superiores á los demás”) y reelabora el concepto allí expuesto; el fragmento pasa a STV en la forma de T.

C) Otro caso digno de análisis es fruto de un despiste del autor en la transcripción y reelaboración de AJH: como sabemos, el propósito de Unamuno era el de destinar el mensaje de AJH a la juventud española e hispanoamericana, interlocutor citado una y otra vez a lo largo de dicho borrador (“jóvenes hispanos”, AJH, 1; “ahora os hablo, jóvenes hispanos”, AJH, 3r; “Aunque al pronto congojosa, os será, jóvenes...”, AJH, 3r; “vosotros, mis jóvenes”, AJH, 4r; etc.). Obviamente, dada la diferente naturaleza de su contenido, estas alusiones desaparecen en T y, en algunos

casos, se sustituyen por el vocativo “lector” (que permanecerá también en STV) o el pronombre “nos”³⁴ (“Aunque al pronto nos sea congojosa esta meditación de nuestra mortalidad nos» es al cabo corroboradora. Recógete, lector, en ti mismo...”, T, p. 42). Solo en una ocasión Unamuno parece equivocarse y mantiene la referencia –evidentemente poco pertinente– a los jóvenes: “Y me decís, jóvenes, que esa es filosofía de hombres fuertes” (T, p. 49) que recupera el texto de AJH: “Y hoy me decís algunos de vosotros, jóvenes, que esa es filosofía de hombres fuertes” (AJH, 5v).

En resumidas cuentas, se puede afirmar con seguridad que el manuscrito AJH está fuertemente relacionado con T, no solo por la sencilla razón de su colocación material (no puede ser casual el hecho de que Unamuno conservara juntamente los autógrafos de T y AJH, según testimonia el hecho de que hayan ido a parar en la misma carpeta), sino por su aportación consistente al núcleo erostratista del tratado ascético de los años 1905-1908 (pp. 35-58). El empleo del propio manuscrito AJH en el proceso redaccional de T queda atestiguado por: a) la presencia de variantes alternativas de AJH elegidas como lecciones en T; b) fragmentos del “antígrafo” AJH transcritos en T e inmediatamente tachados y sustituidos por otras lecciones; c) un caso significativo, si bien aislado, de despiste del autor al copiar AJH.

Pero aún más relevante, a mi modo de ver, es el empleo del autógrafo de AJH también durante la redacción de STV. Voy a ejemplificar someramente de qué manera y en qué situaciones Unamuno utiliza como fuente AJH y no solo el ensayo de 1905-1908. Véanse los casos siguientes:

I De lo hondo de esta **angustia / agonía** se sale a la luz de otro cielo, como de lo hondo del infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas

e quindi uscimmo a riveder le stelle.» (AJH, 3r)

De lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad se sale a la luz de otro cielo como de lo hondo del Infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas. (T, pp. 41-42)

³⁴ Resulta muy interesante lo que escribe Tedeschi acerca de la progresiva “universalización” del mensaje unamuniano en el paso de T a STV, realizada mediante el abandono de la primera persona singular a favor de la primera plural y la interpolación de frecuentes apóstrofes dirigidas al lector; cf. Filippo Tedeschi, “Del *Tratado del amor de Dios*”, pp. 96-100.

De lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad, se sale a luz de otro cielo, como de lo hondo del infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas.

e quindi uscimmo a riveder le stelle. (STV, p. 82)

Además de la sustitución del sustantivo empleado (“congoja”, introducido en T y mantenido en STV), nótese cómo Unamuno vuelve a AJH, optando por intercalar nuevamente la cita dantesca, que falta en T. Asimismo, en un fragmento sucesivo, STV reintegra el verso del poema de Cowper citado en AJH y omitido en T:

- II Hay entre los poéticos quejidos del pobre Cowper unas líneas escritas bajo el peso del delirio y en ellas, creyéndose blanco de la divina venganza, exclama que el infierno puede procurarle un abrigo a sus miserias

Hell might afford my miseries a shelter. (AJH, 3v-4r)

Hay entre los poéticos quejidos del pobre Cowper unas líneas escritas bajo el peso del delirio y en las cuales, creyendose blanco de la divina venganza, exclama que el infierno puede procurarle un abrigo a sus miserias. (T, p. 43)

Hay, entre los poéticos quejidos del pobre Cowper, unas líneas escritas bajo el peso del delirio y en las cuales, creyéndose blanco de la divina venganza, exclama que el infierno podrá procurar un abrigo a sus miserias.

Hell might afford my miseries a shelter (STV, 83)

También en otros casos se recupera en STV la lección de AJH para completar el fragmento de T:

- III No cuadra a nuestra casta, españoles, ni a la vuestra ha de cuadrar, americanos, ese **gusto/arregosto** de vivir que de (ninguna) manera alguna está mejor dicho que en francés, la *joie de vivre*, no! (AJH, 4r)

Qué es ese arregosto de vivir de que ahora nos hablan? (T, p. 44)
Qué es arregosto de vivir, la *joie de vivre*, de que ahora nos hablan? (STV, p. 84)

El paso de STV retoma la estructura de T (evidentemente no podía aparecer la alusión a españoles y americanos, destinatarios del mensaje de AJH, pero no del de T o STV) pero reintegra la expresión francesa («*la joie de vivre*») que figura en AJH y no se encuentra en T.

IV Llaman a esto orgullo, fétido orgullo lo llamó Leopardi; y se nos dice... (**AJH, 5r**)

Llaman también a esto orgullo; Leopardi lo llamó *'fétido orgullo'* “hediondo orgullo” y nos dicen que... (**T, p. 47**)

Llaman también a esto orgullo; “hediondo orgullo” le llamó Leopardi, y nos preguntan... (**STV, p. 87**)

Amén del paso de “fétido orgullo” a “hediondo orgullo” –elección léxica de carácter meramente estilístico– para traducir la expresión empleada en el poema leopardiano *La ginestra*, interesa ver cómo STV repropone la estructura sintáctica de la frase tal y como aparecía en AJH, con la inversión del sujeto (“fétido orgullo lo llamó Leopardi”, AJH; “hediondo orgullo le llamó Leopardi”, STV).

Sin duda, en otros lugares la vinculación de STV con AJH resulta mucho más insegura, como ocurre en este caso:

V La certeza absoluta de que es la muerte un completo anonadamiento o la certeza absoluta de que nuestra conciencia se prolonga más allá de la muerte, ambas nos harían igualmente imposible la vida; una certeza matemática quiero decir, como la que tenemos de que dos y tres hacen cinco. (**AJH, 5v-6r**)

La certeza absoluta, completa, de que es la muerte un completo y definitivo e irrevocable anonadamiento de toda conciencia personal o la certeza absoluta, completa, de que nuestra conciencia personal se prolonga más allá de la muerte, ambas certezas nos harían igualmente imposible la vida. (**T, p. 50**)

La certeza absoluta completa, de que la muerte es un completo y definitivo e irrevocable anonadamiento de la conciencia personal, una certeza de ello como estamos ciertos de que los tres ángulos de un triángulo valen dos rectos, o la certeza absoluta, completa, de que nuestra conciencia personal se prolonga más allá de la muerte en estas o las otras condiciones haciendo sobre todo entrar en ello la extraña y adventicia añadidura del premio

o del castigo eternos, ambas certezas nos harían igualmente imposible la vida. (STV, p. 149)

El fragmento de AJH pasa, a través de la mediación de T, al capítulo VI de STV (“En el fondo de abismo”). Como se ve, en el texto de llegada el pasaje se retoca y amplifica, recrudeciendo el aspecto inquietante de las reflexiones sobre la muerte; el adjetivo “completo” es sustituido por la tríada de adjetivos “completo y definitivo e irrevocable”, y el ritmo apremiante, debido a la repetición de las conjunciones copulativas, confiere a la frase un sentido incluso más trágico. Fijémonos en el ejemplo matemático que Unamuno emplea en STV (“una certeza de ello como estamos ciertos de que los tres ángulos de un triángulo valen dos rectos”) y que no hallamos en T. Si consideramos AJH, nos daremos cuenta de cómo el autor utiliza también en aquella ocasión un ejemplo relacionado con el ámbito matemático (“como la que tenemos de que dos y tres hacen cinco”³⁵). Aun reconociendo la distancia entre los dos casos –en una

35 En un fragmento de la carta destinada a Pedro Jiménez Ilundain (26.I.1900) Unamuno propone más o menos el mismo ejemplo: “La incertidumbre es la salvación de la vida. Si tuviéramos una certeza absoluta, tan absoluta como la de que $2 + 2$ son 4, sin sombra de duda ni aun subconsciente de que al morir se aniquila para siempre nuestra conciencia individual, sería tan imposible la vida como lo sería si tuviésemos absoluta certeza de lo contrario”; Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 77. En la misma epístola Unamuno presenta muchos de los temas que –según escribe– forman parte de los “diálogos filosóficos” que está componiendo. Por ejemplo, encontramos otro segmento textual que se remonta a las ME (concretamente a EMS) y que Unamuno reelabora luego en AJH, T y STV: “¡La verdad! Y «¿qué es verdad?» preguntó Pilato a Cristo, volviéndole la espalda enseguida sin esperar respuesta. ¿Qué es verdad? pregunta igualmente todo intelectualismo, que en rigor sólo conoce y acata la inteligencia, como si para relacionarnos con la eterna realidad viva no tuviésemos más que mera inteligencia pura” (EMS, p. 105); “Y a todo esto se añade el pavoroso problema de la verdad. ¿Qué es la verdad?, preguntó Pilato a Cristo; y sin esperar respuesta le dió la espalda. La verdad ¿es lo mismo que la realidad? ¿Podemos hacer la verdad? ¿Es obra de la voluntad, o don que la mente recibe? ¿Puedo hacer verdadero lo irreal? ¿La humanidad puede crear a Dios sacándolo de sus entrañas?” (Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 78); “Pero ¿qué es la verdad? preguntamos. Y no hagamos lo de Pilato que hecha la pregunta esta volvió la espalda a Jesús, sin esperar la respuesta. ¿Qué es la verdad? Esperemos que la vida nos responda, pues verdad es lo que da vida y lo que da muerte no es verdad, ya que existir no es más que obrar de un modo o de otro.” (AJH, 16v); “Qué es la verdad? preguntó Pilato y sin esperar respuesta se volvió

circunstancia se habla de cálculos aritméticos, en la otra de ángulos—, no me parece del todo descabellado aventurar la hipótesis de que el autor se plegara, también en esta ocasión, al modelo de AJH.

El último caso que propongo atañe a un fragmento de AJH resumido y retocado en T y STV:

a lavarse las manos para así sinescarse [sic] de la muerte de Jesús, Nuestro Señor. Y así preguntan muchos qué es verdad sin ánimo alguno de 'que< recibir respuesta y solo para volverse a lavarse las manos del crimen de haber contribuido a matar a Dios en la 'conci< propia conciencia o en las conciencias ajenas." (T, pp. 20-21); "¿Es esto todo verdad? ¿Y qué es verdad? —preguntaré a mi vez como preguntó Pilato. Pero no para volver a lavarme las manos sin esperar respuesta. ¿Está la verdad en la razón, o sobre la razón, o bajo la razón, o fuera de ella, de un modo cualquiera? ¿Es sólo verdadero lo racional? ¿No habrá realidad inasequible, por su naturaleza misma, a la razón, y acaso, por su misma naturaleza, opuesta a ella? ¿Y cómo conocer esa realidad si es que sólo por la razón conocemos?" (STV, p. 177). Muy a menudo el epistolario unamuniano ofrece párrafos traídos de los textos en que estaba trabajando en ese momento el autor. Es interesante el contenido de una carta a Ricardo Palma (8.IV.1904), en la que se lee: "En España no hay un *inventario* de la lengua española, en que conste cuanto se usa. De esta provincia tengo recogidas cerca de 4.000 voces que no figuran en el Diccionario. Muchas de ellas las uso de continuo. Al presente leo libros escritos en *ladino* que es el castellano que hablan los judíos-españoles —unos 500.000— esparcidos por oriente (Rumanía, Bulgaria, Servia, Austria, Turquía, Grecia, etc.) y lo escriben con caracteres rabínicos. ¡Qué riqueza de idioma! Y no es solo porque conservan voces aquí perdidas (acabo de leer esta, preciosa *afruchiguar* por fructificar como *santiguar*, averiguar, atestiguar, apaciguar, etc. de *sanificare*, *averiguar*, *atestiguar*, *apaciguar*, etc., sino por la libertad con que sujetándose a la analogía y los principios que rigen la fábrica del castellano forman nuevos y muy ajustados derivados"; Miguel de Unamuno, *Epistolario americano*, p. 180. El mismo tema se desarrolla en un fragmento de AJH: "Así, si *sanificare*, *mortificare*, *testificare*, *verificare*, dieron *santiguar*, *amortiguar*, *atestiguar* y *averiguar* mediante un proceso trazable, y puesto que la ct latina da ch, resulta que *fructificare* habría dado *afruchiguar*. De igual modo del participio *fractum* de *frangere* puede suponerse un verbo *fractare* que habría dado *frechar* (ef. afrecho) o, puesto que la t entre dos vocales, en medio de palabra, cambia en d y la d en igual caso se pierde —(cambios) ambos de que puede ponerse cuantos ejemplos se quiera— la palabra latina *nitidus*, de que tenemos la representante erudita, habría dado, de haber llegado al castellano por corriente popular o de lengua hablada, una voz *nidio* a la manera que *tepidus* dio *tibio*, *limpidus* *limpio*, *flaccidus* *lacio*. Este supuesto o posible *nidio* teníalo anotado entre las voces posibles, cuando he aquí que descubro el hecho de que en un lugar de esta provincia de Salamanca en que escribo se llama *anidiar* a limpiar o enjalbegar la casa y *andar de anidios* andar de limpieza." (AJH, 14v).

VI Mas hay, dentro mismo del erostratismo, sus grados, y uno solo busca derrochar de presente su caudal y otro lo pone a subida renta aunque dure poco y otro a renta tenue pero prolongada. “Somos codiciosos de la fama tal vez más que de la gloria” dijo el chileno Vicuña Mackenna, queriendo decir sin duda que posponemos la memoria dilatada de nuestro nombre entre los venideros al bullanguero aplauso de los que nos rodean, pues de oponer la gloria a la fama solo cabe entender por gloria la fama depurada por la posteridad. Y es la posteridad, como Gounod decía, una sobreposición de minorías.

Desconfiad, en efecto, del escritor o artista que os asegure despreciar el aplauso. Es como quien se humilla para ser ensalzado. Sacrifica el hoy al mañana y si prefiere la admiración de los pocos finos al aplauso de los muchos torpes es porque aquello ofrece más prendas de duración; se quiere más prolongarse en tiempo que no en espacio. (**AJH, 10r-10v**)

Hay en ello sus grados. El que desprecia el aplauso de las muchedumbres de hoy, es que busca sobrevivir en renovadas minorías durante las generaciones. Quiere prolongarse en tiempo más que en espacio. (**T, p. 56**)

Y hay en ello sus grados. El que desprecia el aplauso de la muchedumbre de hoy, es que busca sobrevivir en renovadas minorías durante generaciones. “La posteridad es una superposición de minorías”, decía Gounod. Quiere prolongarse en tiempo más que en espacio. (**STV, p. 94**)

En las últimas etapas de elaboración desaparece por completo la cita del autor chileno Vicuña Mackenna, mientras que la frase de Gounod, a la que Unamuno alude en AJH, se reproduce entera en STV.

En definitiva, incluso este somero recorrido de los puntos de contactos y divergencias entre AJH, T y STV deja patente el lugar privilegiado que debe ocupar el primer proyecto de esta serie, el ensayo erostratista redactado hacia 1904, dentro del enmarañado antetexto de los doce ensayos publicados por *La España Moderna*³⁶.

36 No coincidimos, pues, con la opinión de Orringer, que en su edición conjunta de STV y T afirma refiriéndose al autógrafo de AJH: “En efecto, ciertas páginas sobre el erostratismo pasan al *Tratado del amor de Dios*. Pero, en general, el estilo de este

La edición del autógrafo de AJH que pronto daré a las prensas, con la imprescindible transcripción de las notas que el rector de Salamanca pensaba intercalar a lo largo de este texto –y que hasta la fecha han dormido el sueño de los justos–, pondrá el acento en la necesidad de exhumar con instrumentos filológicos los misterios todavía ocultos en el caudaloso acervo de los manuscritos unamunianos.

manuscrito parece tan inseguro, el pensamiento tan poco cristalizado, que nos ayuda relativamente poco para la comprensión de los dos tratados que aquí editamos” (Nelson Orringer, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, ed. Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005, p. 71).

José Bergamín y su dramaturgia en Francia¹

M^a TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ

GEXEL, Universidad Internacional de La Rioja

Título: José Bergamín y su dramaturgia en Francia.

Resumen: El teatro de José Bergamín durante su exilio en Francia abarca más de una década, entre 1954 y 1970. A lo largo de los mismos encontramos cuatro obras interesantes por tratar bien temas del Siglo de Oro –la *Gatomaquia* lopesca–, bien de la mitología griega –*La sangre de Antígona* y *Donde una voz se apaga*–; o girar alrededor de un poema de Baudelaire, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*. La relevancia de este autor de la llamada Generación del 27 en su estancia parisina se manifiesta, además, en las traducciones y obras suyas que se representaron durante esos años en Francia. Siempre con el objetivo puesto en su labor dramática, resulta interesante comprobar esa influencia en sus últimas producciones dramáticas, algunas de las cuales fueron escritas en francés.

Palabras clave: Teatro, José Bergamín, Exilio, *Gatomaquia*, Mitos.

Fecha de recepción: 17/11/2015.

Fecha de aceptación: 27/11/2015.

Title: José Bergamín and his Theater in France.

Abstract: José Bergamín's theater during his exile in France goes from 1954 to 1970. During these years, he wrote four interesting plays to talk about, with subjects found in the Spanish "Siglo de Oro" –the "lopesca" *Gatomaquia*–; from the Greek mythology –*La sangre de Antígona* and *Donde una voz se apaga*–; or from Baudelaire's poem, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*. The relevance of this author of the Generation of the 27th in his stay in Paris is also evident in the translations and performances during those years in France. It is interesting to see that influence in his last dramatic plays, some of them were even written in French.

Key words: Theater, José Bergamín, Exile, *Gatomaquia*, Myths.

Date of Receipt: 17/11/2015

Date of Approval: 27/11/2015.

1 Este trabajo se engloba dentro del proyecto *La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939* (FFI2013-42431-P), cuyo investigador principal es Manuel Aznar Soler y del que es miembro investigador la autora del mismo.

José Bergamín recaló tres veces en Francia durante su exilio. La primera estancia fue muy breve y ocurrió en 1939, camino de su destierro a México, a donde llegó ese mismo año; la segunda, de 1954 a 1958, con la idea de estar cerca y poder volver a España; y la tercera tras su expulsión de nuestro país en 1963, cuando tras casi dos meses en Montevideo, se instala de nuevo en París, donde vive “como un fantasma” en el palacio que, gracias a Malraux, el gobierno francés le proporcionó².

Desde luego, nos interesa reseñar aquí solo esas dos últimas estancias en Francia, de 1954 a 1958 y de 1963 a 1970, por ser durante las mismas cuando publica algunas de las piezas que comentaremos o idea algunos temas de los que solo podemos reseñar su título y posible trama, ya que continúan inéditos y perdidos.

Durante el primer periodo reside como huésped de la Casa de México, dentro de la Cité Universitaire, y se reencuentra con viejos amigos, a través de dos tertulias diferentes: “una de habla hispana: Bacarisse, Ramón Gaya, Picasso, Gurméndez... y la venezolana Fina Gómez [...]. Por otra parte, Malraux, F. Delay, Claude Aveline, Pierre Emmanuel, quien le pone en contacto con los círculos intelectuales católicos de París”³. De esta época proceden también dos obras dramáticas, *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, fechadas en los años cincuenta, aunque no se publicaran hasta casi treinta años después, en la revista *Primer Acto*⁴. Pero también en este primer periodo terminaría *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*, así como *Donde una voz se apaga y otra se enciende*, ambas iniciadas en su anterior país de exilio, Uruguay.

Es indudable que *La sangre de Antígona* corresponde a esta etapa de su primer exilio en Francia, ya que sabemos que el dramaturgo estuvo trabajando junto al músico Salvador Bacarisse sobre la citada pieza tea-

2 Para estas etapas del exilio de Bergamín en Francia, véase Gonzalo Penalva Candela, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Ediciones Turner, 1985, pp. 232-238.

3 *Ibidem*, p. 187.

4 José Bergamín, “*La sangre de Antígona, La cama, tumba del sueño o El dormitorio*”, *Primer Acto*, Madrid, 198 (marzo-abril 1983), pp. 48-80.

tral, dando por terminada la partitura en 1955, aunque el texto pudiera, tal vez, dilatarse un poco más⁵. Idéntica fecha se baraja para la creación de *La cama, tumba de sueño* pues, tal y como indica el dibujo que cierra la edición de *Primer Acto*, realizado por el propio Bergamín, la obra fue terminada en París, el 26 de junio de 1956. Además, su escritura durante sus años en París justificaría su elaboración a partir de un poema de Baudelaire y la constatación que aparece en *Primer Acto* de que “el original, en francés, *Le lit tombeau du rêve ou la chambre à couclar*, se inspira en el poema en prosa de Baudelaire, leído por el fantasma: *La chambre-double*”⁶. También encontramos en el texto publicado en la revista teatral ciertas oraciones en francés dentro de *La sangre de Antígona*, como “*Evection musicale (avec voix) de la bataille*”⁷.

Por otro lado, en esta época debió de dar sus últimos retoques a lo que era mero proyecto en 1954, “una gatuna *Zapaquilda*, adaptación escénica de *La Gatomaquia* de Lope, homenaje mío al poeta”⁸, pues la obra se publicó, bajo el título de *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas* en 1961 en la revista *Primer Acto*⁹. La cuarta obra dramática relacionada con su exilio francés sería *Donde una voz se apaga otra se enciende, Echo où es-tu*, en la traducción francesa inédita de la que disponemos y donde aparece como fecha de creación el año de 1952.

En efecto, en las “Acotaciones a *Medea*” que aparecen, en 1954, en *Marcha*, Bergamín incluye una nómina de obras que nos parece interesante reproducir: “*La muerte burlada, La hija de Dios, La niña guerrillera, Melusina...* ya publicadas; y las proyectadas a medio escribir: *¿Adónde iré que no tiembla?*, *La voz de Eco, La San Bartolomé, Sor Abelardo...*, y hasta una gatuna *Zapaquilda*, adaptación escénica de *La gatomaquia*, de Lope, homenaje mío al poeta”¹⁰. Curiosamente, dos

5 Christiane Heine, “Salvador Bacarisso en el Centenario de su nacimiento”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 43-75.

6 José Bergamín, “*La cama, tumba del sueño*”, p. 70.

7 José Bergamín, “*La sangre de Antígona*”, p. 51.

8 Rogelio Martínez y Alicia Cagnasso (eds), *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay, III: Teatro. Crítica. Polémicas. Crónicas de prensa. Testimonios. Reportajes*, Montevideo, Ediciones Bergamín, 2004, p. 329.

9 José Bergamín, “*Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*”, *Primer Acto*, Madrid (marzo 1961), pp. 23-39.

10 José Bergamín, “Acotaciones a *Medea*”, *Marcha*, Montevideo, 714 (2 abril 1954), p.

de estas obras teatrales, *Donde una voz se apaga otra se enciende* y *El nuevo Abelardo*, aparecen con otros títulos, *La voz de Eco* y *Sor Aberlar-do*, tanto en las nuevas “Acotaciones a *Medea*”, que se incorporan a la edición de Primer Acto en 1961, como en el inventario de “Textos inacabados, perdidos o inéditos”, que se incluye en el número homenaje que le dedicó la revista *Cuadernos El Público*¹¹. Sin embargo, ninguno de los dos textos es mencionado en la entrevista que le realizó Carlos Gurméndez en 1980.

También de su segunda estancia, de 1964 a 1970, podemos dar una lista de proyectos y obras perdidas que incluirían títulos como *La tiara de cascabeles*, *La barricada*, “*Las alas de la hormiga*, una visión de la primavera de Praga, y *El zángano que se creyó reina-abeja*, sobre el Concilio Vaticano II y la figura del Papa”¹². Por otro lado, en los dos números que *Cuadernos El Público* y *Primer Acto* dedicaron a la labor teatral de nuestro escritor se incluyen tres textos dramáticos más: *El alma en un hilo*, *Arturo o el hijo del esqueleto* y *Los tiempos que corren*¹³. Además, en una conversación con su amigo José Esteban, en marzo de 1981, reafirma su intención de sacar a la luz algunos de estos textos:

Ahora quiero hacer una serie de libelos ilegales, pero no clandestinos, que son cosas muy diferentes. Por ejemplo, *El infamador. Limpia, fija y da esplendor*, y seguir publicando duendecitos y coplas y algunas de mis piezas teatrales de tiempos pasados y presentes, como *La tiara de cascabeles*, *Las alas de la hormiga*, *El zángano que se creyó reina abeja*, *Rey ni llovido del cielo*, y un largo etcétera¹⁴.

11. Recogida en Rogelio Martínez y Alicia Cagnasso, *op. cit.*, pp. 325-328.

11 *Cuadernos El Público* (1989), “José Bergamín, un teatro peregrino”, Madrid, 39 (abril 1989), p. 71.

12 Carlos Gurméndez , “Conversación con José Bergamín: Un teatro de pasión o la pasión del teatro”, *El País*, (26 enero 1980), Suplemento de Artes, p. 5.

13 Mª Teresa Santa María Fernández (1999), “Repertorio teatral de José Bergamín”, en *El exilio teatral republicano de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Associació d’Idees / GEXEL (Sinaia, 4), 1999, pp. 375-376.

14 José Esteban, “Bergamín de viva voz”, en *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación*, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), pp. 25-26.

1. *LA SANGRE DE ANTÍGONA*

Resulta curioso que esta obra, concebida como ópera junto con la música del compositor también exiliado, Salvador Bacarisse, haya sido estrenada en 2013 por la Compañía Nacional de Teatro de México dentro del XVI Festival Internacional Cervantino de Teatro de Guanajuato y representada por esta misma compañía en el Teatro María Guerrero de Madrid del 11 al 14 septiembre de 2014. Nos encontramos así con una obra que se ha empezado a representar mucho más tarde de la fecha en que fue compuesta, ya que a la producción del CNT tenemos que sumar las representaciones que se produjeron en escenarios de Mendoza (Argentina), Verona (Italia) y Valencia (España), por compañías no profesionales.

Este “misterio en tres actos” alterna, como las tragedias griegas, las partes recitadas, en prosa, con las cantadas, en verso. Ese acompañamiento musical, que supone un pilar en su génesis de la mano de Bacarisse, no ha podido lucirse aún en su presentación como ópera en ninguna de las cuatro representaciones antes mencionadas. Pero la presencia de la música ha sido parte importante en todas ellas. Así, sabemos que la que se dio cita en el Festival de Verona en 2003, a cargo de veinticuatro estudiantes del Laboratorio Teatral Universitario, y contó con “un coro y una voz soprano, y de cinco músicos excelentes de flauta, saxo, guitarra, acordeón y percusiones; uno de ellos, Carlo Ceriani, se encargó de la adaptación de las canciones y acompañamientos musicales y compuso un tema original para esta puesta en escena”¹⁵; e igual relevancia de la música, en esa ocasión vinculada con un estilo de pasodoble y de Semana Santa, encontramos en la estrenada bajo la dirección de Ignacio García en Guanajuato, México D.F. y Madrid¹⁶.

En otros lugares hemos podido estudiar esta obra con más detenimiento, así que nos limitaremos a reseñar aquí aquellos elementos que denotan esa influencia francesa que su génesis y escritura durante los años

15 Paola Ambrosi, “El fantasma de la Antígona bergaminiana en la puesta en escena de Guillermo Heras”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2007, pp. 221-235.

16 M^a Teresa Santa María Fernández, “La re-vuelta de José Bergamín. Crónica del estreno en el Teatro María Guerrero de Madrid de *La sangre de Antígona*”, *Laberintos*, 16 (2014), pp. 502-504. <http://bv.gva.es/documentos/lab16.pdf>

cincuenta en París nos delata. Como bien recoge Christiane Heine, la colaboración entre Bacarisse y Bergamín para realizar este proyecto se fragua nada más llegar este último desde Montevideo a París en 1954 y su intención era estrenarla en Nápoles o en Montevideo en 1956¹⁷. Nos interesa también resaltar que Roberto Rossellini había encargado la obra al compositor al conocerlo unos meses antes y estuvo de acuerdo en que Bergamín, a sugerencia de Bacarisse, se encargara del libreto¹⁸. Pero lo que resulta más revelador es que la idea era realizar una obra al estilo de *Juana de Arco en la hoguera* del escritor francés Paul Claudel.

Roberto Rosellini acababa de adaptar en 1954 este oratorio para el cine, con su mujer, Ingrid Bergman, en el papel de Juana de Arco y con el título de *Giovanna d'Arco al rogo*. Pero la pieza, basada en un poema de Claudel y con música de Arthur Honegger, se había estrenado años antes, en 1938 con la bailarina y actriz Ida Rubinstein como protagonista, y en 1941, en la Francia no ocupada, con Jacqueline Morane en el papel principal. La obra, en su gira americana, se estrenó en el Auditorio del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) de Montevideo el 30 de noviembre de 1946 y se repuso en 1947¹⁹. Aunque Bergamín no llegó a Uruguay hasta finales de ese año, bien pudo saber de dichas representaciones en Francia y en Montevideo o de las que se produjeron en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1948 y que dieron lugar a la traducción del texto al español²⁰.

