





# *MONTEAGUDO*

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

## MONOGRÁFICOS DE MONTEAGUDO

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»  
Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»  
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»  
Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española»  
Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»  
Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo XX»  
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»  
Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»  
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»  
Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su bicentenario (1811-2011)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después (1912-2012)»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»  
Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914»  
Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años después (1615-2015)»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
21. 2016. «Bueno Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»  
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»  
Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa española: siglo XXI»  
Coordinadores: José Belmonte Serrano y Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años después»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia»  
Coordinadoras: M.<sup>a</sup> Belén Hernández González y Carmen M.<sup>a</sup> Pujante Segura
27. 2022. «El traje que vestí mañana». Cien años de *Trilce* (1922-2022)  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas.

# *MONTEAGUDO*

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES  
3.<sup>a</sup> ÉPOCA, N.º 27, 2022

“EL TRAJE QUE VESTÍ MAÑANA”. CIEN AÑOS DE *TRILCE*  
(1922-2022)

MONOGRÁFICO COORDINADO POR  
VICENTE CERVERA SALINAS

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,  
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

# MONTEAGUDO

3.ª ÉPOCA, N.º 27-2022

*Director:* José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia).

*Comité de dirección:* Luis Bagué Quilez (Universidad de Murcia), Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia), Carmen M. Pujante Segura (Universidad de Murcia).

*Consejo de redacción:* María Dolores Adsuar Fernández (Universidad de Murcia), Yannelys Aparicio Molina (UNIR), Macarena Areco (Universidad Católica de Chile), José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia), Pablo Brescia (Universidad de South Florida), Antonio Candelero (Universidad Católica San Antonio), Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires), Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada), Héctor Hoyos (Universidad de Stanford), Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo), Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid), Sara Molpeceres Arnáiz (Universidad de Valladolid), Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc), M.ª Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia), Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia), Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia), Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

*Consejo asesor:* Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland), Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid), Ana Luisa Baquero Escudero (Universidad de Murcia), Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla), Víctor Bravo (Universidad de Los Andes), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia), Yiyang Cheng (Universidad de Fudan), Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt), Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia), Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia), Aníbal González (Universidad de Yale), Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo), Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise), Itziar López Guil (Universidad de Zurich), Julio Neira Jiménez (UNED), Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell), Elide Pittarello (Università Ca' Foscari), Julio Premat (Universidad de Paris 8), Eduardo Ramos-Izquierdo (Universidad de La Sorbona), Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata).

*Fundador de la Revista:* Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia).

*Director Honorífico:* Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia).

*Comité de Honor:* Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia), Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia), Francisca Franco Carrilero (Universidad de Murcia), María del Carmen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia), Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia), César Oliva Olivares (Universidad de Murcia), Victorino Polo García (Universidad de Murcia), Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

*Coordinación del monográfico:* Vicente Cervera Salinas.

*Cubierta:* Facsímil de la primera edición de *Trilce*.

La revista tiene carácter anual.

*Dirección Científica:* Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

*Dirección Administrativa:* Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Apto. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

ISSN: 0580-6712

ISSN electrónico: 1989-6166

Depósito Legal: MU-15-1958

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edificio Pléiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

## ÍNDICE

### MONOGRÁFICO:

- CERVERA SALINAS, VICENTE (Universidad de Murcia, España):  
“*El traje que vestí mañana. Cien años con Trilce (1922-2022)*” ..... 13

### Testimonio

- ORTEGA, JULIO (Brown University, Estados Unidos):  
“La improbable traducción de *Trilce*” ..... 21

### Artículos

- CHEN SHAM, JORGE (Universidad de Costa Rica, Costa Rica):  
“*Trilce*, con desparpajo y en comunión: la celebración del cuerpo y de los afectos” ..... 31
- FERNÁNDEZ, CARLOS (Universidad College London, Reino Unido) y  
GIANUZZI, VALENTINO (Universidad de Manchester, Reino Unido):  
“Vallejo y la revista *Perú*” ..... 47
- MANZONI, CELINA (Universidad de Buenos Aires, Argentina):  
“Volver a *Trilce* y sus primeros lectores. En los bordes de una recepción centenaria” ..... 57
- MUÑOZ CARRASCO, OLGA (Saint Louis University, España):  
“Poema XXXV: mujer y tiempo en *Trilce*” ..... 75
- MARTÍNEZ, ERIKA (Universidad de Granada):  
“¿*Quién tropieza por afuera?* Poéticas del obstáculo y errancia del sentido en César Vallejo y Berta García Faet” ..... 93
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA (Universidad de Granada):  
“La transfiguración del tiempo en y con *Trilce*” ..... 113
- SALAZAR, INA (Universidad de Paris-Sorbonne, Francia):  
“*Trilce*, un lenguaje en devenir” ..... 133

MISCELÁNEA:

DEL POZO ORTEA, MARTA (University of Massachusetts Dartmouth, EE.UU.): “ <i>Renacimiento</i> , de Javier Moreno: un humanismo transcultural de pasiones eleusinas” .....	153
GÓMEZ DE MAYA, JULIÁN (Universidad de Murcia, España): “Muestreo de la novela de campus” .....	179
GUÉGO RIVALAN, INÈS (CRIIA, Univesité Paris Nanterre, Francia): “El teatro itinerante y su público: la fábrica del actor y del espectador de teatro modernos en la España republicana (1931-1936)” .....	201
KUMOR, KAROLINA y SERUGA, KAMIL (University of Warsaw, Polonia): “Una infancia sin futuro: el personaje del menor migrante en el teatro español actual” .....	223
LUBELSKI, AARÓN (Hebrew University of Jerusalem, Israel): “Espacios de confinamiento y liberación en <i>La vida breve</i> de Onetti” .....	239
MORENO RODRÍGUEZ, RAMÓN (Universidad de Guadalajara, México): “Imagen de mujer sentada en las penumbras de un tren. Análisis de la novela <i>Tormento</i> de Benito Pérez Galdós” .....	257
NAVARRO RAMÍREZ, SERGIO (Universidad de Navarra, España): “La demolición de la estatua: la poesía de Álvaro García en su contexto” ..	275
PÉREZ, LUCIANA y VAUTHIER, BÉNÉDICTE (Universität Bern, Suiza): “ <i>Historia del corazón</i> , historia de una traducción” .....	289
RAMÓN GARCÍA, EMILIO L. (Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España): “Intertextualidad y percepción de la historia reciente: <i>El Rey recibe</i> (2018) de Eduardo Mendoza” .....	341
ŠMILEK, EWA (University of Silesia in Katowice, Polonia): “De mu(d/t)ación. Un acercamiento a los ‘Epigramas descompuestos’ de Mario Martín Gijón” .....	365
TORRALBO, JUAN DE DIOS (Universidad de Córdoba, España): “‘Beauty is truth’: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses” .....	379



VULKERS, MIEKE (Utrecht University, Países Bajos): “La ambigüedad de la ciudad insular: lectura mitocrítica de <i>Tus pasos en la escalera</i> (2019) de Antonio Muñoz Molina” .....	409
<i>RESEÑAS:</i>	
CANDELORO, ANTONIO (Universidad Católica San Antonio de Murcia): “Ver con «los ojos de la mente»: El extraño caso de Javier Marías”. .....	431
GIMENO CALDERERO, CRISTINA (Universidad de Zaragoza): “Lo inaprensible y lo mudable de la novela corta” .....	437
MORAGUES CHAZARRA, M. <sup>a</sup> ÁNGELES (Universidad de Murcia): “Azorín, entre los clásicos y los modernos” .....	441
SÁNCHEZ SEMPERE, IRENE (Universidad de Murcia): “Nuevas recreaciones del Quijote y otros estudios” .....	445



**MONOGRÁFICO**

**“EL TRAJE QUE VESTÍ MAÑANA”.**  
**CIEN AÑOS DE *TRILCE* (1922-2022)**

**“EL TRAJE QUE VESTÍ MAÑANA”.**  
**ONE HUNDRED YEARS OF *TRILCE* (1922-2022)**



## PRESENTACIÓN

La revista *Monteagudo* quiere celebrar el primer centenario de la edición príncipe de *Trilce*, el segundo poemario de César Vallejo, y el último que publicó en vida, ya que las ediciones de los poemas escritos en París, bautizados por Georgette Philipart como *Poemas humanos*, y los escritos durante la Guerra Civil española, *España, aparta de mí este cáliz*, salieron de las prensas en formato de libro de manera póstuma, tras la funérea enfermedad, física y moral, que acabó con la vida de César Abraham en 1938. Este libro, *Trilce*, que –como indicó el autor a su amigo Antenor Orrego, prologuista de la edición de 1922– cayó en el mayor olvido y fue ignorado durante lustros por sus contemporáneos, ha sido reconocido como uno de los más trascendentales hitos de la vanguardia latinoamericana del siglo XX. En virtud de su originalidad y vigor expresivo, amén de la sugestiva fascinación del neologismo escogido por Vallejo como título del mismo, se considera al fin una obra maestra de la poesía hispánica, nacida en la mayor libertad, una libertad “sacratísima” como su propio autor definió, donde late la grandeza que toda auténtica poesía contiene, así como la renovación estilística y sentimental inherentes a las grandes obras del espíritu. *Trilce* fue publicado en 1922, impreso en los Talleres de la Penitenciaría de Lima, con una tirada de 200 ejemplares, tras los amargos episodios vividos por Vallejo en su juventud (la muerte de su madre y la truculenta experiencia carcelaria en Trujillo durante 112 días). La fecha de su edición coincide con la de algunos de los hitos de la literatura universal del siglo XX: *Ulysses*, de James Joyce; *Waste Land*, de T. S. Eliot o *Siddharta* de Hermann Hesse, así como con el proceso compositivo de las *Elegías de Duino* y los *Sonetos de Orfeo* de Rainer Maria Rilke, cumbres líricas de la tradición simbolista. Dos años más tarde André Breton rubricaría el primer y famoso “Manifiesto surrealista” y, tanto en las artes plásticas y musicales como en la filosofía, se removerían los cimientos de la tradición figurativa y armónica clásicas en favor de la abstracción, el cubismo, el dodecafonismo o la fenomenología. El contexto personal y el cultural en que nació la obra aureolan la naturaleza de esta ideación poética sobrecogedora de Vallejo, ya de por sí indefinible y extraordinaria, corroborando al fin ese “estado en gracia” en que fueron concebidos los 77 poemas que integran la colección de *Trilce*. Como bien sabemos, éstos fueron secuenciados según su numeración romana correlativa y, significativamente el autor renunciaba así a la titulación tradicional que había usado en su primer poemario, *Los heraldos negros*, publicado tan solo tres años antes.

*Trilce*, culminación del vanguardismo hispánico junto a *Altazor* de Vicente Huidobro y *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, según Saúl Yurkievich, no sólo ha pervivido en un constante estado de redescubrimiento y fascinación por parte de los lectores de poesía, sino que representa la culminación del concepto de poesía como sinónimo de construcción personal de un mundo posible de emociones y evocaciones a través de un lenguaje eminentemente creador y creativo. Vallejo faculta de este modo un repertorio casi inédito de recursos expresivo, de figuraciones formales, de fulguraciones metafóricas, de innovaciones simbólicas y de asociaciones temporales en espacios textuales también de sorprendente e inaudita versatilidad. Desde la libertad enunciativa, la soltura de las fijaciones sintácticas, los brillantes hallazgos fónicos, la sorprendente y electrizante riqueza semántica o la casi dadaísta desinhibición ortotipográfica configura Vallejo en *Trilce* un repertorio brillante y, al mismo tiempo radicalmente existencial, de tropos y recursos retóricos que oscilan entre los arcaísmos más peregrinos hasta los más brillantes neologismos, como el propio título de la colección, jugando con la simbología del número tres.

Con este número, *El traje que vestí mañana*, con que se inicia enigmáticamente el poema VI de *Trilce*, la revista *Monteagudo* decide tributar un reconocimiento académico –donde no sea ajeno el sentir poético– a este poemario esencial y memorable, al que siempre cabe regresar para hallar nuevos tesoros entre sus crípticas estrofas, para reconocer que la hermenéutica no está reñida con el placer de la lectura sino todo lo contrario, que puede potenciarla en la iluminación de sus misterios, preservados al fin por la tenacidad permanente de su necesaria repetición consustancial. Muchas son las perspectivas críticas y metodológicas que cabría proponer en nuevos enfoques a *Trilce*, entre las que cabría destacar las siguientes:

- a) *Trilce* en la historia de la poesía de César Vallejo.
- b) *Trilce* en la historia de la poesía peruana del siglo XX.
- c) *Trilce* en la historia de la poesía hispánica del siglo XX.
- d) Contexto poético y cultural en que surge *Trilce*: los años veinte del siglo XX.
- e) Recepción crítica de *Trilce*, desde el silencio hasta la sublimación.
- f) Estudio de las ediciones de *Trilce*.
- g) Hermenéutica textual: análisis y crítica de los poemas que integran *Trilce*.
- h) Una retórica innovadora: recursos estilísticos y expresivos de *Trilce*.
- i) Para una poética de los guarismos: simbología de la numeración.
- j) La “neogramática tríllica”.
- k) Tiempos y espacios intra- e interpoéticos.

- l) Temáticas axiales de *Trilce*: la cárcel, el sexo, la muerte, la comida, la ausencia.
- m) Las claves de un erotismo evocado y verbal.
- n) *Trilce* como inspiración creadora.
- o) La summa de procedimientos vanguardistas en el poemario, desde el dadaísmo al surrealismo, pasando por el expresionismo, la abstracción o el cubismo.
- p) La perspectiva errática del absurdo vallejiano.
- q) Los trazos del espacio andino en *Trilce*.
- r) Hacia los dominios orientales en la sensibilidad poética de Vallejo.
- s) Lectura secuencial del poemario vs. Lectura temática “desordenada”.
- t) *Trilce*, poemario bisagra entre *Los heraldos negros* y los poemas escritos en París.
- u) Vínculos entre *Trilce* y las *Escalas melografiadas*.
- v) El peso de la experiencia carcelaria en los poemas de *Trilce*.
- w) La materia evocada en los versos: apuntes crematísticos y escatológicos.
- x) Glosolalia y ortotipografía como claves de interpretación del libro.
- y) Las edades del hombre en el libro: de la infancia a la visión del fin.
- z) Una poética al límite: el idioma abismado de *Trilce*.

En esta ocasión, y abriendo así el primer siglo del poemario y su celebración, se han concitado una serie de especialistas de ámbito internacional para abordar algunas de las líneas planteadas en sus enfoques críticos. El resultado resulta de una extraordinaria calidad y al mismo tiempo de una heterogeneidad fascinante, acorde sin duda a los numerosos flancos, vértices y facetas del prisma poético que *Trilce* imprime en su insólita creación. Así, comenzamos nuestro recorrido con un impagable testimonio de Julio Ortega, responsable de la más exhaustiva y proliferante edición crítica de *Trilce* en Cátedra. Ortega evoca su mítico encuentro con el gran Haroldo de Campos en la University of Austin y el subsiguiente proceso creativo, el inmenso reto intelectual, consistente en verter conjuntamente a la lengua portuguesa algunos de los poemas “imposibles de traducir” del poemario vallejiano. La épica compositiva del libro revierte en estímulo intelectual, pero también emotivo, no sólo en sus hipotéticos, y heroicos, traductores, sino también en sus lectores y, cómo no, en sus hermeneutas. Así, en los “bordes de una recepción centenaria”, la que celebramos en 2022, Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires) indaga en dos momentos inaugurales en la historia de la recepción crítica del poemario: la comparativa entre la primera edición limeña y la segunda, que tuvo lugar en Madrid en 1930, residente

ya Vallejo en la capital francesa, bajo los auspicios de José Bergamín. De este modo no sólo nos internamos en los intersticios de las primeras reacciones críticas ante el libro sino que indagamos con la autora en las redes trasatlánticas que las mencionadas ediciones fomentaron, mostrando así los valiosos intercambios intelectuales que entre sus responsables pautaron la historia crítica del poemario. También el artículo de los profesores Carlos Fernández (University College London) y Valentino Gianuzzi (University of Manchester) aborda una perspectiva historiográfico-genética, pero en su caso poniendo la mirada en el aspecto más estrictamente hemerográfico. Los autores rastrean los primeros números de la revista *Perú*, fundada a comienzos de la década de los veinte por José Eulogio Garrido, miembro de la Bohemia trujillana, donde aparecieron las primitivas versiones tituladas de los poemas III y XLVI de *Trilce*, bajo el nombre de “Las personas mayores...” y “Flaqueza”, respectivamente. La reproducción facsimilar de algunos de estos textos y el estudio pormenorizado de las circunstancias que rodearon su publicación ofrecen datos inéditos de incalculable valor para la revisión del poemario en su primer centenario de existencia.

Una sección axial del dossier está consagrada a estudios específicos, análisis y comentarios de ciertos poemas de *Trilce*. Así, el aspecto temporal, eje compositivo y médula ósea de la hermenéutica textual de *Trilce*, y más concretamente la transfiguración que del mismo se materializa en los poemas hacia la búsqueda de una “dimensión imaginaria”, reclama la atención de Milena Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Granada), que centra su lectura en los poemas XLIV y XXVIII y establece una personal categorización entre un “tiempo implícito” y un “tiempo explícito o sugerido” en su análisis. También en una cuestión medular relativa a la temporalidad, aunque en este caso ligada al protagonismo femenino y la presencia de lo corpóreo, se sumerge la propuesta de Olga Muñoz Carrasco (Saint Louis University, Madrid). El poema XXXV, en su ligazón compositiva entre el fenómeno temporal y la dimensión erótica, extrae en esta lectura una dimensión de mayor amplitud que afectaría a uno de los ejes discursivos más acendrados en la entraña del libro y nos permitiría descubrir “parte del recorrido sanguíneo del poemario”. También en la secuenciación poemática hacia la “celebración del cuerpo y de los afectos” se adentra el artículo de Jorge Chen Sham (Universidad de Costa Rica). Esta aproximación crítica completa la serie de enfoques puntales en la semántica textual y en la simbólica del erotismo y la corporeidad femenina de *Trilce*. En concreto, el trabajo de Chen Sham plantean el ascenso “de una invitación amorosa”, incoado en el poema IX y cumplido en el XLV, a través de un recorrido por los míticos poemas XIII y XV de la compilación.