Las semejanzas formales y conceptuales entre la obra de Claudel y la *Antígona* de Bergamín son varias. Formalmente, ambas obras se asemejan por esa combinación entre partes cantadas y recitadas, que permiten que ambos elementos –música y actuación– sean representadas de manera separada; por la presencia de niños o niño –en el caso de Bergamín–, en

17 Christiane Heine, *op. cit.*, pp. 43-75.

18 Yves Roullièvre, “L’Antigone de José Bergamín” en *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, eds. Rose Duroux et Stéphanie Urdician, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 219.

19 De esa reposición de 1947 da fe el artículo de Jacques Després, “Juana de Arco en la hoguera”, *Anales del Ateneo. Revista Uruguaya de Cultura*, 2 (junio 1947), pp. 196-198.

20 Paul Claudel y Arthur Honnegger, *Juana de Arco en la hoguera. Oratorio dramático*, trad., prol. y notas de Ángel J. Battistessa, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, 1948.

la escena; la importancia del coro, al estilo de la tragedia clásica o la aparición del Corifeo o de un “Récitant” en algunos momentos de la obra. También dentro de ambas piezas el presente y el pasado se van entremezclando en la trama para revelarnos las razones de las condenas de ambas. Además, ese concepto de “oratorio” o “misterio” les confiere también un ritmo pausado, litúrgico, que les adentra en una dimensión religiosa que resulta transcendental en ambas obras.

En segundo lugar, tenemos que destacar el contenido religioso de ambas piezas. Bergamín conocía perfectamente la labor del escritor francés pues, por ejemplo, publica en la revista *Cruz y Raya*, que él dirigía varios textos de Claudel, como el ensayo titulado “Sobre la presencia de Dios”²¹; una reseña de Leopoldo Panero –precedida por un pequeño fragmento de “Sur Víctor Hugo”– sobre su drama lírico “El libro de Cristóbal Colón”²² o algún otro fragmento suelto²³. También el propio Bergamín lo cita al hablar sobre poesía católica en el homenaje que la revista dedicó a Lope en uno de sus números²⁴ o se reseña su inclusión dentro de los firmantes del “Manifiesto de los católicos” que la misma *Cruz y Raya* reproduce²⁵. Pero, sobre todo, destaca su texto “La superación de la tragedia”, publicado en *Índice*, donde nuestro autor analiza las interpretaciones que la crítica de su época hizo sobre las tragedias, en especial las realizadas por autores franceses como Paul Claudel y sus traducciones de Esquilo²⁶.

21 Paul Claudel, “Sobre la presencia de Dios”, *Cruz y Raya*, 11 (febrero 1934), pp. 8-47. El texto, según carta de Bergamín a Manuel Falla, del 20 de octubre de 1933, había salido en la revista francesa, también de inspiración católica, *Esprit*, y “está haciendo honor a la traducción Jorge Guillén, para conservarle todo el valor poético, tan vigoroso, de la prosa claudeliana” (*El epistolario (1924-1935): José Bergamín / Manuel de Falla*, Edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 104). Para más información, véase también Milagros González Izquierdo, “Cruz y Raya: Manuel de Falla y Miguel de Unamuno”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16 (1998), pp. 83-102.

22 *Cruz y Raya*, 28 (julio 1935), pp. 86-93.

23 *Cruz y Raya*, 38 (mayo 1936), p. 120.

24 José Bergamín, “Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja”, *Cruz y Raya*, 23-24 (febrero 1935), p. 50.

25 José Bergamín, “Paz con paz, guerra con guerra”, *Cruz y Raya*, 33 (diciembre 1935), pp. 105-112. También lo cita Manuel Abril tras reproducir un texto suyo (pp. 140-141) en “Las sílabas de Dios o la poesía pura”, *Cruz y Raya*, 7 (octubre 1933), pp. 133-153.

26 José Bergamín, “Márgenes”, *Índice*, 3 (1921), pp. XII-XVI.

Tampoco descarta María Milagros González Izquierdo la posibilidad de que Bergamín lo hubiera conocido en persona, pues Claudel “fue huésped de la Residencia en julio de 1925”²⁷, y apunta también que, tras la guerra y estando Bergamín en París camino de México, recibió “noticias del asalto a su casa de la calle Claudio Coello en Madrid. Su biblioteca fue destruida y se perdió gran parte de la correspondencia que mantuvo con Max Jacob, Machado, Unamuno, Paul Claudel, Juan Ramón”²⁸. Sin embargo, queda documentado que la buena relación entre ambos escritores se resintió a causa de la crítica que José Bergamín, en su artículo “Al servicio de Alemania (Paul Claudel y Cía.)”²⁹, vertió a la postura del escritor francés. En efecto, Claudel había defendido la legitimidad del bando nacional porque se enfrentó a la persecución religiosa en la España Republicana a través de su poema “Aux martyrs espagnols”, publicado en la revista *Sept*³⁰. Y, desde luego, su posición no gustó nada al escritor exiliado pues, como señala Sanz Barajas, “Bergamín está en manifiesto desacuerdo con cualquier programa político que utilice al catolicismo como bandería”³¹.

Por otro lado, destaca como tercera similitud elegir una trama protagonizada por una mujer que debe elegir entre su deber moral o la condena a muerte por seguir siendo fiel a las ideas que defiende. Y en este sentido nuestro dramaturgo no hace otra cosa que seguir la estela de otros autores franceses contemporáneos suyos que integraron el mito de Antígona dentro de su repertorio. Nos referimos a los casos de Anouilh, Cocteau y Gide.

La versión de Jean Cocteau se estrenó el 20 de diciembre de 1922 en L'Atelier de París, con decorados de Picasso, música de Honegger y trajes

27 María Milagros González Izquierdo, *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín*, La Laguna, Universidad de La Laguna, tesis doctoral, p. 185, nota 501.

28 *Ibidem*, p. 119.

29 José Bergamín, “Al servicio de Alemania (Paul Claudel y Cia.)”, *Hora de España*, 14 (febrero 1938), pp. 69-72.

30 Para dicha polémica, véase Gonzalo Redondo, *Historia de la Iglesia en España, 1931-1939, II*, Madrid, RIALP, 1993, pp. 279-282. Una edición reciente del poema de Claudel puede verse en *A los mártires españoles*, trad., introd. y notas de Tomás Salas, Madrid, Encuentro, 2009.

31 Jorge Sanz Barajas, *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*, Tesis doctoral presentada el 22-12-9, Universidad del País Vasco (Departamento de Derecho Constitucional e Historia de las Ideas Políticas), p. 12.

de Chanel. Se trata de una adaptación de la tragedia de Sófocles, pero esquematizándola aún más y con una lengua escueta y depurada. Causaron un enorme impacto tanto esa representación como su reestreno en 1927, en el que “Cinco monumentales cabezas representaban al Coro, máscaras de latón blanco cubrían los rostros. Los trajes eran maillots negros cubriendo todo el cuerpo. Cocteau quería que el conjunto evocase un carnaval sórdido y real, una familia de insectos”³². Si Cocteau se atrevió a otorgar una presentación escénica a la tragedia fuera de sus cánones habituales, será Gide, en 1930, con su *OEdipe*, quien se atreva a reinterpretar y dar su propia visión del mito, sin seguir tan al pie de la letra los modelos griegos. De esta forma, la obra estará acorde con la peculiar manera de entender la vida de su autor, tal y como este la había reflejado en otras obras suyas, la aversión hacia la familia. Por tanto, “André Gide’s Antigone is one of those young women of cloistered radiance [...]. Antigone wishes to become a nun, to return to those who have schooled her towards God. Gide’s Polynice, on the contrary, is a budding immoralist”³³.

Por último, la tercera versión del mito de Antígona de un escritor francés, contemporáneo a Bergamín, es la de Jean Anouilh, de 1942. La acción se desarrolla en Tebas, pero durante la II Guerra Mundial, por lo que encontramos diversas alusiones a elementos característicos del siglo XX: los filmes, los coches, cigarros, etc. Y no solo se reviste la tragedia superficialmente de formas actuales, sino que también plantea problemas de aquellos tiempos: “negativa a la comunicación, aislamiento, resentimiento hacia los que no la comprenden, el mundo hostil de los mayores, su aferrarse a una infancia absurdamente eterna”³⁴. Pese a que todos los personaje, incluido Creón, realizan lo posible para salvarla, la Antígona de Anouilh se aferra a la muerte, más por una actitud irracional y obstinadamente nihilista que por un ideal que quiera llevar hasta sus últimas consecuencias. Este último aspecto, el intento de todos los personajes para que no muera Antígona, aparece también en la pieza de Bergamín, aunque en la suya prevalezca esa revisión cristiana del mito que se inició ya en el siglo XVI y que llevaba a comparar su figura con la de Juana de Arco o Margarita Moro.

32 Carmen Bosch Juan, *Antígona en la literatura moderna (Resumen de la Tesis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1979, p. 14.

33 George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 163.

34 Carmen Bosch Juan, *op.cit.*, p. 14.

2. *LA CAMA, TUMBA DEL SUEÑO*

Además de la edición que apareció junto con *La sangre de Antígona* en *Primer Acto*, la obra ha sido publicada en *Art Teatral*³⁵ y la compañía Theatre Lucifers la estrenó en junio de 1993, con la participación de su nieta, y actriz, Beatriz Bergamín. El texto de Bergamín y el de Baudelaire fueron de la mano en la Sala Cuarta Pared de Madrid, pues se representó la pieza bergaminiana seguida de *La habitación doble*. Precisamente, este poema en prosa que se incluye en *El Spleen de París* será el que lea el personaje de Él, enmascarado en su aparición al inicio de la Escena Segunda (LCT³⁶: 439 y ss.) y el que inspire el título y texto de la obra, tal y como aparece debidamente reseñado en *Primer Acto*.

“El doble aposento” o “La habitación doble”³⁷ corresponde a un texto de carácter autobiográfico, donde el poeta francés se enfrenta con sus fantasmas: la Realidad, el Tiempo y la Vida. Además de la huella de Baudelaire, esta pieza evoca también las representaciones y metáforas sobre la vida y la muerte que nos ofrecen dos autores barrocos, Quevedo y Calderón. Del primero, publicó Bergamín una selección de *La cuna y la sepultura en Cruz y Raya* en 1936, y citó una reflexión suya en numerosas ocasiones, como en *El pensamiento perdido*³⁸; o en el capítulo de *Los ángeles exterminados*, emitido por la televisión francesa en 1975 y que se transmitió dentro de “La noche temática” de TVE2 el 30 de junio de 1996: “No es la muerte una calavera con guadaña, sino los muertos; estos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte

35 José Bergamín, “*La cama, tumba del sueño o El dormitorio*”, *Art Teatral. Cuaderno de minipiezas ilustradas*, Valencia, IV, 4 (1992), pp. 7-15.

36 Aludimos dentro del cuerpo de texto a *La cama, tumba del sueño* como LCT y, tras dos puntos, indicaremos el número de página –o en su defecto, el número de los versos precedido por “vv.”–, según la edición que aparece en M^a Teresa Santa María Fernández, *El teatro en el exilio de José Bergamín. Tesis doctoral*, Bellaterra, UAB, (12 de julio de 2001), pp. 912-1031. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4880/mtsmf1de1.pdf?sequence=1> . Otras piezas que citaremos en el artículo son: *Los tejados de Madrid* (LTM), *Melusina y el espejo* (MYE) y *Tanto tienes cuanto esperas* (TT).

37 Charles Baudelaire, *Obras poéticas*. Madrid, Aguilar, 1963, pp. 375-376.

38 José Bergamín, *El pensamiento perdido*, Madrid, Adra, 1976, p. 118.

no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte...”³⁹.

Esta idea de la muerte como compañía inseparable del hombre se complementa con la imagen barroca de la tumba vinculada a la cuna y, por tanto, al nacimiento de cada uno de nosotros y que podemos encontrar, por ejemplo, en algunas obras de Calderón, que Bergamín conocía muy bien:

FERNANDO. [...]
Pisando la tierra dura
de continuo el hombre está,
y cada paso que da
es sobre su sepultura⁴⁰.

Pero, sobre todo, Bergamín evoca en *La cama, tumba del sueño* al Calderón de *La vida es sueño*, donde también su protagonista asocia, en una de sus intervenciones, los dos lugares que acompañan el sueño del hombre, desde los primeros hasta sus últimos días:

SEGISMUNDO. [...]
Tan poco del mundo sé,
que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí:
y aunque desde que nací
(si esto es nacer) sólo advierto
este rústico desierto,
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto⁴¹.

Por otro lado, a lo largo de la obra los protagonistas se interrogarán, siguiendo no solo a Baudelaire y Calderón, sino a otros autores como Herá-

39 Francisco de Quevedo, *La visita de los chistes*, en *Obras de Quevedo, I*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 23), 1946, p. 335.

40 Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*, estudio preliminar de José Bergamín, Barcelona, Océano, 1999, p. 93.

41 *Ibidem*, p. 116.

clito, Novalis o Augusto Ferrán, sobre la realidad o ensoñación de cuanto están viviendo. Por tanto, esa noción del mundo como sueño se completa con todas las posibilidades que la metáfora o imagen del “sueño” puede aportar. Así, el sueño puede ser tanto la muerte como la felicidad (LCT: 436); un espacio como esa “alcoba que parece un sueño” sobre la que gira el título y toda la obra (LCT: 439); el Espectro o Ídolo que tanto conmociona al poeta francés y a nuestro dramaturgo (LCT: 440); o bien indicar la confusión entre realidad y ficción (LCT: 442) –en la vida y en el teatro–, ya que en ocasiones permanecemos en ellas, “como dentro de un sueño” (LCT: 443). Bergamín no nos desvela qué acepción resulta la adecuada, si se trata de un sueño real o de una realidad soñada o teatralizada, ni tampoco qué “tú” se esconde tras la pregunta que ELLA realiza al principio y al final de la obra, pero de cuyo sortilegio tampoco escapamos nosotros, los lectores-espectadores: “¿Quién eres tú?” y “¿Y tú, no eres tú?” (LCT: 430 y 445).

Tres particularidades encontramos, además, en esta pieza dramática. En primer lugar, está íntegramente escrita en prosa, al igual que las obras que constituyen su teatro de Vanguardia⁴² o que *La hija de Dios*. En segundo lugar, no se especifica el “subgénero” de la misma, como sí ocurre en casi todas sus obras del exilio. Y, por último, la ambientación de los hechos resulta manifiestamente irreal e indeterminada, mientras que Bergamín solía especificar y ofrecer más detalles sobre la época y lugares en que transcurrían sus obras escritas en el exilio. Únicamente, en *Melusina y el espejo* se aprecia idéntica imprecisión espacio-temporal: “La acción en la ciudad de Melusa, capital de Melusia, y sus alrededores. Época melusiana” (MYE: 171). En el caso de *La cama, tumba del sueño*, la acotación inicial nos sitúa en un espacio literario e irreal, idéntico al descrito por Baudelaire en su poema: “Un aposento que se asemeja a una fantasía, un aposento verdaderamente espiritual, cuya estancada atmósfera está ligeramente matizada de azul y de rosa”⁴³.

De esta forma, la idea general de la obra se corresponde con el carácter irreal del lugar donde transcurre y sobre el que incidirán algunas de las acotaciones e intervenciones de los personajes. Así, se nos describe dicho

42 José Bergamín, *Teatro de Vanguardia (Una noción impertinente)*, ed. Paola Ambrosi y pról. de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2004.

43 Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 375.

dormitorio como “lo más parecido al que fuera expuesto en el escaparate de una mueblería de lujo” (LCT: 429), o se nos indica que los protagonistas tocan sus muebles para comprobar si son reales (LCT: 433). En otro momento se hace referencia a sus puertas y a ese ventanal infranqueable (LCT: 434-435) que, a pesar de estar cerrados como “con cien llaves”, se abren sin problemas al final de la obra (LCT: 445), o son atravesados “sin abrirlas” por los fantasmas (LCT: 439). Por otro lado, esta sensación de irrealidad viene también intensificada en los diálogos, donde se plantea la duda de si se trata de un espacio teatral o de un escaparate (LCT: 431), o quizás de “una alcoba que parece un sueño”, como la de Baudelaire (LCT: 439).

También esa teatralización y especulación sobre la realidad y lo soñado constituye, como indicábamos, el tema fundamental de las tres escenas y la escena final en que se divide la obra. En la primera de ellas la irrupción de ÉL y ELLA en el escenario, procedentes del proscenio, ya nos obliga a decidir si son actores en realidad o público como nosotros, si tienen existencia real o bien asumen un anonimato que les permite representar a cualquier hombre o mujer. Por otro lado, los diálogos que se suceden entre ellos cuestionarán otros hechos: si se conocían o habían visto antes, de dónde han venido, qué hacen en esa alcoba y quiénes son realmente. De entre todas esas cuestiones destacan cuatro: la impresión de haber soñado o vivido esa situación con anterioridad (LCT: 431); la constatación de que no pueden escapar de esas cuatro paredes cuya realidad física resulta innegable (LCT: 434); la sensación de que el tiempo y el espacio se han parado en ese instante (LCT: 434 y 440) y los interrogantes que surgen entre dos personas reunidas al azar y que no reciben respuesta.

Las dudas no desaparecen, sino que se incrementan con la aparición de los dos fantasmas enmascarados en la segunda escena. Aunque golpean físicamente las puertas (LCT: 438), las pueden atravesar sin problemas, por lo que Bergamín no duda en aludir a ellos como “fantasmas” (LCT: 438 y 439). Además, son descritos de forma “convencional”, por los “trajes románticos” que visten, y “teatral”, por sus máscaras y porque, al contrario que ÉL y ELLA, no surgen del público, sino de dentro del escenario. Se suceden así siete cuadros diferentes donde se duplican no solo los personajes, sino los diálogos entre los mismos. El primero y último cierran el círculo y sirven como contrapunto, pues en uno aparecen ÉL ENMASCARADO y ELLA ENMASCARADA elucubrando sobre

la realidad que leen –fragmentos del poema de Baudelaire– y ven (LCT: 439-441); mientras que en el que cierra esta escena segunda los personajes de ÉL y ELLA dudan sobre la conveniencia de salir o permanecer en el aposento-tumba (LCT: 447). En medio se suceden otros cuatro diálogos cruzados entre ÉL y ELLA ENMASCARADA, y ELLA y ÉL ENMASCARADO (LCT: 441-443); y un quinto donde los dos personajes enmascarados repiten como un eco las intervenciones de los otros dos personajes (LCT: 443-444).

La inquietud se cierne, de esta forma, sobre los personajes no enmascarados, cuyas sombras o dudas espirituales se hacen físicas, al hacerse “el oscuro”. Oscuridad que permanece en la breve escena tercera, compuesta por un nuevo diálogo cruzado entre los personajes que se repite por dos veces. En él los personajes enmascarados guían hacia la luz a su pareja “real” de sexo opuesto. Y la luz se hace, por fin, en la escena final, donde ELLA y ÉL serán los que se quiten los antifaces para descubrirse de nuevo: “–ÉL. Ah!, ¿no eres tú? –ELLA. ¿Y tú, no eres tú?” (LCT: 445). Preguntas decepcionadas, pero que recuerdan las que inician la obra: “–ELLA. ¿Quién eres tú? –ÉL ¿Y tú?” (LCT: 430).

Esta estructura cíclica y repetitiva nos recuerda a ese tipo de cuentos o historias que nunca acaban, sino que vuelven a empezar, tal y como encontramos en *La niña guerrillera* o en *Melusina y el espejo*. También coincide con ambas obras en el uso de las repeticiones o la agrupación de personajes, aunque en este caso sea dual y no triple, como en las piezas referidas. Por otro lado, ese contraste entre la luz y la oscuridad supone una cuestión muy bergaminiana. Así lo recoge Bergamín en uno de sus aforismos: “POETA: no le tengas miedo a la oscuridad. Mientras más oscuro es el poeta, más clara es su poesía”⁴⁴.

Por otro lado, esta pieza se aleja de otras obras en el exilio pues no estamos ante un mito literario de honda tradición literaria ni tampoco ante una representación donde la música, la poesía o el coro tomen parte activa de su puesta en escena. De ahí que algunos estudiosos señalen esta pieza como un regreso a su primer teatro:

La redacción de *Tres escenas en ángulo recto* o de *Enemigo que huye* en

44 José Bergamín, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 114.

los años veinte y las de *Melusina y el espejo* y *Medea, la encantadora* en los cincuenta avalaría la idea de un abandono de la experimentación si no hubiera escrito en fecha más reciente –hacia 1956– *La cama, tumba del sueño* o *El dormitorio*⁴⁵.

De todas maneras, la “rareza” manifiesta de la pieza que nos ocupa queda compensada por otros rasgos del más puro estilo bergaminiano que aparecen en *La cama, tumba del sueño*. Nos referimos al aire rápido y aforístico de los diálogos, su afición por duplicar escenas o personajes –o incluso intervenciones dentro de una obra, así como el aire de duda manifiesta ante la realidad exterior que denotan todas las páginas de esta pieza. Todas ellas también nos remiten al teatro de vanguardia o de juventud de Bergamín, en el que destacan

los diálogos repletos de aforismos, de referencias filosóficas o de construcciones verbales de una inaudita imaginación, sus vinculaciones con movimientos artísticos de las vanguardias de los veinte y treinta tales como la Bauhaus o el Constructivismo; la gran carga de fina ironía, de homenaje al teatro popular de otros tiempos, hacen de su teatro intelectual un placer que va más allá de la ramplonería con que el género de literatura dramática se ha tratado en muchos momentos de nuestra historia⁴⁶.

Estaríamos, por tanto, ante una invitación a pensar o a reflexionar a partir de ese interrogante que, a modo de obra dramática, nos lanza Bergamín, como en otras ocasiones lo ha hecho bajo la forma de un aforismo o un poema determinado. En este caso, además, la inconsistencia de nuestra realidad, el enmascaramiento de los rostros de la persona se entremezclan con la falsedad y la imposibilidad de conocer y aprehender cuanto surge ante nuestros ojos. Surge, así, la relación de la obra con el mito de la caverna de Platón y también el rostro como máscara de las personas, que toma y cita en repetidas ocasiones de Nietzsche.

45 Jerónimo López Mozo, “Bergamín y la cuadratura del círculo (seguido de un paseo por *Melusina y el espejo*)”, *Cuadernos El Público*, Madrid, 39 (abril 1989), p. 15.

46 Guillermo Heras, “Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín”, en *José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 172 (mayo-junio 1997), pp. 79-80.

Pero, además, el miedo e imposibilidad de “salir al exterior”, de conocer otras realidades, nos conducen a la situación política de España en ese momento. Recordemos que estamos en 1956, antes de la primera vuelta de Bergamín a España. En esos años ya había reflejado en *La sangre de Antígona* sobre el diferente e injusto tratamiento que reciben los vencedores y vencidos en una guerra civil. En *La cama*, por su parte, verterá su opinión sobre la actual situación de los españoles, quienes, incapaces de salir por sí mismos del ostracismo en que los ha colocado la dictadura de Franco (LCT: 434), se inventan diversas puertas de escape para su existencia. Así, aunque les parece una tumba la alcoba en que se hallan, prefieren idealizarla como dormitorio nupcial o elemento escénico de esa comedia que reconocen estar representando (LCT: 431). Sin embargo, ese sueño de felicidad eterna al que creen estar invitados se rompe con la llegada de la pareja enmascarada, verdaderos fantasmas que despiertan la conciencia de los dos protagonistas, desesperándolos con las dudas e inquietudes sobre ese nirvana en que creían estar sumidos. Y no podemos olvidar, por último, las ocasiones en que Bergamín se define a sí mismo como un “fantasma”, tal irreal o real como el que aparece en esta pieza y a la que su vida como exiliado le había abocado.

3. LOS TEJADOS DE MADRID

El interés hacia Lope de Vega por parte de Bergamín resulta una constante a lo largo de su vida y de su obra⁴⁷ y, por tanto, no resulta extraño que con motivo del cuarto centenario del nacimiento del gran dramaturgo barroco, se decidiera a publicar su versión de *La Gatomaquía*, según señala la nota de redacción que precede a la edición en 1961 de la obra:

La proximidad del centenario de Lope de Vega hace de este autor un tema del que habrá que ocuparse de un modo preferente. Sea la publicación de la teatralización, hasta ahora inédita, que ha hecho José Bergamín de *La Gatomaquía*, un primer testimonio de nuestro inte-

⁴⁷ M^a Teresa Santa María Fernández, “Lope y Bergamín por los tejados de Madrid”, en *Escritores, Editoriales y Revistas del exilio republicano español de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 1121-1127.

rés por el centenario y la coyuntura que nos ofrece para reconsiderar los valores de nuestro gran dramaturgo. La mediación personalísima del escritor José Bergamín nos parece de gran interés⁴⁸ (LTM, p. 326, nota 1).

En efecto, la celebración del nacimiento de Lope, que acaeció en 1562, suponía una buena excusa para publicar en Madrid una obra que ya llevaba varios años en la mente de Bergamín. Sabemos, por una carta que envió a su amigo Justino de Azcárate desde Montevideo que, en 1953, debía tener prácticamente terminada “la adaptación escénica de la estupenda *Gatomaquia*, de Lope. En tres actos, titulándola: *El amor anduvo a gatas*. ¿Qué te parece que la mandase anónima a Madrid? Sería gracioso estrenarla allá”⁴⁹. Si bien nuestro autor no consiguió su propósito de estrenarla ni en nuestro país ni fuera, ya que únicamente se han representado algunas escenas en el programa *Masques et bergamasques* que emitió la Télévisión Francesa el 21 de abril de 1970, al menos pudo ver cómo se publicaba por primera vez en España una de sus obras teatrales escritas en el destierro. La razón obedece a que en esos momentos se hallaba en Madrid, ciudad donde residió desde 1958 a 1963, para huir de nuevo al exilio. Sin embargo, su inclusión en la lista de las “Acotaciones a Medea” de 1954, dentro de “los proyectos a medio escribir”⁵⁰, nos permite añadirla dentro de las obras que Bergamín terminaría de escribir, con toda seguridad, en su primer exilio en París.

En su versión “personalísima” del texto de Lope, Bergamín recoge del autor barroco las silvas que configuran *La Gatomaquia*⁵¹ y en todos estos versos que conforman la pieza teatral se nos revela el Bergamín editor, que reproduce al pie de la letra su modelo y que, más que copiar, recuerda esas estrofas tan queridas y tantas veces recordadas desde el exilio. Así, de mil ochocientos veintiún versos que conforman *Los tejados*, casi una tercera parte –quinientos treinta y cinco versos– obedecen a la creación e inge-

48 José Bergamín, *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*, Primer Acto, 21 (abril 1961), pp. 22-39.

49 Gonzalo Penalva, *op. cit.*, p. 177.

50 Rogelio Martínez y Alicia Cagnasso, *op. cit.*, p. 328.

51 Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982.

nio de Bergamín, mientras que el resto pertenece a Lope de Vega. Pero, además, seguimos encontrando en *Los tejados de Madrid* otras referencias a la obra del Fénix, como canciones o poemas que recoge de algunas de sus comedias (LTM, vv. 381-417, 418-446, 618-631, 969-1064, 1558-1571, 1572-1585, 1686-1701, 1707, 1730-1739), de *La Dorotea* (LTM, vv. 757-828 y 1648-1685) o de otras composiciones (LTM, vv. 896-901 y 907-917).

Otro aspecto que remite a *La Gatomaquia* sería la referencia expresa, en la acotación inicial, a que todos los personajes visten y llevan “en vez de espadas, cucharas de palo o hierro y cucharones, etc., conforme a su descripción en LA GATOMAQUIA” (LTM, 327). De esta manera, aunque Bergamín no incluya en las acotaciones de *Los tejados de Madrid* la descripción física o vestimenta de los personajes, conocemos cómo quería que aparecieran en escena. Por otro lado, esta primera acotación le descarga de incluir, precisamente, esos pasajes del poema lopesco en que se nos explica cómo van vestidos Marramaquiz (Silva I, vv. 104-123), Micifuz (Silva III, vv. 19-37) o Zapaquilda (Silva V, vv. 209-236).

En tercer lugar, la presencia de ese narrador –convertido al final del acto I también en el personaje del alguacil que apresa a los dos rivales amorosos– obedece a un detalle ya presente en *La Gatomaquia* y que Bergamín amplifica, dándole mayor relevancia. De esta forma, personifica a Taratántara, quien constituía una mera onomatopeya para indicar el ruido del tambor en su modelo (Silva I, v. 12). Pero al margen de las funciones de prólogo, narrador o personaje, esta figura simboliza ese espíritu belicoso o épico que, al final de la obra, pierde protagonismo en aras de otorgarle un aire más festivo y amoroso, tal como indica la propia Zapaquilda:

(*TARATÁNTARA se dispone a volver a tocar su estrepitoso tambor, adelantándose al proscenio, cuando ZAPAQUILDA, tomándole de un brazo, se lo impide, y adelantándose ella, dirá:*)

ZAPA. ¡Cese el tambor guerrero,
Taratántara fiero!
¡Déjame a mí decir lo que yo quiero!
Que ahora será de boda y alegría
la de gatos feliz algarabía. (*Al público*). (LTM, vv. 1802-1806)

Por otra parte, el rechazo de Zapaquilda a ese espíritu épico que encierra la obra destaca en otros aspectos de su adaptación del poema lopesco, pues no conviene olvidar que ella –Zapaquilda o Teresa “Vericundia”– es la autora de la versión para el teatro de la figuración de Tomé de Burguillos. Así, si *La Gatomaquia* supone la peculiar mirada burlesca de Lope sobre la epopeya clásica o el *Orlando furioso* de Ariosto, nos encontramos con que en *Los tejados de Madrid* se eliminan algunas de esas referencias épicas, como algunas alusiones a los poemas homéricos, *La Ilíada* y *La Odisea*, o a *La Eneida* de Virgilio, que sí aparecían en *La Gatomaquia*, (Silva II, vv. 184-189 y 192-195 o en Silva VII, vv. 97-98, 132-141).

Más significativas resultan las ausencias de alusiones al *Orlando furioso*, pues en la parodia lopesca ocupaban mayor espacio e importancia de los que les asigna nuestro autor exiliado en *Los tejados de Madrid*. Por ejemplo, en los versos 76-77 cambia los dos originarios de *La Gatomaquia*: “a visitar a Angélica la bella, / la recatada ninfa, la doncella” (Silva I, vv. 131-132) por “Zapaquilda, tan bella / cual recatada ninfa, cual doncella”; o llega a incluso a eliminar el tema de la locura celosa que ocupa lugar destacado y central en el poema de Lope (Silva IV, vv. 326-393). Sin embargo, mantiene algunas citas o alusiones a personajes de la obra de Ariosto (Silva II, vv. 237-240 y Silva VI, vv. 2-6 y 13-14).

Además, en su introducción a *La Gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar destaca como rasgo representativo de la épica la presencia de digresiones y símiles, que serán parodiados por Lope en su obra, como:

los celos (II, 3-12); el desprecio de los bienes mundanos (III, 239-42); la debilidad de la cabeza de los gatos (III, 23-26); el *engaño a los ojos* (II, 333-338); los poetas y la poesía (III, 69-79; V, 22-38 y 39-71); la abundancia de calvos en España (V, 52-56); el retrato de la muerte (IV, 205-22); la ocasión y la tardanza peligrosa (VI, 56-63), etc. A veces la digresión es compleja, pues consta de dos o más digresiones encadenadas. Así, en la Silva VII (vv. 77-144), se desarrollan sucesivamente, sin solución de continuidad: una consideración sobre los pigmeos y sus cabalgaduras, otra sobre la batalla de los pigmeos y las grullas, y otra sobre las invenciones mentiroosas de los poetas⁵².

52 Celina Sabor de Cortázar, “Introducción” en Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 29-30.

Sin embargo, de los diez ejemplos citados, solo uno –el del retrato de la Muerte– aparece en *Los tejados de Madrid* (LTM: 346, vv. 640-658). Y algo similar ocurre con otros extensos símiles que Lope incluye en su parodia y que son obviados por Bergamín en su versión.

Otro aspecto que enlaza la versión de Bergamín con la de Lope “al pie del espíritu” lo constituyen la inclusión de poema y canciones dentro de *Los tejados de Madrid*. No solo la presencia de los músicos en *La Gatomaquia* autoriza plenamente la conveniencia de incluir esas partes cantadas en la adaptación teatral, sino que también, en otro momento del poema loresco, se alude a un personaje –concretamente Zapaquilda– cantando un soneto, con lo que se justifica la aparición de poesías alternando con las silvas: “Ya que lavada estuvo, / y con las manos que lamidas tuvo, / de su ropa de martas aliñada, / cantó un soneto en voz medio formada / en la arteria bocal, con tanta gracia / como pudiera el músico de Tracia (Silva I, vv. 64-69).

Por último, conviene destacar ese juego de paralelismos que existe entre *La Dorotea* y *La Gatomaquia*, que también está presente en *Los tejados de Madrid*. Sabemos que ese amor durante su juventud por Elena Osorio marcó toda la vida y obra de Lope de Vega, quien fue desplazado por don Francisco Perrenot de Granvela, indiano ilustre y adinerado. Este episodio juvenil “se va a transfigurar en poesía a lo largo de toda su vida, desde *Belardo el furioso* (hacia 1588) hasta *La Gatomaquia* (1634) pasando, por supuesto, y como hito fundamental, por *La Dorotea* (1632), sin olvidar la *Arcadia* (1598)”⁵³.

Y, sin duda, otro rasgo característico del Siglo de Oro, la sátira política, nos ayudaría a realizar una posible lectura o interpretación de esta obra. Recordemos que esta adaptación fue escrita por Bergamín en 1953 y que nuestro dramaturgo ironizaba sobre la posibilidad de estrenarla en Madrid. En el sentir y pensamiento bergaminianos los “gatos” no solo serían los nacidos en la capital de España, sino los partidarios del gobierno de Franco, en clara oposición a las “liebres”, los republicanos defensores de un inquirir y dar ideas “libremente”. El concepto de “ideas liebres” cobra aquí un nuevo matiz, pues mientras en *Tanto tienes* los espectadores reac-

53 *Ibidem*, pp. 41-42.

cionarios no querían, a su pesar, que les dieran “gato por liebre” (TT, p. 58), en esta pieza se critica que los gatos madrileños vean cómo su amada Zapaquilda es vendida al mejor oro, el americano, en clara referencia satírica a la apertura de relaciones con el régimen de Franco que Estados Unidos inició en 1947 y que desembocaría en la firma del Tratado de Madrid el 26 de septiembre de 1953⁵⁴. El desencanto de los exiliados, al comprobar que su regreso resulta imposible y al ver consumada la “trai-ción” de las fuerzas aliadas, resulta comprensible.

4. *DONDE UNA VOZ SE APAGA OTRA SE ENCIENDE*

En 1952 escribe *Donde una voz se apaga otra se enciende*, texto inédito que creíamos perdido y del que nos ha llegado la versión francesa, *Echo où es-tu*, a través del profesor Yver Roullièvre. Tal como comentábamos, en el texto de 1954 de las “Acotaciones a *Medea*” aparecía citada esta obra junto con *Los tejados de Madrid* y otras de las que solo tenemos en la actualidad su título –como *La San Bartolomé* y *Sor Abelardo*– bajo el nombre de *La voz de Eco*.

Ignoramos a quién se debe esta traducción de *Donde una voz se apaga otra se enciende* bajo el título francés de *Echo où es-tu?*, aunque seguramente correspondería a la versión que se radió en Francia el 24 de marzo de 1957, tal y como aparece documentado en la base de datos del INA⁵⁵. Con toda probabilidad puede ser obra de Alice Alhwailer, a quien debemos otras versiones en francés de obras dramáticas de José Bergamín por esos años. Entre ellas tenemos el primer acto de *Melusina y el espejo* (*Mélusine et le miroir*), editada en la revista *Soleil*, *La hija de Dios* (*La fille de Dieu*) en *Lettres française*; y *Médée l'enchanteresse*, en *Esprit*. Su relación con Bergamín data de la guerra civil, cuando con su hermano Rolland-

54 Idea ya apuntada en M^a Teresa Santa María Fernández, “El teatro peregrino de Bergamín”, en *José Bergamín. El laberinto de la palabra*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008, pp. 182-183.

55 Iván López Cabello et Yves Roullièvre (eds.), *José Bergamín et la France. Actes de la journée d'étude réalisée à Nanterre le 23 mai 2008. Suivi de Entretiens avec un fantôme. Les confidences de l'écrivain espagnol José Bergamín recueillies par André Camp*, Nanterre, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p. 259.

Simon traduce algunos poemas y artículos del escritor exiliado⁵⁶.

Su trato fue frecuente y epistolar durante el exilio por tierras americanas, pues la escribe desde México, el 4 de septiembre de 1946, o desde Montevideo, el 5 de abril de 1951. En dichas cartas le habla de la posible traducción de algunas de esas obras mencionadas. Concretamente, cita *La niña guerrillera*, *La hija de Dios*, *Melusina y el espejo* y alude a una comedia que está preparando en 1946 “para Madeleine Ozeray que quiere llevarla consigo para cuando vuelva a París”. No sabemos si se trata de *Donde una voz se apaga* o de *Melusina y el espejo*, obra que publica entre 1949 y 1952 en Montevideo. Aunque seguramente sea la que ahora nos ocupa, pues en una carta a Jean Cassou, fechada el 4 de agosto de 1952, comenta: “Y sigo siempre con mi teatro imposible: *Eco*, *Medea* y la Beatriz de *¿A dónde iré que no tiembla?*”.

Yves Roullièrre aduce varias razones que llevaron a la ruptura de esa relación de amistad. Por ejemplo, las dudas de Bergamín sobre la calidad de sus traducciones, tal y como comenta en la citada carta a Jean Cassou, del 4 de agosto de 1952, a propósito de su *Melusina*:

Me envió nuestra amiga Alice (creo que seguís siendo amigos, a pesar de todo) su versión completa de MELUSINA; me gustaría tu impresión (en secreto). Yo creo que mi texto se apaga; pero no por culpa de la traductora sino de mi español, en este caso, tan superficialmente intransferible. Pero yo no puedo juzgarlo en francés. Por eso te pido tu impresión de conocedor del caso por ambos lados. Porque recibo opiniones contradictorias.

A ese distanciamiento se suma su divorcio de Dominique Ahrweiler, su posterior boda con el escritor Pierre Gascar y, como veremos luego, el estreno de *La hija de Dios* en 1960, obra premiada en el Festival de Arras pero que fue representada sin el permiso de José Bergamín.

El texto mecanografiado y en francés consta de tres jornadas o actos con un epílogo. Junto con el dúo protagonista aparecen otros personajes: Hélène, Tiresias, Julie, Le pere Xavier, Suzanne, Isabelle, Mere Angelique

56 Información que debo y agradezco a Yves Roullièrre, quien me ha proporcionado también no solo el texto de *Donde una voz se apaga*, sino todos los datos sobre la relación entre Alice Ahrweiler y Bergamín que comentamos en estas páginas.

(la mère supérieure), Soeur Epiphanie (une vieille religieuse), Soeur Sílice (une autre religieuse), Liriope (mère de Narcisse), Nise, Lidia y “Un couple de vieux paysans”. La acción del primer acto y del Epílogo se sitúa en “Un collage religieux de jeunes filles. C'est le printemps” (p. 1), mientras que el segundo y tercero transcurren en la casa de madame Lirope. Entre los dos primeros actos no pasa más de un día, mientras que del segundo al tercero habrá transcurrido un año –de primavera a primavera– y el epílogo acabará, a su vez, el invierno siguiente al que inició la obra.

Podemos observar en los tres actos de la pieza el esquema clásico de planteamiento-nudo-desenlace y estamos de nuevo ante una obra que retoma y versiona un mito o trama anteriores: el de Narciso y Eco, ubicándolo en época contemporánea y dentro del gusto por los juegos de palabras y los aforismos tan característicos de nuestro escritor. La obra coincide en muchos aspectos con otra anterior de José Bergamín, *Melusina y el espejo* o *Una mujer con tres almas* o *Porqué tiene cuernos el diablo*, pues ambas desarrollan un cuento dentro de la historia, en ellas cobra vital importancia el espejo como elemento de la trama argumental, se enfatiza en el engaño que nos proporcionan nuestros sentidos o conservan ese aire inmortal, de historia que se repite, siempre igual y siempre diferente, sobre el que giran ambas piezas y que relaciona a sendas protagonistas con las leyendas y relatos populares. Porque en *Donde una voz se apaga* no solo la protagonista nos recuerda a la ninfa Eco, sino que la presencia fantasmal de “Oeil Bleu” nos sumerge en todo tipo de cuentos del folklore europeo y la aparición del viejo Tiresias nos evoca la de varias tragedias griegas. Por otro lado, en ambas obras, José Bergamín desarrolla un argumento donde cobra relevancia las metamorfosis al estilo de Ovidio. Así si en *Melusina y el espejo* nos encontramos con la transformación final de sus personajes principales:

ARLEQUÍN. (Al público)

Público: con tu favor,

Melusina está en su estrella;

bosque enredado por ella

se hizo el Diablo enredador;

Minutisa es una floral primer albor nacida:

y yo, espejo de la vida,

para hacerme tu conciencia,

voy a tomar la apariencia
de un arroyo en clara huida. (MYE: 266, vv. 1481-1490),

por su parte, en *Donde una voz se apaga* dicha transformación parece que no llega, que se estanca en el ámbito de lo soñado y presentido, idea que se confirma con ese final que vuelve al principio, como si fuera una historia que se repite cada cierto tiempo, que nunca tiene fin.

Encontramos en esta pieza muchos de los recursos dramáticos utilizados por José Bergamín en otras obras. En primer lugar, la aparición de la música, destacada y relevante para ayudar a conseguir la tensión dramática, tal y como se describe en las acotaciones. De esta forma, el sonido del harmonio y el coro de niñas se oye tanto en el Primer Acto como en el Tercero y Cuarto (p. 9, 23, 79 o 82 y 92). Al contrario que en otras obras suyas, no se especifica el título de la canción o música que se escucha, salvo la alusión, en el Primero, de que se trata del himno del Sagrado Corazón (p. 33). También aparece el sonido de una tiza sobre la pizarra o de una niña recitando una lección (p. 1), de puertas, voces y, sobre todo, el de las campanas en momentos culminantes de la acción, pues su sonido es la señal que se menciona en el mensaje recibido por el fantasma (p. 7), para que Eco se acerque al estanque en el Primer Acto (p. 23), mientras que en el Cuarto Acto será su sonido el que recuerde no solo dicha señal, sino con el que finalice toda la obra (p. 93).

También son rasgos importantes dentro del teatro de Bergamín la utilización de juegos de palabras, como el que se forma entre “Madame Léliotrope ou Liotrope” (p. 8) con Liriope (p. 9), nombre real de la madre de Narciso y que hace mención a otro tipo de flor, lo que le vincula con la metamorfosis del propio protagonista pero también con una cita del Evangelio –los lirios del campo (p. 77)– que es otra constante en nuestro dramaturgo. Otro elemento recurrente es la aparición de aforismos, algunos muy vinculados con otros textos bergaminianos, como los relacionados con el diablo: “Toute me sagesse viene du temps, comme celle qu'on attribue au Diable” (p. 61) o “ECHO: (...) Vous dite des choses effrayantes. Oui, comme un devin! TIRESIAS: Comme un vieillard” (p. 67); o con el amor, “le mot le plus terrible que les hommes dient inventé”, porque “qu'il nous sépare suitant qu'il nos rapproche de Dieu” (p. 73) y “l'homme devrait marcher à quatre pattes pour dissimuler la pureté de

son cœur”; o bien, relacionados con uno de los temas preferidos por el escritor exiliado, el tiempo: “Le vent comme le temps ne parle pas, mais il fait parler” (p. 64).

Por otro lado, cobran relevancia los intentos por hacer verosímiles los elementos del relato mítico en la época contemporánea, situación temporal que viene remarcada con objetos actuales como el teléfono o la radio (p. 79). Pero, sobre todo, la manera en que recoge los aspectos más relevantes del relato mítico sobre la historia de Narciso y Eco, tal y como se recoge en el libro III de *Las metamorfosis* de Ovidio (versos 339-510), como la intervención del adivino Tiresias, la capacidad de Eco para reproducir y articular cualquiera de las voces que escucha o el gusto de Narciso por contemplarse en los múltiples espejos que se encuentran en la mansión, el citado nombre de la madre de Narciso, Liriope, y la transformación de este en otra flor, así como la aparición de los disfraces de ninfas, el estanque y el bosque, las alusiones a los cazadores y a sus cuentos.

Además, como en otras piezas dramáticas bergaminianas aparece alusiones o citas a otros autores, como el poema “Ofelia” de Rimbaud (p. 7) o “La muerte de Narciso” de Lezama Lima y la historia de Sigfrido recogido en *Flor de leyendas* por Casona. Todo ello contribuye a dar el aire de historia atemporal, rica en evocaciones y detalles de la literatura universal.

5. RECEPCIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA EN FRANCIA

Dentro de las representaciones del teatro de Bergamín en Francia, nos encontramos con tres situaciones diferentes. En primer lugar, aquellas obras que quedaron como meros proyectos, sin que se concretaran en ninguna representación. El dramaturgo exiliado, ya en América, intentó encontrar alguna compañía, director o actor que llevara al escenario algunas de sus piezas en el país galo. En su correspondencia con diferentes amigos y conocidos franceses se refiere a ese interés. Así, en una carta a André Malraux, firmada en México el 4 de septiembre de 1946, le explica:

Yo creo que mi posible estancia en París podría facilitarse con alguna representación teatral o por radio de cualquier pieza mía. Hay dos cosas que podrían interesar: *La niña guerrillera* y *La hija de Dios*.

También estoy escribiendo una comedia para Madelaine Ozeray, que quiere llevársela a París cuando vuelva.

Y en otra a Alice Ahrweiler, fechada en Montevideo el 5 de abril de 1951, comenta la posibilidad de que María Casares interprete a su Medea.

En segundo lugar, algunos fragmentos de sus piezas teatrales –o la obra entera, en algunos casos– fueron representados o llevados a la radio o a la televisión. Tal es el caso de la radiación de *Médée, l'enchanteresse: Une visite de noces*, el 25 de marzo de 1956, *Écho, où es-tu? (Donde una voz se apaga)*, el 24 de marzo de 1957, o *L'impromptu d'Hamlet* que junto con *La dame fantôme* de Calderón fue difundida el 18 de diciembre de 1960⁵⁷. Asimismo, Michel Mitrani realiza dos reportajes televisivos para la ORTF (Office National de Radiodiffusion Télévision Française). En el primero, emitido por primera vez el 24 de marzo de 1970, y titulado *Reportages sur un squelette, ou Masques et Bergamasques*, “se emite una selección de su obra dramática: *Medea, la encantadora, Melusina y el espejo* y *Los tejados de Madrid*. Todo ello bajo los auspicios de Malraux”⁵⁸. En cambio, *Les anges exterminés* se emitirá el 15 de enero de 1968, también por el segundo canal de la ORTF. Aparecerán diversas escenas de obras de teatro españolas y comentarios de Bergamín sobre ellas o sobre la vida en España en ese momento.

Por último, el 11 de junio de 1960 se estrenó *La hija de Dios* en el Palais Saint-Vaast de Arras y dentro del “Festival du Jeune Théâtre populaire”. La compañía de Edmond Tapiz la representaría en la traducción francesa de Alice Gascar, nuevo nombre de casada de Alice Arhweiler, quien ya publicó algunos fragmentos de la pieza en francés dentro de distintos números de *Lettres françaises* (4, 11 y 18 de enero de 1951), con motivo de la intervención del propio autor en un acto de homenaje del Comité National des Escrivains en enero de 1951. Tenemos pocos datos de ese estreno, aunque sabemos que no contó con la aprobación expresa de Bergamín y fue uno de los motivos de ruptura definitiva con Alice Arhweiler. Sin embargo, el periódico *Le Monde* se hizo eco no solo del certamen y de las tres piezas contra las que competiría –*L'Illusion comique*, de Corneille, *Beaucoup de bruit pour rien*, de Shakespeare y *L'Ex-Napoléon*, de

57 Iván López Cabello e Yves Roullièvre (eds.), *op.cit.*, p. 259.

58 Gonzalo Penalva, *op. cit.*, p. 237.

Nino Francket Paul Gilson–, sino que su corresponsal, Claude Sarrate, da noticia de esa representación y aporta algún dato más. Así sabemos por el artículo que la actriz Mary Mergey interpretó el papel de Teodora de forma sobria, que el coro estaba compuesta por mujeres con velo negro y que se trata de una “Pièce âpre, d'une belle qualité d'écriture, qui devait trouver l'autre soir sur une scène de plein air, balayée par la pluie et par de forts vents coulis, sa juste expression tragique”. Algunos de los fragmentos de esta crónica fueron traducidos y reproducidos en la revista *Primer Acto*, donde se expone también el recelo de la cronista respecto a “si en nuestra época la forma adoptada por los antiguos encuentra todavía una resonancia, despierta nuevos ecos. Más interesante sería, sin duda, una expresión teatral nueva, mejor adaptadas a nuestra sensibilidad de hoy”⁵⁹.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como conclusión a la dramaturgia que Bergamín escribe o publica durante sus dos exilios en París, podemos destacar la variedad de temas y modelos que elige para sus obras. También resulta relevante la inspiración francesa en dos de ellas, *La sangre de Antígona* y *Donde una voz se apaga*; mientras que en las dos restantes, *La cama, tumba del sueño* y *Los tejados de Madrid*, se hace más presente e importante esa España que, tan cerca y tan lejos, se le aparece durante su estancia en Francia. Por último, cabe destacar la importancia de ese periodo dentro de la producción dramática del escritor desterrado, pues a los títulos ya citados tendríamos que sumar otros proyectos o conatos de obras, perdidos en la actualidad. Un interés por el teatro que ya no volverá a mostrar desde su vuelta definitiva a España, en 1970, hasta su muerte, en agosto de 1983.

59 *Primer Acto* (1960), “Estreno en Arras de una obra española”, Madrid, 15, p. 59.

¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo

MANUELA SÁNCHEZ GARCÍA

Universidad de Córdoba

Título: *¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo.*

Resumen: Pedro Laín Entralgo publicó su autobiografía *Descargo de conciencia* en abril de 1976. Este trabajo, que aplica la concepción de la autobiografía de Loureiro como un acto a la vez discursivo, intertextual, retórico, ético y político, se propone demostrar que, además de descargar la conciencia, Laín Entralgo pretendió justificar su pasado, limpialo y hacerlo presentable para seguir siendo una figura intelectual y política en la transición a la democracia que entonces comenzaba. Para ello utilizó unas estrategias retóricas precisas que dejan todo organizado ante el lector. Por otro lado, la ambigüedad de la obra ha dado lugar a dos lecturas diferentes: la del momento de la publicación y la que se hace desde el cambio de milenio hasta la actualidad (Isaac Rosa, Gregorio Morán...).

Palabras clave: Laín Entralgo, Autobiografía, Testimonio, Confesión, Culpa.

Fecha de recepción: 28/10/2015.

Fecha de aceptación: 8/11/2015.

Title: The *Ease of a Guilty Conscience or a Cleaning of the Past? A Study of Laín Entralgo's Autobiography.*

Abstract: Pedro Laín Entralgo published his autobiography *Descargo de conciencia* in April of 1976. This article, that applies Loureiro's autobiographical conception as an act at once discursive, intertextual, rhetorical, ethical and political, aims to demonstrate that, in addition to easing his conscience, Laín Entralgo tried to justify his past, clean it and make it presentable in order to continue being an intellectual and political figure in the Transition to democracy that was beginning then. For that purpose, he used accurate rhetorical strategies to present everything organized for the reader. On the other hand, the ambiguity of the book has involved two different readings: the one at the publication time and a second one from the turning of the millennium until now (Isaac Rosa, Gregorio Morán...).

Key words: Laín Entralgo, Autobiography, Testimony, Confession, Guilt.

Date of Receipt: 28/10/2015.

Date of Approval: 8/11/2015.

1. DESCARGO DE CONCIENCIA DE PEDRO LAÍN ENTRALGO

Pedro Laín Entralgo (1908-2001) fue una figura destacada de la intelectualidad española durante los años del franquismo. Su labor como historiador de la medicina, pensador y analista de la cultura aparece reflejada en una amplia bibliografía: *Medicina e historia* (1941), *Historia de la medicina* (1954), *España como problema* (1956), *La relación médico-enfermo* (1964), *A qué llamamos España* (1971), *Sobre la amistad* (1972)... Laín aprovecha un contexto histórico de gran incertidumbre (acaba de morir Franco y la incipiente transición, con la monarquía ya instaurada, avanza lentamente hacia la democracia) para publicar *Descargo de conciencia*¹, que apareció en abril de 1976, cuando tenía sesenta y ocho años. En todas las ediciones junto al título aparecen entre paréntesis dos fechas (1930-1960) que abarcan los casi treinta años que transcurren entre la llegada del autor a Madrid para encauzar su carrera profesional en el mundo de la Medicina y su destitución como rector de la Universidad de esa misma ciudad en 1956. A estos años están dedicados los siete capítulos en los que se divide el libro: I. Madrid cambiante; II. No sólo psiquiatra; III. Guerra civil: de Santander a Pamplona; IV. Guerra civil: Navarra y otras tierras; V. Guerra civil: de Burgos a Madrid; VI. Otro Madrid, otros caminos; VII. Rector, *ma non troppo*. Este gran núcleo central va precedido de una “Introducción” en la que narra brevemente sus primeros treinta años de vida (infancia y estudios de Bachillerato y Universidad) y seguido de un “Epílogo” en el que cuenta lo que ha sido su vida desde la salida del Rectorado hasta el momento de la escritura (1975). Tanto una como otro sintetizan los años irrelevantes para la intención principal de la obra. Los siete capítulos, la Introducción y el Epílogo terminan con lo que Laín ha denominado *epicrisis*, quizás la originalidad más notoria de esta autobiografía y de las que se hablará más adelante.

Para el análisis de *Descargo de conciencia* se ha aplicado la teoría autobiográfica de Loureiro, expuesta en su libro *The Ethics of Autobiography*².

1 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
Todas las citas pertenecen a esta edición.

2 Ángel Loureiro, *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*,

Hasta la aparición de este libro en 2000, la crítica autobiográfica se dividía en dos corrientes perfectamente explicadas por Pozuelo Yvancos³. La primera sería la conocida como deconstrucción, que se coloca en la perspectiva retórica desde la que se defiende la ficcionalidad del sujeto autobiográfico, que se construye en el momento de la escritura, ya que la autobiografía crea una identidad que no es previa al discurso. Esta corriente parte de Nietzsche y es defendida por De Man, Derrida y Roland Barthes. La segunda, que respaldan Lejeune y Bruss entre otros, estudiaría la autobiografía desde el punto de vista pragmático y entiende que, siendo inevitable en la autobiografía, como en cualquier narración, una elaboración de la realidad, lo que verdaderamente la caracteriza es su promesa de veracidad, de manera que la identificación mediante el pacto de lectura del yo textual con el yo que escribe obliga a que se presenten como reales los hechos que se narran y que estos puedan ser sometidos a una prueba de verificación histórica. Pozuelo Yvancos, que habla de la *dimensión fronteriza*⁴ de este tipo de textos, propone aunar estas dos posturas aparentemente contrapuestas mediante la consideración de la autobiografía como un discurso ficcional desde el punto de vista semántico y ontológico y como un discurso de verdad pragmáticamente considerado⁵.

Sin embargo, para abordar el estudio de una obra como *Descargo de conciencia* ni las dos posturas críticas anteriores ni la superación que intenta Pozuelo Yvancos son suficientes. Es evidente que una autobiografía no es una reproducción de una vida, sino una elaboración de la misma orientada en y para el presente. No obstante, la construcción retórica de un yo y/o la modificación creativa de una vida no están reñidas con la preocupación ética del autor de dirigirse a los otros, por eso es precisamente el planteamiento crítico que presenta Loureiro el que se convierte en indispensable en un trabajo como este, pues considera la autobiografía

Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

3 José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005, p. 24.

4 *Ibidem*, p. 15.

5 *Ibidem*, p. 45. Por otro lado, este debate teórico, que se explica por la imposibilidad de un estatuto específico de lo autobiográfico, penetró en los propios textos, como en *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, *La costumbre de vivir* y en menor medida *Tiempo de guerras perdidas* de Caballero Bonald, *Recuerdos y olvidos* de Francisco Ayala, *Corre, Rocker* de Sabino Méndez...

como un discurso complejo que debe abordarse desde distintos planos. Afirma Loureiro⁶ que las críticas que había hecho De Man a las ilusiones cognoscitivas de la autobiografía parecían prácticamente insuperables. Sin embargo, el descubrimiento de la filosofía de Levinas le ayudó a enfocar el estudio crítico de la autobiografía desde el punto de vista ético, perspectiva que supondría salir del atolladero en el que se encontraban las discusiones entre las dos corrientes críticas arriba indicadas. La responsabilidad ética tiene, según Levinas⁷, dos significados básicos. En primer lugar, significa que el sujeto se constituye como una respuesta a la llamada del otro, y, en segundo lugar, que esa responsabilidad implica que uno no puede permanecer inmóvil ante la petición del otro: la compasión, la generosidad o la solidaridad serían algunas de las manifestaciones de la ineludible necesidad de responder al sufrimiento de los otros. Esta responsabilidad no se origina en ningún pacto pragmático o social, defiende Levinas, sino que es anterior a cualquier acuerdo legal o moral y obliga al sujeto más allá de esos convenios. Por tanto, concluye Loureiro⁸, las dimensiones discursivas, retóricas y éticas de la autobiografía están inextricablemente unidas y para acercarnos a ella de una manera global, sin las limitaciones de las aproximaciones referenciales o epistemológicodecognitivas, hay que complementar estas con lo ético, que se manifiesta en una variedad de actos performativos y de formas de discurso inherentes al género. Comprenderemos mejor la autobiografía si la consideramos, no como una reproducción de una vida, sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico, ético y político⁹. Este es exactamente el enfoque que adopta el presente estudio.