Este monográfico no ha desatendido la vertiente de recepción literaria de un texto tan emblemático en la historia de la poesía como el de Vallejo. Y no sólo la



recepción más clásica en autores de la Generación de los cincuenta en España o de las últimas décadas de la poesía peruana y, en general, andina y latinoamericana, sino en autores contemporáneos. Es el caso del poemario *Los salmos fosforitos* (2017) de Berta García Faet, a cuyo diálogo lírico con *Trilce* se asoma Erika Martínez (Universidad de Granada) para abocetar una poética hermanada en “el obstáculo y la errancia del sentido”. Aspectos como el humor o la neurosis vertebran extremos concretos de esta epifanía de una “declaración de amor” que trasciende en García Faet los experimentos heteroglósicos de Vallejo para alcanzar la potencia lírica de la inestabilidad significante. Asimismo, este “lenguaje en devenir” que exhibe Vallejo y que supone la esencia ontológica de este poemario de 1922 es objeto de atención por parte de Ina Salazar (Sorbonne Université). Un lenguaje poético en perpetua tensión expresiva y de sentido, al hilo de la modernidad y las vanguardias que atravesaron la vida de Vallejo, pero también de su propia mutabilidad personal, social y afectiva, en un escenario creativo de una gran “ductilidad y permeabilidad” que “permiten finalmente al verbo de *Trilce* viajar también en el tiempo, realizarse y devenir otro, vivir varias vidas y seguir interrogándonos, interpelándonos hoy.”

Como cabe inferir de todo lo anteriormente expuesto, el curioso lector y el atento especialista que se adentren en las páginas de este monográfico de *Monteagudo*, que he tenido el placer de coordinar en los albores de este centenario, revelaran la inmarcesible potencia creadora de *Trilce* y confirmarán la noción de un verbo poético liberado en busca de su mayor explosión significativa, más allá de todo bien o todo mal que recorten el vuelo creador desde los órdenes simbólicos de la tradición literaria. En efecto, vuelan los versos del poeta, cual hierofante de una inspiración incomprensible, en un tránsito heroico en busca de nuevas conexiones sinápticas en nuestro sistema neuronal: allí donde la mente y el corazón se hermanan y reconocen. Allí, donde la “esfera terrestre del amor” da “vuelta y vuelta sin descansar segundo” y anuncia en su “fibra védica” que aún es posible el milagro de una resurrección intuida por el vate: comprobar en su lectura que en verdad “no estamos muertos”, gracias a su enérgica sacudida. Gracias, en fin, César Abraham Vallejo, por dejarnos así resucitar.



## **TESTIMONIO**



## LA IMPROBABLE TRADUCCIÓN DE *TRILCE*

### THE IMPROBABLE TRADUCTION OF *TRILCE*

JULIO ORTEGA  
*Universidad de Brown*

Haroldo de Campos fue, en Austin, el bienvenido, el anunciado, el enviado a convertir a los meros monolingües en alfabetos plurales. Todo lo que tocaba se convertía en verbo, y germinaba en frutos románicos, árboles barrocos, boscajes impresionistas. Hasta la yerba era una huella de la épica. El sol era de John Donne, la lluvia de Vallejo, el río de Eliot, el mediodía de Mallarmé, la tarde de Pessoa, la noche de Celan.

Acababa de publicar su *Galaxias*, un proyecto de construir, en efecto, un aparato significativo capaz de sustituir este mundo por otro, hecho a la medida de nuestros sueños. Este creacionismo, sin embargo, no suponía la mera ilusión de rehacer los orígenes sino un gesto rupturista, de estirpe vanguardista, que postulaba rehacer el devenir. Me explicó Haroldo que había querido que el lenguaje formase un bloque fónico y sígnico en cada página, como la piedra refundadora, deduje por mi cuenta, que es la materia prima de un arte de encender a la letra. Sus “galaxias” son el lenguaje en pos de otra función vital, decidida por el operador y postulada como otro texto para un lector harto de este mundo. Si Mallarmé había lanzado como un golpe de dados unas palabras que configuran el universo gráfico de un mundo paralelo, Haroldo de Campos nos entregaba bloques de lenguaje para esculpir la casa del habla a la medida de nuestras utopías actuales, globales y afectivas, esto es, nunca fijadas del todo. El libro, de por sí grande como un salterio, era el mapa de una lectura todavía inexistente.

Hasta caminar con Haroldo desde nuestro edificio —el Lantana Apartments, en la colina de West Avenue, hacia el *campus*, cinco o seis calles abajo, a Batts Hall, donde teníamos nuestras oficinas, y había tenido la suya, fugaz, Jorge Luis Borges—, resultaba un trote gramatical. Yo lo llevaba por mi ruta de siempre, cruzando aleros y pasajes de sombra para eludir el inclemente sol tejano. Haroldo no tardó en descubrir que mi ruta era barroca porque yo evitaba la línea recta cartesiana, como buen peruano hiperbóreo. No sólo había dado en el clavo, sino que me revelaba la

desconfianza en la línea entre dos puntos, cuya lógica expuesta suponía un mundo geométrico y siempre nombrable. La línea quebrada, en cambio, era una estrategia, y Lezama Lima la habría aprobado como un trabajo gratuito por rehabilitar la ciudad de los afectos.

Una de esas mañanas tempraneras Haroldo despertó con otra idea improbable:

-He decidido, me dijo, que traduzcamos juntos al portugués unos poemas de Vallejo del libro más difícil de la lengua española, *Trilce*, pero sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten enigmas sin glosa creíble.

-Pero, Haroldo –me defendí–, si no se entienden en español serán sólo parodias en portugués.

-El trabajo será –respondió, con fervor renovado– encontrar en portugués un grado de incompreensión plenamente equivalente. ¿Te das cuenta de nuestra suerte? ¡Intentar traducir lo absolutamente incomprensible! ¡Hacer imposible a la lengua portuguesa gracias a la ilegible poesía peruana!

-Pero Haroldo –seguí, heroicamente–, la lengua portuguesa posee un gran sentido común, no está hecha para ser torturada por Vallejo.

-No lo creas –replicó él–, acuérdate de los poetas sebastianistas, en Lisboa, que esperan todavía por el Demorado, y no olvides la *exaggeration*, amplificadora del coloquio de Río, gracias a la cual, en el lenguaje, ya ganamos el próximo mundial de fútbol. ¡El canibalismo de los poetas del Modernismo brasileño es una modesta cena comparado con la bomba de tiempo verbal de nuestro proyecto revolucionario!

Me puse a seleccionar los poemas más difíciles mientras Haroldo se declaraba complacido por mi edición de *Trilce* en Cátedra y leía en voz alta algún poema, saboreando su extrañeza como una ofrenda recobrada de una huaca inca. ¡Qué maravilla –exclamaba, relamiéndose–, la lengua portuguesa no sabe lo que le espera! Las sesiones de Vulcano fueron lentísimas, una palabra nos tomaba más tiempo que una frase y ésta más tiempo que una estrofa. Era, en fin, una economía contraria: a mayor esfuerzo menor producción. La palabra “caña” nos tomó un día: eran las cañas del paisaje, del trapiche, de la laguna? O la caña de licor de caña, como la cañaza brasileña? Elegir uno u otro significado llevaba al poema por un sendero comprometiendo todo el enigmático edificio. He aquí el hueco negro y su ampliación en portugués:

Zumba el tedio enfrascado  
Bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a  
ingrata línea quebrada de felicidad.

Me extraña cada firmeza, junto a esa agua  
que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico  
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

(*Trilce*, XXIX)

Haroldo de Campos produjo, bajo mi escepticismo asombrado, esta versión:

Zumbe o tédio enfarruscado  
Sob o momemto improdutido e água-ardente.

Passa una paralela a passo  
ingrato de requebrada linha de felicidade.

Estranha-me toda firmeza, à beira dessa  
água que se afasta, aco que ri, ardente, água.

Fio retemperado, fio, fio binómico,  
onde te vais romper, nó, górdio de guerra?  
Encouraza este equador. Lua.

Es cierto que el poema es, en español, más hermético y severo, más ceñido y concentrado; en la versión portuguesa resuena más vocálico y aliterativo, quizá más fluido que hierático. El último verso era saboreado por Haroldo gracias a la elocuencia de ese punto seguido, que añade una pausa dramática de admiración lunar. Es una nota por demás vallejiana: un punto que resuena mudo.

Quizá la mayor libertad es culpa mía: “caña” le expliqué a Haroldo remite a “ron de caña” (sólo en España una caña es una cerveza) y, si imaginamos un paisaje de ingenio semi-industrial de contrastes geométricos: rieles, licor, canales de agua, trabajadores a destajo..., cabría asociar “caña” a aguardiente, aunque al explicitarlo el traductor requiera colaborar con el autor, intervenirlo, para reemplazar a la escritura (registro) con el coloquio (flujo). El punto seguido antes de Luna sugiere que el interlocutor es el poeta que canta a la luna, y torna al punto en relato. Nunca un punto seguido fue más elocuente.

Para introducir en nuestra fragua neptunesca una pausa local, llevé a Haroldo una tarde a tomar una cerveza con la tertulia permanente de lo poetas tejanos que constituían una suerte de fraternidad en torno a Robert Bonazzi, generoso amigo, poeta de lenguaje exploratorio, que escribía con un lirismo maduro y, a la vez, aliviado por su inglés de resonancia italiana y simetrías españolas. De inmediato percibí que Haroldo no estaba cómodo con la admiración de estos poetas, que evidentemente pasaban de la poesía a la yerba como si ambas abrieran espacios paralelos. Cada quien le ofreció a Haroldo una pitada de la manguerita conectada a una gigantesca garrafa hindú. Acudí a auxiliarlo y me pidió, en pánico, volver a casa. Nos despedimos con adiositos genéricos y dejamos sin responder las ofertas de pitadas que nos siguieron a la puerta. Yo sabía que estos poetas tejanos cultivaban jardines de yerba en sus patios, pero no imaginé que armarían una degustación colectiva para celebrar a Haroldo en vuelo.

Ya recuperados, nos reímos mucho y esa noche escribió un poema en el que decía preferir “la mezcalina de mí mismo”. Me obsequió una copia en un papel ambarino:

*translatio*

a chamada nébula Caranguejo  
una constelacao de reversos  
na desgaláxia des buracos negros

ou a órbita excéntrica de Plutao  
meditada em Austin Texas  
num party em Lavaca Street

tomei a mescaline de mim mesmo  
e passei esta noite em claro  
traduziendo *Blanco* de Octavio Paz

haroldo de campos  
Austin tx  
8 fev '81

Recuperado de Vallejo, Haroldo estaba listo para enfrentar a Octavio Paz en *Blanco*. Le escribió anunciándole el comienzo de la navegación, en la cual yo colaboraría



con primeros auxilios lingüísticos. Armados de diccionarios, nos atrincheramos para resistir las obligaciones mundanas y habitar, en portugués, el mandala paziano. Dos o tres veces tropezamos con algunos significados posibles, derivados del juego espejeante de las palabras, y Haroldo le escribió a Paz con preguntas puntuales que Paz resolvió con entusiasmo. Como Borges, Paz creía en las virtudes de la traducción. No sólo todo era traducible en un sistema de equivalencias sino que el poema adquiriría, en la otra lengua, una rotación inusitada. No se trata, concluimos, aunque el término sea esperanzado, del español o el portugués en el mundo sino del mundo en nuestra lengua. En la traducción, se diría, el poema se pone de pie y camina a paso ligero más allá de su paisaje.

Fue en este juego de elegir una palabra entre otras, viendo las equivalencias que el lenguaje canjea en la traducción, que tuve un estremecimiento antiguo y, cómo decirlo, absorto. Vi, de pronto, o creí ver y sentí, el lenguaje rotando en torno de la cabeza de Haroldo, como una luz arrebatada que reordenaba palabras, sonidos y alusiones, en una espiral permutativa que terminaba en la punta del lápiz de mi amigo, poseído por una transparencia feliz, anotando en silencio el dictado que el lenguaje le dejaba en las manos. Creí, entonces, que el traductor es elegido por el lenguaje para verse como otro lenguaje. Es verdad que Haroldo había sido elegido varias veces. Para traducir páginas de la Biblia aprendió el hebreo, para traducir a Li Po aprendió el chino... Entendí, así, que la mente de un traductor es un instrumento para exceder las fronteras y habitar el mundo; y, por lo mismo, debería ser reconocido como otra bravura de natura, poética y lingüística. Por eso Haroldo, deduje, sólo quiere traducir lo más laborioso, que siempre es lo más riesgoso.

Una de esas gloriosas mañanas tejanas, Haroldo llamó a mi puerta y me dejó un poema que había compuesto para responder a nuestras preguntas irresueltas:

*Ex/planation*

there is no  
plain meaning  
in a  
poem

when one  
begins to ex-  
plain it  
and reaches the  
end

only the *ex*  
remains:  
dead end

(no exit:  
try it  
again)

haroldo de campos  
austin tx, april 7, '81

Quise mucho a Haroldo. Y todavía lo echo de menos. El lenguaje no tiene previsto producir un sustituto de su culto. O tal vez el lenguaje sigue reconociéndose en sus muchos libros, poemas y traducciones. No menos extraordinario fue su afán de documentar las epifanías del camino. Todo lo tenía copiado, clasificado y preservado en su Archivo de los lenguajes en trance de sumar mundo. No se ocupó de reunir a sus amigos, aunque algunos coincidimos con él en coloquios, la última vez creo que en Madrid a propósito de la Feria del Libro. Contó él que se había encontrado con Nathalie Sarraute, y ella había dicho en un diálogo, que el barroco era un movimiento que ocurría más bien en las periferias, no en la Francia, más clásica. “Madame, intervino Haroldo, Rabelais es el mayor escritor francés y creo que podríamos considerarlo barroquizante, como lo bien demuestra Bajtin...”. Cada vez que Haroldo mencionaba a Bajtin yo temía se acordara de que los traductores de su gran *Rabelais* al español son un tal César Conroy, peruano, y Julio Forcat, argentino. El seudónimo es discreto ya que el tratado se tradujo del francés, y después por Michael Holquist, mi colega en Austin, traductor a su vez de Bajtin al inglés, confirmé que la traducción francesa era literal. Alguna vez, Haroldo me contó que otro escritor francés le había dicho que Severo Sarduy se había convertido en autor “telqueliano”. Haroldo respondió, no sin ironía: “Si Sarduy se ha *telqueleado*, se puede decir que los del grupo Tel Quel se han barroquizado gracias a él”. Intercambio de estilos, si los hay.

Ese mayo de la Feria madrileña coincidimos Haroldo de Campos, Severo Sarduy, el pintor mexicano Alberto Gironella, Julián Ríos y yo. Me acuerdo muy bien que una mañana en la Feria fui a la presentación de una novela de Severo y pasamos un rato charlando de buen ánimo como siempre con él, convocando la gracia de los amigos, cuando de pronto me dijo: “No tengo público, no ha venido nadie a que le firme un libro”. Yo seré el primero en comprar uno, respondí, y entre sus protestas, así lo hice. Mientras me firmaba el libro, como por un conjuro, apareció otro lector

y, en seguida, alguien más. Pronto, estaba rodeado de curiosos lectores y futuros seguidores. Se armó una gran tertulia. Le debo a Severo la mala reputación de que libro que toco se llena de lectores. Pero como era tan supersticioso, en una de sus novelas incluyó una frase de la nota que escribí sobre uno de sus libros.

Me fijé que justo al lado de su stand había un toldo pintado de modo simple con un paisaje habanero. Era un paisaje kitsch y llamé a Severo para que nos tomen una foto con lo que bien podría ser una imagen suscitada por su libro. Severo estaba encantado por cita t(r)ópica. Ese día fuimos a comer juntos Haroldo, Severo, Gironella, Julián Ríos y yo. Severo, como siempre, se apoderó de la charla y su ingenio fue un chisporroteo. Pidió, además, un platillo de anguilas tiernas, y dando alaridos de placer, las devoraba teatralmente. A Julián Ríos se le ocurrió que había que enviarle una postal colectiva a Octavio Paz para decirle, simplemente, que lo echamos de menos. Haroldo parecía un profeta bíblico de fin de semana madrileña. Vestía camisa colorida, blue jeans, y unos zapatones medievales. De pronto, Severo desapareció. Cuando volvió entendimos que había pagado la cuenta. Típico gesto suyo, y todo para recordarlo siempre.

Me despedí, sin saberlo, de mi amigo, cómplice, co-conspirador y colega, Haroldo de Campos, el Heraldo del Campus, en un coloquio que organizó David Jackson, mi excolega de Austin, y ahora profesor de Yale, dedicado a celebrar la obra del poeta más inventivo, nuestro *miglior fabbro*. “On Transcreation: Literary Invention, Translation and Poetics” tuvo lugar el 17-19 de octubre de 1999. Participaron, entre otros, Marjorie Perloff, de Stanford, notable estudiosa de la poesía moderna; la valiosa comparatista Leyla Perrone-Moisés, de la Universidad de Sao Paulo; y Jacques Roubod, de París, poeta de los mejor traducidos al español. Evoco ese coloquio con una sombra sobre la mirada: Haroldo luce de buena voluntad pero bajo de ánimo. Del tiempo fueron las horas, frutos de la melancolía, *donde* su alta risa resuena en el “circo ambulante” montado con Emir Rodríguez Monegal para seguir llevando la buena nueva latinoamericana por los pueblos de un mundo que recuperaba, en español y portugués, la gracia gratuita de la magnificencia literaria.