2. TESTIMONIO Y/O CONFESIÓN

En *Descargo de conciencia* el testimonio se conjuga con la intención confesional, poniéndose aquel al servicio de esta. En el ámbito jurídico, la palabra *testimonio* designa un tipo de prueba que acredita la existencia

6 Ángel Loureiro, *op. cit.*, p. IX.

7 *Ibidem*, pp. XII-XIII.

8 *Ibidem*, p. IX.

9 *Ibidem*, p. 4.

y veracidad de los hechos que se presentan en un proceso con el fin de convencer al juez de la verdad o falsedad de los hechos alegados. El *testigo* es la persona física que *sin ser parte en un proceso* comparece ante el órgano jurisdiccional a prestar declaración contestando a las preguntas que el Juez le formule sobre lo que considere de trascendencia en el proceso. Es sustancial la aclaración “*sin ser parte en un proceso*”, pues si los que atestiguan fueron parte de los hechos, la figura jurídica deja de ser la del *testimonio* para pasar a la *confesión*, que es el medio de prueba en el que una de las partes declara ante el juez.

Si consideramos el testimonio en el ámbito autobiográfico, el acto ético del que hablaba Loureiro se manifiesta en que los autobiógrafos testimoniales consideran como una de sus finalidades esenciales la de relatar lo vivido para que los otros conozcan unas experiencias de las que ellos se consideran, por distintas razones, protagonistas o testigos privilegiados. Esta finalidad es esencial en las obras que relatan las vivencias traumáticas que han experimentado los supervivientes de una guerra o de los campos de concentración y exterminio nazis, y, así, el afán por preservar del olvido los hechos trágicos de los que han sido testigos es el leitmotiv de alguno de los textos autobiográficos más importantes sobre los campos de concentración, como los de Primo Levi, Jorge Semprún o Kertész. Primo Levi lo expresa de este modo:

Por ello, este libro mío, por lo que se refiere a detalles atroces, no añade de nada a lo ya sabido por los lectores de todo el mundo sobre el inquietante asunto de los campos de destrucción. No lo he escrito con intención de formular nuevos cargos; sino *más bien de proporcionar documentación* para un estudio sereno de los aspectos del alma humana. [...] *La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen*, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; *este libro lo escribí para satisfacer esta necesidad*¹⁰.

El hecho de haber sobrevivido y de haber vuelto indemne se debe, en mi opinión, a que tuve suerte. [...] Quizás también me haya ayudado mi interés, que nunca flaqueó, por el ánimo humano y la vo-

10 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores, 1995, pp. 9-10.

luntad no sólo de sobrevivir (común a todos) sino de *sobrevivir con el fin preciso de relatar las cosas a las que habíamos asistido y que habíamos soportado*¹¹.

Además de este esencial compromiso ético de contar los hechos de los que se ha sido testigo para que no se olviden y para que no vuelvan a repetirse, las autobiografías testimoniales deben presentar otros tres aspectos. En primer lugar, la capacidad cognitiva, la vertiente intelectual del narrador que, antes de relatar sus vivencias, tiene que comprenderlas. En segundo lugar, la buena (o mala) memoria del testigo, que da a lugar a retóricas autobiográficas distintas, que irán desde las se apoyan en una seguridad indudable en la capacidad memorística del autobiógrafo hasta las que manifiestan una continua desconfianza en dicha capacidad. Por último, un compromiso moral de veracidad por parte del testigo, que se asienta, además de en la retórica textual, en los elementos paratextuales que se añaden, como pueden ser los documentos, las fotografías, los recortes de prensa...; en definitiva, todo lo que ayude a corroborar la veracidad de lo que se narra.

Al igual que en el espacio judicial, en las obras autobiográficas hay que distinguir entre *testimonio* y *confesión*, de manera que el valor testimonial de algunas autobiografías, por ejemplo las de Dionisio Ridruejo o Laín Entralgo, no es el mismo que el de otros autores, pues aquellos fueron parte de los hechos que relatan y, por tanto, sus obras tendrán un sentido más confesional que testimonial. *Descargo de conciencia* pertenecería, por tanto, a la tradición confesional iniciada por San Agustín y continuada por Rousseau.

El aparente propósito esencial de la autobiografía de Laín Entralgo es el que el título expresa: el descargo de conciencia. Ahora bien, como en muchas autobiografías, las palabras del prólogo son fundamentales para entender el propósito de Laín Entralgo al escribir la suya. En primer lugar menciona Laín dos finalidades para el libro: la primera, “una exploración memorativa de mi propia realidad” y la segunda, “un testimonio crítico de lo que durante los treinta años más centrales de mi vida han sido ante mí y dentro de mí la historia y la sociedad de España”, pero añade una pregunta imprescindible en la intención final de la obra: “¿Ajuste de cuentas con-

11 *Ibidem*, p. 211.

migo mismo?”¹². Con esta pregunta y su respuesta (“Tal vez”), el autor deja entrever la finalidad principal de la obra que él intenta diluir en lo que denomina “otros fines”: 1. una defensa del ejercicio de la palinodia; 2. la narración de la experiencia de sí mismo y de su circunstancia como persona inclinada a ver con claridad y entender con precisión lo que le sucede a él mismo y a su entorno; y 3. un relato predominantemente intelectual de su vida, en el que se integre a la vez la reflexión antropológica. Termina el prólogo con una fórmula clásica de *captatio benevolentiae*, recomendada por Aristóteles¹³ para “retirar obstáculos”, con la que Laín Entralgo desea que el libro sea juzgado a la vez como *confesión* y *consejo* “por quienes con buena voluntad lleguen a leerlo”¹⁴. Aparece, de este modo, el primer intento de desactivación de los posibles prejuicios con los que él cree que el lector se enfrenta a su autobiografía. No hay que olvidar el contexto de su publicación ni que Laín ha sido una destacada figura política e intelectual del régimen franquista, por lo que el receptor del libro espera encontrar en él la explicación a sus adscripciones.

Asimismo, el sugerente título se relaciona con el primer momento del sacramento de la confesión católica, el examen de conciencia, aplicado además a un hombre para el que la religión constituye uno de sus pilares vitales. Sin embargo, el *examen* ha sufrido una significativa transformación en *descargo*. La sustitución es deliberada pues esta última palabra presenta unas connotaciones esenciales en la(s) finalidad(es) de esta autobiografía. Por un lado, con su significación jurídica, anticipa la dramatización judicial a la que es sometida la confesión, que quedará evidenciada en las epicrisis finales de cada capítulo. Por otro, *descargo* posee las acepciones de *explicación*, *justificación* e, incluso, de *liberación* o *satisfacción*¹⁵ que no tiene la palabra “examen”, términos unidos inevitablemente a la mala conciencia.

Pedro Laín Entralgo manifiesta en varias ocasiones que tuvo un problema de conciencia (el segundo momento de la confesión católica: *el*

12 Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 25.

13 Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, p. 214.

14 Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p.26.

15 El libro termina con estas palabras: “*Confesando mi conciencia, la he descargado. Me siento más humilde y más ligero. Humildemente, pues, diré ante el mañana incierto y transitible: “Aún... Aún...”* (*Ibidem*, p. 469)

dolor de los pecados o la contrición), o lo que es lo mismo, un sentimiento de culpa. Aprovecha diferentes contextos, capítulos y epicrisis para manifestarlo con mayor o menor explicitud: “pero más aún que calidad en mi obra, *lo que yo quiero en este momento, te lo juro, es mayor paz dentro de mi conciencia*”¹⁶; “Seis, siete lustros más tarde, desde mi personal insignificancia, *desde el seno de mi mala conciencia por omisión...*”¹⁷. Bastante más rotundo se muestra cuando expresa su pesadumbre por su adhesión al régimen nazi: “Aunque todavía *me queme el alma*, y acaso precisamente porque todavía *me la quema tanto*, no puedo echarte en cara tu ocasional afición a la Alemania nacionalsocialista. *Con dolor me arrepiento de ella*”¹⁸. No obstante es en las últimas páginas del libro, al transcribir una carta escrita, según él, en 1963, pero finalmente no enviada, cuando aparecen las declaraciones más explícitas de su mala conciencia: “Un problema de conciencia que siempre mal resuelto llevo dentro de mí desde hace muchos años”¹⁹, “*tal es la raíz del personal problema de conciencia* que malamente trató de resolver en mi alma la firma de un documento...”²⁰. Y para el final, la confesión más desgarradora de su conflicto: “Por todo ello, *mi conciencia moral ha vivido íntimamente perturbada desde aquel agosto de 1936 hasta hoy mismo*”²¹.

Las causas del problema de conciencia que empuja a Laín a la confesión son también expuestas en la obra. En varias ocasiones se refiere a arrepentimientos y errores concretos, por ejemplo, de algo de lo que escribió en *Escorial*²². No se observa, no obstante, demasiado arrepentimiento en relación a dos hechos innegables que no podía dejar de tratar en la palinodia en la que quiere convertir *Descargo de conciencia*: el primero es el de la publicación del “librito” *Los valores morales del Nacionalsindicalismo*, y el segundo sus adhesiones a la Alemania y la Italia fascistas. En el primer caso se extiende en una reflexión sobre las clases de arrepentimientos (por vergüenza, por error y por deficiencia) para llegar a la conclusión de que

16 *Ibidem*, p. 151.

17 *Ibidem*, p. 267.

18 *Ibidem*, p. 351.

19 *Ibidem*, p. 422.

20 *Ibidem*, p. 424.

21 *Ibidem*, p. 425.

22 *Ibidem*, p. 271.

los suyos corresponden solamente a los dos últimos; por cierto, los menos culposos, porque no trasgreden los principios éticos²³. Del segundo hecho afirma: “error grave, sí, y hoy para mí bien ingrato, pero –así me atrevo a creerlo– no culposo”²⁴. Además, también lleva sobre su conciencia todas las cuestiones que se plantea en la nota 6 del capítulo VI, alguna de ellas tan importante como la obligación de la Iglesia de preguntarse por las causas de la violencia contra ella por parte del pueblo o la incapacidad de la derecha española de hacer públicas las atrocidades cometidas durante la guerra²⁵. No obstante, es su silencio ante los crímenes cometidos por el franquismo lo que le causa mayor pesadumbre y así lo reconoce cuando, al hablar ya en el epílogo del *pecado histórico*²⁶, confiesa: “Éste, éste es precisamente el nervio de mi problema de conciencia”²⁷.

Sin embargo, la contrición de Laín podía haber dado lugar a una confesión privada. ¿Por qué la hace pública? En primer lugar, porque la palinodia, de la que él se autodenomina “virtuoso”²⁸, requiere esa publicidad. En segundo, porque como el propio Laín²⁹ argumenta, la revisión de una vida tiene que ser pública si la actividad personal puede influir en las opiniones o decisiones de los otros, como ocurre con los políticos o los intelectuales, de manera que el cambio de las ideas o de las creencias exige la explicación pública de las razones de ese cambio. En *Descargo de conciencia*, sostiene que ante un pecado histórico lo que debe hacerse es “denunciarlo públicamente, pronunciar desde la propia conciencia perso-

23 *Ibidem*, p. 265.

24 *Ibidem*, p. 295.

25 *Ibidem*, p. 267.

26 Se refiere con este término a la falta de reconocimiento público por parte del bando nacional de los crímenes perpetrados durante la guerra y la posterior represión, sobre todo en los que han ocupado puestos ejecutivos o rectores en la vida pública.

27 *Ibidem*, p. 426.

28 Hace alusión a esta expresión en numerosas ocasiones: “yo pertenezco a una rara variedad de sus habitantes, la de los virtuosos de la palinodia” (p. 139, nota 8); “virtuoso de la palinodia” [...] me he llamado con frecuencia” (p. 192); “aunque uno se llame a sí mismo virtuoso de la palinodia” (p. 350); “soy, ya lo he dicho, un virtuoso de la palinodia, más aún, un predicador de ella” (p. 416).

29 Pedro Laín Entralgo, *Hacia la recta final (Revisión de una vida intelectual)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 22.

nal un *nostra culpa* hondo y sincero”³⁰, pues los pecados personales exigen confesión privada y los históricos confesión pública.

No obstante, al lector avisado se le ocurren otras razones para haber publicado esta palinodia, sobre todo en el contexto socio-político en el que apareció. Recordemos que confiesa que su perturbación moral nació en agosto de 1936, por lo que tarda cuarenta años en revelar esta zozobra. Él mismo sabe que es uno de los reproches que pueden hacérsele y en la epicrisis del capítulo VI pone en palabras del juez la objeción de “no haber hecho antes el descargo de conciencia que ahora haces”. La respuesta de Laín al juez, en forma de interrogación retórica, no deja lugar a dudas: “¿Por qué había de apresurarme en la confección de confesiones públicas [...] si yo no me sentía moralmente culpable?”³¹. Aquí aparece la contradicción más importante de la obra: si no se sentía moralmente culpable, ¿por qué habla de doloroso arrepentimiento al referirse a su afición a la Alemania nazi, o por qué escribió esa carta en 1963 que le salió “de lo hondo del alma” y en la que expresa que su “conciencia moral ha vivido íntimamente perturbada desde aquel agosto de 1936 hasta hoy mismo?”. ¿A qué Laín hemos de creer, al que dice que no hizo antes el descargo de conciencia porque no se sentía moralmente culpable o al que confiesa con desgarro un remordimiento íntimo que ha durado cuarenta años?

Se sintiera o no moralmente culpable, viviera o no en un estado de íntima perturbación, lo que es un hecho irrefutable es que esperó a la muerte de Franco para publicar su descargo, puede que para evitar posibles problemas con la censura y porque, al fin y al cabo, él nunca había roto de forma abierta sus relaciones con el régimen franquista, como sí hicieron algunos de sus amigos. Pero también se puede pensar, si nos atenemos a la información de su biógrafo Diego Gracia³², que Laín, a la altura de 1971, cuando publica *A qué llamamos España*, ya ve aproximarse cambios políticos y administrativos a los que quiere adaptarse haciendo presentable su pasado, pues desea jugar también un papel importante en la transición a la democracia. De esta forma, justificando, limpiando lo que hay de

30 *Descargo de conciencia*, p. 426.

31 *Ibidem*, p. 350.

32 Diego Gracia, *Voluntad de comprensión. La aventura intelectual de Pedro Laín Entralgo*, Madrid, Editorial Triacastela, 2010, p. 554.

reprochable en su biografía, puede continuar siendo una figura política e intelectual de primer orden en la transición que se avecina.

3. ¿DESCARGO O (AUTO)JUSTIFICACIÓN?

La palabra clave, por tanto, para entender la intención última de *Descargo de conciencia* no es *confesión* ni *palinodia* sino un término que utiliza el propio Laín:

...la actividad de recordar tiene sirtes y riesgos: la sirte y el riesgo de exagerar la complacencia y el dolor recordados o, por el lado contrario, de quitar hierro, con un subyacente propósito de *autojustificación*, a lo que suscita el arrepentimiento o el remordimiento³³.

Voluntaria o involuntariamente, Laín Entralgo ha caído en *Descargo de conciencia* en el riesgo que él mismo expone en la actividad de recordar, porque ni el examen de conciencia, ni la contrición, ni la confesión, sean públicos o privados, necesitan tantas (auto)justificaciones como las que él hace en su autobiografía, de manera que estas se convierten en vertebradoras del sentido de la misma.

Para cada acción reprobable que recuerda (las hay en toda biografía), Laín imagina un reproche del lector, normalmente en forma de pregunta retórica, con cuya respuesta, en forma de racionalización, pretende, por un lado, desactivar los prejuicios con los que aquel se aproxima a su obra, y por otro explicar los motivos de su actitud (es decir, justificarla). En general, las razones por las que explica la determinación del acto concreto son poco convincentes y admiten claras objeciones, como cuando, por dignidad o por ética, tendría que haber denunciado la situación del Instituto Psiquiátrico Provincial valenciano, que no reunía las condiciones mínimas para que se desarrollara allí una labor médica digna. Como no denunció aquello, inmediatamente aparece la endeble excusa: “Pero frente a una Diputación gobernada por el chabacano caciquismo del partido blasquista, ¿qué hubiera supuesto por aquellos meses la voz de los tres

³³ Pedro Laín Entralgo, *Hacia la recta final (Revisión de una vida intelectual)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, p. 20.

únicos médicos verdaderamente dispuestos a levantarla en pro de tal causa, López Ibor, Marco Merenciano y yo?”³⁴. Poco convincente es también la justificación que hace de su asistencia al acto “religioso-teatral” de ingreso en la Falange de Eugenio D’Ors, que atribuye a su temperamento, que no sabe resistir el impulso al juego o a la broma³⁵. Es tan poco satisfactoria que inmediatamente después el actor de la epicrisis la considera una “cómoda evasiva”. La excusa para su permanencia en la cátedra a raíz de las expulsiones de Aranguren, Tierno Galván y García Calvo, es tan peregrina, incluso para él mismo, que, antes de darla, añade “créaseme o no se me crea...”³⁶.

Sin embargo, las expectativas de la mayoría de los lectores de *Descargo de conciencia* se relacionan con los aspectos más polémicos de la trayectoria política y pública de Laín Entralgo, como sus escritos de ideología falangista, la defensa del nazismo, su pasividad ante las durísimas represiones del régimen franquista y su connivencia con él. Y para estos “errores” también ha encontrado justificaciones, que fundamenta principalmente en tres pilares: el desconocimiento o ignorancia de lo que sucedía, su ingenuidad o bonhomía y el recurso a la culpa colectiva.

Por lo que se refiere al desconocimiento de lo que estaba ocurriendo, es uno de los descargos que utiliza para razonar su adhesión a las potencias del Eje. Laín expone que hasta 1945 no conoció el exterminio judío ni la existencia de los campos de concentración, aunque visitó Alemania varias veces y conversó con amigos antinazis. Como no puede dejar de reconocer que habría que estar ciego y sordo para no ver el antisemitismo nazi, habla de “íntima repugnancia” ante las actitudes intolerantes, presumiendo de haber ayudado a un anciano judío a cruzar la calle ante la mirada atónita de los arios y de no haber publicado su libro *Medicina e historia* en alemán por negarse a suprimir los nombres de los judíos Bergson y Scheler. Como en tantas ocasiones, lanza una pregunta retórica que se viene haciendo, según él, desde 1945: “¿Cómo he podido estar al lado de un régimen político que, aun sin yo saberlo, estaba cometiendo tan atroces delitos?”³⁷.

34 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 134.

35 *Ibidem*, p. 217.

36 *Ibidem*, p. 430.

37 *Ibidem*, p. 298.

El que parece su dolor más íntimo, el de su pasividad ante las atrocidades e injusticias de los nacionales durante la guerra y la posguerra, también es justificado por el desconocimiento. “Pero en mi defensa quiero decirte esto: yo, te lo juro, no sabía entonces que la represión de que me hablas hubiese sido tan cruel como realmente fue”³⁸. Sin embargo, unas páginas antes ha contado detalladamente su viaje a Sevilla para enterarse del asesinato de su suegro por los nacionales, y también ha narrado un episodio ocurrido pocos días después de su inscripción en Falange (agosto o septiembre de 1936). Se trata de su presencia en el fusilamiento de un condenado a muerte por delito de rebelión, lo que le causa una commoción tan intensa que después corre a una iglesia y cae en una profunda y acongojada meditación religiosa. En estas reflexiones sobre el fusilamiento vuelve a cuestionarse su adhesión a una causa que mataba sin piedad a indefensos y justifica: “aún no sabía yo cómo y hasta qué punto”³⁹, y eso que acababa de presenciar una ejecución.

El desconocimiento de lo que hacían los de su bando no se sostiene cuando presta este juramento, que intenta cerrar la cuadratura del círculo:

Porque al lado de los criminales que en la retaguardia “roja” o en la retaguardia “nacional” hicieron lo que hicieron, por mi honor puedo jurar que nunca estuve, como no fuese por modo topográfico, aun cuando políticamente yo perteneciera a uno de los bandos de la contienda⁴⁰.

¿No estuvo al lado de los criminales, aunque pertenecía políticamente a uno de sus bandos? Anteriormente había expuesto una contradicción parecida: después de enterarse en Sevilla del asesinato de su suegro, vuelve a Pamplona, consternado y “más y más obligado a pensar que sólo externa y ocasionalmente –aunque tal ocasión fuera, ahí es nada, una guerra civil a muerte– podía estar al lado de muchos junto a los cuales yo, mirado desde fuera, bélica y políticamente estaba”⁴¹. ¿Qué significa este galimatías? ¿Qué quiere decir que una persona que per-

38 *Ibidem*, p. 220.

39 *Ibidem*, p. 184.

40 *Ibidem*, p. 298.

41 *Ibidem*, p. 187.

nece bélica y políticamente a un bando sólo está al lado de los asesinos externa y ocasionalmente?

Asimismo, todo el libro está recorrido por una justificación más sutil pero continuamente mencionada: la insistencia en su ingenuidad, sobre todo con respecto a la utopía de la continuamente citada “asunción unitaria y superadora” o “voluntad asuntiva y superadora”. Los sintagmas aparecen definidos como “la decisión de integrar a todos los españoles de buena voluntad en una España fiel a sí misma y al nivel de nuestro tiempo”⁴² o “la incorporación leal de los vencidos, de aquellos vencidos en quienes la buena voluntad era cosa cierta o probable, a la España siguiente a la victoria”⁴³. En los primeros capítulos habla de un “sueño” y “una ilusión adolescentes”. Sin embargo, a partir de 1939, aparece el desengaño, pues la España oficial de Franco había roto su esperanza en la patria que la Falange originaria prometió. De esta manera habla de “fracaso” y de “quiebra de mis sucesivas esperanzas como falangista *asuntivo y superador y pluralista por representación*”⁴⁴. Esta desilusión le sirve como justificación para no denunciar públicamente lo que ha visto y ve y para refugiarse en su trabajo intelectual. Al ver que su aventura política no conduce a ninguna parte, cae en la apática procrastinación⁴⁵. Mientras tanto, continúa ocupando cargos relevantes en ese régimen que, al parecer, tanto le desilusiona. De nuevo, la debilidad del argumento para defender su opción por el silencio queda patente. Con los abundantes descargos y los reducidos cargos, Laín Entralgo utiliza su relato para *crear* un personaje con buenas intenciones, utópico, ingenuo, con una gran “vocación de amigo” y defensor de las causas justas, incluso cuando eran las del bando enemigo.

En definitiva, Laín ha utilizado su autobiografía para vincular al lector por vías emocionales e intentar convencerlo de que su bonhomía ha sido

42 *Ibidem*, p. 194.

43 *Ibidem*, p. 266.

44 *Ibidem*, p. 321.

45 *Ibidem*, p. 301. La palabra aparece definida en el diccionario de la RAE como “acción de diferir, de aplazar”. Se trata de uno de los tantos vocablos de uso arcaizante y ampuloso que confieren al texto un estilo excesivamente grave y envarado. Otros ejemplos: *potísima* (p.98), *responsiva* (p. 111), *roborante* (p. 142), *oblativa* (p. 180), *elpídica* (443), *agapética* (p. 444)...

la rectora de todos sus actos. Sin embargo, a pesar de estos intentos, él mismo es consciente de la posibilidad de no haber anulado los prejuicios del lector pues al terminar el libro se pregunta: “Moralmente, de algo me sirve a mí el hecho de publicar, aunque con tanto retraso, este viejo descargo de conciencia. *¿Les servirá también a quienes ahora lo lean?*”⁴⁶. Como se verá más adelante, a juzgar por la reacción de algunos lectores, la respuesta es negativa.

Por lo que se refiere a la culpa colectiva, Laín se encarga de dejar claro que él está realizando una palinodia que tendría que ser colectiva, como colectivo fue el pecado que está confesando. Esta idea recorre todo el libro pero es en el epílogo cuando le dedica mayor extensión y habla de un *nostra culpa* que debería ser entonado, incluso por la Iglesia española, que, según él, no ha dicho todavía lo suficiente “respecto de los graves e indudables desafueros cometidos” en la zona nacional⁴⁷, ha mantenido un silencio total ante la represión política de los vencedores y no ha tenido una suficiente actitud crítica frente a las privaciones materiales de la posguerra⁴⁸. Parece como si además de un ajuste de cuentas consigo mismo, Laín estuviera ajustándolas con algunos más, o que quisiera extender su culpa, por ejemplo, a todos los que formaron parte del bando nacional, pues son constantes los reproches hacia ellos⁴⁹ por no haber denunciado lo que tampoco denunció él. En este sentido se comprendería también el comentario ante el pecado por omisión (pudo haber hecho más de lo que hizo) que le confiesa al juez: “Más que yo hicieron algunos; menos que yo, muchos”⁵⁰. A lo que habría que añadir que el asunto en un libro autobiográfico que él publica voluntariamente no es lo que hicieron los otros, sino lo que hizo (o no hizo) él. Asimismo, al hacerlos a todos cul-

46 *Ibidem*, p. 429.

47 *Ibidem*, p. 427.

48 *Ibidem*, p. 277.

49 “Uno y otro [...] comenzaron a enseñarme en vivo algo que más tarde tantas y tantas veces había de ver yo: la incapacidad de nuestra derecha para la denuncia de cualquier fechoría cometida en aras del que ella considera «su orden»” (p. 187); “Sí, pero entre los otros siempre hubo alguna voz denunciadora. La voz que ni durante la guerra civil, ni después de ella, ha sonado públicamente en las filas «nacionales»” (p. 187, nota 2); “¿por qué esta dura, cerrada resistencia de la derecha española al examen crítico de su conducta colectiva, sea ésta la de hoy o la de ayer?” (p. 269).

50 *Ibidem*, p. 269.

pables, él no siente esa culpa o, cuando menos, la diluye, pues, como el psiquiatra Castilla del Pino expone, para sentirse culpable es preciso “que los demás –los otros– sean «*inocentes*», cuando menos de la culpa de que me reprocho y se me reprocha”⁵¹.

En resumen: Laín Entralgo solo se confesó públicamente cuando tuvo otras razones que el mero descargo para hacerlo. Su compulsión justificativa se explica porque sabía que, una vez acabado el franquismo, muchos españoles iban a pedirle cuentas de su actitud durante la guerra y de su connivencia con el régimen, más cuando él tenía intención de *adaptarse* al sistema democrático. De ahí que se apresurara a hacer la confesión pública en la que en algunas ocasiones (pocas) se percibe remordimiento y dolor, pero la actitud que prevalece es la defensiva con escasa autocrítica. El arrepentimiento del que habla es mínimo comparado con el afán de justificación y depuración de su pasado.

4. LAS EPICRISIS COMO ESTRATEGIAS DE PERSUASIÓN

Gran conocedor de la retórica clásica, Laín utilizó varios de sus recursos, con fines esencialmente persuasivos, en *Descargo de conciencia*. El más original e interesante son las *epicrisis* finales de cada capítulo, cuyo significado explica en una nota a pie de página⁵². La palabra, proveniente del griego, se aplica “al *juicio razonado* que el médico establece acerca de lo que en su realidad ha sido la dolencia de un enfermo, bien cuando ésta ya ha pasado, bien cuando ha transcurrido una etapa importante de ella”. Consecuente con esta definición, Laín utiliza las suyas para presentar al lector el juicio razonado de lo que fue y lo que hizo en los períodos que relata en los capítulos que las preceden. Para este juicio, el autor escinde el yo en tres personajes: el que antaño hizo lo que hizo (el actor de una pieza teatral), el que también antaño desde el interior decidía, contemplaba e interpretaba su propia conducta (el autor de la pieza) y el que, desde el presente, mira y juzga a los dos anteriores (el juez). Entre estos tres yoes se establece una dramatización que recoge las culpas, los arrepentimientos, los reproches y las justificaciones que Laín Entralgo quiere

51 Carlos Castilla del Pino, *La culpa*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 131.

52 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 80.

presentar al lector. Sin embargo, también a lo largo de los capítulos Laín va diseminando todo lo que reúne en las epicrisis, de manera que estas son redundantes en muchas ocasiones, por lo que su función parece la de dejarle al lector todo reflexionado y organizado, sobre todo los reproches que pueda hacerle al autor.

Con esta forma de discurso Laín imita el modelo judicial al constituir un tribunal imaginario delante del cual se descarga el culpable ante un juez que tiene que escucharlo para después dictar sentencia. Esta puesta en escena, afirma Gisèle Mathieu-Castellani⁵³, es utilizada desde las *Confesiones* de San Agustín, ya que tiene la ventaja de mostrar la multiplicidad de voces que hablan en la autobiografía y sus íntimas disonancias. De esta forma, Laín se sitúa en posición de culpable, de acusador, de acusado, de abogado y de juez y se va deslizando de un papel a otro, presentándose ante el Tribunal como acusado acusador y fluctuando entre la declaración de inocencia y la confesión pública de culpabilidad.

Es en las epicrisis donde aparecen las justificaciones más importantes de la obra, como la ya mencionada del capítulo VI, en la que el autor explica al juez que no hizo antes el descargo de conciencia porque no se sentía moralmente culpable; o la del capítulo IV, el segundo de los dedicados a la guerra civil, en la que jura que desconoce que la represión nacional haya sido tan importante: “Pero en mi defensa quiero decirte esto: yo, te lo juro, no sabía entonces que la represión de que me hablas hubiese sido tan cruel como realmente fue”⁵⁴. También en ellas es donde se confiesa de manera que parece más sincera: “Por omisión pequé, lo reconozco sin reservas”⁵⁵, “Con dolor me arrepiento de ella”⁵⁶. Para entender la importancia de las epicrisis como recurso retórico para influir en el lector, es muy significativa la intervención del juez en la del capítulo V, el último dedicado a la guerra civil, en el que aquel sentencia de esta manera la actuación de Laín durante la contienda: “No te condeno, pero tampoco te absuelvo. [...] Admito, por supuesto, la verdad de lo que en tu

53 Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, París, PUF Écriture, 1996, p. 220.

54 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 220.

55 *Ibidem*, p. 255

56 *Ibidem*, p. 351.

favor alegas, y no pretendo negar cierto valor a varias de tus acciones”⁵⁷.

Para exponer tanto las argumentaciones como las refutaciones, Laín Entralgo usa en muchas ocasiones uno de los recursos de la retórica clásica: el de la partición, que, según Mortara Garavelli⁵⁸, consiste en enumerar los puntos que han de tratarse. Como los ejemplos son muy numerosos, se exemplificarán con dos de los que aparecen en las epicrisis, aunque en los capítulos el recurso es utilizado frecuentemente. En la primera numera y explica los seis tipos de entes biográficos: 1. Los que van siendo de hecho lo que en el mundo tenían que ser; 2. Quienes son en su vida lo que se sienten llamados a ser, y sólo eso; 3. Aquellos cuyo motor constante es su propia veleidad, su voluntad antojadiza; 4. Los que en su vida cambian y cambian porque saben beneficiarse de los golpes de su fortuna; 5. Los que se ven forzados a ser lo que de ningún modo quisieran ser; 6. Aquellos en quienes late una vocación real pero excesivamente genérica, opera una voluntad no demasiado firme y por azar van hallándose en situaciones que sólo de un modo parcial les permiten cumplir alguna de las determinaciones específicas de la vocación⁵⁹. En la del capítulo VI, el juez declara: “Por mi parte, yo entiendo que cuando en materia tocante a la vida pública uno ha errado de tan grave modo, la integridad de su deber ante esa vida comprende hasta cuatro puntos: palinodia, abstención, denuncia moral y trabajo vocacional. Más explícitamente...”⁶⁰.

La escenificación judicial que tiene lugar en las epicrisis enlaza, además, con las dimensiones éticas de la escritura autobiográfica de las que habla Loureiro, cuando se entiende aquella como un acto que responde y se dirige al otro. La relación de deuda entre el yo y el otro (Loureiro apela a la filosofía de Levinas) se manifiesta en la autobiografía no sólo en los modos de construcción de la identidad sino en los términos que los auto-biógrafos usan para dirigirse a los destinatarios, normalmente a través del apóstrofe, aunque sin olvidar la prosopopeya⁶¹, pues esta última adquiere

57 *Ibidem*, p. 253.

58 Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 81.

59 *Descargo de conciencia*, pp. 82-83.

60 *Ibidem*, p. 352.

61 Según Loureiro, en su caracterización moderna la prosopopeya ha perdido aspectos de la retórica clásica que se adaptan perfectamente a su uso en la autobiografía, y en concreto, a *Descargo de conciencia*, ya que, en palabras de Quintiliano, la prosopope-

gran relevancia en la escritura autobiográfica al dar forma a la estructura conflictiva y dialógica del yo; dicho de otro modo, es capaz de representar la configuración adversarial de la conciencia (ese esencial dirigirse al otro). Así se entienden las epicrisis de Laín Entralgo como un discurso dirigido al otro: él mismo en diferentes yoes y etapas y, a la vez, el lector. En *Descargo de conciencia* la orientación hacia el otro es evidente en dos elementos de las epicrisis: en primer lugar, en la presencia de destinatarios textuales de forma explícita; y en segundo, en la frecuente utilización del apóstrofe.

Por lo que a los destinatarios del texto se refiere son los dos yoes del pasado (actor y autor) a los que se dirige el juez, que, según Laín, es el yo del momento de la escritura pero que podría representar también al lector. Los tres personajes dramatizan un juicio en el que los dos primeros presentan sus descargos y el juez sirve para, en primer lugar, dar voz a la conciencia del sujeto enunciador y a los reproches del lector y finalmente para sentenciar el juicio. En realidad, la escenificación está construida para interpelar al lector y que este emita el veredicto.

En cuanto a la utilización del apóstrofe, es este el recurso que pone de relieve a los destinatarios del texto; de ahí que aparezca con frecuencia en las intervenciones del juez: “Soy, amigo autor, el yo que con el paso del tiempo tú (...) has venido a dar”⁶²; “Tú, actor, te limitaste a ejecutar como mejor pudiste el papel que para ti fue inventando tu autor. Tú, autor, no pasaste de responder...”⁶³; “No como juez sino como persona voy a hablaros; muy en primer término, a ti, autor”⁶⁴. También el actor y el autor las utilizan en sus respuestas: “Ante ti, mi autor, tengo que dar cuenta de mi manera de representar el papel que entonces me entregaste. Ante ti, mi juez, debo soportar que desde tu olímpica altura vital –¡cuarenta años más que yo, no lo olvides!– censures lo que entonces yo hice”⁶⁵.

ya sirve para mostrar los pensamientos internos de los adversarios como si estuvieran hablándose a sí mismos o para presentar conversaciones en las que podemos poner palabras de consejo, reproche, queja, alabanza o compasión en las bocas de las personas apropiadas. Véase Ángel Loureiro, *op. cit.*, p. 22.

62 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 111.

63 *Ibidem*, p. 172.

64 *Ibidem*, p. 218.

65 *Ibidem*, p. 252.

Hasta el epílogo en *Descargo de conciencia* es usado con fines persuasivos, pues Laín lo utiliza para el llamado “movimiento de afectos”⁶⁶; en este caso concreto el afecto de la compasión, de manera que Laín inserta en casi nueve páginas la carta ya mencionada, en la que se ven las muestras más evidentes de dolor. En “este viejo descargo de conciencia” habla de confesión, de problema de conciencia, del *nostra culpa* y del *pecado histórico*, de forma que se convierte en una especie de recapitulación de todo lo que ha ido exponiendo a lo largo del libro. Tan importante es para Laín el efecto de la misiva en los lectores que se plantea la siguiente pregunta: “Moralmente, de algo me sirve a mí el hecho de publicar, aunque con tanto retraso, este viejo descargo de conciencia. ¿Les servirá también a quienes ahora lo lean?”⁶⁷.

En *Descargo de conciencia*, el lector no es interpelado como simple espectador, ni como testigo⁶⁸ o cómplice literario⁶⁹, sino que, con la escisión del autor no en dos sino en tres yoes, la estrategia de adelantarse a los reproches y censuras que se le pudieran hacer y sus numerosas justificaciones, explicaciones y confesiones íntimas, Laín lo apela como confidente de la confesión, buscando su comprensión, indulgencia y por último su absolución, ya que, por un lado, la confesión es inútil si no es recibida por lectores benevolentes, y por otro, en el fondo de toda confesión hay un deseo de ser absuelto.

5. DIFERENTES LECTURAS DE LA OBRA

Esa fue la intención de Laín, pero ¿cómo recibieron los lectores la obra? Es indudable que la obra suscitó su interés pues a los seis meses de su publicación hubo de reimprimirse y durante todos estos meses estuvo en las listas de los diez libros de ensayo más vendidos. Laín habló en el prólogo a la primera edición de “quienes con buena voluntad lleguen a leerlo”, pero, como él bien sabía, otra cosa diferente es la pragmática del texto y

66 Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 116.

67 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 429.

68 Como ocurre por ejemplo en *Pretérito imperfecto* de Carlos Castilla del Pino.

69 Como hace José Manuel Caballero Bonald en los dos volúmenes de su obra autobiográfica: *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*.

la interpretación que el lector hizo de su obra, de modo que en el prólogo a la edición de 1989 se refiere a los “lectores de alma limpia”⁷⁰, aclarando a continuación que no todos lo son. A esas alturas, el libro ya había dado lugar a muchas reacciones e interpretaciones. Rastreando los periódicos de la época (el recién estrenado *El País*, *ABC* y *La Vanguardia*), aparece la noticia de la presentación del libro en Madrid y varias reseñas sobre la autobiografía. La presentación del libro, en forma de coloquio, tuvo que ser polémica a juzgar por los comentarios que de ella realizan tanto los periodistas como algunos asistentes y el mismo Laín⁷¹.

A partir de la publicación del descargo, los artículos y reseñas sobre él se multiplican⁷². Todas ellas son encomiásticas y defienden el acto de valentía que ha realizado Laín, preguntándose algunos, como López Aranguren, de qué tiene que descargarse la conciencia el autor.

Sin embargo, estas adhesiones contrastan con la publicación en 1978 de la novela de Juan Marsé *La muchacha de las bragas de oro*, premio Planeta de aquel año, donde un escritor falangista, Luys Forest, redacta sus memorias, que revisa una y otra vez y en las que no duda en mentir y en rehacer interesadamente la verdad si es necesario. La cita de Henry James que encabeza el libro (“Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con el pasado”), las dos primeras líneas de la novela (“Hay cosas que uno debe apresurarse a contar antes de que nadie le pregunte”) y el evidente parecido entre algunos aspectos biográficos de Luys Forest (convalece en un hospital de Pamplona, pasa en Burgos la guerra, en Barcelona organiza los servicios de Propaganda, dirige la colección “Crónicas” de Ediciones Jerarquía⁷³) y los de Laín En-

70 Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 23.

71 Jacinto López Gorgé, “República de las letras”, *ABC*, 29-05-1976, p. 67; Carmen Castro, “Peregrino espectáculo. Libros incómodos”, *La Vanguardia*, 06-06-1976, p. 15; Pedro Laín Entralgo, “Cartas al director”, con el título “Uno y su propio pasado”, *ABC*, 27-05-1976, p. 6.

72 Entre ellas: Miguel Ángel Molinero, “*Descargo de conciencia* de Pedro Laín Entralgo”, *ABC, Blanco y Negro*, 26-06-1976, p. 66; José Luis López Aranguren, “La trayectoria de Laín. Conciencia, búsqueda de identidad y vocación”, *La Vanguardia*, 30-06-1976, p. 15; Julián Marías, “La conciencia de Pedro Laín”, *La Vanguardia*, 25-06-1976, p.19; y “Los supuestos”, *El País*, 29-06-1976: http://elpais.com/diario/1976/06/29/espana/204847226_850215.html (consultado el 21-10-2015).

73 Es el título de la revista que publicaron en Pamplona en la guerra civil, entre otros,

tralgo no dejan dudas sobre la inspiración que a Marsé le supuso la lectura de *Descargo de conciencia*⁷⁴.

Asimismo, un año antes, en 1977, Carlos Castilla del Pino había publicado una obra en la que también arremete contra Laín Entralgo y su “descargo”. *Discurso de Onofre* muestra en alguno de sus párrafos irritación por la publicación de las memorias de Laín. Castilla del Pino utiliza el tópico del manuscrito encontrado para editar los escritos de Onofre Gil, nombre falso de un médico psiquiatra que se suicidó y dejó unos papeles, entre ellos el discurso, que casualmente acaban en manos del autor⁷⁵. El psiquiatra gaditano habla de “los que por afortunado azar fueron educados entre hijos de san Ignacio, en el Burjasot college”⁷⁶, es decir, de López Ibor, Marco Merenciano y Laín Entralgo. Y añade: “Y qué bien mataron o dejaron matar o lo incitaron, sin que les enturbiase el ánimo opuesta instancia capaz de sumirles en torturantes escrúpulos que hacen la tragedia de humanos tridimensionales”⁷⁷. Y en una alusión evidente a Laín Entralgo aparece la reprobación:

Hay incluso algunos que en reiterada *palinodia* se autolamentan de aquellas aplicaciones de otros tiempos, no sé bien si por excesivamente tímidas o por ineficaces. Se trata de gente en extremo dubitativa, sin duda fruto de la senectud, porque es claro que por aquellos tiempos no dudaron. [...] Pasado el tiempo, [...] viene la hora de la *conciencia descargable* e intentan dolorosamente un *descargo* imposible, y por tanto incompleto, que les convierte en *concertistas virtuosos de contumaz palinodia*. Sí, pero no así, que fue demasiado, reza la fór-

Pedro Laín y Fermín Yzuriaga, con el subtítulo: “Revista Negra de la Falange”.

74 En un artículo titulado “Cadáver exquisito”, recogido en *Ronda Marsé* (p. 309), Carlos Barral, que conocía muy bien a Marsé, explica cómo el protagonista de la novela tiene rasgos de algunos personajes públicos (él mismo, Luys Santamarina, Eugenio D’Ors...), pero sobre todo de Laín Entralgo.

75 En la nota 138 de *Pretérito imperfecto*, Carlos Castilla reconoce que se inspiró en un psiquiatra al que conoció en Madrid, Antonio Rosado, para encarnar la figura y la muerte de Onofre Gil. Por otro lado, los elementos autobiográficos de *Discurso de Onofre* son varios, como lo demuestran los episodios que en esta novela se narran y que luego han sido plasmados en *Pretérito Imperfecto* o en *Casa del olivo*.

76 Carlos Castilla del Pino, *Discurso de Onofre*, Barcelona, Península, 1977, p. 28.

77 *Ibidem*, p. 29.

mula y viene el strido: *arrepentido me he, ¡mea culpa!*⁷⁸.

Las adhesiones mayoritarias a *Descargo de conciencia* se explican por el espíritu de conciliación que predominó en el momento de la publicación del libro, la recién inaugurada Transición. Sin embargo, pasados los años, cuando alrededor del cambio de milenio comienza a cuestionarse la Transición como etapa modélica y surgen los llamados nietos de la guerra, que hacen una reivindicación pública de las víctimas de la guerra y del franquismo, resurgen las interpretaciones del libro de una manera no tan propicia a la intención del autor, como las que hicieron en 2006 Santos Juliá e Isaac Rosa. El primero se refiere a *Descargo de conciencia* como “un libro fundamental para conocer quién era su autor cuando lo publicó en 1976 pero engañoso para tener una idea aproximada de lo que había sido treinta años antes”⁷⁹. Isaac Rosa se refiere al libro en términos mucho más duros:

Supongo que muchos lectores del *Descargo* [...] tendrán cautela a la hora de dar crédito al relato que de su vida hace Laín. Su trayectoria en guerra y posguerra está narrado (sic) con remilgos y piruetas para disculpar su destacado papel en el falangismo triunfante. Se autorretrata como un cándido joven, “falangista sin vocación” víctima del “sarampión del momento” y de una “adolescente ilusión”; un “utopista de la Guerra Civil” que toma las decisiones y asume los compromisos casi por casualidad, desde la “ingenuidad y el desconocimiento”, que está en el sitio adecuado y a la hora precisa sin intención. Un Forrest Gump de la guerra española, inocente, bienintencionado, que acude al congreso del partido nazi en Alemania en actitud más turística que militante⁸⁰.

A esta polémica se suman, defendiendo a Laín, José Lázaro⁸¹ y Vidal Be-

78 *Ibidem*, pp. 37-38.

79 Santos Juliá, “Trampas de la memoria”, *El País*, 14-10-06: http://elpais.com/diario/2006/10/14/babelia/1160782750_850215.html (consultado el 12-10-2015).

80 Isaac Rosa, “Los espinazos curvos de la dictadura”, *El País*, 14-10-2006: http://elpais.com/diario/2006/10/14/babelia/1160782754_850215.html (consultado el 12-10-2015).

81 José Lázaro, “Pedir perdón, aunque sea póstumo”, *El País. Babelia*, 09-12-2006: http://elpais.com/diario/2006/12/09/babelia/1165625426_850215.html (consultado el 12-10-2015).

neyto⁸². Además, en 2014, Gregorio Morán en *El cura y los mandarines* escribe nueve páginas muy críticas con la figura y la autobiografía de Laín Entralgo. Sobre *Descargo de conciencia* sentencia que su importancia radica en que sentó las bases de una manera de mirar hacia el pasado, manipulándolo y mostrando la siguiente fórmula: “aunque yo estaba presente, en el fondo me repugnaba. ¡Qué otra cosa podría hacer que resignarme ante aquellos espectáculos que me desagradaban!”⁸³. Esta forma de juzgar su pasado, se convertirá, según Morán, en modelo para buena parte de los padres de la Transición.

Todo lo anterior muestra el contraste entre las diferentes lecturas del mismo texto. Por un lado, la que realizan los que, de una manera u otra, tuvieron relación con Pedro Laín y, por tanto, implicaciones afectivas, y se han convertido en sus más auténticos valedores, y la de los autores que glosaron el libro en el momento de su aparición y que consideraron oportuno, en aras de la convivencia pacífica, no polemizar en torno a la figura de Laín y sus cambios ideológicos. Por otro, la lectura de una nueva generación que ha leído el libro en un momento de reivindicación de la memoria histórica y que ven en el autor (ya sin implicaciones afectivas) un ejemplo de oportunismo y en su obra no poco de auto-indulgencia. En todo caso, es indiscutible que las implicaciones pragmáticas de *Descargo de conciencia* perduran hasta hoy mismo.

82 José Vidal Beneyto, “No nos equivoquemos de cadáveres”, *El País*, 29-12-2006, p. 14.

83 Gregorio Morán, *El cura y los mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España (1962-1996)*, Madrid, Akal, 2014, p. 594.

Notas

Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013)

EUGENIO MAGGI

Universidad de Bolonia

Título: Intertextualidad y estrategias traductoras. Sobre algunas versiones de un pasaje de <i>En la orilla</i> (Rafael Chirbes, 2013).	Title: Intertextuality and Translation Strategies. On some Versions of a Passage from Rafael Chirbes' <i>En la orilla</i> (2013).
Resumen: Esta breve nota avanza algunas observaciones sobre cómo las recientes traducciones alemana, italiana, francesa e inglesa de la novela de Rafael Chirbes <i>En la orilla</i> (2013) han abordado un pasaje especialmente rico en referencias intertextuales (la Biblia, Villon, Manrique).	Abstract: This short note makes some observations on how the recent translations into German, Italian, French and English of Rafael Chirbes' novel <i>En la orilla</i> (2013) have faced a passage especially rich in intertextual allusions (the Bible, Villon, Manrique).
Palabras clave: Rafael Chirbes, <i>En la orilla</i> , Intertextualidad, traducción, Jorge Manrique.	Key words: Rafael Chirbes, <i>En la orilla</i> , Intertextuality, Translation, Jorge Manrique.
Fecha de recepción: 20/11/2015.	Date of Receipt: 20/11/2015.
Fecha de aceptación: 28/11/2015.	Date of Approval: 28/11/2015.

Disertando desde las páginas de *El lector desprevenido* sobre la potencial opacidad de las alusiones intertextuales para el público contemporáneo, Ricardo Senabre comentaba, entre varios ejemplos, dos pasajes de la última novela de Rafael Chirbes, *En la orilla* (2013). El segundo de ellos, que forma parte de la brevíssima sección tercera de la obra, titulada *Éxodo*, resulta especialmente sugestivo, pues contiene, en palabras del propio Senabre, “una brillante reescritura –que es a la vez una sorprendente

actualización– de algunas de las *Coplas* de Jorge Manrique”, con “ecos de Bécquer, Villon y Góngora”¹. De esta larga secuencia, selecciono los fragmentos más relevantes para los propósitos de este artículo:

[...] es hora de llanto y crujir de dientes, de arrepentimientos: ¿adónde fueron los euros de antaño?, ¿qué se hizo de aquellos hermosos billetes morados? Cayeron deprisa como hojas muertas de otoño en día de ventolera, y se pudrieron en el barro: cayeron sobre las mesas de juego, entre las pinzas de los bogavantes y bueyes de mar que hacíamos crujir con las tenazas de descascarillar marisco [...], en los camastros de los prostíbulos; sobre las cisternas de los retretes en los que se espolvoreó polvo blanco [...]: los hermosos billetes morados de quinientos, *ubi?*, ¿dónde han ido a parar? Los busca todo el mundo y nadie los encuentra, los buscamos los empresarios, los buscan los funcionarios de hacienda, nada por aquí, nada por allá. [...] Todo se fue por los desagües, por los fregaderos, por los retretes, por el agujero de los coños apenas en flor y ya encallecidos de tanto frotar. La vida misma, la nuestra, tampoco creas que se va por otro sitio, el mundo entero se vierte por el desagüe, pero cómo echamos de menos todas esas cosas que no volverán. Las nieves de antaño, las rosas que se han abierto esta mañana y se marchitarán a la tarde y cuando vuelva a darles el sol se quedarán sin pétalos, feas bolas secas, pequeñas calaveras que crujen entre los dedos cuando las aplastas, los infantes de Olba, las damas de Ucrania. Adónde fue toda esa gente que pasaba deprisa ante nuestros ojos, adónde iban, en qué pararon. Agua que se traga el fregadero, laberinto de cañerías, cloacas, filtros y balsas depuradoras, tubos que van a dar a la mar².

Este cínico monólogo interior del contratista estafador Tomás Pedrós (quien, ante un epocal derrumbe de economías y existencias, acaba recomendándole a su mujer Amparo que siga acumulando dinero convertible, joyas y lingotes de oro) delata de forma emblemática el recelo que le inspiraba a Chirbes el poder hechicero de la cultura, ese “animal que anda por todas partes, de naturaleza enredadora, y sobre cuyas intencio-

1 Ricardo Senabre, *El lector desprevenido*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2015, pp. 325-326 (versión ebook).

2 Rafael Chirbes, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013, pp. 433-435.

nes dominadoras conviene no crearse ninguna esperanza”³. Desde luego, las palabras de Pedrós son perfectamente complementarias con el anterior desahogo del carpintero Esteban, que con su terminal rencor de clase desmantela la hipocresía ideológica del *contemptus mundi*, aquí plasmada por los discursos de Francisco, sempiterno vencedor:

No es verdad lo que te dicen, eso de que viniste sin nada y te irás sin nada. [...] [N]o puedes decirme que viene a ser lo mismo, vanidades y nada más que vanidades, que era lo que decías cuando aún eras cristiano, nerviosa larva de cura obrero⁴.

Cabría ahondar en la fuerza retórica con la que Chirbes ofició el réquiem por una civilización infame, registrando los últimos estertores de la picaresca corte de un pueblo imaginario (los *infantes de Olba*) y de sus prostibularias *damas de Ucrania*, y observar cómo pocos meses después otra preciosa mirada crítica, la de Isaac Rosa, vapuleaba de manera similar la pasividad cómplice de su propia generación, la nacida en los 70, con su “tópico recuento de las vidas que ya no viviríamos, las decisiones irreversibles, las oscuras golondrinas y todo ese *ubi sunt* que sonaba a estribillo pop”⁵.

En esta ocasión, sin embargo, reanudando desde una perspectiva traductora las reflexiones que avanzaba Senabre sobre las implicaciones comunicativas de la intertextualidad, me interesa analizar cómo un pasaje tan denso como el que he citado al comienzo del artículo puede conservar o perder su potencial al trasponerse a diferentes idiomas y contextos culturales. El corpus de traducciones que utilizaré, organizado en orden cronológico, es el siguiente⁶:

3 Juan Manuel Ruiz Casado, “El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 201-207 (p. 203).

4 *Ibidem*, pp. 361-362.

5 Isaac Rosa, *La habitación oscura* [2013], Barcelona, Seix Barral/Booket, 2015, p. 74.

6 Cf. los datos bibliográficos básicos aportados por Fernando del Val, “Biocronología de Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 280-305, actualizados hasta octubre de 2014. En esta sede, por falta de competencias lingüísticas, no consideraré la traducción al neerlandés (*Aan de oever*), al cuidado de Eugenie Scholderman y Arie van der Wal, que publicó la editorial Meridiaan en octubre de 2014.

- *Am Ufer*, traducción de Dagmar Ploetz, München, Antje Kunstmann, enero de 2014.
- *Sulla sponda*, traducción de Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli, septiembre de 2014.
- *Sur le rivage*, traducción de Denise Laroutis, Paris, Payot & Rivages, enero de 2015.
- *On the Edge*, traducción de Margaret Jull Costa, New York, New Directions, enero de 2016⁷.

En cuanto a los idiomas francés y alemán, nos encontramos con dos traductoras históricas de Chirbes: Laroutis fue vertiendo con regularidad las novelas del autor valenciano para Payot & Rivages desde finales de los 90 (*Tableau de chasse*, 1998), mientras que Dagmar Ploetz es su traductora oficial al alemán a partir del año 2000, cuando Kunstmann, editor de Chirbes desde 1996, publicó *Der Fall von Madrid*. No sobra observar que estas sólidas relaciones han acompañado al reconocimiento de Chirbes en los respectivos ámbitos lingüísticos y culturales, con un éxito de crítica y público que antecede varios años el caso nacional de *Crematorio* (2007)⁸.

La traducción al italiano, publicada en 2014 por la importante editorial Feltrinelli, fue firmada por Pino Cacucci, conocido novelista y traductor (es suya, entre otras muchas, la versión italiana de *Soldados de Salamina* de Cercas), con el cual Chirbes presentó la obra en el Festival della Letteratura de Mantua⁹.

Solo falta mencionar la traducción más reciente, al cuidado de la experta Margaret Jull Costa, que a lo largo de su notable carrera ha vertido al inglés numerosas novelas de Marías, Atxaga, Saramago y Eça de Queirós.

-
- 7 Agradezco a New Directions el envío de una copia promocional de la novela antes de su publicación oficial, prevista para finales de enero de 2016.
 - 8 Sobre el caso alemán, especialmente significativo, pueden leerse Javier Aniorte, “Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: Los paisajes del alma”, en *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, eds. Juan Antonio Albaladejo Martínez y Miguel Ángel Vega Cernuda, Bienza, 2012, pp. 149-156; Jorge Herralde, “Informe sobre una apoteosis a cámara lenta: Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (2014), pp. 176-190; José Manuel López de Abiada, “Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania”, *Turia*, 112 (2014), pp. 191-200.
 - 9 Puede verse un vídeo del encuentro en <https://www.youtube.com/watch?v=Iny9b-G-vY4Q>.

Es importante añadir que Laroutis y Cacucci utilizan un aparato de notas, bastante esencial y enfocado sobre todo en datos históricos y *realia*, mientras que Ploetz y, en particular, Jull Costa suelen adoptar otras estrategias (glosas intratextuales, adaptaciones, ocasionales omisiones) para colmar la falta completa de comentarios paratextuales. En ninguna de las traducciones consideradas, de todas formas, hay notas o aclaraciones explícitas sobre el pasaje que he citado arriba, cuyas traducciones paso ahora a copiar para facilitar su posterior análisis:

[...] es ist die Stunde des Heulens und Zähneklapterns, der Reue:
Wo sind sie hin, die Euros von einst, was ist aus diesen wunderhübschen zartvioletten Scheinen geworden, sie sind schnell gefallen, wie tote Blätter im herbstlichen Wind, und im Matsch verfault, sie sind auf die Spieltische gefallen, auf die Betten der Bordelle, zwischen die Scheren der Hummer und Taschenkrebs, die wir mit den Zangen für Schalentiere knackten [...]; aufgegangen in weißem Pulver, gesäubert auf die Wasserspeicher der Toiletten [...]; die wunderschönen zartvioletten Fünfhunderterscheine, ubi sunt? Wo sind sie hin? Alle Welt sucht sie, und niemand findet sie, wir Unternehmer suchen sie, die Finanzbeamten suchen sie, nichts hier, nichts dort. [...] Alles ist durch die Abflüsse, durch die Spülbecken, die Toiletten, durch das Loch der noch kaum erblühten, aber vom vielen Reiben schon mit Hornhaut behafteten Mösen abgegangen. Das Leben selbst, unser Leben, glaub ja nicht, dass das woandershin fließt, die ganze Welt fließt mit dem Abwasser davon, doch wie sehr vermissen wir die Dinge, die niemals wiederkehren. Der Schnee von einst, die Rosen, die heute Morgen aufgeblüht sind und am Abend verblüht sein werden, und wenn erneut die Sonne darauf scheint, werfen sie die Blütenblätter ab, zurück bleiben hässliche trockene Kugeln, kleine Totenköpfe, die zwischen den Fingern knistern, wenn man draufdrückt, die Infantilien von Olba, die Damen aus der Ukraine. Wo sind all diese Leute hin, die hastig vor unseren Augen vorbeizogen, wo gingen sie hin, wo sind sie angekommen. Wasser, das der Spülstein schluckt, ein Labyrinth von Abwasserothren, Kloaken, Filtern und Klärbecken, Rohre, die ins ewige Meer führen (Ploetz, versión ebook, s.p.).