Todavía nos preguntamos por él, como si estuviese de vacaciones. David Jackson, en un coloquio sobre Pessoa, esta vez en Brown, lo recordó a propósito de la traducción, que él llamaba “transcreación”. Me di cuenta que nuestro amigo había previsto, desde la traducción como temporalidad, la metáfora de lo transitivo y lo transitorio del pensamiento sobre lo procesal que hoy nos define. Mientras otros se dedicaban a demostrar que la metáfora latinoamericana era la “resistencia” (idea derivada de la polarización de los años 60), desde la etnología se recuperaba, más bien, la capacidad dialógica de las lenguas originarias y las intermediaciones aborígenes, que postulaban distintas mediaciones y formatos donde se podía comprobar

la metáfora de la “reapropiación,” que José María Arguedas definió como “creatividad” popular. Desde las ciencias sociales como armazón disciplinario de unos “estudios culturales” (muy poco inspirados en el dialogismo bajtiniano que refrendó Stuart Hall), más bien de estirpe dialéctica, se promovió un esquematismo dualista (el español vs. las lenguas originarias, Arguedas vs. Vargas Llosa, cultura andina vs. cultura moderna, estatismo vs. democracia liberal...) que poco tiene que ver con la dinámica moderna de las culturas nacionales y sus articulaciones globales. Aunque a veces de uso complaciente, la “antropofagia” brasileña fue también una versión feliz del relato temporal (duradero si creativo, precario si pacificado) sobre la hibridez.

Me gustaría probar que Haroldo de Campos, en verdad, adelantó el área de lo transatlántico como una rearticulación de nuestra lectura global. Ese *trans* del trayecto, a través del lenguaje y más allá del espacio, declara la conceptualización de nuestra transitoriedad y, por lo mismo, la extraordinaria validez del evento, sin principio ni final, delicado y único, puro flujo de lo vivo, suscitado por la mirada recíproca y la palabra mutua. En esa dirección, y por distintas rutas, se fue forjando lo que me gustaría llamar el *modelo procesal* que disputa la organización del otro modelo, el *canónico-disciplinario*, más bien positivista, que ha cuajado en el pensamiento neoliberal y su fe ciega en el mercado, y ha impuesto el extravío de la ética de los afectos.

## **ARTÍCULOS**



***TRILCE*, CON DESPARPAJO Y EN COMUNIÓN:  
LA CELEBRACIÓN DEL CUERPO Y DE LOS AFECTOS**

***TRILCE*, WITHOUT EASE AND IN COMMUNION:  
CELEBRATION OF THE BODY AND AFFECTIONS**

JORGE CHEN SHAM  
*Universidad de Costa Rica*

RESUMEN:

*Trilce*, en ese juego verbal y de imágenes visionarias cargadas de un extrañamiento, hace del lenguaje una celebración de la palabra, tal y como pretendían también las vanguardias, y nos presenta unos poemas claves para el trastocamiento del deseo y la búsqueda del cuerpo femenino. Poemas como el “IX”, el “XIII” marcan este ascenso de una invitación amorosa que comienza en el cuerpo, para que otros como el “XV” establezca el lugar de “lecho amoroso” y termine en “XLV” en un elogio de espacio de convivencia y de afectos. Este trabajo desarrollará este itinerario que, estratégicamente, marca la colocación de los poemas en la sucesión del poemario en tanto progresión y deseo.

PALABRAS CLAVES:

César Vallejo, poesía peruana, *Trilce*, erotismo celebratorio y cuerpo femenino.

ABSTRACT:

*Trilce*, in that verbal game and visionary images charged with a strangeness, makes language into a celebration of the word, just as the avant-garde intended, and presents us some key poems for the disruption of desire and the search for the female body. Poems like the “IX”, the “XIII” mark this ascent of a loving invitation that begins in the body, so that others like the “XV” establish the place of “love bed” and end in “XLV” in a praise of space for coexistence and affection. This work will develop this itinerary that, strategically, marks the placement of the poems within the collection as progression and desire.

KEY WORDS:

César Vallejo, Peruvian poetry, *Trilce*, joyful eroticism, and female body.

El canon de belleza femenina obedece a una representación iconográfica que catapultó la tradición petrarquista en un retrato de la amada, para que sus rasgos corporales estén cargados de esa combinación entre lo suntuario-preciosista y lo floral-vegetal, a partir, eso sí, de una equivalencia entre cualidades morales y cualidades físicas (Matas Caballero, 2001: 78). Su imaginario responde a un elogio de la belleza relacionado con la juventud y la lozanía, para que la hermosura sea un asunto de aquello que los “ojos” y la mirada pueden atisbar y contemplar: cabellos rubios, ojos luminosos, boca carmesí o rubí, tez blanca y cuello largo y acendrado, dentro de un trasunto de lo corpóreo y la virtud incontestable de la dama que Petrarca y la tradición de los trovadores ensalza y pone en circulación en la poesía occidental. Esto no cambiará ostensiblemente hasta finales del siglo XIX, cuando el cuerpo desnudo (que se desviste y por eso se puede dibujar y observar) se pone bajo el tapete del lienzo y de la pluma de los escritores, los cuales ahora pueden acceder y enaltecer las condiciones de dicho cuerpo desnudo, ahora al alcance de la voluptuosidad, la materialidad física y carnal, la atracción y la celebración amorosa. La belleza sensible pasaba por unas mediaciones que la vista, el más perfecto de los sentidos, debía transparentar según la relectura que el neoplatonismo del siglo XVI hace en la preponderancia de los códigos de aceptación social, tales como la vestimenta, los afeites y el realce suntuario (Serés, 1996: 68), mientras que, en el siglo XX, y gracias a las vanguardias de los años 20, el cuerpo será desprovisto de todo aquello que lo tapa y lo “normativiza” por un lado y, por otro, perturba a los ojos de la decencia y del burgués candoroso, produciéndose el movimiento inverso: desvestir el cuerpo, desnudarlo y gozar de la plenitud de la carne y de su ascenso vertiginoso a las cimas del “amor” sin tapujos y sin miramientos.

Sirva este breve recorrido, nunca exhaustivo aunque sí muy puntual, para plantear lo que está en juego en la retórica del cuerpo y el erotismo exultante de César Vallejo en *Trilce* (Lima, 1922; segunda edición Madrid, 1930). El efecto renovador, tanto de experimentación como del juego con el lenguaje, hace de este poemario un claro ejemplo de las transformaciones que las vanguardias españolas e hispanoamericanas producen en el campo cultural. En “La vanguardia artística hasta los años treinta”, Jaime Brihuela señala cómo estas siguen la misma evolución de sus similares europeas; su rechazo a la burguesía y a una noción utilitaria del arte es su caballo de batalla; fundamentalmente se ocuparon de los problemas del lenguaje (1982: 73), porque si no se conoce con qué posición estética y con qué objetos se trabaja, ¿cómo puede renovarse? Pregunta indispensable para luego acometer el siguiente interrogante, que sus manifiestos y su puesta en práctica de la teoría plantean: ¿qué tipo de acto y acción se realiza? ¿Es creación a la manera tradicional o es un trabajo como el de las manufacturas o fábricas? Y tras estas preguntas, repensar, al final, la noción del artista que se desprende o se aborda en sus manifiestos y proclamas.



Jaime Brihuega insiste en la consonancia de la renovación española (y agregamos nosotros también hispanoamericana) dentro del concierto europeo, puesto que “el grado de conciencia de emulación” (1982: 74) implicaba comprender su identificación con el “cosmopolitismo” (ser ciudadano del mundo y estar hermanados por la misma búsqueda de unos ideales loables del arte) como con la “modernidad” (vivir una época de grandes cambios y transformaciones positivas para la humanidad). Con el término “apodíctico” (1982: 75), Brihuega habla de la necesidad de incorporar y comprender lo que se juega en una España, periférica y marginal, que mira hacia la modernización de su país, frente las grandes renovaciones de Europa de principios del XX, sin el lastre de la religión católica y de ese miedo a la ciencia y el progreso. Lo mismo vale para el caso hispanoamericano, para que un poemario como *Trilce* tenga su lugar y su fuerza de arrastre. La expresión la utilizaba muy tempranamente Guillermo de Torre en su artículo en la revista *Mediodía* de agosto de 1927,<sup>1</sup> para dimensionar el efecto que los procedimientos de esta nueva sensibilidad acarrearán sobre el lector, pues se refería a “una *boutade* intencionada por contraste de reacción contra la fuerza de los elementos modernos” (1982: 213, la cursiva es del autor). El choque del lector es inmediato y, ya sea una tomadura de pelo, ya sea una broma que pone en juego el paroxismo del humor y el enrevesamiento del lenguaje, para que *Trilce* se convierta en lo que José Ortega y Gasset también quería en el ámbito del arte de las vanguardias, su efecto es una nueva sensibilidad que impone la necesidad de estilizar. El artista hace de la “voluntad de estilo” (1987: 67) el gesto esencial de la creación artística y el filósofo español lo confirmaba de la siguiente manera: “De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (1987: 67). Y esta representación extraordinaria e insólita la queremos desarrollar en este aspecto clave para las vanguardias de los años 20 del siglo pasado en lo que se refiere a su percepción del cuerpo femenino, como puede verse también en las mujeres desnudas de Picasso o Miró, las figuras alargadas de Modigliani, el decadentismo y las *femmes fatales*, etc. No se trata de realizar un balance histórico de esta problemática; la aparición del cuerpo y del cuerpo “desnudo”, es decir, mostrado y enumerado en sus partes, es algo a lo que se atrevió desde muy temprano la pintura y las demás artes visuales tales como la escultura y la arquitectura, para que aparecieran artistas que, en un afán provocador y sensual, los mostraran; ejemplos de esto hay desde el Renacimiento hasta que en los movimientos renovadores de la pintura se hace ostensible y un caballo de batalla. Pero en la literatura las excepcio-

<sup>1</sup> Cito por la antología de Brihuega, la revista tiene su sede en Sevilla.

nes son pocas y se relacionan con la provocación que, dentro de la marginalidad, podían producir los *ars amandi* y la picaresca cortesana.<sup>2</sup> No se trata de establecer equivalencias y analogías metafóricas del cuerpo en donde el placer y goce, la caricia sensual, la mostración corporal, todas ellas se cubren en la ornamentación de la palabra,<sup>3</sup> subterfugio que sí ha utilizado la literatura y, principalmente, la poesía en tanto “*austeridad de las apariencias*” (Rosa, 1999: 15, las cursivas son del autor). Todo lo contrario, se trata entonces de transgredir y perturbar las apariencias de lo consuetudinario y de lo normativizado, desbordar el marco del vestido o del disfraz con el fin de centrarse primeramente en la materialidad del cuerpo, mostrar “la fuerza energética” de la sustancia corporal en su inmediatez, sin tapujos, con ese desarrollo que a finales del siglo XIX tuvo la danza o el ballet, o la aparición de las primeras fotografías con desnudos, por ejemplo. La mostración del cuerpo desnudo la realiza también César Vallejo en el poema IX, cuando el rompimiento de las reglas gramaticales (Guzmán, 1991: 105-106)<sup>4</sup> sorprende y desestabiliza al lector de entrada en la primera estrofa del poema:

Vusco volvvver de golpe el golpe.  
 Sus dos hojas anchas, su válvula  
 que se abre en succulenta recepción  
 de multiplicando a multiplicador,  
 (v. 5) su condición excelente para el placer,  
 todo avía verdad. (Vallejo, 1988: 178)<sup>5</sup>

El grafema “v”, que marca el rompimiento de la página del poema y la búsqueda de equivalencias, llama la atención para imponer la percepción visual y el acercamiento frontal sobre los genitales femeninos y las zonas erógenas, “que *activa* la imaginación del lector” (Gubern, 2005: 17, la cursiva es del autor) con esa obturación (*close up*) sobre la vagina y su elemento ausente, la boca del amante masculino, quien tiene y guarda la iniciativa. El inicio del acto amoroso y la capacidad de maniobrar con la destreza del que estimula y se regodea comienzan en la “vulva”, que

<sup>2</sup> El ejemplo clave sería el italiano Pietro Aretino y sus sonetos, provocadores y lujuriosos en donde el coito y las relaciones anales están al orden del día.

<sup>3</sup> Tal y como sugiere Nicolás Rosa para el sistema de compensaciones en las que la belleza y el goce entran con el lenguaje monetario, la inflación de los metales y joyas, la ornamentación floral y del vestido (1999: 14-15).

<sup>4</sup> Guzmán retoma lo que ha dicho la crítica sobre estas aparentes agramaticalidades del poema IX.

<sup>5</sup> No se trata de problemas de transcripción; este y otros poemas pretenden quebrar el orden de la lengua para trastocar todas las reglas de percepción y de estructuración de la escena amorosa. La intencionalidad poética se relaciona en efecto con la transgresión.

se describe de dos maneras en el verso 2, anatómica (“Sus dos hojas”) y metafóricamente utilizando la noción de una máquina perfecta (“su válvula”). Con lo anterior, comprendemos que el verso 1 adquiere todo el sentido de señalamiento del cuerpo femenino con el “Vusco volvvver de golpe el golpe” dentro de un movimiento desahogado y *in crescendo*, que su repetición ternaria en el poema (versos 1, 7 y 14) y al comienzo de cada estrofa incrementa, dentro de una consumación y movimiento desahogado de ambos amantes, para que el verso 4 lo refuerce “de multiplicando a multiplicador”.<sup>6</sup> La fruición erótica se acompaña aquí de una semántica que apela a lo gustativo del deglutir y del devorar (“en succulenta recepción”, indica el verso 3), de modo que se plantea el potencial energético de la sexualidad libre y sin ataduras, de los cuerpos en celebración. A ello responde, en la sistemática del poema, claramente el juego grafemático entre “v” y “b”, que se despliega en las otras dos estrofas dentro de una combinación y reversibilidad de los cuerpos de los dos amantes, que los significantes performan y actualizan en una suerte de escena grandilocuente y exultante; veamos las siguientes estrofas:

Busco volvvver de golpe el golpe  
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades  
a treintidós cables y sus múltiples,  
(v. 10) se arrequintan pelo por pelo  
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,  
y no vivo entonces ausencia,  
ni al tacto.

Fallo volver de golpe el golpe.  
(v. 15) No ensillaremos jamás el tesoro Vaveo  
de egoísmo y de aquel ludir mortal  
de sábana,  
desque la mujer esta  
¡cuánto pesa de general! (Vallejo, 1988:178)

Todo el poema trastoca nuestras normas lingüísticas en un ritmo ternario que no solo implica tomar en consideración la confusión grafemática entre “v” y “b” y su reversibilidad motivada, cuando tenemos alternancia entre “Vusco” (v.1) y “Busco” (v. 7), sino también entre “volvvver” (v. 1) y “bolver” (v. 14), con lo cual se desestabiliza cualquier tentativa de un orden o regla aunque sea interna y, lo mejor de todo, lo hace minando las expectativas del lector, enfrentado a lo inusual y a la motivación

---

<sup>6</sup> Pero no de toda la “anatomía sexual femenina”, como indica Guzmán (2000: 106).

lingüística en el sentido sausseriano del término,<sup>7</sup> porque no respeta ningún código racional o lógico y se recupera la dimensión material del lenguaje poético (Núñez Ramos, 1998: 47), para que la función lúdica se active dentro de “un juego combinatorio que opera sobre los elementos sensoriales del lenguaje y un juego de imitación que opera con la relación entre el significado y la realidad, entre el signo y el mundo” (Núñez Ramos, 1998: 48). De manera que, enfrentados a este ludismo del lenguaje y de sus potencialidades, lo vocal-fonético del “volvver” en cuanto entonación e intensidad activa también el cuadro-poema de una escena cuyo lugar es el lecho amoroso, en donde los ruidos y las vocalizaciones humanas penetran también a la parte más corporal del lenguaje. Pero nuestra constatación no termina ahí, porque se pone en escena, a lo largo de las tres primeras estrofas que conforman la primera unidad del poema, un ritmo ternario que implica tanto un movimiento de descenso en esa confusión de los cuerpos de los dos amantes que se intercambian y se movilizan en juego de repeticiones/ prestaciones:

v. 1 “volvver”  
 v. 7 “volvver”  
 v. 14 “bolver”

Lo que la página en blanco del poema no le permite a Vallejo acometer en cuanto a la fragmentación y el dinamismo de los versos con una ruptura de la disposición tipográfica (Martínez Fernández, 1996: 53), lo cual sería tal vez contraproducente en su propuesta, sí se compensa de otra forma, es decir, con este exceso de rompimientos en el plano del lenguaje y de una ortografía no tan antojadiza, porque además de los lexemas citados están “avía” (v. 6) y “Vaveo” (v.15), siempre con ese refuerzo del plano escatológico y recordatorio de una sexualidad explícita. Desde este punto de vista, para que el *ars amandi* vallejiano se decante en una obsesión por hacer gozar a la amada y, por lo tanto, centrado en la fantasía masculina, la elección anatómica recaerá en los genitales, mientras la acción de los cuerpos en movimientos apenas se sugiere en la alternancia y en la repetición del plano del significante. La selectividad del encuadre permite reconstruir, como ve también Román Gubern, la mirada y la pulsión fetichista del deseo por “hacerla gozar”, como si fuera “un primer plano prolongado de los genitales en acción” (2005: 30). Las imágenes se suceden como las que se desarrolla en la segunda estrofa en donde la exploración genital continúa con estos inequívocos sexuales: “enveto bolivarianas fragosidades/a treintidós cables y sus múltiples,/ se arrequantan pelo por pelo/ soberanos belfos, los dos tomos de la

<sup>7</sup> Se trata de la idea de Ferdinand de Saussure base de su noción de signo, porque recordemos que las relaciones entre significante y significado son una mera convención en la lengua natural, pero que en el lenguaje poético son el producto de una motivación de los signos.