[...] è arrivata l'ora dei piagnistei e dei denti che scricchiolano, dei pentimenti amari: dove sono finiti gli euro di una volta? Cosa ne è

stato di quei bigliettoni violacei? Sono volati via come le foglie morte in autunno quando tira il vento, e sono finiti a marcire nel fango: sono cascati sui tavoli da gioco, tra le chele degli astici e delle granseole che facevamo scrocchiare con le pinze per crostacei [...], sui letti dei bordelli; sulle cassette degli sciacquoni nei bagni, con tutto quello spolverio di polvere bianca [...]: quei fruscianti bigliettoni violacei da cinquecento euro, dove saranno mai finiti? Tutti li cercano e nessuno li trova, li cerchiamo noi imprenditori, li cercano i funzionari delle tasse, qui non ci sono, là neppure. [...] Tutto è finito negli scarichi, nei lavandini, nei cessi, nelle vagine ancora in fiore o incallite a furia di sfregarle. La stessa vita, la nostra, non credere che finisce da un'altra parte, il mondo intero scorre ormai nelle fognature, e quanto ci mancano tutte queste cose che non torneranno più. La neve di un tempo, le rose sbocciate stamattina e già appassite nel pomeriggio, e quando il sole tornerà a risplendere tutti i petali saranno caduti, resterà un grumo secco, piccoli teschi che scricchiolano tra le dita se li tocchi, i ragazzini di Olba, le signore dell'Ucraina. Dove sarà finita tutta quella gente che passava frettolosamente davanti ai nostri occhi, dove andava, cosa faceva. Acqua inghiottita dallo scarico, un labirinto di tubature, cloache, filtri depuratori, canali di scolo che finiscono in mare (Cacucci, pp. 371-372).

[...] l'heure est aux pleurs et aux grincements de dents, aux regrets : où sont les euros d'antan ? Qu'a-t-on fait des beaux billets violets ? Ils sont tombés d'un coup, comme les feuilles mortes en automne par un jour de grand vent, et ils ont pourri dans la boue : ils sont tombés sur les tables de jeu, entre les pinces des homards et des tourteaux que nous faisions craquer, nous-mêmes armés d'une pince à décortiquer les fruits de mer [...], sur les plumards des bordels ; sur les chasses d'eau, où on a aligné de la poudre blanche en pagaille [...] : *quid* des beaux billets violets de cinq cents, où sont-ils ? Où sont-ils allés se nicher? Tout le monde les cherche et personne ne les trouve, nous les entrepreneurs, on les cherche, les fonctionnaires des finances les cherchent, rien par-ici, rien par-là. [...] Tout est parti par les lavabos, par les éviers, dans les toilettes, par le trou de cons à peine en fleur et déjà calleux à force de frottements. La vie même, la nôtre, ne t'imagine pas non plus qu'elle s'en va par un autre endroit, le monde entier se déverse dans le tout-à-l'égout, mais combien nous les regrettons, toutes ces choses qui ne reviendront plus. Les neiges d'antan, les

roses qui se sont ouvertes ce matin seront fanées ce soir et, quand le soleil les caressera de nouveau, elles auront perdu leurs pétales, laides boules desséchées, petites têtes de mort qui craquent entre les doigts quand tu les écrases, infants d'Olba, dames d'Ukraine. Où sont tous ces gens qui passaient vite devant nos yeux, où allaient-ils, où ont-ils fini ? De l'eau qu'avale l'évier, labyrinthe de canalisations, d'égouts, de filtres et de bassins de décantation, tuyaux qui finissent tous dans la mer (Laroutis, versión ebook, láminas 6258-6281)

[...] it's a time of wailing and gnashing of teeth, a time of repentance: where are the euros of yesteryear? What became of those lovely purple notes? They fell as fast as dead leaves on a windy autumn day and rotted in the mud: they fell on the casino tables, onto the claws of the lobsters and crabs we used to crack open with a nutcracker [...], they fell on the rickety beds in brothels; on the lines of white powder left on toilet cisterns [...]: those lovely purple 500 euro notes, *ubi sunt?* Where are they? Everyone's looking for them and no one can find them, those of us who are entrepreneurs are looking for them and so are the taxmen, but they're nowhere to be found. [...]. It all went down the drain, down the toilet, into the holes of cunts just coming into bloom and already grown calloused from all that friction. Do you really think it's any different with life itself, our life? The whole world is being washed down the drain, but how we miss all those things that will never come back. The snows of yesteryear, the rose that opened this morning and will have faded by evening, and whose petals will fall when the sun shines on it tomorrow, leaving only an ugly dry ball, a miniature skeleton that crunches between your fingers when you squeeze, the princes of Olba, the ladies of Ukraine. Where did they go, all those people who passed so swiftly before our eyes, where were they going, where did they end up? Water swallowed by the drain, by the labyrinth of pipes, sewers, filters and water treatment plants, pipes that flow out into the sea (Jull Costa, 2016, pp. 471-473).

Consideremos ahora cómo los traductores han abordado las principales referencias intertextuales del texto de partida:

Biblia: la expresión “llanto y crujir de dientes” (que es traducción usual del “fletus et stridor dentium” de *Mt 8, 12*) es traducida por Ploetz, Laroutis

y Jull Costa con sintagmas inmediatamente reconocibles en las culturas de llegada (en el caso del alemán, se trata de la versión de Lutero, y por otra parte “gnashing of teeth” ya se encuentra en la Biblia del rey Jacobo). Cacucci, en cambio, rechaza el esperable “pianto e stridore di denti” por “piagnistei [que en italiano significa más bien ‘gimoteos’ o ‘lamentos’] e [...] denti che scricchiolano”, que alteran la transparencia del original. A la luz de la ampliación de “arrepentimientos” en “pentimenti amari” (que en efecto mejora la prosodia del período), puede conjeturarse que de entrada el traductor quería evitar una cacofonía por proximidad (“stridore di denti”/“pentimenti”); el mismo resultado hubiera podido conseguirse, sin embargo, con “denti che stridono”.

Villon: “Las nieves de antaño” viene del conocido estribillo de la *Ballade des dames du temps jadis*, “Mais ou sont les neiges d'antan?”¹⁰. Como es natural, Laroutis reinstaura el sintagma francés, mientras que con “The snows of yesteryear” Jull Costa incorpora con acierto la famosa traducción de Dante Gabriel Rossetti, *The Ballad of Dead Ladies*¹¹, con el “yester-year”, acuñado precisamente para verter el tan sugestivo “antan” de Villon¹². En este sentido, parecen menos satisfactorias las soluciones de Cacucci (“La neve di un tempo” en lugar de “le nevi dell'altr'anno” o “le nevi dell'anno passato”¹³) y Ploetz (“Der Schnee von einst”, que desecha el “Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?” utilizado por Brecht en la *Lied de Nanna*).

10 Cito por François Villon, *Opere*, edición de Emma Stojkovic Mazzariol, trads. Attilio Carminati y Emma Stojkovic Mazzariol, nueva edición revisada y aumentada, Milano, Mondadori, 2000, p. 62.

11 Dante Gabriel Rossetti, *Poems and Translations. 1850-1870*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 101-102.

12 Observaba Stojkovic Mazzariol: “Le donne celebri del passato, dove sono? Ma sarebbe come chiedere dove sono le nevi dell'anno appena trascorso! Una domanda assurda, vuol dirci il poeta, perché le une come le altre non sono in nessun luogo: sono scomparse in un lampo, dissolte, riassorbite nell'eterna vicenda del cosmo. Proprio la scelta di una temporalità recente (*antan*) e di un elemento naturale labile come la neve, accentua il concetto della fragilità e brevità della vita umana” (François Villon, *Opere*, p. 430).

13 Son las traducciones, respectivamente, de Carminati y Stojkovic Mazzariol (François Villon, *Opere*, p. 63) y de Roberto Mussapi (François Villon, *Ballate del tempo che se ne andò*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 35).

Ahora bien, el lector más atento ya había topado con una alusión villoniana unas cuatrocientas páginas atrás, cuando Esteban habla del bar Castañer, donde ya no se puede fumar: “la protectora gasa del humo del tabaco, que hoy, como las damas de antaño, se ha desvanecido”¹⁴, donde se alude evidentemente a las *dames du temps jadis* de la balada de Villon. Mientras que Ploetz y Laroutis consiguen señalar la referencia (“die Damen von einst”, “les dames du temps jadis”), Cacucci propone “le donne di una volta” (‘las mujeres de hace tiempo’)¹⁵, con lo cual el guiño literario se hace prácticamente invisible para el lector italiano. El caso más interesante se da sin embargo en la traducción de Jull Costa, quien cambia el original por otro “the snows of yesteryear”, manteniendo así tanto el motivo del *ubi sunt* como la intertextualidad villoniana, pero a costa de sacrificar la alusión a las mujeres, lo que parece poco adecuado para la coherencia interna de un texto tan imbuido de añoranzas y rencores sentimentales y/o carnales.

Manrique: he dejado para el final la cuestión de la presencia de las *Coplas* porque creo que plantea problemas de estrategia traductora algo más complejos que los casos anteriores. El primero deriva naturalmente de la competencia cultural básica que es posible asumir pensando en un genérico lector español, frente a los hipotéticos conocimientos enciclopédicos de un homólogo francés, italiano, alemán, británico o americano¹⁶. Como apuntaba Senabre, es posible incluso que en un futuro próximo las alusiones al poema de Manrique se tornen incomprensibles para el gran público nacional, pero de momento, aunque los versos de las *Coplas* hayan dejado de resonar “en todas las memorias españolas”¹⁷, es plausible que el lector medio de Chirbes sepa detectar con facilidad el hipotexto

14 Rafael Chirbes, *En la orilla*, p. 60.

15 Carminati y Stojkovic Mazzariol traducen “dame d'un tempo”, Mussapi “donne del tempo passato”.

16 Es un problema que, por ejemplo, se planteó legítimamente Jull Costa al traducir “polvo seremos, pero yo seré polvo –como el del poeta– enamorado” (*En la orilla*, p. 364) como “I will be dust, but, as Quevedo says, I will be dust in love” (p. 400).

17 Así se expresaba Pierre le Gentil, refiriéndose al incipit del poema, en *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* de 1949 (reproducido parcialmente en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, pp. IX-XXVIII [p. XXVII]).

manriqueño, por lo menos gracias a recuerdos escolares. Por si el reconocimiento no fuera inmediato, Chirbes desperdigó arcaísmos lingüísticos (“¿qué se hizo...?”, la variante “que van a dar a *la mar*”) o sintagmas inusuales (“los infantes de Olba, las damas de Ucrania”) que facilitan la identificación de un pastiche, además de subrayar socarronamente con el “*ubi?*” el tópico moral de la secuencia.

Pues bien, es posible constatar empíricamente, a partir de las traducciones de nuestro corpus, cómo estos elementos, bien perceptibles en el texto original, corren el riesgo de hacerse opacos o desaparecer por completo cuando se vierten a otro idioma.

Los defectos más importantes se notan en la traducción de Cacucci, que, además de omitir sin motivos aparentes el “*ubi?*”, tergiversa totalmente el significado de “los infantes de Olba, las damas de Ucrania”, que pasa a un poco comprensible “i ragazzini di Olba, le signore dell’Ucraina” (‘los chiquillos de Olba, las señoritas de Ucrania’). Asimismo, “en qué pararon” (que parece remediar el “¿cuál se para?” de las *Coplas*, v. 102)¹⁸ se traduce con un incorrecto “cosa facevano”¹⁹. Más allá de los errores de traducción, sin embargo, habría que preguntarse si, a falta de un comentario paratextual, una traducción fundamentalmente modernizadora, que allana las irregularidades diacrónicas de la lengua original, no acaba por ocultar el juego de referencias. Me refiero en particular a la frase que termina en “que van a dar a la mar”, que en las traducciones italiana, inglesa y francesa queda completamente opaca, en el caso de no conocer el hipotexto manriqueño. Creo que es este el motivo por el que Ploetz, con un giro acertado, amplió “a la mar” en “ins ewige Meer” (‘en el mar eterno’).

Una de las soluciones recomendadas por Umberto Eco para mantener este tipo de guiños intertextuales consiste en recurrir a traducciones preexistentes del texto aludido en la lengua meta²⁰, operación que naturalmente no siempre resulta practicable o fructífera. En el caso del in-

18 Cito por la edición de Vicente Beltrán indicada en la nota anterior.

19 Añádase, al margen de las observaciones sobre Manrique, que la disyuntiva inopportunamente introducida en la frase “nelle vagine ancora in fiore o incallite a furia di sfregarle” (por “los coños apenas en flor y ya encallecidos de tanto frotar”: ¿por qué el eufemismo, además?) malogra el paralelo con las barrocas “rosas que se han abierto esta mañana y se marchitarán a la tarde”.

20 Cf. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* [2003], Milano, Bompiani, 2014, p. 217.

glés, por ejemplo, la célebre versión decimonónica de Henry Wadsworth Longfellow traduce “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir” como “Our lives are rivers, gliding free / To that unfathomed, boundless sea, / The silent grave!”²¹, versos que, a pesar de su prestigio cultural, sería difícil adaptar al pastiche de Chirbes. Pesa también, para el traductor, la responsabilidad de proponer una versión deliberadamente distanciadora, que incluso podría pasar por torpe o incorrecta: en efecto, volviendo a la traducción italiana, el ya mencionado “finiscono in mare” podría sustituirse por “mettono foce nel mare” o “vanno a dare nel mare”²², a costa de unas abstractas ‘naturalidad’ y ‘fluidez’ del texto.

21 *The Poems of Henry Wadsworth Longfellow*, New York, Harper and Brothers, 1846, p. 17.

22 La primera solución es de Mario Pinna (Jorge Manrique, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 61), la segunda la comparten Luciano Allamprese (Jorge Manrique, *Stanze per la morte del padre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 3) y Giovanni Caravaggi (Jorge Manrique, *Elegia alla morte del padre*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 39).

Reseñas

Historia de los monjes egipcios

DAMARIS ROMERO GONZÁLEZ E ISRAEL MUÑOZ GALLARTE (eds.)

Córdoba, Diputación de Córdoba y Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades (A.E.C.S.H.), 2010, 191 pp.

Unos versos de Samuel Barber («Ah! To be all alone in a little cell, to be alone, all alone») que pudieron inspirarse en el *De vita solitaria* de Petrarca («Nec me tam vacui recessus et silentium delectant», Libro I, 1), cuya paráfrasis española (*Tratado del clarísimo orador... donde se tratan muy altas y excelentes doctrinas y vidas de muchos santos que amaron la soledad*. Traducido del latín por el Ldo. Peña, Medina del Campo, 1551, BNE R. 8386) continúa falta de estudio, justificarían por sí mismos la traducción anotada que Damaris Romero González e Israel Muñoz Gallarte nos brindan de la *Historia de los monjes egipcios*. La justifican, entre otras razones, porque se trata de un libro de extraordinario provecho y modernidad; no tanto por el texto en cuestión, más que antiguo, y más que clásico, sino por el rastro de sus páginas sobre las letras grecolatinas, renacentistas y barrocas.

Vaya por delante que los investigadores de la prosa helena –tal vez esta reseña, firmada por alguien

que la frecuenta poco, solo pueda tener el perfil de una greguería– gozarán con los microrrelatos de la *Historia Monachorum in Aegypto*, cercanos a los medallones de Teofrasto. Sin embargo, también los devotos de los siglos XVI y XVII sacarán fruto de esta obrita. La reciente traducción en nuestro país del ensayo de Pierre Bayard, *Cómo hablar de los libros que no se han leído* (Anagrama, 2009), sugiere que guiarnos por la brújula de críticos con (o sin) oficio conocido suele derivar en el olvido editorial. Por paradójico que resulte. Así, una pulla de san Jerónimo contra la versión latina de este opúsculo, en el haber de Rufino, según su tornadizo criterio, es en cierta medida la culpable de que durante mucho tiempo haya dormido el sueño de los justos. O en este caso «de los origenistas».

En esencia, el desconocido autor de la *Historia Monachorum* narra el viaje que en 394-395 d. C. hicieron siete monjes por Egipto y su visita a los anacoretas que poblaban

aquellos desiertos. Pero también hay aquí algo de bizantinismo y de odisea, del peregrinar por un territorio de miedos e incertidumbres; sin eludir que todo acaba transformándose en una crónica de la «precaria convivencia entre los vestigios de un paganismo debilitado y un cristianismo cada vez más poderoso». Lo que adelanta un género que adquiriría su carta de naturaleza en las Indias –pensemos en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca o en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso–, caracterizado por mostrar dos mundos, o dos credos, que se retroalimentan.

Poco se sabe del responsable de la *Historia*. Se ha adscrito a Rufino de Aquilea, en tanto que fundó el monasterio del que parte la expedición, acometió dos singladuras por esas tierras y, como he apuntado, rubricó la versión latina. No obstante, Romero y Muñoz argumentan que a fines de 394 no podía contarse entre los miembros de aquella comitiva, pues se hallaba aquietado en Jerusalén, a cargo de los monasterios creados en colaboración con Melania. Por otra parte, y no resumo todas las causas, Rufino se había desplazado antes a Egipto (375 d. C.) y conoció a los dos Macarios, el Grande y el de Alejandría, familiaridad que des-

montaría el que las anécdotas acerca de estos personajes aparezcan en boca de terceros.

También se ha atribuido la paternidad del texto a Timoteo, obispo de Alejandría, sobre todo por parte de Sozómeno. Y aunque Timoteo murió algo antes, apoyaría dicha atribución su defensa del origenismo, a la zaga de los monjes de Nitria, esto es, de una exégesis alegórica de la Escritura. Con todo, tampoco perdamos de vista que Timoteo era archidiácono en el 412 y nuestro autor un laico, como se desprende de la *Historia*. Por último, el *Codex Parisinus Graecus* 853 (P1), el *Codex Coislinianus* 83 (C1) y el *Codex Musei Britannici Arundelianus* 546 (A) coinciden en asignársela a san Jerónimo, conjeta refutada por las propias palabras del genio de Estridón.

Otro apuro se deriva de la lengua, dado que es difícil determinar si la *Historia* se redactó en griego y la versión latina es traducción de la primera, o bien al contrario. Sendas referencias a la retórica y la métrica latinas llevaron a creer que se había gestado en el idioma de los Césares. Pero varias citas, relativas a los frutos cosechados por los monjes en verano, que pesaban unas doce artabas, medida egipcia; el detalle de que la mayoría de los

manuscritos griegos recoja el lugar donde vivía Apeles como «en la región de Acoris», mientras que el texto latino lo ubica tan solo *in vicina regione*; o la propensión del griego a recoger completas las citas bíblicas, su mayor precisión en los cargos militares y la tendencia del latino a traducir de manera aproximada, o con glosas, induce a los especialistas a posicionarse del lado de los que sostienen la primacía del texto heleno.

Respecto a este, Romero y Muñoz señalan que se ha conservado en manuscritos de diferentes familias, siendo las más valiosas las ramas *x* e *y*. El resto (*v* y *a*) pueden estimarse como copias posteriores, pues contienen un texto reelaborado en *scriptorium*. Dicho planteamiento merece aplausos por dos motivos: 1) individualizan los rasgos lingüísticos y las omisiones propias que permiten agrupar los testimonios de la familia *x* (*Codex Vaticanus Palatinus Graecus* 41 (Vp), in-4º, s. X; *C. Marciannus Graecus* 338 (B), membr., ss. XI-XII; *C. Monacensis* 498 (M), membr., s. X (extractos); *C. Parisinus Graecus* 853 (P1), membr., in-folio, s. XI (incompleta); y *C. Coislinianus* 83 (C1), membr., s. X). El mismo proceder rige para los de la familia *y*; 2) al tratarse *v* y *a* de

descripti, es grato leer que no por ello dejan de resultar «útiles para elaborar una historia (y no una reconstrucción) del texto original, ya que preparan el camino de las versiones latinas y orientales». Tesis que enlaza con la de un excelente trabajo de Silvio D'Arco Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdótica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, 2002 (*vid. especialmente* las pp. 155-173), donde evidenciaba cómo en la tarea ecdótica, incluso en las ramas bajas del estema, se puede hablar siempre de una «doble verdad»: es cierto, por ejemplo, que el manuscrito de imprenta respecto a la *princeps*, o, en nuestro caso, *v* y *a* respecto a *x* e *y*, quizá no aporten nada (o poco) para la reconstrucción del arquetipo, limitándose a ser débiles eslabones de una cadena ideal e idealizada (¡¡bedierismo!!), sin incidencia en la sucesiva fijación textual (1ª verdad). Sin embargo, nunca habría que omitirlos a la hora de razonar el proceso de formación, recepción y, en esta oportunidad, interpretación de un texto en una época concreta (2ª verdad).

La «Introducción» se abrocha con un ajustado resumen de las ediciones y traducciones antiguas (Rufino, Rosweyde) y modernas (Schultz-Flügel) de la *Historia Mo-*

nachorum, tanto en su versión latina como en la siriaca (P. Bedjan y E. Wallis Budge). La de Romero y Muñoz atiende asimismo al cotejo de una de las últimas: la francesa de A. J. Festugière, quien también afrontó la edición crítica del texto griego allá por 1961. Aunque con gran honradez los responsables de la presente admiten que su labor ecdótica se ha limitado al careo de manuscritos con fines traductológicos, el lector podrá valorar la calidad de una versión que es la primera en español y que, para quien suscribe, se antoja difícilmente mejorable.

He adelantado que los siglodorristas, sobre todo quienes se ocupen de la ascética, y no solo de la de los dos Luises (de Granada y de León), sino también de la poesía de Pedro Espinosa (las dos *Soledades a Heliodoro*, sin ir más lejos; o el *Salmo del amor a Dios*), cuyo *Espejo de cristal* comienza con la imagen de un mercader que, perdido su camino, viene a dar con sus huesos en una selva, donde halla a un Ermitaño, consumido por la vejez, al que pregunta qué hace en aquellos lares, se recrearán con estas estampas frailunas, tan abocetadas como delirantes. Incluso podrán trazar una línea desde estos monjes egipcios a sus tataranietos del Barroco. Algo

parecido diremos de los que gustan de la novela corta y los libros de peregrinos, o las selvas de aventuras, más o menos heliodorescos (Lope, Jerónimo de Contreras). Encontrarán aquí campo abonado para sus trabajos.

Citaré unos pocos ejemplos: el más significativo, quizás, el de Juan de Licópolis, quien en posesión del don de la profecía, y con más de noventa años –lo que es peor: para vaticinar y para casi todo–, llevaba más de cuarenta en una gruta sin permitir que ninguna mujer lo vierá. Situación no muy distinta a la de *abba* Or, padre de monasterios habitados por mil hermanos y con tal brillo en el rostro que cualquier hombre se sentía apocado con solo mirarlo. O a la de *abba* Bes, que sin comer legumbres una vez a la semana, como el anterior, era capaz de asustar a los hipopótamos y cocodrilos solo con su palabra. Pálido reflejo, no obstante, de los atributos de Copres, cercano al Cristo de los milagros; Patermuccio, el primero que diseñó el hábito monástico y llegó a memorizar toda la Escritura; o Apeles, que le quemó la cara con un hierro a un demonio metamorfoseado en linda dama. Y es que *Simón del desierto* y el Surrealismo existían ya en el siglo IV.

En otras ocasiones, el autor se explaya en máximas proverbiales («Es necesario soportar la muerte como un cambio a una buena vida, no preocuparse de la debilidad corporal, ni llenarse tampoco el estómago de las cosas comunes»; «Uno no debería enorgullecerse de sus acciones virtuosas, sino humillarse siempre y perseguir los desiertos más alejados») que se razonarían mejor a la luz de los artículos que Fernando R. de la Flor («Silvae sacrae») ha venido dedicando a los «desiertos» erigidos durante el Quiñientos y los albores del Barroco en Las Nieves (Málaga), Bolarque (Guadalajara), o las Batuecas (Salamanca). Sedes, todas ellas, como las comunidades de estos egipcios, que favorecen el axioma contemplativo de que *locus amenior et orationi aptior fiat*. Porque a la postre, cualquier gruta, río, encina, oveja o caballo, para lograr su amenidad —y me atrevería a decir que su rentabilidad— precisan de una península metafísica que los sustente.

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

Poesías completas

Cristóbal Mosquera de Figueroa

ed. de Jorge León Gustà, Sevilla, Alfar, 2015, 424 pp.

Cristóbal Mosquera de Figueroa es el escritor contemporáneo citado con mayor profusión en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la obra poética de Garcilaso y, sin embargo, carecíamos hasta la fecha de edición íntegra y crítica de sus versos. No puede, en efecto, dársele este nombre a la de Guillermo Díaz Plaja (*Poesías inéditas*, Madrid, R.A.E., 1955), puesto que estaba basada exclusivamente en uno, el mejor, de los manuscritos disponibles.

Discípulo de Juan de Mal Lara y del propio Fernando de Herrera, parece que Cristóbal Mosquera de Figueroa fue asiduo de la tertulia de los condes de Gelvés, donde pudo conocer a ingenios tales como Luis Barahona de Soto, Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar o Cristóbal de Mesa. Sabemos además que mantuvo cordiales relaciones de amistad con Cervantes y Alonso de Ercilla. A diferencia de la mayoría de sus pares andaluces, optó por el cauce manuscrito para la difusión de sus versos. En concreto, y deján-

do de lado las composiciones contenidas en preliminares de terceros, las obras de Cristóbal Mosquera de Figueroa se nos han conservado, básicamente, en dos manuscritos: el ms. 2051 de la Biblioteca de Cataluña y el ms. R-49481 de la Biblioteca del Castillo de Peralada, en Gerona. Según Jorge León Gustà, el segundo de los manuscritos es copia del primero, con lo que sus aportaciones textuales carecen de relevancia. Contiene, sin embargo, algunas composiciones y fragmentos ausentes en el ms. de la Biblioteca de Cataluña y que Guillermo Díaz Plaja, el primer editor moderno de Mosquera, no pudo tener en cuenta. El primero de los manuscritos, a su vez, es un apógrafo —y no un autógrafo, según se creía— que, muy probablemente, fue revisado y corregido por un relativamente anciano Cristóbal Mosquera de Figueroa.

Jorge León Gustà elige editar siguiendo el orden del ms. 2051 de la Biblioteca de Catalunya, que, curiosamente, no se atiene a crite-

rios métricos ni exactamente temáticos. En él, según era costumbre, aparecen en primer lugar las composiciones sacras y, a continuación, las profanas; entre estas, los metros italianos preceden a los castellanos. Lo curioso es que la disposición de los metros italianos no sigue, según decía, criterios métricos ni, en rigor, temáticos, sino que obedece a la contraposición entre composiciones con destino público (odas y elegías funerales, por ejemplo) y composiciones con destino privado (elegías amorosas, por caso). Entre ambos bloques existe una serie de sonetos que sirven de bisagra o eje de la colección. En su introducción, no obstante, Jorge León Gustà elige el criterio genérico a la hora de realizar el análisis pormenorizado de la colección, que lleva a cabo con un aprovechamiento generoso de los volúmenes del grupo P.A.S.O. en torno a la cuestión (*La silva*, 1991; *La oda*, 1993; *La elegía*, 1996; etc.). Debido quizás a la propia historia de la edición, que tiene su origen en una tesis doctoral leída en 2002, las referencias se encuentran ligeramente obsoletas y se echa en falta alguna actualización.

La poesía religiosa de Cristóbal Mosquera de Figueroa gira en torno a las diferentes circunstancias

e instrumentos de la Pasión, con alguna pequeña excepción. Es interesante, en efecto, su «Prólogo [...] a la famosa tragicomedia de Santa Catarina», con algunas observaciones sobre teoría dramática. En cuanto a su poesía italianizante, enunciaría el principio organizador de la colección de forma ligeramente distinta a como lo hace Jorge León Gustà. En mi opinión, las dos partes del conjunto no se disponen exactamente de acuerdo con el eje “composiciones públicas vs. composiciones privadas”, sino más bien en función de la contraposición entre composiciones circunstanciales y composiciones no circunstanciales, lo que, en verdad, no es sino utilizar palabras distintas para sostener lo mismo que Jorge León Gustà. Las primeras piezas de la colección son, efectivamente, de carácter circunstancial y aparecieron, en muchos casos, entre los paratextos de obras de terceros. Es interesante señalar, desde el punto de vista de las redes de sociabilidad contemporáneas, que Cristóbal Mosquera de Figueroa y Fernando de Herrera comparten espacio preliminar en varias obras del momento. Ambos contribuyen, por ejemplo, a la *Descripción de la galería real del serenísimo señor don Juan de Austria*, de Juan de Mal Lara,

y a la *Filosofía de las armas y de su destreza y de la agresión y defensión cristiana*, de Jerónimo Carranza. Se intercambian entre sí, además, dos sonetos: «Cese, que es tiempo ya, el lamento mío» (Herrera) y «Si no entendiese que un doliente pecho» (Mosquera de Figueroa). La más conocida de las composiciones de Cristóbal Mosquera de Figueroa es, posiblemente, su «Elegía a Garcilaso de la Vega, en su muerte», presente en los preliminares de las anotaciones de Fernando de Herrera y de la que la tradición manuscrita proporciona, sin embargo, variantes que apuntan a una reescritura posterior a 1580.

Ya se ha indicado que Cristóbal Mosquera de Figueroa es el autor aurisecular citado con mayor frecuencia en las glosas de Fernando de Herrera a las obras en verso de Garcilaso. Sigue que gran parte de las traducciones de Mosquera conservadas en dichas glosas o anotaciones han llegado hasta nosotros, exclusivamente, gracias a la propia edición de Herrera, de donde se deduce que fueron compuestas a petición del Divino, con el solo objeto de ilustrar determinadas aseveraciones de su discurso crítico. Las virtudes de Cristóbal Mosquera de Figueroa como traductor se aprecian, con todo, en al-

gunas de las piezas conservadas por vía manuscrita, como su paráfrasis del epigrama «Vitam quae faciant beatiorem» de Marcial (véanse las págs. 227-229) o su versión de la oda «Quis multa gracilis te puer in rosa» de Horacio (véanse las págs. 352-353), piezas ambas con fecunda descendencia en las diversas literaturas europeas.

El corpus de la poesía de Cristóbal Mosquera y Figueroa, tal y como podemos apreciar ahora gracias a la edición íntegra de Jorge León Gustà, no basta para sacarle del purgatorio de los autores menores. Si le recordamos a día de hoy es en virtud, más que de sus contribuciones propias, de sus vínculos con otros personajes de la escena literaria, como, por traer a colación algún nombre distinto de los ofrecidos más arriba, Francisco de Salinas, el protagonista de la oda tercera de fray Luis, a quien Cristóbal Mosquera de Figueroa, que le conocía de sus tiempos de estudiante salmantino y era, por lo visto, intérprete notable de vihuela, le dirige dos composiciones. Es importante, en este contexto, el elogio de la música en endecásílabos blancos que aparece en los preliminares de la quinta parte de las *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589) de Francisco

Guerrero (véase la pág. 396: «Las almas perturbadas y dolores / puede aliviar la música: es deleite / con razón de los dioses y los hombres», etc.). Sin embargo, en raras ocasiones alcanza Mosquera de Figueroa momentos de elevación poética verdaderamente dignos de mención, como, por ejemplo, sucede en la «Epístola en respuesta de Medoro a Lucinda» (véanse las págs. 331-334), obra de encargo que contiene, empero, una hermosa descripción de la conversión de la voz poética en árbol después de su muerte (vv. 82 y siguientes).

La edición de Jorge León Gustà puede considerarse, en conclusión, necesaria: en primer lugar, porque ofrece por vez primera una edición íntegra y crítica de los versos de un poeta tan admitido en los círculos literarios de su tiempo como Cristóbal Mosquera de Figueroa; en segundo lugar, porque en su «Introducción» realiza algunas consideraciones sobre las posibles relaciones entre las respectivas obras poéticas de Fernando de Herrera y Cristóbal Mosquera de Figueroa, que se traducen, sin ir más lejos, en una acogida entusiasta del legado del elegíaco Propertino.

Javier Álvarez
Universidad de Córdoba

Guzmán de Alfarache

MATEO ALEMÁN

ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012. XII+1158 pp.

ed. Pierre Darnis, Madrid, Castalia, 2015. 1184 pp. (2 vols.).¹

Gómez Canseco y Darnis presentan una significativa coincidencia en la apertura de sus volúmenes. Para el primero el *Guzmán* es un “rompecabezas” (p. IX); Darnis le da como primera caracterización el ser una “novela escurridiza” (p. 7). Y es que la obra de Mateo Alemán multiplica para un editor los problemas que ofrece cualquier obra literaria, en sus dos planos, el de la pura materialidad y el del sentido, esto es, la fijación del texto y su interpretación crítica e histórica. Podría decirse que cada uno de los editores mencionados asienta sus labores sobre un extremo distinto de esta polaridad (en gran medida, siguiendo los criterios y valores de la serie editorial en que se inscriben); sus conclusiones, en cambio, muestran un notable nivel de coincidencia en lo que, en definitiva,

constituye la base común en ambas prácticas filológicas y el horizonte al que se dirige el comercio con el texto, esto es, su lectura. Y si de esta no tenemos la certeza de que sea *la* correcta, debemos procurar, al menos, que sea productiva. Y en ambos casos podemos afirmar que lo es, y en alto grado.

Las pautas establecidas para la colección de la RAE dirigida por Francisco Rico imponen una apuesta por la exhaustividad, que Gómez Canseco lleva al máximo rigor, con una minuciosidad extrema en su tarea. Su base la asienta en una impecable labor de crítica textual donde las bases más inquestionadas de la ecdótica de raíz lachmaniana se complementan adecuadamente con las aportaciones metodológicas derivadas de la *material bibliography* y aun de la

1 No se escapa del interés de completar este acercamiento a las ediciones recientes de la obra de Alemán con la ofrecida en el conjunto de sus *Obra completa* (dir. Pedro M. Piñero y Katharina Niemeyer, Madrid, Iberoamericana, 2014, 3 vols.). Este mismo carácter, sin embargo, le da una dimensión distintiva, que implicaría un cambio de perspectiva para englobar empresas con un alto grado de heterogeneidad.

crítica genética o filología de autor, como corresponde a una compleja transmisión textual, donde conviven involuntarios errores de copia o tipografía con correcciones intencionadas, propias o ajena al autor, en un marco muy condicionado por los usos tecnológicos y comerciales de la imprenta manual, así como por una normativa legal e ideológica, con las prácticas desarrolladas para sorteárla. El cotejo de variantes incluye el de ejemplares de la misma edición y alcanza niveles rayanos en lo obsessivo: 226 páginas de aparato crítico (acertadamente relegado a un anexo) son prueba suficiente de la extensión de una labor apoyada en hitos previos (Rico, Micó o Mañero, entre otros) y que difícilmente deja resquicio para verse ampliada o mejorada. Otra cuestión es lo determinante de las aportaciones que tan meticulosa labor ha realizado, más allá de confirmar la fielidad de algunas ediciones y el papel desempeñado por el autor en la materialización de su obra en el proceso de transmisión. El lector menos interesado por estos aspectos puede adentrarse en los vericuetos de la narración con un alto grado de certidumbre de lo correcto del texto que maneja, por más que las correcciones incorporadas

no sean de la entidad suficiente como para alterar de manera sustancial la que podría considerarse la *vulgata* de la obra en las tres últimas décadas.

Eso sí: la *recensio* y la *collatio* de decenas de ejemplares ha puesto al editor en la tesitura de una “lectura lenta”, por la que ha podido profundizar en las entrañas de un complejo artificio narrativo, aún más confuso por las capas de lecturas crítica recibidas en el último siglo y medio. También en ellas entra el agudo bisturí de Gómez Canseco, para delimitar un preciso estado de la cuestión y, al hilo de la trama, ofrecer su propia lectura de la obra, en lo que bien podría ser una monografía exenta, como la que constituye el profuso aparato de notas, el primero de los anexos. Y valga aquí un breve paréntesis para insistir en la pertinencia de la solución dispositiva adoptada por la colección para su fórmula editorial. La distinción entre notas a pie de página y complementarias, la articulación de distintas aproximaciones específicas a algunos aspectos del texto y su transmisión e, incluso, la ubicación material de estos como posliminar y no como condicionante prefacio, permiten desdoblar la lectura en dos niveles, especialmente distinguibles

y necesarios en una obra como el *Guzmán*. El lector interesado en la peripécia narrativa puede adentrarse sin obstáculos en un texto bastante limpio, con las notas justas para remover los obstáculos a la comprensión literal, mientras que quien busca acceder a un conocimiento más hondo o especializado tiene en sus manos la práctica totalidad de los recursos necesarios para ello. Y en este caso, insisto, con una tan discreta como sabia guía para moverse en este laberinto o “rompecabezas” que constituye el *Guzmán de Alfarache*.

Gómez Canseco apunta algunas claves de lectura no excluyentes, pero sí orientativas, delimitando el territorio en el que se gesta y se mueve la creación alemaniana, acotada por la vida y el entorno del autor, el conocimiento de la poética y de la tradición y el diálogo particular con dos hitos mayores en la configuración de la ficción en vulgar: la *Celestina* y el *Lazarillo*. Los tres niveles articulan formalmente el estudio y, sobre todo, sirven de piedras angulares al ejercicio crítico, complementado con el estudio de los avatares de la obra en su transmisión, recepción y continuación. La formación y experiencia vital de Mateo Alemán son recompuestos y, lo que es más

importante, analizados en relación con la obra global del autor y su confluencia de elementos en el *Guzmán*, donde se aúnan doctrina médica, conocimiento del mundo jurídico y penal, el traumático contacto con la cara más dura del trabajo y la explotación y, con todo ello, una dosis de espiritualidad no siempre canalizada por los senderos de la ortodoxia más estricta. Desde una vertiente considerada tradicionalmente como más literaria, el análisis se centra en la condición genérica de la obra y unas relaciones con la picaresca que resultan adecuadamente problematizadas; de un lado, queda planteada la aporía crítica de ubicar la obra en un marco genérico cuya poética fue definida por unos rasgos propios de la obra que no siempre se mantuvieron en las continuaciones de la serie así definida; del otro lado, y como enfoque más productivo, queda el balance de lo que Alemán toma y rehúsa del *Lazarillo*, señalando como elemento central la sustitución de la reticencia por la verbosidad, con especial atención a la voluntad sermonaria del narrador. Sobre este eje se plantean dos de las cuestiones reiteradas en el discurso crítico: la dimensión teológica y moral, con el motivo del arrepentimiento y el sentido de

la confesión; y la difícil tarea de ingeniería narrativa para conjugar el relato y la moralidad, pero también la perspectiva de pasado (la historia narrada) y la visión de futuro (la proyección de la experiencia), en un presente, el de las galeras, sumamente conflictivo y ambiguo. Gómez Canseco asume que no busca en su lectura resolver la ambigüedad de la obra que dimana de este punto, imponiendo alguna de las interpretaciones que repasa en su estado de la cuestión. Antes bien, señala esa ambigüedad como condición esencial de la obra, como la que define su naturaleza e, incluso, sustenta su valor, por lo que invita a convertirla en una clave de lectura que permite sostener una lectura abierta y actual del discurso guzmaniano, mientras se lo sitúa convenientemente en su complejo horizonte ideológico y literario, justamente cuando el género de la novela estaba en las puertas de su constitución.

Justamente en este punto arranca la propuesta de lectura de Pierre Darnis. Entre una aplicación de la filología *sensu stricto* y la noción francesa de *civilisation*, el profesor de Bordeaux sitúa el *Guzmán* en el eje central de su investigación, atenta a las raíces y, por tanto, a la naturaleza fundacional del discur-

so novelesco o, en un sentido más preciso, narrativo, y así arranca su aproximación crítica (al margen de las cuestiones textuales) con la ya citada referencia. Con “novela escurridiza”, más que con una definición, nos encontramos con dos líneas de reflexión, pues, aunque, como recuerda Gómez Canseco, la novela era una “ficción que aún estaba por llegar” (p. XI), la renuncia a la verdad unívoca del tratado y la narración heroica constituye, como bien supo ver Cervantes, una de las aportaciones fundamentales para la consolidación del género. Sin perderse en un debate explícito sobre la condición novelesca, Darnis lo ilumina con su indagación de las razones y estrategias que mueven lo inasible del discurso guzmaniano, y lo hace poniendo énfasis en uno de los aspectos apuntados por Gómez Canseco, de forma que por vías complementarias queda planteada una lectura muy emparentada. En la relación de la obra con la tradición de la sátira se propone, más allá de una fuente de recursos narrativos o un modelo para el discurso crítico, una actitud que, basada en una conciencia del desengaño, toma la paradoja como componente esencial de una visión del mundo y mecanismo privilegiado

para su representación. Darnis no prescinde de los elementos biográficos de Alemán y la relación con su obra, deteniéndose en sus orígenes familiares, sus estudios, sus servicios administrativos o su situación económica no muy boyante. Sin embargo, sortea uno de los lugares comunes en esta perspectiva crítica, como es la vinculación con Pérez de Herrera y, a través de ella, la relación con el debate *de pauperis* reactivado en las décadas finales del siglo XVI, para rastrear otra vía. Y, rehuyendo también la consuetudinaria vinculación al *Lazarillo* (“ostentosamente distinto”, p. 11, se presenta el texto del sevillano), se apunta la deuda con otras modalidades narrativas, singularmente la de la sátira menipea y su matriz lucianesca, actualizadas con los textos de Erasmo y el *Momo* de Alberti, traducido por Almazán. Se trata de una vía menos explorada en la crítica sobre el conjunto “picaresco”, y en ella se destacan varios elementos determinantes para la consideración del Guzmán. De manera sintética, el estudio preliminar de esta edición incide en el valor de la paradoja, como base de la ambigüedad (mejor, ambivalencia) de la obra, clave en su doble discurso, del juego de consejas y consejos, explicable

desde la noción clásica y erasmiana del sileno, con su contraste entre la burda exterioridad y el valor de su contenido oculto. Sobre esta figura apoya Darnis la idea del valor alegórico del texto, en su doble plano de consejas y consejos, con el eje de la “poética historia” y la noción de triaca, punto en el que confluye con Gómez Canseco y su subrayado del valor retórico y moral del “ejemplo a contrario”, que engarza la experiencia del personaje y la ambigüedad del narrador. En este sentido, Darnis propone la idea de desengaño como más ajustada y valiosa hermenéuticamente que el debatido problema del arrepentimiento, para postular el peso en la obra de una “antropología negativa”, con un naturalismo al margen de la teología y una burla irónica de la inocencia inicial del protagonista. La obra se articula así como un camino iniciático, en el que el joven se hace adulto enfrentándose a la continuidad de la tropelía y desarrollando para ello un sentido del disimulo, que ya había apuntado Almazán al traducir la obra de Alberti, antes de que Gracián elevara esta actitud a categoría definitoria del “discreto”. La propuesta crítica apunta a una lectura del barroco en una secuencia amplia y aún no suficientemente explorada.

Al desplazar el foco desde el valor cristiano de “virtud” a un sentido más humano, como lo representaba la noción de *virtù* en el humanismo pleno, Alemán, según la lectura de Darnis, abre el abanico conceptual de la obra desde el plano teológico y el político hasta el social en su sentido amplio o el individual, como propio del nuevo sujeto. El giro hacia este extremo marca la distancia que va desde el tratado para uso del principio a la que podemos llamar, con Juan Carlos Rodríguez, “literatura del pobre”, en camino hacia la novela. Por ello se encuentra una razón ideológica y estructural a lo que es algo más que un recurso formal o una marca genérica, como es la forma autobiográfica, ya que, recuerda Darnis, esta modalidad es la que permitía conjugar la doble y contradictoria práctica de confesar y velar, en cuya frontera aparece el espacio de la verdad íntima, de una conciencia interior en los límites de la verbalización o en el cauce del doble sentido y de la ironía. Bien lo sabían quienes hacían su deposición ante el tribunal inquisitorial o el de la penitencia, pero también lo sabía el pregónero toledano, ejemplo de reticencias, veladuras y engaños. Quien ocupa ahora su lugar parece optar por el extremo con-

trario, en un desbordamiento de su locuacidad, pero la actitud de ocultamiento es la misma, a la espera de la lectura inteligente que abrirá el recipiente del silencio y levantará el velo que tienden los juegos de la narración.

Desde ese planteamiento (y en coherencia con los criterios de la colección de “Clásicos”), esta edición opta por la selección más que por la exhaustividad, con una decentación de la bibliografía crítica más reciente, junto a una opción por las notas mínimas para precisar el sentido literal y ofrecer mínimas orientaciones de lectura. La coherencia se extiende al criterio textual, con la elección como texto base de la más fiable de las ediciones de cada una de las dos partes de la obra, en un panorama reducido a su síntesis esencial. Coincide Darnis con Gómez Canseco en privilegiar la importancia de la impresión sevillana de 1602, por Juan de León, para la primera parte, y la lisboeta de Antonio Álvarez, 1605, para la segunda; en ambos casos, como señala Canseco, las que a todas luces parecen recoger la última revisión del autor. También una edición avanza sobre los pasos de la otra en lo que se refiere a criterios de transcripción, en particular en torno a cuestiones espinosas como

el uso de mayúsculas y la puntuación, terrenos especialmente sensibles cuando se trata del autor de una *Ortografía castellana* (Méjico, 1609) en cuyas páginas insistió en el valor de estos elementos. Obviamente, los resultados no son idénticos cuando se trata de una verdadera edición crítica y otra que en ningún momento se planteó este propósito. Y es bueno que sea así, especialmente para una obra que propone tantos niveles de lectura. Sin duda, con la de Gómez Canseco el filólogo, el especialista y el erudito tienen una edición definitiva (al menos, para las próximas décadas), en la que el esclarecimiento de los pasajes y la eliminación de las deturpaciones no renuncian a los niveles de la minucia, para deleite y aprovechamiento, por ejemplo, de los interesados en los usos de la imprenta manual o el taller del escritor Mateo Alemán. La de Darnis, en cambio, llena un vacío de casi treinta años, desde la realizada por Micó para Cátedra (1987), al conjugar rigor textual con un estudio y anotación verdaderamente manejables, al tiempo que con aportaciones y aires de renovación crítica. No desmerecen ediciones como las realizadas por Florencio Sevilla o Rosa Navarro, pero en modelos de colección sin una fór-

mula tan consagrada y de impacto tan continuado y extendido como la de las series de clásicos a las que aludimos.

Sería útil, para concluir, volver en este punto a las propuestas críticas sustentadas en las dos entre-gas reseñadas. Canseco y Darnis, como queda apuntado, parten de posiciones complementarias, acen-tuando distintos elementos de un discurso crítico que ofrece notables coincidencias. No se trata de relaciones de dependencia, sino de una opción compartida por situarse en un discurso crítico de renova-ción sin estridencias, que rehusa elegantemente seguir en senderos trillados o detenerse a recusarlos, y que busca en la tradición (la de la filología y la poética, pero también la de los textos que preceden y con-textualizan el *Guzmán*) el camino para articular una lectura crítica tan alejada de la asunción literal de un mensaje ideologizado como la especulación hermenéutica o anti-hermenéutica desde la arbitrariedad de unos presuntos derechos de lector. Lo escurridizo de un sentido no debe confundirse con la ausen-cia de todo sentido. Y en esa lec-tión del *Guzmán* coinciden sus dos editores recientes, profundizando en la actitud alemaniana para es-tablecer su genealogía a la vez que

actualizan la aportación de la obra a la conformación del género novelesco. La aparición de ambas en una gran cercanía cronológica representa una oportunidad para la reflexión sobre los dos sentidos de la lectura que confluyen en una edición: la lección literal y fiel del texto y su interpretación; también sobre las limitaciones de un modelo único de edición, ya que no son únicos, sino múltiples, los propósitos y competencias de lectura. Entre el extremo de sus potencialidades y la capacidad de ofrecer un texto atractivo y asequible sin dejar de ser fiable, la filología y la crítica literaria siguen dejando brillantes muestras de su ejecutoria, y entre ellas hay que colocar estas dos ediciones.

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Dedicado a Cervantes

ALDO RUFFINATTO

Madrid, SIAL Ediciones, 2015, 264 pp.

El presente volumen recoge, en edición cuidada con apreciable decoro y esmero, doce trabajos, en correspondencia numérica con las doce *Ejemplares*, con los que Aldo Ruffinatto quiere rendir homenaje a Cervantes en el IV centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*. Diez de los estudios recopilados son reelaboraciones de anteriores versiones, menos exhaustivas y completas de las que ahora se presentan, y dos, en trámite de edición, están aún inéditos. El conjunto se organiza en cinco capítulos que en gran medida refrendan el carácter orgánico pretendido, fundamentado en el hecho de abarcar en gran manera y cronológicamente la producción literaria de Cervantes desde su incursión en el teatro hasta el *Persiles* y, también, en la red de conexiones metodológicas e intratextuales que entre ellos se establecen.

El primer capítulo se centra en algunas experiencias biográficas referidas al cautiverio en Argel y en la consiguiente proyección de tales

situaciones en la escritura. Aldo Ruffinatto, a partir de los datos cotejados en la *Información de Argel* (1580), redactada por el propio Cervantes, y del *Diálogo de los mártires de Argel* (1612) de Antonio de Sosa, se propone esclarecer la fructífera interrelación de vida y literatura, tan cervantina por cierto, que en tantos momentos alienta la obra del alcaláinó, apoyándose en el juego, en dirección a la verdad poética, de las polaridades entre realidad y ficción, historia y fábula, verdad y mentira. Como es bien sabido, estas categorías sustentan la poética novelesca de Cervantes y rigen la construcción del espacio escritural. En ello se insiste en este estudio con gran perspicacia. En efecto, mientras que los hechos ocurridos durante el cautiverio de Argel siguen siendo objeto de conjeturas e interpretaciones diversas, y hasta contrapuestas, lo realmente cierto es la transfiguración o estilización literaria que Cervantes hizo de tales hechos, evidenciando que, «al igual que su alter ego Cide Hamete

Benengeli, sabe mentir incluso al relatar sus experiencias personales» (pp. 35-36). Son los fructíferos efectos, una vez más, de su verdad poética, que Aldo Ruffinatto pone de relieve con solvencia crítica.

El segundo capítulo está dedicado a la actividad teatral del autor homenajeado. Dividido en dos apartados, el primero retoma la «obsesión con la que Cervantes volvió sobre el asunto del teatro» (p. 43), como bien se aprecia en los comentarios diseminados por muchas de su obras y, particularmente, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*; en este campo, es manifiesta la confrontación de su concepto del teatro, guiado por los preceptos aristotélicos, con el arte nuevo propuesto por Lope de Vega. Con las expectativas del público en el punto de mira, Lope entendió que se debían guardar «los preceptos con seis llaves», lo que Cervantes no quiso y, cuando en algunos aspectos lo intentó (por ejemplo, con la figura del gracioso), no lo supo culminar. El resultado deja, según concluye Ruffinatto, «la sensación de fracaso que el mismo Cervantes nos trasmite en el prólogo de sus ocho comedias» (p. 55).

En el segundo apartado, de nuevo con el teatro y con Lope como objeto de atención, desplaza la

mirada por la cadena de cautivos que conforman dos obras cervantinas (*Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*), la comedia de Lope *Los cautivos de Argel* (1599), situada cronológicamente entre ambas, y la historia del cautivo intercalada en la primera parte del *Quijote*. Ruffinatto centra su interés básicamente en *Los baños de Argel*, diversificando los puntos de análisis en relación de fructífera contigüidad. Establece, en primer lugar, las concomitancias que esta obra presenta con la historia del cautivo; con los datos extraídos, acomete seguidamente el esclarecimiento de la fase redaccional de la obra, *ante o post Quijote*, tomando como referencia dicho episodio, para llegar a la conclusión de que la versión definitiva de *Baños* es posterior al primer *Quijote*, como propone también Rey Hazas, pero «dejando por completo abierta la posibilidad de que otras partes de la misma se remonten a momentos precedentes» (p. 68), en lo que coincide con Canavaggio. Y, en lo que a Lope concierne, la red de conexiones extra e intratextuales que entreteje Cervantes en *Baños*, una vez desvelada, permite descubrir, entre los personajes del mundo literario que integran la cadena de cautivos, al mismísimo Lope de Vega. El en-

mascaramiento urdido por Cervantes queda así desenmascarado por Ruffinatto.

Los cuatro apartados que integran el capítulo tercero, abordan aspectos diversos del *Quijote*. En el primero de ellos, se suscitan las consecuencias ecdóticas (con Francisco Rico en el punto de mira) que plantean algunas ediciones modernas de la obra; toma como referencia, para apoyar su posicionamiento crítico, las variantes que ofrecen la segunda edición Cuesta (1605) y la tercera de 1508 con respecto a la *princeps*, que considera «el mejor (y el más fidedigno) entre los textos del *Quijote* que han llegado hasta nosotros» (p. 88). Se desprende de su estudio, como no podía ser de otro modo, que cualquier decisión editorial debe ajustarse a la forma más fiel al original por ser la que refleja la voluntad del autor sin «caer en la trampa armada por correctores, revisores, censores, libreros, aceptando sus lecciones como si fueran variantes redaccionales» (p. 86). Como no siempre la voluntad del autor se respeta al atender a interferencias de agentes externos, sobreviene esta llamada crítica de atención, complementada con cuatro oportunos e interesantes apéndices.

El segundo apartado se adentra en la cueva de Montesinos y en él

Aldo Ruffinatto pone de relieve el papel que cumplen los sueños en los hechos allí ocurridos, que tienen como narrador intra y homodiegetico al propio don Quijote, y como narratarios intradiegéticos a Sancho, al humanista y a Cide Hamete como glosador. El objetivo de partida consiste en esclarecer a qué categoría pertenece dicha aventura: si a la de las experiencias vividas, como sostiene el humanista; si a la de los sucesos imaginados, como cree Sancho; o, como indica Cide Hamete, a la de los sueños, porque «con respecto a un sueño puede decirse cualquier cosa [...] excepto que pueda considerarse en sí “falso” o “verdadero”» (p. 116), opción por la que se decanta Ruffinatto, asumiendo las complicaciones que pueden derivarse cuando el narrador (don Quijote en este caso) recurre a simuladores de realidad con intención de camuflar el componente onírico y advirtiendo que «se trata de un artificio lingüístico y como tal debe valorarse en clave hermenéutica» (p. 116).

Don Quijote será de nuevo protagonista en el apartado siguiente, en el que la atención se desplaza hacia el personaje de Angélica, quien, tras cruzar diversas etapas literarias (la de los poetas italianos, Boiardo y Ariosto, y la de los épi-

cos españoles, Barahona de Soto y Lope de Vega), encuentra al final del trayecto la muerte simbólica por obra de la contundencia verbal con que don Quijote la describe («doncella destraída, andariega y algo antojadiza»); los efectos de la ironía cervantina, utilizando la palabra ajena (de los continuadores de las aventuras de Angélica y de los autores de los libros de caballerías), son demoledores, porque con este artificio «pone fin a las aventuras de Angélica, colocándola en un callejón sin salida, es decir, en una cuarta edad cuya única solución es la muerte» (p. 140). Con Angélica llegada a la cuarta edad y el hidalgo manchego con la cordura recobrada, no queda ya «espacio para otros poemas ariostescos, como tampoco hay para otros Quijotes, y a sus dos héroes la única posibilidad que les queda es la reencarnación» (p. 141). El título del apartado, *Angélica muere en un lugar de la Mancha*, sintetiza felizmente el resultado de la indagación crítica realizada por Aldo Ruffinatto.

En el cuarto apartado, el estudio comparativo del héroe manchego con el protagonista (Mr. Bloom) del *Ulises* de Joyce, a partir de sus respectivas costumbres alimenticias y su proyección escritural (oposición semiótica exterior / interior,

planteamiento narrativo dialógico / monológico, parodia externa originada por la lectura / parodia interna generada por la escritura, lector intradiegético / ausencia de lector intradiegético...), permite inferir que, en la obra cervantina, está vedado el tránsito de la realidad extradiegética al espacio diegético, por lo que los agentes empíricos (autor y lector) «no están autorizados a entrar en el mundo de don Quijote; pueden leerlo, criticarlo e incluso derribarlo, si quieren, pero actuando desde el exterior y sin ninguna posibilidad de alterar su arquitectura» (pp. 154-55). Por el contrario, en el *Ulises* de Joyce, al no existir esas barreras que levantan en el *Quijote* los diversos agentes responsables de la emisión (Cide Hamete, traductor, segundo autor...), «no hay barreras anti-invasión que puedan custodiar el mundo posible de Stephen-Telémaco, Leopold-Ulises, Molly-Pénélope» (p. 155), de manera que autor y lector pueden acceder al mundo de la creación, reescribiéndolo y releyéndolo, e implicarse en la «magnífica obsesión» de los personajes que lo pueblan.

El arte nuevo de hacer novelas por aquel tiempo es el objeto de estudio de los dos trabajos, dedicados a las *Novelas ejemplares*,

que integran el capítulo cuarto. Se vuelve, en el primero, a la experimentación urdida por Cervantes, desvelando las conexiones intratextuales (intratextualidad diegética y de género) que entrelazan las piezas de este mosaico *ejemplar*. Como advierte, y bien, el estudioso, «un trabajo sistemático basado en los mencionados párrafos y centrado en las doce novelas cervantinas no se ha realizado todavía» (p. 162), o se ha hecho en acercamientos parciales. Al sobreponer la aplicación sistemática propuesta los límites del espacio aquí dedicado, delimita como campo de análisis las novelas que conectan con el género picaresco. Sobre las conexiones detectadas en este «laboratorio de las *Ejemplares*», Aldo Ruffinatto destaca las variables que pueden «influir y causar cambios en la configuración de los productos seleccionados» (p. 181). Como cierre, se pone de relieve una vez más (y nunca está de más) que la ejemplaridad de la experimentación, sobre consideraciones morales, es básica, prioritaria y constructivamente estética, y acorde, añadimos, con la poética cervantina del novelar; de hecho, la propuesta de Cervantes, a la postre, confronta polarmente con el modelo dirigido por Lope de Vega a *Marcia Leonarda* y con

las prolíficas muestras de la narrativa cort(esan)a en el siglo XVII.

Y como, al hablar de las *Novelas ejemplares*, acechan en el horizonte los *novellieri* italianos, no podía faltar Boccaccio a la cita del diálogo intertextual con su, aca-so, más aplicado heredero. Precisamente a la deuda de Cervantes con Boccaccio se dedica el segundo apartado de este capítulo. Por una parte, Aldo Ruffinatto ensancha el campo de la influencia boccacciana, siempre con el *Decameron* en primer plano, con la que también aporta el *Filocolo*, imprescindible para comprender la huella del italiano en *El celoso extremeño*. Por otra parte, extiende dicha influencia, más allá de las *Ejemplares*, a la *Galatea*, al teatro, al *Quijote* y al *Persiles*. La cercanía que el autor del *Decameron* y el alcaláinense muestran «en el planteamiento formal de sus mundo posibles», lleva a Ruffinatto a la siguiente conclusión: «No nos maravillemos, pues, de que los productos más eminentes de la narrativa occidental hunden sus raíces precisamente en el diálogo entre el inventor de las *novelle* (Boccaccio) y el inventor de la novela moderna (Cervantes)» (p. 197).