Obra” (vv. 8-11), los cuales completan el juego oral que el neologismo “enveto” y el hispanoamericano verbo “se arrequintan” subrayan en el acto trepidante de disfrute y de goce, porque la materialidad de la vulva está referida en “fragosidades” y en “soberanos belfos” para terminar con la enjundia y contemplación del verso 11, “los dos tomos de la Obra”.<sup>8</sup> Además, la camaradería y el disfrute libre se anuncian en la tercera estrofa, mientras la materialidad y la corporalidad se dibujan a cada instante, porque el verbo “ludir”, tan rebuscado en el lenguaje amoroso, connota el clímax de los dos cuerpos que, después de la batalla amorosa, se rozan sobre la sábana, la cual ha asistido a su juego de *petite mort*, como se dice en buen francés. La “sábana”, metonimia de cama, es el centro gravitacional de todas las operaciones amorosas; para Michelle Perrot, representa el lugar y el símbolo de ese pacto de unión (2011: 63), de intimidad y de convivencia, que comparten varón y hembra en acoplamiento y unión amorosa. Así, al final, la escena se dirige hacia la distensión de los cuerpos en el verso 19: “¡cuánto pesa de general!”, en un momento en que se anuncia el desenlace de la escena en la contemplación exultante de los versos finales:

(v. 20) Y hembra es el alma de la ausente.  
Y hembra es el alma mía. (Vallejo, 1988: 178)

Por lo tanto, el esquema compositivo del poema responde a uno de tipo sintético, en donde las tres primeras estrofas establecen un bloque marcado por la prestación amorosa y el protagonismo de hablante lírico, el cual se presenta a sí mismo como un consumado amante que sabe cómo abrir las puertas del placer, mientras que el dístico final, “de carácter condensador, sintetizante” (López-Casanova, 1994: 39), plantea el cierre de enjundia y de fusión, cuando la actorialización permite ese viraje sinecdótico (de la parte hacia el todo) con la posibilidad ahora de un cambio de percepción radical, porque se toma conciencia de que la “mujer” (v. 18) que yace junto al amante se transforma en una “hembra” (v. 20) a sus ojos. Si como indica Rosa Ma. Rodríguez Magda, la “sexualidad siempre ha sido consciente o inconscientemente fálica” (1994: 22) y dirigida hacia la satisfacción del varón, la fuerza de la “hembra” se dibuja en esta asimilación que convoca el verso 21 con el “alma” del hablante lírico, para que la técnica del “cunnilingus” sea parte de un *crescendo* de gradación y de goce grandilocuente, los cuales se prolongan al poema XIII, con una estructura sintética también dentro del modelo compositivo de López-Casanova (1994: 36). Veamos sus dos estrofas, anclado ya en la post-unión amorosa y el recuerdo:

---

<sup>8</sup> Hago una interpretación diferente de Guzmán, porque él quiere expandir esta cópula a otras partes corporales que incluyen la boca (los besos) y el pelo enredado, cuando la mía se concentra, como diría Bajtín, en lo bajo escatológico y la preeminencia de la cópula genital; véase (2010: 107-108).

Pienso en tu sexo.  
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,  
ante el ijar maduro del día.  
Palpo el botón de dicha, está en sazón.

(v. 5) Y muere el sentimiento antiguo  
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico  
y armonioso que el vientre de la Sombra,  
aunque la Muerte concibe y pare

(v. 10) de Dios mismo.  
Oh Conciencia, pienso sí, en el bruto libre  
que goza donde quiere, donde puede. (Vallejo, 1988: 184)

De la prestación amatoria, de la tensión y el clímax sexual que se anuncia al final del poema IX y se complementa con la contemplación absorta de la amada, pasamos, en el poema XIII, a la rememoración y al recuerdo del evento. En el encadenamiento progresivo que se produce en el poema XIII, estamos ante la lectura del evento dentro de lo que, desde el punto de vista aspectual, desembocaría en la descripción de la realidad y su plano de actualidad. Así, el mundo y la realidad que rodean al hablante pueden ser descritos de dos formas distintas pero complementarias: describir las cosas que suceden en ese “mundo” o “realidad” o describir la estructura o las propiedades que hacen posible y permiten que acontezca esa situación (Doiz Bienzobas, 2001: 137). Por lo anterior, el poema XIII describe una situación que, anclada en el pasado reciente (para nosotros el poema IX), “hace referencia a las propiedades del mundo que hacen posibles que sucedan las situaciones” (Doiz Bienzobas, 2001: 138); la repetición simétrica de “Pienso en tu sexo” (vv. 1 y 7) es el motor de ese acto de recuerdo que se describe en ambas estrofas con unos elementos inequívocos de su mostración genital en las sinédoques: “Palpo el botón de dicha, está en sazón” (v. 4) y “surco más prolífico/ y armonioso” (vv. 6-7), mientras que la respectiva mostración corporal recubre el bajo vientre en “pienso en tu sexo, / ante el ijar maduro del día” (vv. 2-3) y “surco más prolífico y armonioso que el vientre de la Sombra” (vv.7-8). Así, el recorrido por el cuerpo femenino se concentra en esa actualización del evento que le otorga su obsesión y su raigambre pasional, cuando las dos estrofas se cierran y se abren respectivamente sobre una correspondencia en forma de “*couplings*”, de equivalencias que se emparejan por posición y por construcción (Núñez Ramos, 1998:154), crucial en la arquitectura de este poema.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Aunque no es el único donde las equivalencias y los paralelismos están al orden de día, de alguna manera estabilizando la dispersión y la fragmentariedad de las innovaciones lingüísticas.

“Y muere el sentimiento antiguo  
degenerado en seso” (vv. 5-6)

“aunque la Muerte concibe y pare  
de Dios mismo” (vv. 9-10)

La pulsión de muerte y de vida, propia del Eros según la interpretación realizada por Herbert Marcuse, da lugar a una liberación. Retomando los trabajos de S. Freud, Marcuse afirma que la cultura reprime los instintos básicos del ser humano, sobre todo la gratificación por ella misma, obligándolo a que restrinja el principio del placer (gozo, satisfacción inmediata, ausencia de represión, receptividad, permisividad) frente a las convenciones morales y éticas (1968: 25-27). ¿Cómo transgredir y liberarse de lo que oprime y coarta la libertad? El principio de placer subsiste en el inconsciente y se encuentra en lucha para resurgir y subyugar los controles y la represión, de manera que estas aspiraciones y deseos pueden convertirse en tabúes y su transgresión sea necesaria para alcanzar una gratificación. Para Marcuse, esta debe pasar principalmente por la utilización de la memoria como recurso terapéutico:

La liberación psicoanalítica de la memoria hace estallar la racionalidad del individuo reprimido. En tanto el conocimiento da lugar al reconocimiento, las prohibidas imágenes e impulsos de la niñez empiezan a decir la verdad que la razón niega. [...] El pasado redescubierto proporciona niveles críticos que han sido convertido en tabús por el presente. (Marcuse, 1968: 31-32)

Así, para restaurar la memoria, de lo vivido a la experiencia que actualiza por medio de la escritura poética, el poema XIII plantea la gratificación y el goce, que el poema IX desinhibe y muestra sin tapujos como si fuera una retórica de apertura. Cuerpo femenino y escritura se hacen solidarios y se interrelacionan, de tal suerte que la memoria así desatada desencadena las imágenes de satisfacción y gratificación en un cierre de poema, de enjundia y de proyecciones auditivas sin control y sin medida:

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.  
(v. 15) Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse! (Vallejo, 1988: 184)

Final apoteósico, para que el campo semántico de la libación y lo melífico se acreciente sobre un cuerpo femenino que responde a diapason y con receptividad, mientras que el paso del verso 15 al 16 sea caracterizado como aquel de la liberación del deseo, que todo lo trastoca y se confunde en una nueva vocalización, tal y como

sucede en el poema IX. Pero ahora el trastocamiento del apóstrofe lírico (“Oh estruendo mudo”) implica ese movimiento desaforado también de los cuerpos y de sus ruidos que cortan la lógica racional y el orden de la página, para que la efervescencia sea concomitante con el lecho amoroso, lugar de las “prácticas de las parejas, sus gestos y susurros, sus deseos y saciedades, sus ardores y lasitudes” (Perrot 2011: 68), que César Vallejo intenta reproducir en estos poemas. Ahora bien, sus prolongaciones no se hacen esperar en el poema XV, en donde la tradición del nocturno poético se interpreta dentro de esa correlación entre los mecanismos poéticos y el perfeccionamiento de la vida psíquica del artista. Para el Romanticismo, este crecimiento espiritual del poeta solo es posible si dejamos la realidad cotidiana y tangible y se perfecciona la vida interior, restitutiva y reintegrativa, con el propio yo y el cosmos, porque “para ellos [los románticos], son precisamente el sueño y los demás estados “subjetivos” los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que “es más nosotros mismos” que nuestra misma conciencia” (Béguin, 1993: 29). La noche es ese tiempo perfecto e ideal que estimula esas transformaciones del espíritu; su forma más completa para intentar captar e interpretar este estado de conciencia intensificada o de funcionamiento perturbador será el nocturno (Chen Sham, 2010: 92). La ensoñación y los procesos de imaginativos llevarán al límite esa confrontación con los grandes fantasmas del poeta: la existencia y la mortalidad, la trascendencia divina y la regeneración cósmica, el amor en todas sus tesituras.

Así, en el poema XV la noche interpela y exige de César Vallejo volver sobre la experiencia extática de Eros, ese estado de embriaguez y de contemplación absorta, que impele al hablante lírico a despojarse de todas las inhibiciones, desnudarse y transitar por el espacio de la rememoración:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos  
tantas noches, ahora me he sentado  
a caminar. La cuja de los novios difuntos  
fue sacada, o talvez qué habrá pasado. (Vallejo 1988: 186)

Se dibuja un escenario: el dormitorio, es decir, la alcoba o el lecho que comparten los amantes. Ese “rincón” (v. 1), centro de las complicidades y del ámbito de la intimidad, se vuelve un lugar de inquietudes y de asombros; la zozobra se manifiesta en la contradicción corporal que implica la acción verbal “me he sentado a caminar” (vv. 2-3), para que el encabalgamiento traduzca la alternancia entre reposo y acción de quien está ahora intranquilo. No solo dibuja una preocupación del individuo bordeando y rodeando el cuarto, sino también se establece una primera ausencia, la “cuja” (v. 3), inerte y sin uso, radicaliza el silencio, porque la cama ya no ofrece la



vista acostumbrada. La primera unidad crea esa atmósfera propia de quien se siente solo y melancólico frente a la ausencia de la amada, que se plantea en la segunda parte del poema:

- (v. 5) Has venido temprano a otros asuntos  
y ya no estás. Es el rincón  
donde a tu lado, leí una noche,  
entre tus tiernos puntos,  
un cuento de Daudet. Es el rincón  
(v. 10) amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días  
de verano idos, tu entrar y salir,  
poca y harta y pálida por los cuartos.  
(Vallejo 1988: 186)

La ausencia desencadena el recuerdo, mientras que la amada tiene el estatuto de un fantasma que aparece y desaparece, lo cual entronca con nuestra tradición occidental de las figuras etéreas que representan el ideal femenino. Ahora bien, el poema aborda la ausencia de la amada; su terreno compartido es ese “rincón” que les pertenece y que han disfrutado en intimidad, lo cual, por traslación metafórica, dispara la conciencia y el recuerdo, que se reactualiza de dos maneras: la primera contada en forma de un acontecimiento único y extraordinario entre los versos 7 a 9; la segunda, narrada iterativamente dentro de un tiempo prologando “de veranos idos” (v. 12). Lo anterior permite difuminar cualquier recuerdo exacto para instaurar el tiempo de la ensoñación y de una relación pletórica, alejada del desenfreno del disfrute sexual pero que tiene siempre como escenario, la cama. Así, ese lecho amoroso que se anuncia en su radicalidad en los poemas IX y XIII como centro de la fruición amorosa, ahora es el espacio de la distensión y de la ausencia, tal y como los versos 12 y 13 desarrollan con ese movimiento y ajeteo por las habitaciones: “tu entrar y salir, / poca y harta y pálida por los cuartos”. La rememoración es el motor de esta necesidad de que el recuerdo pueda mantener no tanto el contacto como ese vínculo con el pasado, para que el amante melancólico ahora comprenda esa ausencia que lo llena de amargura y tristeza:

- En esta noche pluviosa,  
(v. 15) ya lejos de ambos dos, salto de pronto...  
Son dos puertas abriéndose, cerrándose,

dos puertas que al viento van y vienen  
sombra a sombra. (Vallejo, 1988[186])

Mientras los recuerdos y el escenario doméstico disparan la contingencia del tiempo, la ambientación final no puede ser la más atractiva y significativa desde el punto de vista de la noche: además es lluviosa, con el viento que se incrusta en la casa vacía y hace que el silencio intensifique tanto el vacío como la soledad. Las puertas se abren y se cierran creando una atmósfera propia para que las fuerzas sobrenaturales y los espectros encuentren su asidero, el último verso desde el punto de vista de la página conforma la cruel e ineluctable verdad, la única, la separación que no solo la muerte ha causado, sino también el vacío ensordecedor que la misma ausencia vuelve inservible ya en la “cuja” sin los enamorados. El lecho amoroso, más prosaicamente la cama, no es más un lugar para los efluvios y el encuentro amoroso; la ausencia pesa y sobresale en la noche inquietante. Esa misma sensación de indefensión y de abandono, el poema XLV la traslada a un escenario marino también nocturno; el encuentro con el mar ya no produce la reacción consabida de reintegración en la primera unidad del poema:

Me desvinculo del mar  
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos  
la canción estupenda, la canción dicha  
(v. 5) por los labios inferiores del deseo.  
Oh prodigiosa doncella.  
Pasa la brisa sin sal. (Vallejo, 1988: 224)

Las aguas del mar en su vaivén no ofrecen ese movimiento de reintegración que obstaculiza el verbo del primer verso, “desvincular”. Por la estructura del poema, el modelo compositivo, según la metodología de López-Casanova, es el analítico, en donde la base-afirmación (vv. 1-2) se explica en el ulterior desarrollo y así se justificarían las razones por las cuales el ligamen con el mar no se establece, tal como indican los dos primeros versos, y el yo poético repele sus “aguas”. Esta explicación no se evidenciará hasta el final del poema. Eso sí, se desata el dinamismo material del mar en movimiento, cuyo motor está en el simbolismo de la “imaginación dinámica” según Gastón Bachelard (2003: 29), cuando la energía del mar desencadena la voluntad de crear y fluye como proceso que, dilatándose o contrayéndose, provoca tanto los procesos de conciencia como desata estados de rememoración. indica Ba-

chelard al respecto: “Esta *liquidez* proporciona una excitación psíquica especial, una excitación que atrae las imágenes del agua” (2003: 30, la cursiva es del autor). Efectivamente, la invitación exultante y jubilosa que los verbos “Salgamos siempre” (v. 3) y “Saboreemos” (v. 3) exponen, manifiesta ese deseo del goce y de receptividad amoroso, que magnifican y engrandecen los poemas IX y XIII analizados anteriormente, cuando la imagen de los versos 4 y 5 no puede ser inocente en la secuencia interpretativa que establece este artículo: una ruta y un itinerario amoroso tal y como lo proponemos aquí, porque “la canción dicha / por los labios inferiores del deseo” recuerda tanto los escarceos como la fruición sexual en los que se entonan, en diapasón y en consonancia, ambos amantes y “los labios inferiores” pasan a ser una imagen tal cópula y *ars amandi*. Y esta “canción” percute y repercute en la emoción y el estado anímico, que Wolfgang Kayser desarrolla dentro de ese lenguaje por excelencia de la actitud lírica como lo es la autoexpresión de toda interiorización (1981: 446), de un maravilloso momento, encarnado en la figura del cuerpo femenino (“la doncella”) y el estado embriagador (“Pasa la brisa sin sal”). El revivir ese instante primigenio y maravilloso interroga luego, como en el poema XV, el paso ineluctable del tiempo con la esperanza de un nuevo encuentro:

A lo lejos husmeo los tuétanos  
oyendo el tanteo profundo, a la caza  
(v. 10) de teclas de resaca.  
Y si así diéramos las narices  
en el absurdo,  
nos cubriremos con el oro de no tener nada,  
y empollaremos el ala aún no nacida,  
(v. 15) de la noche, hermana  
de esta ala huérfana del día,  
que a fuerza de ser una ya no es ala. (Vallejo, 1988: 224)

Al convocar la noche, de todas las interrogantes y de todas las inquietudes, el verbo husmear subraya el proceso de meditación que absorbe y concentra al yo poético sobre la condición temporal; un proceso que moviliza todas sus fibras con dos imágenes equivalentes “el tanteo profundo” (v. 9) y “a la caza de teclas” (vv. 9-10), con el fin de enfatizar la magnitud de una labor que no lo deja ni indiferente ni incólume. No sorprende, entonces, la presencia del “absurdo” (v. 12) como desenlace con el que se tropieza el individuo en esta búsqueda que, como tal, parece titanésca e imposible para quien posee la condición mortal y, por lo tanto, humana. Empollar el huevo del cual nacerá el ave es una aspiración radical y visionaria, unir “el ala

aún no nacida de la noche” (vv. 14-15) a “esta ala huérfana del día” (v. 16) se vuelve imposible para quien vive y experimenta la contingencia temporal, el devenir en el que a la noche sigue el día y viceversa. Menos nos sorprenderá, entonces, que esa plenitud y cópula reintegrativa no sea nunca perfecta y sea de naturaleza efímera como la momentánea plenitud del coito o cópula. De esto es consciente, al fin y al cabo, César Vallejo en un itinerario amoroso nunca total y perfecto, porque es de orden humano, cuando sabemos que la unión carnal y, por lo tanto, sexual, es efímera, mientras el deseo perdura y acrecienta cualquiera que sea esta experiencia. El mundo exultante de la pasión y el deseo ahora se ilumina con una dimensión de la realidad temporal: el estadio de la pasión y de resquebrajamiento de toda lógica verbal da paso y corresponde ahora a un entendimiento que acerca al poeta a la contingencia humana y “se hace absurdo”.<sup>10</sup>

En conclusión, Rita Catrina Imboden, en su análisis de las relaciones entre el cuerpo y la poesía, parte de la analogía entre la experiencia poética y la erótica, la cual se manifiesta en la dimensión de las emociones, de la percepción sensible y sensorial con las relaciones intersubjetivas, que los actores o actantes tejen en el ámbito de la comunicación de la lírica (2012: 19); su asidero textual se produce en el cuerpo humano y su posible extensión en el cuerpo del poema, para que la motivación significativa sea el elemento más renovador en las vanguardias y sea, a la vez, el “lazo sensible” (Imboden, 2012: 19) y material que explora y explota César Vallejo en los famosos y sorprendentes poemas IX y XIII, en esa celebración de las prestaciones amoratorias, de la iniciativa amorosa y la ponderación de lo genital, mientras que en poemas XV o XLV, el recuerdo y la memoria del goce pleno, intenso pero pasajero, da paso a un proceso para atrapar, en el *continuum* de lo vivido, unas relaciones y un espacio de los afectos cuyo escenario es la cama y la noche, lugar de confrontación y momento de grandes interrogantes.

Ahora bien, el cuerpo aparece y se “presentifica” (Imboden, 2012: 35) y Vallejo lo hace con una sexualidad abierta y con desparpajo que apela al goce y a la fruición, no cabe la menor duda. Pero en estos poemas, el cuerpo se prolonga, espacialmente hablando, en el cuarto y en el dormitorio, escenario modélico de este deseo y fuego pasional; se vocaliza también en las ganas y en los apetitos con lo que el cuerpo se asocia, para prolongarse en una reflexión sobre el vínculo de los afectos, en la corporeización de los objetos-muebles y lugares (la cama y el cuarto, respectivamente) y en las pasiones convertidas en silencios y ausencias, pues se pone en el tapete de una puesta en escena magistral, que significan siempre las imágenes y las palabras. Eso lo comprendieron siempre con gran entendimiento los poetas de las vanguardias. Un último elemento quisiera compartir, retomando esa alusión a la belleza femenina

<sup>10</sup> Tal y como ve también Federico Schopt en Nicanor Parra o en Pablo Neruda (2010: 221).

dentro de la tradición petrarquista con la que iniciaba este artículo, porque Natalia Fernández Rodríguez ha insistido, en su reciente estudio sobre la mirada y las estrategias de lo visual que inauguran la poesía amorosa ligada al petrarquismo, en el tránsito del espejo que el artista o el poeta encuadran para que se revele y se descubra la figura humana y, sobre todo, el cuerpo femenino, inspiración y motor de la escritura poética. De “la *mimesis de lo visible* y la *presentación de lo invisible*” (2019: 132, las cursivas son de la autora), la contemplación de la belleza sensible da paso a una desnudez corporal y sensual, la corporalidad se abre paso para que se neutralicen los peligros de la delectación excesiva del cuerpo y desemboque en una conciencia del cuerpo en tanto realidad fisiológica.<sup>11</sup>

## Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2003). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 4.ª reimpresión.
- Béguin, Albert (1993). *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2.ª reimpresión.
- Brihuega, Jaime (1982). “La vanguardia artística hasta los años treinta: algunas bases para un debate”. Jaime Brihuega (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2.ª edición, 72-81.
- Chen Sham, Jorge (2010). “Modalidades del nocturno poético en la Generación del 40: La noche ensimismada en Martínez Rivas, Mejía Sánchez y Cardenal”. *Lengua, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 35, 90-112.
- De Torre, Guillermo (1982). “Del tema moderno como “número de fuerza”. Jaime Brihuega (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2.ª edición, 213-216.
- Doiz Bienzobas, Aintzane (2001). “El aspecto: la gramaticalización de la descripción de la realidad”. *Letras de Deusto*, 31, 92, 129-148.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2019). *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel, Edition Reichenberger.

---

<sup>11</sup> Según Fernández Rodríguez, los poetas y los tratadistas de pintura en los siglos XVI y XVII querían evitar estos excesos (2019: 134).

- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Guzmán, Jorge (2010). *Tahuashando: Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2.<sup>a</sup> edición.
- Imboden, Rita Catrina (2012). *Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Berna, Peter Lang.
- Kayser, Wolfgang (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 5.<sup>a</sup> reimpresión.
- López-Casanova, Arcadio (1994). *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Marcuse, Herbert (1968). *Eros y civilización*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 5.<sup>a</sup> edición.
- Matas Caballero, Juan (2001). “El petrarquismo en los poetas novohispanos del cancionero *Flores de Baria [sic] Poesía*”. *Estudios Humanísticos: Filología*, 23, 75-98.
- Martínez Fernández, José Enrique (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo (Fundamentos teórico-críticos)*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Núñez Ramos, Rafael (1998). *La poesía*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Ortega y Gasset, José (1987). “La deshumanización del arte”. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa-Calpe, 45.92.
- Perrot, Michelle (2011). *Historia de las alcobas*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica/ Ediciones Siruela.
- Rodríguez Magda, Rosa María (1994). *Femenino fin de siglo: La seducción de la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Rosa, Nicolás (1999). “Hacia una gramática social de los cuerpos”. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 7, 13, 11-25.
- Schopt, Federico (2010). *El desorden de las imágenes: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Serés, Guillermo (1996). “Los principales motivos del amor platónico y su reflejo en algunos autores del Siglo de Oro”. *Imprévue*, 2, 63-85.
- Vallejo, César (1988). *Obra poética*. Ed. y notas de Américo Ferrari. Nanterre, Colección Archivos.

## CÉSAR VALLEJO Y LA REVISTA *PERÚ*

## CÉSAR VALLEJO AND THE JOURNAL *PERÚ*

CARLOS FERNÁNDEZ

*University College London*

VALENTINO GIANUZZI

*University of Manchester*

### RESUMEN:

El contexto hemerográfico en que se publicaron las primeras versiones de *Trilce* no se ha estudiado todavía en detalle. Este trabajo pretende señalar esa laguna y abrir una vía de investigación para futuros estudios en los que se ponga de relieve la compleja recepción de una obra que, incluso entre los miembros de la Bohemia de Trujillo, suscitó distintas reacciones. La recreación del impacto dispar de *Trilce* entre los antiguos compañeros de armas del poeta es esencial para captar la hazaña estética de Vallejo en toda su magnitud y complejidad.

### PALABRAS CLAVE:

*Trilce*, primeras versiones, contexto hemerográfico, la Bohemia de Trujillo, recepción.

### ABSTRACT:

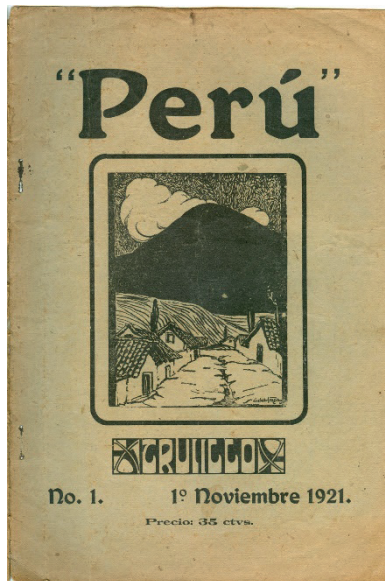
The journalistic context in which the early printed versions of *Trilce* were published has not been studied in detail. This work aims at pointing out this gap and at opening a path for future research on the critical reception of *Trilce*. These investigations should highlight how, even among the members of the Bohemia de Trujillo, the book triggered different reactions. The detailed recreation of the diverse impact of the work, even among his friends and old poetic comrades, is essential for apprehending Vallejo's aesthetic deed in all its magnitude and complexity.

### KEY WORDS:

*Trilce*, early printed versions, journalistic context, la Bohemia de Trujillo, critical reception.

El 1 de noviembre de 1921 aparecía en Trujillo el primer número de la revista *Perú* (ilustración 1), dirigida por el periodista y destacado miembro de la Bohemia

de Trujillo José Eulogio Garrido (1888-1967).<sup>1</sup> El olvido en que ha caído esta publicación y, en buena medida, la vida y la obra de su editor son, a nuestro juicio, representativos de las carencias de la historiografía literaria peruana. En lo que atañe a la recreación de los acontecimientos que hicieron posible el primer vanguardismo, esta no ha conseguido desarrollarse con el mismo vigor con que lo han hecho la crítica y la teoría literaria en las últimas décadas.<sup>2</sup>



(Ilustración 1: Cubierta de *Perú*, 1, Archivo de los autores)

Además de un escritor notable, Garrido fue un agente cultural de primer orden en Trujillo desde la segunda década de siglo pasado. En sus primeros años destacó como miembro muy activo del Centro Universitario, periodista cultural y uno de los líderes de la Bohemia. En el Centro Universitario de la Universidad Menor de la Libertad (hoy Universidad Nacional de Trujillo) se desempeñó como secretario reelegido en 1913, presidente en 1914 y, de nuevo, secretario en 1916. En las páginas de *La Industria* escribió crónicas viajeras, universitarias y sociales, hizo entrevistas a los más notables visitantes de Trujillo y escribió sobre arqueología, música, literatura,

<sup>1</sup> Para una reconstrucción de la vida intelectual del grupo durante el periodo 1914-1922, véase Fernández y Gianuzzi (2020).

<sup>2</sup> Transcurridos casi setenta años desde su publicación, el trabajo más importante sigue siendo *La poesía postmodernista* (1954) de Luis Monguió.



pintura, teatro y danza, además de política local, nacional e internacional. Al margen del periódico, codirigió *Iris* (1914), revista de la que se publicaron seis números.<sup>3</sup>

Como muchos de los miembros de la Bohemia, Garrido es recordado hoy, ante todo, por sus vínculos con César Vallejo. Su nombre aparece en el prólogo de Antenor Orrego a *Trilce* y en un paratexto de *Los heraldos negros*, donde figura como dedicatario de “Bajo los álamos”, poema inspirado, al parecer, en un pequeño cuadro al óleo de su propiedad.<sup>4</sup> Aparece junto al poeta en dos fotografías que documentan las reuniones de y actividades de la Bohemia en 1916 y 1917. No obstante, ni siquiera los vínculos entre ambos están suficientemente investigados. Hace unos años dimos a conocer una serie de textos que ponían en evidencia el importante papel de Garrido como divulgador de la prosa de ficción de Vallejo (Fernández y Gianuzzi, 2009: 56-66). Abordamos ahora otro aspecto clave de su mediación editorial, inadvertida hasta la fecha.

José Eulogio Garrido publicó en *Perú* al menos cinco poemas ya recogidos en *Los heraldos negros*: “Idilio muerto”, publicado en el n.º 2 (15 de noviembre de 1921); “Huaco”, en el n.º 6 (15 de febrero de 1922); “Los heraldos negros” y “Ausente”, reimpresos ambos en el n.º 16 (15 de junio de 1922). “Huaco”, volvería a publicarse en n.º 19 de *Perú*, según el sumario de la revista, reproducido en diario *La Industria* el 15 de agosto de 1922. Todo hace pensar que fue el propio Garrido quien seleccionó esas composiciones de su ejemplar de *Los heraldos negros*, enviado por el poeta a sus amigos de Trujillo con esta dedicatoria:<sup>5</sup>

Hermanos:

Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasan con rumbo al Norte, a su tierra nativa.

Anuncian de graneado que alguien viene por sobre todos los himalayas y todos los andes circunstanciales.

de tras de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el recodo de la aurora un agudísimo y absoluto “Solo de aceros”.....

Paremos la oreja! —

xxx

<sup>3</sup> Junto con las páginas literarias de los periódicos *La Industria* y *La Reforma*, *Iris* es hoy el principal medio con el que contamos para reconstruir el contexto literario trujillano en el momento en que Vallejo se estableció, definitivamente, en Trujillo para cursar estudios universitarios (1913-1917).

<sup>4</sup> Según Spelucín, el primero en referirse a la primera versión de este poema (aparecida en *La Industria* el 22 de junio de 1917), Vallejo “escribió de su puño y letra el texto de ‘Bajo los álamos’ al pie del referido cromó, que representaba una alameda” (en Larrea ed., 1962: 57-58). La ubicación actual de esta oleografía no se conoce.

<sup>5</sup> André Coyné consultó este libro en 1948, en la casa de Garrido en Moche (Ly ed., 1988: 12) y transcribió la dedicatoria en sus “Apuntes biográficos de César Vallejo” (1949: 63).

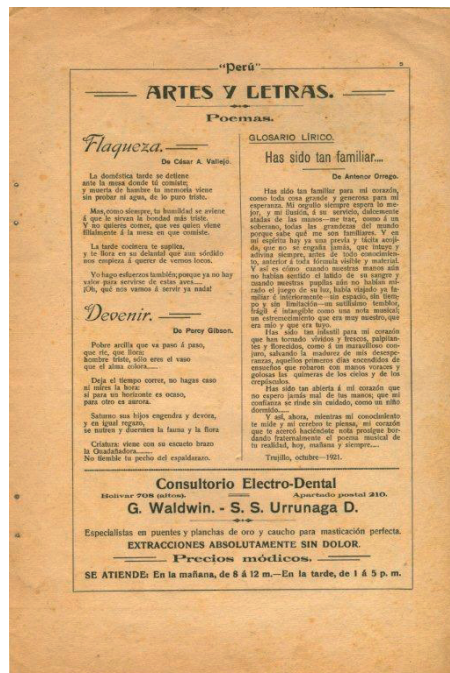
Confesión: y al otro lado: el buen muchacho amigo, el sufrido Korriscosso de antaño, el tembloroso ademán ante la vida.

Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con mi corazón, es para mis queridos hermanos de Trujillo.

César.

Lima de 1919

En el primer y tercer número de la revista *Perú*, se publicaron dos primeras versiones de *Trilce* III y XLVI. La primera apareció con el título “Las personas mayores...”, el 1 de noviembre de 1921, y la segunda con el de “Flaqueza”, el 1 de diciembre de 1921 (ilustración 2).<sup>6</sup> Pudo publicarse, además, una sexta reimpression o un inédito en el número extraordinario de la revista, aparecido el 1 de agosto de 1922, del que no conocemos ningún ejemplar, ni tan siquiera un sumario, sino una nota en *La Industria* que se limita a mencionar a Vallejo como colaborador habitual de la revista, sin especificar que en ese número lo sea.



(Ilustración 2: “Flaqueza”, Archivo de los autores)

<sup>6</sup> Es muy probable que el título (el primer verso seguido de puntos suspensivos) se deba a José Eulogio Garrido, ya que esta convención se adoptó para identificar otras composiciones líricas de la revista.

Por lo que respecta a las primeras versiones de *Trilce*, todavía no se sabe cómo llegaron estas a José Eulogio Garrido –ya fuese por Vallejo mismo o por un tercero, en mano o por correo postal<sup>7</sup>– ni si Garrido escogió entre un grupo más extenso de composiciones de Vallejo. En cualquier caso, lo que nos parece muy improbable es que Garrido hubiese accedido a publicar poemas vanguardistas, como las primeras versiones de *Trilce* que aparecieron en Lima en junio de 1921,<sup>8</sup> aunque Vallejo se los hubiese ofrecido. Garrido siempre mantuvo una postura postmodernista muy definida en toda su producción como autor y editor.<sup>9</sup>

Además de ser una versión previa de *Trilce* XLVI, “Flaqueza” parece una versión posterior a “La tarde”, poema dado a conocer por Juan Espejo Asturrizaga en su biografía (1965: 190), sin especificar dónde la obtuvo.<sup>10</sup> En el archivo de este, se conserva una copia mecanoscrita del texto, dactilografiada en el reverso de una hoja membretada con el escudo del Colegio San Juan de Trujillo (ilustración 3). Lamentablemente, todavía no nos ha sido posible determinar si Vallejo mecanografió él mismo el texto o si la copia se debe a otra persona.

“Flaqueza” fue rescatada del olvido por Jorge Kishimoto y divulgada en la edición de las *Obras Completas* del Banco de Crédito del Perú (Vallejo, 1991: 345-346). Dos son los rasgos más significativos de este soneto endecasilábico: el empleo de la rima consonante y el título. Vallejo había prescindido por completo de ambos recursos en los poemas que se habían hecho públicos en junio de 1921.<sup>11</sup> La versión de *Perú*, aunque cercana a los planteamientos estilísticos de “La tarde”, no es idéntica, ya que atenúa la referencia anecdótica, borra ciertas resonancias modernistas (“azul

<sup>7</sup> Solo nos constan, dos envíos postales posteriores: uno desde las “costas de Guayaquil”, donde Vallejo hizo escala, cuando abandonó Perú en 1923, y otro en 1931 (Fernández y Gianuzzi, 2009: 60 y 63-64, respectivamente). Este último envío se menciona explícitamente en la reseña de *El tungsteno*, escrita por Garrido y publicada en *La Industria* el 28 de julio de 1931; en ella se alude también a “una que otra postal volandera de Praga, Moscú o de París con tres o cuatro palabras cordiales”. Es posible que, además de la novela, Vallejo haya remitido a Garrido el retrato fotográfico que ilustra la reseña (2012: foto 21).

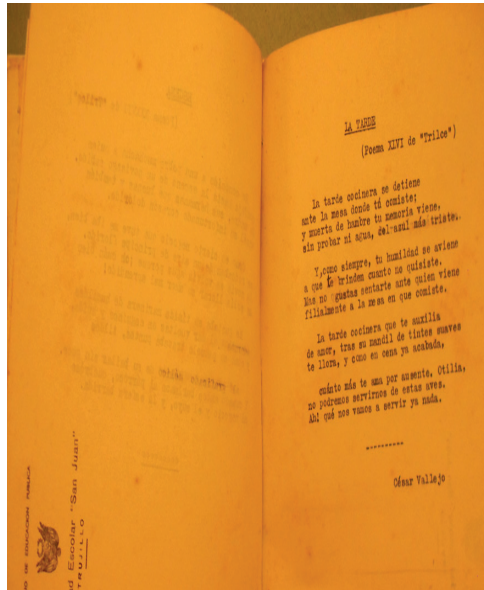
<sup>8</sup> Sobre las relaciones amicales que parecen haber propiciado en *La Crónica* y en *Bohemia* de Lima y su más que probable carácter instrumental, véase Fernández y Gianuzzi (2021a).

<sup>9</sup> Usamos la palabra “postmodernista” en un sentido análogo al acuñado por Federico de Onís (1885-1966) en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934).

<sup>10</sup> Aunque no sabemos cuándo modificó Vallejo el soneto “La tarde” y lo convirtió en “Flaqueza”, es posible que transcurrieran hasta dos años y medio entre la primera y la segunda versión. Espejo Asturrizaga afirma haber sido testigo de la composición de la primera versión, escrita en “el revés de un programa de carreras” (1965: 77). Lamentablemente, este manuscrito no se conserva en su archivo.