En el *Persiles* se centran los tres apartados que integran el capítulo quinto. En el primer apartado,

con un planteamiento narratológico, establece como parámetro de análisis, para luego exemplificarlas oportunamente, las cuatro combinaciones posibles y las consiguientes implicaciones que genera la relación narrador-narratario. A la luz de la compleja estructura del *Persiles*, puesta anteriormente de manifiesto, Aldo Ruffinatto propone, en el segundo apartado, dos lecturas entre las varias que suscita esta última novela cervantina; una, lineal (o «segmental», por utilizar su terminología), es consustancial a la *dispositio* con que fluye la materia en los relatos bizantinos; la otra, «suprasegmental», emerge al sesgo de los modos paródicos infiltrados en la secuencia narrativa y los consiguientes mensajes así cifrados «que el autor lanza a un público entendido, comprometiéndolo conceptualmente en una relación de amenísima complicidad» (p. 225).

Cierra el capítulo, y el volumen, el estudio en que el profesor Ruffinatto sobrepone a la línea narratológica de los dos precedentes el diálogo intertextual que Cervantes mantiene con Giraldi Cinthio, poniendo en contacto el episodio intercalado del polaco Ortel Banedre con la *novella* de los *Hecatommithi*. Los dos textos coinciden en des-

plegar un juego a tres bandas (narrador primero, narrador segundo y narratario); pero, mientras que Cinthio asegura la verosimilitud de lo contado por el narrador segundo gracias a la reconducción que hace el narratario hacia el narrador primero, Cervantes reaborla el esquema constructivo del italiano «con una intención lúdica, desacralizadora y aniquiladora de los principios que caracterizaban el texto de partida» (p. 240), en genuina coherencia con su arte de escribir novelas, al desconectar al narratario del narrador primero con la consiguiente repercusión, sobre la modificación estructural urdida, en los subsiguientes efectos del sentido.

Tras este somero repaso a los cinco capítulos y sus correspondientes apartados, parece oportuno realizar algunas consideraciones generales. Cuando los trabajos ofrecen la competencia crítica de los aquí presentados, es de agradecer que se recuperen de la dispersión editorial en que encontraron inicialmente su espacio para reunirse ahora en un mismo volumen. Las razones son varias y provechosas para los estudiosos. Ante todo, la reunión facilita un más fácil y cómodo acceso a la lectura. Así agrupados, permiten apreciar el carácter or-

gánico a que aspira el autor, no solo por abarcar en buena medida la producción literaria cervantina desde sus inicios en el teatro hasta el *Persiles*, sino también por las conexiones de planteamientos y referencias que mantienen muchos de ellos; así ocurre, por referir las más evidentes, entre el capítulo primero y el segundo apartado del capítulo segundo, agrupados en torno a la materia que facilita el cautiverio en Argel y la transfiguración literaria de dicha materia, y entre los apartados dos y tres del capítulo tercero por las derivaciones que conllevan las intervenciones de don Quijote; la interrelación se aprecia asimismo entre los dos apartados que integran el capítulo cuarto por desvelar algunos de los «trucos» del novelar cervantino, y entre el segundo apartado de este capítulo y el tercero del quinto por el diálogo intertextual que Cervantes mantiene con Boccaccio y con Cinthio, respectivamente; o, en fin, entre los dos primeros apartados de este último capítulo al poner en alguna medida el primero de ellos los fundamentos que suscitan las dos lecturas del *Persiles* propuestas en el segundo. A todo ello procede añadir la red de planteamientos metodológicos (ecdótica, intertextualidad, narratología,

semiótica...) que, a la manera de las conexiones intratextuales e intergenéricas que entrelazan la producción literaria cervantina, diversifica las perspectivas de adentramiento en el espacio de la escritura para desvelar los trucos desplegados por Cervantes en la mesa del novelar. Cada uno de los estudios, a su vez, válido en sí mismo respecto al campo de análisis delimitado, deja abierta las puertas a la continuidad del investigador curioso que quiera trasladar su mirada crítica, desde las líneas metodológicas propuestas por Ruffinatto, a las muchas y novedosas situaciones que emergen por las entrelíneas del universo cervantino.

Ángel Estévez Molinero
Universidad de Córdoba

Voluptuosidad

ISAAC MUÑOZ

Ed. Amelina Correa Ramón, Renacimiento, Sevilla, 2015, 276 pp.

Autor sutil y esteticista, dandi exquisito y bohemio, el granadino Isaac Muñoz (1881-1925) representa una de las figuras más destacadas de la literatura decadentista en España a comienzos del siglo XX. No en vano, Luis Antonio de Villena ha asegurado que es la de Muñoz “la prosa más decadente y enjoyada de nuestro modernismo simbolista, en su matiz orientalizante”. Nacido en el seno de una familia acomodada y de tendencia conservadora, el temperamento apasionado del joven Isaac, sin embargo, rebelde a las más rígidas convenciones sociales, se puso de manifiesto desde sus inicios literarios, al publicar en 1904 una primera novela, *Vida*, que lo conectaría con las tendencias más renovadoras del momento. Un año después se trasladaría a Madrid y en 1906 dará a la estampa otra novela, *Voluptuosidad*, unas “páginas encendidas”, sin división interna de capítulos, cuya acción transcurre entre la capital de España, un pueblo castellano de la provincia de Guadalajara y Tánger,

donde materializaba sus ansias de diferenciación, de transgresión de las normas establecidas, plenamente características del decadentismo finisecular. La obra, casi olvidada como el resto de las escritas posteriormente por Isaac Muñoz, se reedita ahora, por vez primera, al cuidado de la catedrática de Literatura de la Universidad de Granada Amelina Correa, máxima especialista en la figura de Muñoz, dentro de la colección Biblioteca de Rescate de la editorial Renacimiento: una valerosa serie, iniciada en el año 2001 con el ensayo de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*, especializada en la recuperación de un grupo de escritores “olvidados”, pertenecientes a lo que ya se ha comenzado a denominar como la Otra Edad de Plata, que también contribuyeron con sus obras a la rica pluralidad de la literatura española de las primeras décadas de la pasada centuria. Entre los diferentes títulos que componen su catálogo, la profesora Correa ya se encargó, en 2012, de

la edición crítica de una de las novelas de Alejandro Sawa, *Crimen legal*, perteneciente a su época naturalista, tal vez la más destacada.

En esta ocasión, además de la revisión escrupulosa del texto original, con notas a pie de página y un prólogo inicial para encuadrar y comprender de un modo global la obra, la edición de *Voluptuosidad* efectuada por Amelina Correa incorpora, además de una completa bibliografía “de” y “sobre” Isaac Muñoz, un breve ensayo donde se analiza el “catálogo de perversiones” presente en la novela a partir de los estudios, pioneros sobre conducta sexual humana, del psicopatólogo británico Havelock Ellis (1859-1939), lo que supone una información añadida que aporta mayor entidad a la lectura y la hace integral y enriquecedora, al situar con precisión al lector en el contexto de su época. Ser *perverso* era ser refinado, exquisito; y a ello apuntó mucha de la literatura del momento: todas y cada una de las *perversiones* –nos dice Correa–, entendidas como transgresión del sexo canónico, que aparecen en las páginas de Muñoz obedecen a un sentimiento de inconformismo e insatisfacción, a la vez que de idealidad; si bien no dejaba de haber, igualmente, en aquella ac-

titud una considerable dosis de “pose”, de *épater le bourgeois*. Así, “el joven escritor conjuga en esta su segunda novela la exaltada vivencia que la *moderna* realidad madrileña le ofrece, frente a la provinciana Granada de la que procede, junto con el deseo imperativo de llevar a cabo un nuevo tipo de literatura, cuyo atrevido erotismo sea capaz de granjearle el rechazo escandalizado de la burguesía, a la vez que el halo de prestigio y malditismo que desea entre sus compañeros” (p. 24). El siglo XIX tuvo una visión en general negativa del sexo, asociada a la culpa y el pecado; los valores racionalistas y utilitarios propios de la burguesía decimonónica, sustentados por unas rígidas convenciones sociales, conducían a una irrecusable hipocresía moral, la represión de los deseos más íntimos y a un sentimiento de desestabilidad y desasosiego en las almas. El retorno que el romanticismo y, especialmente, el modernismo propiciaron hacia la belleza, el erotismo, la exterioridad sensible, lo individual y lo exótico –sobre todo, lo oriental–, impregnaría la producción de escritores como Muñoz, cuya ruptura con una moral tradicional acorde con la doctrina católica quedará expuesta de manera patente al rechazar la sola

idea de pecado; el sexo es concebido por él como una fuente de placer (“niña que besa un falo con la misma unción que comulga”, afirma en un pasaje) y, por lo tanto, como una realidad susceptible de rozar –casi– la categoría de arte.

En *Voluptuosidad*, las diversas aventuras galantes del yo literario de Muñoz –también llamado Isaac, lo que convierte a la obra, señala Correa, en una *roman à clef*– discurren en un ambiente abrumadoramente d’annunziano –de D’Annunzio español tildaría Cansinos a Muñoz–, presentándose como unas memorias eróticas a la manera del autor de *El piacere*, de su coterráneo Casanova o del marqués de Bradomín, escritas con un pretendido cinismo no exento de cierta ingenuidad. En todo momento, el protagonista-narrador invoca con nostalgia el recuerdo de una pasada relación, Margarita, nexo de unión entre los diversos episodios que se suceden en la obra, a la que no puede olvidar, lo cual no será óbice para que frecuente, como forma de reafirmar su personalidad, toda clase de relaciones sexuales, incluyendo aquellas prácticas consideradas entonces aberrantes: onanismo, homosexuallidad, necrofilia, sadismo, *ménage à trois*, sodomía, sexo oral..., las

cuales conforman el “catálogo de perversiones” aludido con anterioridad. Se pusieron en boga toda una serie de tendencias que eran respuesta y enfrentamiento a un momento histórico que no les gustaba vivir. “La evolución del héroe –explica Amelina Correa– conduce con los años, por la acentuación del carácter egoísta y exigente, al tipo del decadente refinado” (p. 19). En el caso de Isaac Muñoz, sangre, amor y muerte configuran el triángulo central de su concepción erótica y, de hecho, la muerte planea por toda la novela siguiendo una moda muy del gusto finisecular. La atracción por ella, incluso por lo necrofílico, se manifiesta en numerosos pasajes y estaba ya presente en nuestra literatura: basta recordar el halo fatídico que recorre las *Sonatas* de Valle-Inclán y la unión que entre erotismo y muerte embellece su *Sonata de otoño*. No en vano, apuntaba Ricardo Gullón en *Direcciones del modernismo* la relación existente entre amor y expiración, que se torna especialmente intensa a partir del romanticismo y se agudiza aún más en el *fin de siècle*. Eros no puede prescindir de Thanatos, por lo que la muerte corona la voluptuosidad erótica. En Muñoz, apenas hay alusión al amor o a la pasión que no contenga, de

un modo u otro, alguna referencia inevitable a la hora suprema (“Tus labios tienen aún un tesoro de besos mortales”; “Después de la juventud, la muerte...”). Sexualidad, pues, turbia y ambigua como la del marqués de Sade o la de *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbau, quien se refería a su novela como “estas páginas de sangre y de muerte”, dos palabras muy características, asimismo, del universo creador de Muñoz.

Con el advenimiento de la corriente modernista, el arte finisecular volvió sus ojos a la homosexualidad, porque esta había adquirido, con su componente de transgresión particularmente refinado, un prestigio indudable. Isaac Muñoz, similarmente a un conocido pasaje de la *Sonata de estío* valleinclanesca, elogia en *Voluptuosidad* los valores estéticos del sexo homoerótico, a la vez que lamenta, tras una explícita negativa, no haber sido destinado para ello por la naturaleza –en esto se evidencia en buena parte la “pose” literaria antes aludida-. En realidad, se reivindica, estética y literariamente, no tanto la homosexualidad sino la bisexualidad. Por lo que respecta a las recreaciones sáficas que encontramos en *Voluptuosidad* y en el arte y la literatura del periodo, estas pro-

vienen fundamentalmente de un punto de vista masculino –con la excepción de *Zezé* de Ángeles Vicente–, concebidas como estimulante de su propia satisfacción sexual: de ese modo las encontramos en un autor tan admirado por Muñoz como D’Annunzio y en su propia novela posterior *La serpiente de Egipto* –inédita en vida y recuperada igualmente por Amelina Correa en 1997–, donde se describe a las mujeres del harén real exacerbadas por la continua ausencia del esposo. También sadismo y masoquismo se consideraron, en el gozne de entresiglos, como “vicios elegantes”, un refinamiento voluptuoso que marcaba diferencias. En el caso del sadomasoquismo, se hallaba un componente no menor que es el sustrato religioso propiciado por una tradición católica secular, con imágenes de santos martirizados, cilicios, cristos barrocos con efusión de sangre, anhelo de mortificación, de purificación a través del dolor... Igualmente, el placer “estéril” (el onanismo) constituye otro modo de transgresión; y en el prólogo a la novela, Muñoz alude también, de forma indirecta, a la práctica de la sodomía.

No obstante, no deja de ser la mujer el elemento central en *Voluptuosidad*, objeto y motivo de

contemplación, de deseo y de pasión, pero a la que no se dota –a vista de hoy– de una mayor elevación intelectual y espiritual –lo cual, sin duda, hubiera sido lo verdaderamente transgresor para el momento–. Aparecen un gran número de referencias al cuerpo de la mujer, porque era en el cuerpo donde residía la belleza y volubilidad que incitaban al hombre a la lujuria y, con ella, al pecado y a la muerte simbólica. “La mujer ha de ser como el sándalo, que perfuma el hacha que lo corta”, aseguraba una escritora de la época, María Pilar Sinués de Marco (1835-1893). Una mujer cuya seductora imagen solía responder, por un lado, al prototipo romántico de *femme fatale* de ojos verdes, labios rojos insinuantes, olorosos perfumes (“Mi olfato, preclaro maestro en ciencia de aromas”, asegurará el protagonista) y ricas joyas sobre su cuerpo semidesnudo, que simboliza la tentación de la carne –así, la bailarina israelí del final de la novela–; o bien, al de una muchacha virginal e inocente, de lánguida ingenuidad y hermosura enfermiza, piel blanca y rostro aniñado, destinada a un amor ideal que, generalmente, la muerte solía truncar; una efígie muy propia del prerrafaelismo, como la del cuadro

The Child Enthroned de Thomas Cooper Gotch. Ambas imágenes, recreación masculina que reflejó en las artes un sentimiento ambiguo que oscilaba entre el temor y el deseo, el aborrecimiento y la fascinación de la atracción sexual. El gusto por las mujeres púberes de los decadentes y estetas hubo de responder, en buena medida, a su oposición a un mundo agresivo, de voraz industrialización y –tal vez– a las nuevas exigencias de la mujer que de él iba surgiendo. La constante cotización de la pureza ideal se acentuó con el advenimiento de un fin de siglo turbulento y confuso...

A partir de *Voluptuosidad*, gracias al traslado de su padre –militar de carrera– a Ceuta se acentuará la corriente orientalista en la producción de Isaac Muñoz, autor de obras sumptuosas y esteticistas como *Morena y trágica*, *La fiesta de la sangre*, *Esméralda de Oriente*, etc. También como articulista alcanzó Muñoz gran notoriedad, especialista del mundo magrebí y de la política colonial española, y fue asiduo asimismo de las principales revistas literarias de entonces. La muerte, su vieja amiga, le alcanzó de forma prematura cuando aún no había cumplido los 44 años de edad. Enfermo de sífilis, llevaba ya

una larga temporada apartado de la creación y del mundillo literario: así, una sola reseña en el *Heraldo de Madrid* –donde publicó más de doscientos artículos entre 1911 y 1919– aparecería tras su fallecimiento, datos que se pueden constatar en la ejemplar edición llevada a cabo por la profesora Correa y la editorial Renacimiento, que recuperan una obra, exponente del refinamiento erótico de un modernismo de la sensorialidad, que introducía aires nuevos en una literatura española en parte anquilosada. Y es que, como dice Huysmans por boca de uno de sus personajes, en *Là-bas*, “...cuando el materialismo hace estragos, surge la magia”.

José Miguel González Soriano
Universidad Complutense de Madrid

Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español

CHRISTIAN FRANCO TORRE

Santander, Shangrila Ediciones, 2015, 518 pp.

Neville ha estado y está en el limbo literario, aunque empeños puntuales, como este meritorio de Franco Torre, lo ubiquen en la actualidad editorial y saquen del olvido su legado artístico. Edgar Neville Romrée (Madrid, 1899-1967), polifacético de talante culto, cosmopolita castizo, ejemplo de egoísmo satisfecho, resuelto e impetuoso, heredero espiritual de la *belle époque*, antídoto contra el convencionalismo, refinado *homo ludens*, exhibió durante toda su vida una *joie de vivre* extranjerizante y vivió como quiso con un atropellado vitalismo elegante. El que fuera embajador de Chaplin en Hollywood y conde de Berlanga del Duero por herencia materna, seguidor del teatro de Carlos Arniches y del cine de Lubitsch, fue definido por Gómez de la Serna como “el señorito de la República”, olvidando una singular querencia por los tiempos de la Restauración borbónica. Neville siguió siendo señorito, pero a su vitalista manera y hasta el punto de ser uno de los creadores del mito

chic de Marbella. Franco Torre documenta la vida de un *bon vivant*, un hombre afortunado que solo invirtió tiempo en lo que disfrutó, es decir, en una vida social y literaria ajetreada. A la hora de repasar su vida, Neville, como Buñuel, omitía datos relevantes, pero Franco Torre aporta un poco más de luz a una vida pragmática con aristas.

Admirador de Ortega y Gasset desde la tertulia de La Granja del Henar y asiduo a la del Café Pombo, jugador de hockey sobre hielo, funcionario diplomático de ida y vuelta, soldado en la Guerra del Rif, Neville tuvo su época dorada en la década de los 40 (*La vida en un hilo* se estrenó 1945). El cine de Neville no solo era en aquellos años un negocio lucrativo, sino un modo de vivir y una forma de dar rienda suelta a su talento creativo. Las películas de Neville siguen las pautas de Hollywood por “su enfoque narrativo, su interés por crear un universo habitable, complejo y verista y la sumisión al *happy end* clásico”. Sus años en Hollywood (1928-

1931) dejaron una huella indeleble en su talento, pero su cine no deja de ser por ello netamente español, como lo demuestra la integración “del casticismo y la vanguardia, del 98 y del 27, de la reivindicación nacional y el europeísmo, de Unamuno y Ortega”. Sin embargo, hay influencias de King Vidor, del expresionismo alemán, de Hitchcock (*El crimen de la calle Bordadores*), del neorrealismo (*El último caballo*), de Welles (*Nada*). En vez de analizar película a película, Franco Torre estudia y desgrana los tres rasgos más importantes del estilo cinematográfico de Neville: el espíritu vanguardista, el influjo de Hollywood y los invariantes castizos, que se aderezan en las dos últimas películas con nostalgia y melancolía. Todo ello materializado en una serie de personajes arquetípicos, cuya personalidad no suele evolucionar durante la obra, carentes de profundidad psicológica. Estamos ante un cine difícilmente encasillable en una tendencia precisamente por esa capacidad integradora.

De audaz volterianismo, el humorismo fue su tarjeta de identidad y el marchamo de cineasta sainetesco resulta tan injusto como el de poeta cabrero para Miguel Hernández, puesto que pasa por alto la influencia de las vanguardias artís-

ticas en Neville y su formación intelectual. Para Neville, el cine no es sólo “crónica del pasado, sino sueño del porvenir y buceo en el espacio”; el teatro, liberación y juego, como para su venerado Ortega; y el baile flamenco, otra de sus pasiones, una “explosión de vida interior, una floración en gestos, ademanes y ritmo de unos artistas que se entregan a las volutas de su inspiración, que, aunque siguen una coreografía aprendida, parece a cada momento que la están creando”. El fracaso de *La ironía del dinero* supuso un punto de inflexión en la trayectoria de Neville. Este varapalo le hizo dedicarse a su faceta escénica para aprovechar el tirón comercial de *El baile*. En la década de los 60 deja el cine y el teatro para centrarse en la pintura y en la poesía, aunque con menor repercusión y éxito.

La documentación (1.200 notas a pie de página) ejerce de hilo conductor de este libro, que menciona dos estrenos teatrales de Neville desconocidos hasta ahora y que no figuran en las bibliografías, quizá por su menor condición literaria: el intermedio teatral *Póker*, de 1951, y el apropósito *Las narices de Eurídice* de 1953. Este es el libro más completo sobre Neville y su obra cinematográfica (10 años de trabajo bien invertidos), pero ello no im-

pide algunos nimios deslices, como el que se mencione a Azorín por su nombre completo (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz) y que, a veces, las notas a pie de página no estén en la página correspondiente.

Jaime Siles escribió de él que fue “hijo legítimo del siglo XVIII, natural del XIX, adoptivo del XX y enamorado viudo de la modernidad”. Con este libro de Franco Torre nos sentimos más cerca de Neville.

Carlos Ferrer
Academia de las
Artes Escénicas de España

Souvenir

SARA TORO

Córdoba, La Bella Varsovia, 2009, 60 pp.

Las afinidades electivas de las poetas Elena Medel –Premio de Andalucía Joven por *Mi primer bikini* (DVD, 2002) y reciente Premio Loewe (*Chatterton*, Visor, 2014)–, y Alejandra Vanessa, que obtuvo una mención especial del primero de estos certámenes por *Colegio de monjas* (DVD, 2005), cristalizaron hace ahora más de dos lustros en *La Bella Varsovia*, asociación juvenil que evolucionó hacia el mundo editorial. Al ritmo de sus dos promotoras, que hoy habitan en jardines con senderos bifurcados. Sin morir de éxito ni mendigar (a cada saltito) las regalías del poderoso. Con la hoguera de quien se sabe ganador en la línea de salida y una agudeza de G. K. Chesterton (cuando no de Chatterton) tatuada en los canales de sus arterias: «hay que estar loco por algo para no volverse completamente loco». Como la vida literaria transcurre en el recuerdo, pero también en la expectativa, barrunto un largo viaje (¡de ambas!) por delante. O quizás un breve astillero por detrás.

En cualquier caso, a ellas les debemos la subida al Parnaso del siglo XXI de voces tan neófitas como las de Sofía Rhei (*Las flores del alcohol*), Leyla Ouf (*Híbrida*), Elena Román (*Veintiún bisontes*) o Sofía Castañón (*Últimas cartas a Kansas*), entre otras.

Más todavía: su presencia en las listas de superventas, en un país que –me dirijo a los espectadores no avisados– consume más periódicos deportivos que esta clase de golosinas del ingenio, no deja de constituir un raro triunfo: el de quienes codician un secreto, lo imprimen y le crean una suerte (reconocible) de alma.

Buenas conocedoras de los caderos métricos de Andalucía, Madrid y Aragón, en el 2009 nos presentaron *Souvenir*, la *opera prima* de Sara Toro, cordobesa afinada a menudo en Granada y en medio mundo. Y a fe que es todo un regalo, por eso lo reseño ahora. Por más que cuando firmo estas líneas tenga bien presente lo que en otro trabajo he bautizado como la

«paradoja del elogio»: el mejor y el peor de los artistas suele ser celebrado dos veces: la primera por las razones erróneas; la segunda, después de una fase de oprobios, por las acertadas. Huelga decir que nos hallamos ante el libro de una joven promesa que, habiéndose leído una noche de insomnio, recordaremos siempre. Pruebas de ello son que la cuidada “edición principesa” se agotara en un par de meses y la corona del prólogo de Andrés Neuman que encabezó la siguiente.

Doctora en Filología Hispánica con una tesis sobre la figura de Ángeles Vicente y Profesora en la Universidad de Belgrado (Serbia), *Souvenir* es la secuela de un periplo hasta hoy reconocido con el V Premio de Narrativa Breve Cardenal Salazar y el accésit de poesía en el Certamen de Jóvenes Creadores de Madrid (2008). Antologías como *Terreno fértil* (Cangrejo pistolero) o *Radio Varsovia* (2004) también han hospedado sus versos, en los que resulta difícil separar su condición de escritora y filóloga. En «No eres la chica de mi vida», la impura redondilla que abre el libro, define su labor como fruto de una travesía en la que esa ofrenda –tan deudora de *La vie and rose* como de las limosnas sentimentales en que convertimos la pasión– es imagen de

la inocencia amputada. Obertura, pues, firmada por una hispanista poeta que antecede a un idilio lexicográfico como el de *Mi novio es filólogo y aceitunero*: «Tus labios son un Tesoro / de Covarrubias, / un Corominas / de una lengua urgente».

Lo mismo ocurre –Jano bifrente– en «Gracias», que retoca las notas parnasianas y prerrafaelitas de la *Sonatina* de Rubén Darío en un cuento infantil. Y esta aleación de tradiciones revolvería sin despeinarse la clasificación de Propp y haría las delicias del Neil Jordan de *En compañía de lobos* (1984): «Gracias por no despreciar mis ojos / antes de conocerlos / y por ser el único de todos / al que le gustaba comer / fresas y labios de niña / de vez en cuando. / Gracias también por aceptarme / y por ser el lobo / que faltaba en mi cuento». Otros botones significativos: en la poesía de Sara Toro un eneásílabo puede ser el único galardón (o la perdida) que el amante dejó sobre la cama («Sueños olvidados»).

Aires barrocos y quevedianos («Érase un hombre a una nariz pegado») posee *El imbécil* («Érase un príncipe batracio»), mediatizados, eso sí, por algún préstamo de Luis Alberto de Cuenca («Era una criatura detestable»), uno de los

autores –junto a Safo y Alejandra Pizarnik– que más han influido sobre ella. Y diría que muy cercano al humor de las reelecciones de otra poeta cordobesa, María Rosal (verbigracia *A pie de página*), basadas en algunos de nuestros clásicos. He aquí la clave de bóveda de este libro: *Souvenir* participa de un crisol estético que remite al universo *camp* y lo acerca al de los «novísimos» –por más que algunos de ellos nos suenen hoy «viejísimos»–. Sin los trazos cotidianos (¿grises?) de la poesía de la experiencia. Con otras palabras: sus versos se asientan en un *collage* de teselas tan cultas como rabiosamente modernas; pero siempre bañadas por el perfume de la ironía y de la gracia. Otra perla: «Mi alma y mis caderas / llevan exceso de gálibo».

Su presentación en la República de las Letras pone bocabajo más de un cliché y resucita técnicas creacionistas que creíamos casi perdidas. En «Sueños olvidados», un tetrasílabo precede a un bisílabo para mostrar el gesto que expresan las palabras: «ciervo un ojo / otro». O cuando plasma la idea del ahogo vital con un encabalgamiento léxico, a la zaga de los de fray Luis. Y es que a Sara Toro le encaja como un guante cibelino la confesión de Gerardo Diego: «no soy respon-

sable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe con el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me tome más loco el capricho de volver a hacérmela –nueva– para mi uso personal e intransferible».

Con todo, *Souvenir* es un recetario de amor, lleno de besos, de sabores picantes –guindillas, salmuerza, vinagre– y de sensualidad. ¿Para qué engañarnos? A Sara Toro los angelitos del petrarquismo le interesan más bien poco. Disfrutemos, pues, con *La puta Venus*, esa que volvía de la calle con un pendiente de menos y dos hostias de más. Su interpretación de los sentimientos, e incluso de los revolcones, comprime hasta el límite los metros. Como si tallara medallones líricos al compás de Pisanello. Anécdotas, pulsiones y perfiles hibridados por igual con las greguerías de Ramón (*De amantes a amigos; Un SMS de ánimo*) y el arte de la agudeza de ingenio. Versos, en definitiva, que exprimen las correspondencias –próximas u ocultas– entre el yo y sus circunstancias. *En resumen* es el mejor testimonio de lo que digo: una miniatura erótica a partir de dos conceptos fruto de sumar ‘analogía más hipálage’: «Estando con-

tigo / se me endureció el carácter: /
a ti, / la polla».

Despuntan tres poemas dignos de figurar en cualquier floresta de la nueva poesía española (tras someter al antólogo a un suave martirio florentino: razonar sus criterios): *A mi abuela*, *El diablo* –con ecos evidentes de Baudelaire– y la postal de la plaza de *La Corredora*. Sencillamente espléndidos. Por último, hay que aplaudir su apuesta por el cultismo y la tradición, que debería llevar hasta sus propios confines cuando escriba ese libro erótico y vanguardista en moldes clásicos (sonetos, romances, décimas...) que late bajo algunas de estas planas. Y el detalle final: una metáfora tan codificada como la del aljófar y las lágrimas (*El amargor que me dejas*), de raigambre barroca, como estudiara Bodini en un artículo magistral («Le lagrime barocche»), suena ahora más hechicera que nunca mientras la vemos correr –literalmente– «mejilla abajo». Todo ello en virtud del par de trisílabos con los que Sara Toro dibuja el llanto en la cara de una muchacha. Líneas, apuntes, estampas y *delicatessens* acreditan que en la poesía, como en la vida, el fondo acostumbra a ser una cuestión de formas.

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo,
Departamento de Literatura Española de la UCO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3
CP: 14071, Córdoba (España)
E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto criollo*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: José María Micó, *op. cit.*, p. 135.
- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá: *Ibidem*, p. 128.
- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión: José María Micó, “El canto de

Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES

Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.