<sup>11</sup> Esta última circunstancia parece haber contribuido a que los tres poemas de *La Crónica* fuesen fundidos en uno al publicarse en el diario.

más triste”, “tintes suaves”, “te ama por ausente”) y empobrece deliberadamente la rima, como ha señalado González Vigil (en Vallejo, 1991: 346).<sup>12</sup>



(Ilustración 3: “La tarde”, Archivo Juan Espejo Asturrizaga)

En lo que sobrevive de la biblioteca de José Eulogio Garrido, se conserva un ejemplar dedicado de *Trilce*,<sup>13</sup> pero no parece que Garrido lo haya reseñado ni en *Perú* ni en *La Industria*, probablemente porque –como le sucedió a Luis Alberto Sánchez– considerase la obra un paso atrás en relación con *Los heraldos negros* y solo salvase de él, en sus primeras lecturas, las composiciones más tradicionales; precisamente aquellas que se publicaron en *Perú*. Este dato es mucho más revelador de lo que pudiera parecer, ya que pone de manifiesto algo que gran parte de la crítica –poco familiarizada con la biografía y obra dispersa de la Bohemia–<sup>14</sup> ignora: que

<sup>12</sup> Vallejo elude la referencia biográfica al prescindir de la palabra “Otilia”, lo que parece haber contribuido a que olvidase la rima en la segunda parte del soneto, cuyos tercetos están formados por endecasílabos blancos. Sobre los motivos detrás de la omisión de ese nombre propio, véase Fernández y Gianuzzi 2021b.

<sup>13</sup> Esta información se la debemos a Arnaldo Fernández Garrido (comunicación personal, mayo de 2016).

<sup>14</sup> En 2011, se publicó una antología editada por German Peralta. El libro constituye un aporte significativo, pero no cubre la laguna informativa que atañe a los años clave de la transformación poética que sufrió Vallejo entre 1918 y 1922 y no permite cotejar si sus colegas le acompañaron de modo activo, desde la mediación o la actividad artística, en su aventura estética.

la inmensa mayoría de los miembros del grupo no manifestó “gran interés” por el ultraísmo (ni por vanguardia poética alguna) desde que la dirección de la revista *Cervantes* pasó a manos de Rafael Cansinos-Assens y César Arroyo en enero de 1919, a pesar de lo que sostuvo Alcides Spelucín, en el primer conversatorio del primer simposio internacional sobre César Vallejo:

Comenzamos a leer la revista *Cervantes* en 1917 y continuamos leyéndola después que surgió el movimiento ultraísta en España. Este movimiento suscitó en nosotros una gran curiosidad. Porque si era cierto que habíamos nacido a la poesía bajo el signo del modernismo de Darío y, luego, nos orientamos hacia los módulos poéticos de Herrera y Reissig, no dejábamos de comprender que, en lo temático y en lo formal, ambos significaban un límite (en Larrea ed., 1962: 104-105).

Con independencia de que *Cervantes* se recibiese sistemáticamente en Trujillo desde 1917,<sup>15</sup> no creemos que Felipe Alva, Luis Armas, Juan Espejo Asturrizaga, Eloi B. Espinosa, Federico Esquerre, José Eulogio Garrido, Víctor Raúl Haya de la Torre, Óscar Imaña, Antenor Orrego y José Félix de la Puente Ganoza mostrasen interés alguno por la vanguardia entre enero de 1919 y diciembre de 1920 –cuando *Cervantes* publicó poemas y manifiestos ultraístas y de otros movimientos de vanguardia–ni tampoco antes de la publicación de *Trilce*, acicateados por la información que conociesen a través de esta u otras publicaciones.<sup>16</sup> Nos basamos para emitir este juicio en la temática y estilo de todos los textos de la Bohemia de ese periodo que conocemos; un corpus desafortunadamente ignorado, incluso por la crítica especializada, ya que está disperso en publicaciones periódicas de difícil acceso.<sup>17</sup>

A juzgar por sus poemas y textos críticos anteriores a octubre de 1922, el único miembro de la Bohemia de Trujillo o autor cercano a ella, aparte de César Vallejo, que mostró curiosidad por los textos vanguardistas fue el chiclayano Juan José Lora

<sup>15</sup> Esto no se desprende de nuestros peinados de periódicos y revistas trujillanos, donde sí figuran otras publicaciones españolas, *La Esfera* y *España*, entre otras, que distribuían en las librerías de la ciudad.

<sup>16</sup> Esta actitud contrasta con la de al menos tres escritores arequipeños que demostraron interés por las vanguardias. Fue solo pasajero en el caso de Alberto Guillén (1897-1935), quien, influido por un fragmento de *Hallali* de Huidobro aparecido en *Cervantes*, dio a conocer “La huella”, un fragmento de su poema cíclico *Babel* en *El Pueblo* de Arequipa el 17 de enero de 1920. Mostraron un interés más duradero, no exento de escepticismo en sus inicios, Luis de la Jara (1899-1978), difusor desde España de algunos textos e ideas de vanguardia, y Mario J. Chávez (luego Chabes), autor de *El silbar del payaso* (1923). Poemas, textos críticos de estos dos últimos, vanguardistas o no, se encuentran olvidados en la revista arequipeña *La Semana* (1918-1924). Se hace necesario revisar los periódicos de esa ciudad para tener un panorama más completo de la recepción y génesis de la vanguardia en el Perú. Está a punto de aparecer *Espigas y otros textos (1918-1926)* (Manchester, Trafalgar Square), donde recogemos parte de la obra dispersa de Luis de la Jara, quien también ejerció como traductor.

<sup>17</sup> Preparamos en la actualidad una antología de estos textos en su inmensa mayoría olvidados.

(Gianuzzi y Fernández, 2021a). No contamos todavía con suficientes elementos de juicio, pero no descartamos que Francisco Sandoval haya podido interesarse también por la poesía de vanguardia antes de octubre de 1922. En cualquier caso, esto habría sucedido tras su marcha de Trujillo el 11 de septiembre de 1921.

Aunque la forma pronominal que usa Spelucín en su famosa intervención en el primer simposio de Córdoba podría inducirnos a pensar lo contrario, resulta muy difícil de creer que él mismo haya podido estar entre los integrantes de la Bohemia que mostraron “gran curiosidad” por el movimiento ultraísta español gracias a las noticias de la revista *Cervantes* u otras publicaciones. La ausencia de cualquier atisbo de interés por el vanguardismo en su obra hasta mucho más tarde nos persuade de lo contrario. Es más, a la hora de recrear la relación de Spelucín con la vanguardia, hay que tener en cuenta una carta de este a José Carlos Mariátegui fechada el 6 de octubre de 1926 en la que escribía: “sé muy bien que *no pertenezco* a la vanguardia literaria de esta hora y *no pretendo simular* tampoco una estética que *no se ha hecho carne viva de mí mismo*” (en Mariátegui, 1994 II: 1797, los subrayados son nuestros).<sup>18</sup>

La elocuente carta de Spelucín fue remitida en un momento clave de la poesía peruana en que, transcurridos cuatro años del esfuerzo pionero de Vallejo en *Trilce*, la mayoría de los poetas jóvenes abrazaron –tras no pocas reticencias iniciales– la vanguardia.<sup>19</sup> Además de una serie de poemas y textos críticos dispersos en revistas y periódicos, da buena fe de ello una propuesta, muy poco comentada, de José María Eguren, según la que Mariátegui debía desistir de reeditar su obra poética y publicar en su lugar “una antología de los poetas jóvenes peruanos que principian con Vallejo” (en Bazán, 1926: 2):

– Ya José Carlos Mariátegui me ha hablado su propósito que yo acepto y agradezco inmensamente. Pero creo que más interesante sería hacer una antología de los poetas jóvenes peruanos que principian con Vallejo. Una verdadera selección de tres o cuatro poemas de cada uno de los nuevos, sería importantísima. Vallejo, no pertenece, es verdad, a los últimos por su edad, pero creo que de ninguna manera estaría entre ellos fuera de su sitio. Yo no tengo poemas nuevos, pero si tuviera alguno antes de hacerse esa antología, tendré el agrado sumo de figurar entre ustedes.

<sup>18</sup> Esta carta fue escrita por Spelucín con motivo del envío de su primer poemario, *El libro de la nave dorada* (1926), a José Carlos Mariátegui, quien lo reseñaría en el n.º 322 de *Mundial*, el 13 de agosto de ese año; se refundió en su libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, Minverva, 1928).

<sup>19</sup> Aunque el libro de Vallejo tuvo un efecto decisivo en el curso de los acontecimientos, otros poetas, como Juan Luis Velázquez y Juan José Lora, autores de *El perfil de frente* (1924) y *Diánidas* (1925), respectivamente, contribuyeron a la aclimatación del vanguardismo en Lima. También Alberto Hidalgo, debe haberla tenido, a pesar de publicar *Tu libro* (1922) y *Química del espíritu* (1923) en Buenos Aires.

Estas generosas palabras de Eguren ponen de manifiesto, desde un punto de vista externo, la consumación del cambio de paradigma poético en el Perú y, por consiguiente, la transformación del gusto de muchos poetas, un proceso lento en el que *Trilce* desempeñó un papel clave. A fin de comprenderlo en toda su riqueza de matices es indispensable un estudio histórico detallado de las distintas formas de apoyo y cuestionamiento de las que fue objeto antes de 1926 esta obra cumbre de la poesía del siglo XX.

## Bibliografía

- Bazán, Armando (1926). “Con José M. Eguren”. *Libros y Revistas*, 1, 2-3.
- Coyné, André (1949). “Apuntes biográficos de César Vallejo”. *Mar del Sur*, III, 8, 45-70.
- Espejo Asturizaga, Juan (1965). *César Vallejo: itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Juan Mejía Baca.
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino (2009). *César Vallejo: textos rescatados*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino (2012). *Imagen de César Vallejo: iconografía completa (1892-1938)*. Madrid, Del Centro Editores.
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino (2020). *La Bohemia de Trujillo, 100 años después*. Madrid, Del Centro Editores.
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino (2021a). “César Vallejo, *Trilce* y el dadaísmo”. Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/cesar-vallejo-trilce-y-el-dadaismo/> (último acceso 26/09/2021).
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino (2021b). “*Trilce* y Otilia Villanueva Gonzales”. Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/trilce-y-otilia-villanueva-gonzales/> (último acceso: 26/09/2021).
- Mariátegui, José Carlos (1994). *Mariátegui Total*. Lima, Amauta.
- Monguió, Luis (1954). *La poesía postmodernista*. Ciudad de México, FCE.
- Larrea, Juan (ed.) (1962). *Aula Vallejo*, 2-3-4, Córdoba (Argentina).
- Ly, Nadine (ed.) (1988). *César Vallejo, la escritura y lo real*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- Peralta Rivera, Germán (2011). *Antenor Orrego y La Bohemia de Trujillo (1914-1916)*. Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Sánchez, Luis Alberto (1922). “Dos poetas”. *Mundial*, n.º 129, s. p.
- Vallejo, César (1991). *Obras Completas*. Tomo I. *Obra Poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima, BCP.





**VOLVER A *TRILCE* Y SUS PRIMEROS LECTORES.  
EN LOS BORDES DE UNA RECEPCIÓN CENTENARIA**

**RETURN TO *TRILCE* AND ITS FIRST READERS.  
ON THE EDGES OF A CENTURY-OLD RECEPTION**

CELINA MANZONI  
*Universidad de Buenos Aires*

RESUMEN:

El artículo se propone el análisis de dos momentos inaugurales en la recepción de, por una parte, la primera edición de *Trilce* de César Vallejo en Lima en 1922 y, en un segundo movimiento, el de la segunda edición en Madrid en 1930. Más que un intento de recrear una historia editorial, supone un ademán crítico interesado en reponer miradas que ilustran, con los instrumentos propios del momento de su enunciación, un deslumbramiento ante lo que muchos no vacilaron en considerar un enigma.

PALABRAS CLAVE:

Vallejo, *Trilce*, Antenor Orrego, José Bergamín.

ABSTRACT:

The article proposes the analysis of two inaugural moments in the reception of, on the one hand, the first edition of *Trilce* by César Vallejo in Lima in 1922 and, in a second movement, that of the second edition in Madrid in 1930. More than an attempt to recreate an editorial story, it is a critical gesture interested in replenishing looks that illustrate, with the instruments of the moment of its enunciation, a dazzle before what many did not hesitate to consider an enigma.

KEYWORDS:

Vallejo, *Trilce*, Antenor Orrego, José Bergamín.

*Navigare necesse est, vivere non est necesse.*  
Plutarco, *Vita di Pompeo*.

## 0. Entrada

Cada aniversario tiene su magia, el de *Trilce*, en lo más inmediato, reenvía, por un lado, a la intensidad emocional de los versos de César Vallejo y, por otro, a una tradición de lectura que, entre la veneración y el rechazo, tampoco es indiferente a las circunstancias, casi los mitos que rodearon su vida y su muerte. “Aniversario”, “homenaje” y similares significantes son ilustrativos de la dificultad que presupone el ingreso a un espacio sagrado que, en relación con Vallejo se ha ido constituyendo como un laberinto; elusivo por definición, es difícil orientarse en sus bifurcaciones, difícil encontrar la salida. Desechada la opción de un vagabundeo sin rumbo, surge como alternativa imaginar un itinerario que se afinque en dos momentos inaugurales de la recepción de *Trilce* (1922 y 1930). Sin ánimo de recrear una historia editorial, quizás sea de interés crítico reponer miradas que ilustran, con los instrumentos propios del momento de su enunciación, un deslumbramiento ante lo que muchos no vacilaron en considerar un enigma. Se trata de las “Palabras prologales” de Antenor Orrego antepuestas a la primera edición de 1922 (1984: 432-442) y de la “Noticia” de José Bergamín que encabeza la edición de 1930 (1984: 656-660).

## 1. Prólogo de un prólogo I

Cuando en enero de 1922, César Vallejo comenta elogiosamente *Notas marginales (Ideología poemática)*, el último libro publicado por Antenor Orrego (Vallejo, 2011: 104), está saludando a un coetáneo, sí, pero también a uno de los miembros más influyentes, por lo menos en el espacio de la reflexión estética, del *Grupo Norte*, antes denominado por Juan Parra del Riego, la “bohemia de Trujillo” que, activo entre 1915 y 1930, estuvo siempre bajo el influjo del mismo Orrego y del poeta piurano José Eulogio Garrido. Cuando en la actualidad se leen los nombres de sus integrantes se vuelve evidente que, en esos años, tanto en Trujillo como luego en Lima, se había ido constituyendo un campo intelectual heterogéneo, “un pequeño centro de la lírica europea moderna” (Siebenmann, 1988: 133), en el que se entrecruzaban poetas, políticos, periodistas, músicos, pintores, escultores sin los cuales sería hoy muy difícil pensar la cultura moderna peruana. Son concluyentes, en cuanto a la composición del grupo, la fotografía en la que posan, junto a César Vallejo de *smoking* entre otros en general de elegante traje oscuro, Orrego y Garrido, Juvenal Chávarry, Domingo

Parra del Riego, Oscar Imaña, Alcides Spelucín, lo mismo que otra, mucho más concurrida, en la que los mismos y otros se muestran en la reunión celebrada en Trujillo en casa de Macedonio de la Torre el 10 de junio de 1917, con motivo de la exposición de sus esculturas; la misma casa en la que, se dice, Vallejo leerá por primera vez *Los heraldos negros* (*Homenaje Internacional a César Vallejo*, 1969: 114)

A los nombres ya entonces admirados de José María Eguren, Abraham Valdelomar y su revista *Colónida*, publicada de enero a mayo de 1916, además de los de González Prada y Ricardo Palma se sumarán muy pronto, como lo muestran recientes investigaciones, las voces de quienes, agrupados en revistas más o menos efímeras, llegaban a Lima desde Puno, Arequipa, Chiclayo, Huancayo. Un movimiento renovador proveniente de la sierra; el “vanguardismo literario andino” que Mauro Mamani Macedo ha visibilizado en *Sitio de la tierra* (2017) en una línea de investigación que recupera también los aportes que viene realizando Mirko Lauer con *La polémica del vanguardismo. 1916-1928* (2001a) y, lo mismo que Mamani, con la difusión de textos antes de muy difícil acceso como *9 libros vanguardistas* (2001b) también precedidos por estudios que rodean la persistencia, en esos años, de una filiación vanguardista (Lauer, 2001a: 11-48). Una constelación en la que los nombres de Gamaliel Churata, Alberto Hidalgo, José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre y tantos más dialogan, desde perspectivas y entonaciones diversas, con quienes, como el mismo César Vallejo, han bajado desde los pueblos andinos para estudiar en la universidad, practicar la docencia, el periodismo, la lectura y la crítica de la lectura en un abanico que va desde Góngora y Quevedo hasta las crónicas de Gómez Carrillo sin olvidar a Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Azorín, Spengler, Tolstoi. Y, recordando, en particular, *La poesía francesa moderna*, antología recopilada y traducida por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortín en 1913, en la que los trujillanos conocieron la lírica moderna. Un espacio americano en el que circulaban las revistas españolas: *Grecia* (1919-1920), *Cervantes* (1919-1920): portavoz de ultraístas y creacionistas, *Ultra* (1921-1922), que traían en sus colaboraciones, notas y manifiestos las novedades no exentas de críticas, a veces crueles, y de polémicas propias de una época en la que confluían las voces de Huidobro, Borges, Apollinaire, Valéry que, simultáneamente, estaban entusiasmando a una cultura española enredada en las estéticas y en los debates que se organizaban en torno a dos cenáculos madrileños: el de Ramón Gómez de la Serna y el de Rafael Cansinos-Assens.

En el ambiente americano, conmovido además por las luchas estudiantiles que desde la ciudad de Córdoba en Argentina se multiplicaban en todo el continente, César Vallejo (nunca atraído de manera evidente por la política), uno de los jóvenes poetas que la mayoría de los nuevos distingue, entrevista en *La Reforma* y *La Semana* de Trujillo a Abraham Valdelomar, José María Eguren y González Prada, se

dice que colabora en la revista *Nuestra Época* dirigida por José Carlos Mariátegui y estudia en la Facultad de Filosofía y Letras y también en Jurisprudencia mientras va publicando algunos de los poemas que luego constituirán *Los heraldos negros*. Un primer libro terminado en 1918 pero publicado al año siguiente, quizás a la espera del prólogo del llorado Abraham Valdelomar, muerto en un accidente en los primeros meses de 1919. Un libro en el que es posible escuchar todavía ecos de Rubén Darío y de Julio Herrera y Reissig, los maestros que traen a la lírica americana la tradición de Verlaine y Baudelaire. Bien recibido por la crítica y el público que quizás no alcanzaron a percibir la audacia experimental de algunos de sus poemas ni, como se conoció en investigaciones posteriores, los procesos de escritura y reescritura, las modificaciones, la obsesión por la corrección que seguirá siendo fundamental en el segundo libro de 1922.

*Trilce* se había ido articulando más o menos silenciosamente ya desde algunas primeras notas discordantes y en medio de una intensa sociabilidad que no se detuvo siquiera durante la experiencia de la cárcel sufrida por Vallejo, memoria recuperada en casi toda su bibliografía y que tampoco evita Orrego en sus “Palabras prologales” (Orrego, 1984: 432-442). Una memoria que no olvida la efectiva solidaridad con el poeta encarcelado ni que “[a]llí se astillaron, con sangre de su sangre, los mejores versos de *Trilce*” (Orrego, 1984: 441), observación recuperada por André Coyné cuando analiza en detalle la deuda de *Trilce* con el intenso trabajo de escritura y reescritura realizado en esos meses de encierro en los que también escribió las todavía poco estudiadas *Escalas melografiadas* publicadas en 1923 (1968: 116-124).

Aquella intensa sociabilidad, el sentido de pertenencia, de camaradería, incluso de fraternidad, es lo que vuelve más dramática la orgullosa soledad en la que se sumergirá Vallejo a partir de las primeras escasas y, en general, adversas reacciones que suscita la publicación de *Trilce* en septiembre y distribuida en octubre de 1922, cuando le escribe a su prologuista:

Las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acunado a *Trilce*. Con ellas basta y sobra por su calidad. Los vagidos y ansias vitales de la criatura en el trance de su alumbramiento han rebotado en la costra vegetal, en la piel de resaca yesca de la sensibilidad literaria de Lima. No han comprendido nada (2011: 104-105)

Resultará casi modélica de esa incompreensión el artículo publicado por Luis Alberto Sánchez en *Mundial* (3 de septiembre de 1922): “Y he aquí, ahora, a un poeta brujo. A un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro”. “¿Por qué ha escrito *Trilce* Vallejo?”. Una pre-

gunta retórica que simula una extrañeza retrospectiva: “ha lanzado [ahora] un nuevo libro incomprensible y estrambótico: *Trilce*” (1984: 443). En un juego de exacerbado énfasis repite la pregunta: “Pero ¿por qué habrá escrito *Trilce* Vallejo?” Aparentando buscar una respuesta propone dos opciones, la posibilidad de que se trate de una humorada o la de que se trate de algo tan tremendo que escape a la comprensión de los lectores, dilema que se renuncia a resolver porque,

A pesar del enmarañamiento, de lo oscuro, de lo difícil e incomprensible de este caprichoso *Trilce*, de cuando en cuando se encuentra un “la calle está ojerosa de puertas” u otra observación por el estilo, denunciadora del talento auténtico de quien tejió aquella complicada urdimbre de palabras raras con ortografía antojadiza (1984: 443).

Última observación que se abre casi irónicamente a un consejo y una esperanza de futuro desconocida en el desconcertante presente del poeta:

Como que en cuanto le venga en gana dejar las cabriolas verbales y recordar que los dadás valen sólo por lo que significan como reacción y renovación –y de ellos es millonario este poeta–; Vallejo hará una poesía suya, completamente suya y absolutamente nueva en el Perú. (1984: 443)

En 1988, con motivo del 50° aniversario de la muerte de Vallejo, el mismo Luis Alberto Sánchez recordará:

*Trilce* fue un escándalo de silencio. Antenor Orrego le había escrito un prólogo excelente. Los periódicos de Lima no mencionaron el libro excepto una pequeña nota de Clovis, Luis Varela y Orbegoso, y un tímido comentario mío en la revista *Mundial* [al que se hace referencia más arriba y que no suena hoy precisamente como tímido], *Trilce* era mucho manjar exótico para un paladar limeño en 1922 (Sánchez, 1988: s/p).

Había tenido antes otra oportunidad de referirse a *Trilce* en el epílogo a la primera edición de *Poemas humanos* (1939): “*Trilce* fue una isla incógnita y repudiada. Orrego y yo nos hicimos el hara-kiri crítico al amparar eso que los ‘viejos’ llamaban, irritados, ‘disparate’, y los jóvenes, ‘pose’” (s/p). No obstante, esos desencuentros, el 2 de enero de 1930, desde París, Vallejo, a quien el mismo Sánchez le solicita un comentario acerca de sus artículos, le escribirá: “Mi criterio no ha de derivarse de personal simpatía, sino que lo dictará un máximo rigor objetivo. Usted sabe que en esto no me he dejado parcializar por nada: ni por elogios recibidos ni por ataques a mi obra” (2011: 287).

## 2. Antenor Orrego: “Palabras prologales”

Ricardo Silva-Santisteban acierta cuando reivindica el papel de Orrego como “el descubridor y mentor de Vallejo y uno de los pocos que, con conocimiento de causa, supo estimular al poeta y vislumbrar lo que su poesía, nueva y descarnada, significaba para el proceso poético peruano y americano” (Silva-Santisteban, 2008: 25). Cien años después, el lector de las “Palabras prologales” de Antenor Orrego (Orrego, 1984: 432-442) firmadas en Trujillo en septiembre de 1922, reconoce ese “vislumbrar” pese a que el lenguaje crítico se siente hoy como muy lejano. Organizado el prólogo en cuatro apartados de diferente extensión, abre el primero, “Conocimiento”, con un exordio algo rebuscado que juega sobre la tensión entre amistad y ecuanimidad; en él es como si Orrego se adelantara a la suspicacia de sus contemporáneos, como si se sintiera obligado a justificar que *Trilce* es un gran libro independientemente de los lazos que lo unen a su autor:

Bien quisiera yo, con harto y ubérrimo corazón, que estas palabras mías al frente del gran libro de César Vallejo, que marca una superación estética en la gesta mental de América, fueran más que lírico grito de amor, tenue vibración del torbellino musical que ha suscitado siempre en mí la vida y la obra de este hermano genial. (Orrego, 1984: 432-433)

El tópico de la fraternidad se ampliará luego en el último apartado, “La vida circunstancial del hombre” (Orrego, 1984: 438-442) en el que la memoria de la inalterable amistad forjada en los años de Trujillo explicaría la transformación del humilde estudiante serrano en el “mágico creador de *Trilce*”. La siempre exitosa dupla vida-obra se cimenta en el prestigio de la bohemia: las noches inacabables, las mesas de los cafés en las que se recitaba a “Darío, Nervo, Walt Whitman, Verlaine, Paul Fort, Samain, Maeterlinck y tantos otros que poblaban de aladas y melódicas palabras la sonoridad inarticulada de mar que abría a nuestra fantasía viajera sus ‘camino innumerables’” (Orrego, 1984: 439). Recuerda también a cada uno de aquellos soñadores, no solo por sus nombres sino también por las cualidades y, a veces, apodos, que los distinguían. Las fotografías a que se ha aludido más arriba le ponen rostro a unos hombres jóvenes entre los que destaca César Vallejo: “de enjuto, bronceado y enérgico pergeño, con sus dichos y hechos de inverosímil puerilidad” (Orrego, 1984: 438), asombroso autor de “Aldeana”:

Pequeño poemita rural, de deleitoso ambiente cerril y campesino. Fue el “sésamo ábrete” que me franqueó la abismática riqueza del artista. Mi admiración y mi amor rindiéronse genuflexos ante el indio maravilloso. Comenzaban a forjarse a yunque cordial y a puro martillo de vida, *Los heraldos negros* (438).

Menos de cuatro años después, José Carlos Mariátegui, en un artículo publicado en *Mundial* el 28 de julio de 1926, confirmará que el deslumbramiento de Antenor Orrego no resulta de una exagerada exaltación fraterna sino de la sagacidad de haber reconocido en el poeta la revelación de la expresión indígena. A partir del “indio maravilloso” de Orrego, Mariátegui construirá una fecunda tradición crítica que insiste en el “sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui, 1980: 308) y en la novedad que esto supone en los versos de Vallejo, en quien “[e]l sentimiento indígena tiene [...] una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo. Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma” (1980: 308-309).<sup>1</sup> El entusiasmo de Mariátegui principalmente por *Los heraldos negros*, (“podía haber sido una obra única”), pero también por algunos de los poemas de *Trilce*, que transcribe, se sostiene en la convicción de que se sustentan en el universalismo de Vallejo y en su continua elaboración de una técnica que lo constituyen en un creador que, al margen de elementos provenientes de otras fuentes, logra una austeridad, casi una ausencia de la forma que lo hacen único:

Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad. La creación en él es, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez de la forma. (1980: 316)

Quizás sea necesario destacar que su referente no es el prólogo de *Trilce* sino *Panoramas*, otro texto crítico de Orrego cuyos originales fueron confiscados y nunca devueltos.<sup>2</sup> Quedarían de ese texto perdido, las palabras que cita aquí Mariátegui, fundamentales en relación con la ruptura estética que realiza Vallejo ya analizada en las “Palabras prologales”: “La derogación del viejo andamiaje retórico [...] no era un capricho o arbitrariedad del poeta, era una necesidad vital”. Es como si el excepcional valor que Mariátegui le otorga a esa poética, en la que confluirían ética y estética, lo impulsara a terminar el capítulo, casi como un reto, con la transcripción de la carta de Vallejo a Orrego que se ha vuelto tan famosa:

---

<sup>1</sup> Aquí se cita según José Carlos Mariátegui (1980). En carta del 10 de diciembre de 1926, Vallejo le agradecerá a Mariátegui: “varios pasajes de su cariñoso ensayo, [...] leyéndolos me he sentido como descubierto por la primera vez y como revelado de modo concluyente” (Vallejo, 2011: 201).

<sup>2</sup> En *Mi encuentro con César Vallejo* publicado en 1989, Orrego recuerda las cartas y otros materiales perdidos “junto con los originales de mis libros *Panoramas* y *Helios* [...] en los muchos asaltos y registros que [la policía peruana] practicó en mis domicilios de Trujillo y Lima”. Cabel, Jesús, “Introducción” (Vallejo, 2011: 75-76).

Por lo demás, el libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la cuchara por las narices. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás” (Vallejo, 2011: 105).<sup>3</sup>

Es de interés también, por sus proyecciones, además de la filiación indígena de la poética vallejana y la percepción de su carácter rupturista, ya señaladas, la perseverancia en el tópico de la austeridad y en el de la humildad, la pureza y el humanismo cuya eficacia e intensidad Mariátegui lee en *Trilce*.

Superada la *captatio benevolentiae* de Orrego que, en el inicio de su prólogo ha motivado una deriva hacia José Carlos Mariátegui, en el desarrollo del primer apartado, “Conocimiento”, el prologuista recupera el tópico clásico de la poesía como hacer y saber para caracterizarlo como una aventura que se inicia en la infancia a partir de la curiosidad por encontrar el origen de la voz, del conocimiento que es lenguaje: “Cesar Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya” (Orrego, 1984: 433). Por medio de un juego metafórico que apela a imágenes casi expresionistas, desarticula la compleja relación entre poesía y retórica por el desmontaje de “lo puramente formal en busca de las esencias”, un mecanismo que le habría permitido a Vallejo encontrar “el principio primordial del gran arcano”: “[h]a descubierto los estilos y los instrumentos para expresarlos: las técnicas”. [...] El poeta ha hecho pedazos todos los alambritos convencionales y mecánicos. Quiere encontrar otra técnica que le permita expresar con más veracidad y lealtad su estilo de la vida” (1984: 434). Luego de proclamar la originalidad de Vallejo, su “virginidad poética”, solo comparable a la de Walt Whitman, pasa a desarrollar estas intuiciones en “Introspección estética”, donde logra verbalizar el logro que considera fundamental en *Trilce*, y que, a su vez, parece haber influido en la argumentación de Mariátegui: “despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos de lo que aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencillez prístina a la pueril y edénica simplicidad del verbo” (Orrego, 1984: 434). En un lenguaje por momentos confuso en el que la apelación a la “puerilidad”, “virginidad”, “inocencia” del poeta ha dado lugar a algunas lecturas simplistas, Orrego percibe que el procedimiento por el cual Vallejo alcanza una nueva retórica parte de reconstruir lo disperso para alcanzar una nueva recomposición, una rearticulación:

<sup>3</sup> La carta completa de Vallejo a Orrego, que Mariátegui reproduce, tiene algunas pequeñas diferencias con la versión de *Correspondencia completa* (2011: 105-106). Las dificultades de atribución de esta carta han dado lugar a una serie de observaciones parte de las cuales se incluyen en una extensa nota al pie del editor Jesús Cabel (2011: 106-107).



Retrae hacia su origen la esencia del ser, bastante oscurecida, chafada, desvitalizada por su carga intelectual de tradición. De este modo llega su arte a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción. (Orrego, 1984: 435).

Con una serie de metáforas, hasta cierto punto constructivistas, destaca la originalidad de Vallejo mediante un juego de oposiciones entre la acción del poeta, el creador y un nosotros, en el que parece incluirse, al que solo le restaría lo accesorio: “El creador vitaliza los lenguajes y las técnicas particularizándolas, nosotros particularizamos y estrechamos el corazón humano desvitalizándolo” (Orrego, 1984: 435). Opone la síntesis creadora de Vallejo y su capacidad de conocer articulando, a la imposibilidad de los poetas que hasta entonces solo ha sabido acentuar los abismos entre forma y forma: “Él acerca y conecta eslabones [...]. Él descubre y acopla identidades. [...] Nosotros percibimos los tabiques, el percibe las trayectorias” (1984: 435). Casi como si en algún punto estuvieran resonando ecos de las palabras de Apollinaire: “La verosimilitud ya no tiene ninguna importancia, puesto que el artista lo sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él supone sin descubrirla. El tema ya no importa nada o apenas nada” (1994: 17). Desde su argumentación, concluye Orrego:

He aquí la más grande función del artista: descubrir el ritmo, y por medio de su arte, expresarlo. [...] Este es el único sentido de la palabra creación. Los ritmos de las cosas están esperando, desde toda eternidad, un revelador. Darío dijo, si mal no recuerdo, que cada cosa está aguardando su instante de infinito. (1984: 437).

Volviendo la mirada a *Trilce* celebra: “¡Cuántos ‘instantes del infinito’ descubiertos y colonizados ya para el espíritu humano, han establecido su morada en el libro maravilloso...!”. Con “instantes del infinito”, es como si Orrego intentara definir esos momentos iluminados en que *Trilce* hace estallar, parafraseando a Benjamin, desde el interior de la institución literaria los códigos que la ordenan y definen (1980: 41-62).

### 3. Prólogo de un prólogo II

Desde 1925, con diversos intervalos relacionados con la tramitación de una beca que le permitiría completar los estudios de derecho iniciados en Lima, y que se pueden seguir en la correspondencia mantenida en esos años, sobre todo con Pablo Abril de Vivero, Vallejo viaja en diversas ocasiones desde París a Madrid e incluso

por períodos relativamente breves se instala en la ciudad donde se vinculará con poetas, escritores e intelectuales españoles en su mayor parte relacionados con la denominada Generación de 1927.

En una carta dirigida a Gerardo Diego desde París el 16 de diciembre de 1929, comenta: “Por Larrea me he enterado de las buenas intenciones que ha despertado en usted y en Juan Bergamín la lectura de mi libro *Trilce*” (Vallejo, 2011: 285). Aunque se trata de una carta muy formal en la que se ofrece a colaborar con ellos en las gestiones ante la editorial, en cartas sucesivas el encabezamiento irá pasando a modalidades más personales hasta llegar a la fórmula “Mi querido Gerardo” aunque el motivo estará siempre relacionado, sobre todo el 6 de enero de 1930, con los detalles prácticos del contrato por dos mil ejemplares con la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Aunque en ese trámite sigue los consejos de Bergamín y del mismo Diego, (“Mis poderes son, pues, enteros y sin reservas”, 288), al mismo tiempo enfatiza la necesidad de lograr un adelanto de mil pesetas en el momento de entrega de los originales, así como la premura porque se finalice el trámite de la manera más inmediata. Una urgencia que no le impide recomendar la exclusión de derechos en el Perú, alertado por el escaso o nulo cumplimiento de las liquidaciones de sus artículos por parte de publicaciones peruanas, imposibles de controlar desde Europa.

Varios meses después, ante el fracaso de las negociaciones, se realizará una combinación con la editorial Plutarco de modo que, según le anuncia Vallejo a Diego en carta del 11 de septiembre de 1930, para esa fecha ha llegado a París la reedición de *Trilce* precedida por una “Noticia” de José Bergamín y un poema de Gerardo Diego: “Valle Vallejo”. Meses antes (mayo de 1930), el poema había merecido un elogio en el que el lector actual se ve sorprendido al menos por uno de los adjetivos utilizados por Vallejo: “Su poema para *Trilce* me poseyó hondamente, no tanto por su cordialidad estética para mi libro, cuanto por su abrupta y rijosa energía” (Vallejo, 2011: 300). Habría provocado reparos, sin embargo, la opinión, que no conocemos más que indirectamente, de Gerardo Diego sobre la presentación de Bergamín, por lo menos en el sentido de su efectividad: “estoy de acuerdo con usted: ella, en verdad, no ha consultado el interés comercial. Es una lástima. Habrá que esperar, sin embargo, que se haga algún negocio” (2011: 302-303). Aun así, espera que Diego le envíe información sobre las críticas que puedan salir. Misión poco menos que imposible o por lo menos dudosa ya que, el 24 de enero de 1931, Vallejo comprobará personalmente que el libro no se difunde en Madrid al punto que él mismo le enviará un ejemplar a Gerardo Diego, entonces fuera de la ciudad, acompañado de una queja por el estilo de hacer negocios de los librerías y editores de Madrid. En todas las comunicaciones de ese período, en la misma carta del 26 de mayo de 1930 desde París después de una estadía en Madrid “con Bergamín y los demás amigos” (Vallejo, 2011: 300), no deja

de enviar saludos a los escritores que conociera en España, independientemente de la solidez de los lazos que lo unieran a ellos: más fuertes con García Lorca y con Diego, un poco menos quizás con Alberti, Marichalar y Salinas y el mismo Bergamín. Un capítulo de las relaciones entre escritores peninsulares y escritores americanos que, totalmente olvidado hacia 1930, había tenido su peor momento en 1927 en la polémica del Meridiano Intelectual proclamada por Guillermo de Torre y sostenida entre otros por Giménez Caballero y la *Gaceta Literaria* de Madrid (Manzoni, 2013).

Aunque, por el momento, la recepción de la segunda edición de *Trilce* parece escueta, es posible acceder a una entrevista realizada al autor por César González Ruano y publicada en el *Heraldo de Madrid*, el 27 de enero de 1931. Ante una observación del periodista: “este hombre habla con la misma precisión que escribe”, Vallejo responde:

La precisión me interesa hasta la obsesión. Si Ud. me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria. La expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!... (1931: 547)

Cuando el cronista se interesa por el título del libro, Vallejo responde: “¡Ah! pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*” (1931: 547). Una respuesta elusiva, aunque bastante habitual en Vallejo ante cierto tipo de situaciones y muy diversa de la que recupera Georgette Vallejo en sus controvertidas memorias:

Se ha inventado las anécdotas más banales sobre el origen del título *Trilce*. Sospechando que no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces pronunció sencillamente: “ttrrrriil...ce”, con entonación y vibración tan musical que hubiera forzado a comprender a quien le oyera y dijo: “Por su sonoridad...” y volvió a pronunciar: “ttrrrriil...ce”. (Georgette Vallejo, 1978: 15, n.15)

En el mismo reportaje Vallejo responde al origen de *Trilce* a partir de su experiencia anterior: “Me di en él un salto desde *Heraldos negros* [sic]. Conocía bien los clásicos castellanos... pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión” (1931: 547).

El cronista del periódico madrileño saluda entusiasta la llegada del poeta: “el viaje de un poeta siempre tiene mucho milagro” (1931: 545) y realiza una observación acerca de su estética, cuya autoría atribuye a Mariátegui: Vallejo no pertenecería a

ninguna escuela ya que “el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo y todos los ‘ismos’ son elementos interiores en él, dentro del panorama de su sueño” (1931: 545). Desde esa seguridad, manifiesta no sólo que “César Vallejo aprisiona en *Trilce* la precisión” sino que se distingue por “la gracia de su cultura”, afirmación que se abre de inmediato a una polémica oblicua: “Desde la primera poesía comprendí que no era el montañés peruano que me querían presentar algunos, creyendo favorecerle con la simulación de un poeta adánico, cazado en lazo de auroras en la serranía donde él comía soles, ignorando que sus zapatos eran de charol” (1931: 545-546).

Otra repercusión, muy breve, de la edición de 1930 se encuentra en una nota de Pierre Lagarde publicada en *Comédie*, París, en julio de 1931, en la que, además de anunciar una próxima traducción de *Trilce* al francés, afirma que este libro “es el primer ensayo de dadaísmo en el Perú, a la hora en que, en Madrid, recién se le descubre” (1931: 661-662). Sin otras referencias acerca de la supuesta inminente traducción, parecería que se cuela algún prejuicio respecto del supuesto atraso de los españoles en relación con las estéticas de vanguardia.

#### *José Bergamín: “Noticia”*

Como un viajero que ha tenido el privilegio o la osadía de recorrer territorios ajenos, José Bergamín revela, ofrece las primicias de un libro desconocido de un autor desconocido para el público al que se dirige. Lo titula “Noticia”, como conviene a quien rinde un informe, a quien proporciona un testimonio valioso y lo hace de manera concisa y directa, objetiva, dentro de sus posibilidades:

Este libro *Trilce* de César Vallejo se publicó por primera vez en Lima en 1922. Fue acogido con indiferencia o con hostilidad. Después, las jóvenes generaciones literarias del Perú, empezaron a darse cuenta exacta, según parece, del extraordinario valor poético que contenía. Hubo, o hay, hacia César Vallejo, una atención distinta: de curiosidad, de sorpresa, de admiración (Bergamín, 1985: 656)

Aparentemente sin referencias al prólogo de Orrego y, como es probable, con escaso o nulo conocimiento de la obra anterior de Vallejo o incluso de su prolífica actividad como cronista privilegiado de la vida cultural europea posteriormente recogida por Enrique Ballón Aguirre (1984 y 1985), reproduce la fórmula de los antiguos viajeros a *terra incognita*: hablar acerca de lo desconocido a través del prisma de lo conocido. Y Bergamín, lector de las primeras revistas españolas de la vanguardia, contertulio del café Pombo desde el cual Ramón Gómez de la Serna crearía sus greguerías, admirador de Juan Ramón Jiménez y de otros grandes españoles también admirados por los americanos, protagonista de “la fase constructiva

de la vanguardia” (Giménez Caballero, 1973: 51) y del famoso homenaje a Góngora en Sevilla en 1927, elige sus referentes. Menciona como inmediata zona común, primero, al creacionismo que Vallejo habría compartido con Huidobro, Larrea, Gerardo Diego y otros, después, a los poetas españoles que, en aparente oposición al principio de la traducibilidad, característica que atribuye al creacionismo, coinciden “con la tendencia de la nuevamente radical poesía española que definían, individualmente, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti” (Bergamín, 1985: 656).

Su lectura del creacionismo, en torno casi exclusivamente a la propuesta de traducibilidad, le da pie para acentuar, por la vía contraria, una de las cualidades que considera esencial de la poesía de César Vallejo: “su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegarnos su poesía de América” (1985: 656). No deja de llamar la atención, sin embargo, que en el marco de este razonamiento no incluya como elemento discordante el de la manifiesta intraducibilidad del título mismo del poema, *Trilce*, que con tanta frecuencia fuera recorrida después. Coincide su lectura, aunque sin mencionarlo, con uno de los tópicos más recurridos por el autor de las “Palabras prologales” de 1922; el de la pureza, la inocencia del poeta a la que le atribuye un logro profético: “adelantándose con ingenua espontaneidad verbal de poesía recién nacida: y adelantándose tanto, que hoy mismo nos sería difícil encontrarle superación entre nosotros; en su autenticidad y en sus consecuencias” (1985: 656). Una insistencia en la espontaneidad y la ingenuidad que resulta contradictoria ya que, si por una parte, lo lleva a considerar que “con este libro de César Vallejo [llega] una aportación lírica de valor y significados decisivos” (656), por otra casi lo remite a un cierto primitivismo (“un grito alegre o dolorido, casi salvaje” [658]).

En pos de la línea argumentativa que persigue: asimilar lo desconocido a lo conocido, establece una serie de correlaciones entre la estética del libro que prologa y la que definiría a algunos escritores españoles, algo que, a la larga, se resuelve en una suerte de cotejo del que se podría derivar, como rasgo de *Trilce*, un cierto efecto de falta; carecería Vallejo, por ejemplo, de “esa poderosa plenitud dominada y dominadora de la expresión poética” propia de Alberti (Bergamín, 1985: 657) o de ciertos atributos característicos de la poesía de Juan Larrea, mientras que, con respecto a la poesía de Gerardo Diego, si bien en parte se acerca “por la aparente incoherencia de los enlaces imaginativos”, en otro sentido, como en *Manual de espumas*, se aleja y esto debido al “estremecimiento humano que la determina, por la rapidez, por la vibración, por el acento” (1985: 658). También avanza una comparación entre Vallejo y Neruda, además que, por motivos diversos será retomado, una y otra vez, en múltiples ocasiones por la historiografía literaria. Así, a diferencia de la poesía de Neruda “más jugosa, más blanda, más densa y, acaso, más rica de tonalidades, pero

más monótona en conjunto, menos inventiva, menos flexible, menos ágil”, según Bergamín, la poesía de *Trilce* sería “seca, ardorosa, como retorcida duramente por un sufrimiento animal que se deshace en un grito alegre o dolorido, casi salvaje” (1985: 658).

Si bien, en el largo plazo, estos ejercicios comparatistas propuestos por Bergamín cumplirían una función crítica, ahora, articulados como una estrategia que busca acercar lo conocido a lo intensamente desconocido, enigmático, casi incognoscible constituyen una reflexión que, por su interés, reproduzco en toda su extensión:

La poesía de *Trilce*, proyecta o propaga el pensamiento espiritualmente, y no literalmente, por la palabra, en puras relaciones imaginativas, desnudas del ropaje habitual metafórico, descarnadas así, secamente, como una sacudida eléctrica. Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se transmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana (Bergamín, 1985: 658-659).

Es como si el lenguaje del crítico se hubiera liberado y, a través de imágenes poderosas que confluyen en el efecto de “un “estremecimiento de máxima tensión poética”, hubiera llegado a un resultado similar a lo que Orrego, recordando a Rubén Darío, había denominado “instantes del infinito”: “¡Cuántos “instantes del infinito” descubiertos y colonizados ya para el espíritu humano, han establecido su morada en el libro maravilloso llamando ojos, nervios, cerebros y corazones para que descubran a su vez lo que el poeta descubrió!” (Orrego, 1984: 437). Instantes de infinito, chispazos luminosos y ardientes, metáforas al servicio de un arte humanizado que, por otra parte, desautorizan las entonces generalizadas tesis de Ortega y Gasset que, a diferencia de Orrego, Bergamín conoce desde 1925 aunque no las mencione:

La pureza poética de *Trilce*, pureza íntegramente espiritual: pureza de mar no pureza de agua destilada, tiene tanto empuje, tanto ímpetu, que nos parece áspera y dura al primer contacto; pero, por eso mismo, como todo lo que se expresa más estrictamente, afianza el sentido humano de lo verdadero: la poesía que es lo más humanamente verdadero: o, verdaderamente, lo más humano. (Bergamín, 1985: 660)

#### 4. Salida

El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a  
la par de la música, son todo para todos los hombres.  
Jorge Luis Borges (1957: 99)

Con la perspectiva que da el tiempo y la profusa bibliografía acumulada, los lectores contemporáneos atentos al espacio crítico cubierto por estos adelantados pueden reconocer que, aunque desde otros lenguajes y otros presupuestos críticos y teóricos, ambos, separados en el tiempo y en el espacio, supieron registrar la excepcionalidad de una escritura que, como la de Vallejo, reconformaba el espacio literario con un efecto plástico reconocible en la ambición de Malevich orientada “al nuevo realismo pictórico, a la creación absoluta en el arte”. Título de su manifiesto de 1915 encabezado por una reflexión y un deseo: “El espacio es un receptáculo sin dimensiones en el cual el intelecto pone su creación. Que también yo pueda poner mi forma creativa” (2016: 130).

Los estudios preliminares, el de Orrego en Lima en 1922 y el de Bergamín en Madrid en 1930, por el gesto decidido con el que reconocieron la audacia de *Trilce*, por el cuidado con que evitaron internarse en exégesis minuciosas y en hipótesis, más o menos verificables siempre, dieron respuestas inteligentes y sensibles tanto a los escasos lectores como a las desilusionadas palabras de Vallejo en su carta a Orrego, ya en parte citada, cuando agrega:

Para los más, no se trata sino del desvarío de una esquizofrenia poética o de un dislate literario que sólo busca la estridencia callejera. [...] Sólo algunos escritores jóvenes aún desconocidos y muchos estudiantes universitarios se han estremecido con su mensaje. (2011: 105).

“Tout revient au fond au monde moral”.

(Vallejo [a Georgette Vallejo] (cit. Georgette Vallejo, 1978: 54)

Pocos, es cierto, pudieron advertir entonces, en toda su plenitud, el salto hacia la creación de otro espacio, de otra dimensión que solo un gran poeta puede dar cuando articula, como hizo Vallejo, lo poético y lo político, lo político y lo histórico; síntesis y simultaneidad en un espacio estallado por transformaciones fonéticas y gráficas que, cargadas de nuevos sentidos, pudieron ser equiparadas a las técnicas utilizadas en algunas obras de Picasso, como sugiere Monguió (1952). Técnicas que, en su develamiento de lo escondido en la palabra y por la palabra, en el acto de heredarnos los versos a los que inevitablemente se vuelve, evitaron, en su amplitud y profundidad, el fracaso en el que se perdieron los ismos como muy tempranamente advirtieron Rafael Cansinos-Assens en *El movimiento V.P.* (1921), su famosa novela ultraísta que descrea del ultraísmo lo mismo que el joven Borges recién regresado a Buenos Aires en 1921.

## Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume ([1913] 1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, Visor, 17.
- Ballón Aguirre, Enrique (1984). “Prologo”. En Vallejo, César. *Crónicas*. Tomo I: 1915-1926. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre.
- Ballón Aguirre, Enrique (1985). “Prólogo”. En Vallejo César. *Crónicas. Tomo II: 1927-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre.
- Benjamin, Walter (1980). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 41-62. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre
- Bergamín, José ([1930] 1985). “Noticia de Trilce”. En Vallejo, César. *Crónicas. Tomo II: 1927-1939* (1985). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 656-660.
- Bergamín, José (1930). “Noticia”. En Vallejo, César. *Trilce*. Madrid, Plutarco.
- Borges, Jorge Luis (1957). “La busca de Averroes”. En *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 91-101.
- Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) (1975). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza.
- Cabel, Jesús (2011). “Introducción”. En Vallejo, César. *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 18-78.
- Cansinos-Assens, Rafael ([1921] 1978). *El movimiento V.P.* Madrid, Hiperión.
- Coyné, André (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Diego, Gerardo ([1930] 1985). “Valle Vallejo”. En Vallejo, César. *Crónicas*. Tomo II: 1927-1939. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 660-661.
- Diego, Gerardo (1930). “Valle Vallejo”. En Vallejo, César. *Trilce*. Madrid, Plutarco.
- Giménez Caballero, Ernesto (1975). “Literatura española. 1918-1930”. En Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) (1975). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza, 48-54.
- González Ruano, César ([1931] 1985). “El poeta César Vallejo, en Madrid. *Trilce*, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título”. En Vallejo, César. *Crónicas. Tomo II: 1927-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 545-548.
- Lagarde, Pierre ([1931] 1985). “Trilce o el dadaísmo en el Perú”. En Vallejo, César Vallejo. *Crónicas. Tomo II: 1927-1939* (1985). México, Universidad Nacional Autónoma de México. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre, 661-662.



- Lauer, Mirko (2001a). *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, Mirko (2001b). *9 libros vanguardistas*. Lima, El Virrey / Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Malevich, Kazimir ([1915] 2016). “Del cubismo al suprematismo, al nuevo realismo pictórico, a la creación absoluta en el arte. 1915”. En Malevich, Kazimir. *Retrospectiva. Colección State Russian Museum*. San Petersburgo, Fundación Proa / Septiembre – Noviembre, 130-132.
- Mamani Macedo, Mauro (ed.) (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Manzoni, Celina (2014). “La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en las vanguardias latinoamericanas”. En Ehrlicher, Hanno y Rissler-Pipka, Nanette (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, 271-294.
- Mariátegui, José Carlos ([1926] 1980). “César Vallejo”. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 308-316.
- Milla Batres, Carlos y Washington, Delgado (eds.) (1969). “Homenaje Internacional a César Vallejo”. *Visión del Perú. Revista de Cultura*, 4, Lima, Perú.
- Monguió, Luis (1952). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Perú Nuevo.
- Orrego, Antenor ([1922] 1984). “Palabras prologales”. En César Vallejo. *Crónicas. Tomo I: 1915-1926* (1984). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 432-442.
- Orrego, Antenor (1922). “Palabras prologales”. En Vallejo, César. *Trilce*. Lima, Talleres de la Penitenciaría, III-XVI.
- Sánchez, Luis Alberto ([1988] 2016). “Notas inéditas sobre Vallejo por Luis Alberto Sánchez”. En *Cortinas de humo: blog de rescate cultural*. Recuperado de: <https://cortinasdehumo.wordpress.com/2016/09/24/notas-ineditas-sobre-cesar-vallejo-por-luis-alberto-sanchez/> (último acceso: 30 de julio de 2021).
- Sánchez, Luis Alberto (1922 [1984]). “Dos poetas. (Fragmento)”. En César Vallejo. *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 442-443.
- Sánchez, Luis Alberto (1939). “Epílogo”. En Vallejo, César. *Poemas humanos*. Paris, Palais Royal. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Trilce> (último acceso: 30 de julio de 2021).
- Siebenmann, Gustav (1988). “Una introducción a César Vallejo (1892-1938). Ensayo de biografía literaria”. En *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Madrid, Taurus, 130-146.

- Silva-Santisteban, Ricardo (2008). “César Vallejo y su creación poética”. En Vallejo, César. *Poesías completas*, Madrid, Visor, 7-107. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.
- Vallejo, César ([16/12/1929] 2011). “Carta a Gerardo Diego”. En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 285.
- Vallejo, César ([1922] 2011). “Carta a Antenor Orrego”. En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 104-105
- Vallejo, César ([1930] 2011). “Carta a Luis Alberto Sánchez”. En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 287.
- Vallejo, César ([26/5/1930] 2011). “Carta a Gerardo Diego”. En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 300.
- Vallejo, César ([6/01/1930] 2011). “Carta a Gerardo Diego”. En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 288-289.
- Vallejo, César (1930). *Trilce*. Madrid, Plutarco.
- Vallejo, César. “Carta a Gerardo Diego” (11/9/1930). En *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 302-303.
- Vallejo, César. “Carta a José Carlos Mariátegui” ([1926] 2011). *Correspondencia completa*. Valencia, Pre-Textos, 201.
- Vallejo, Georgette de (1978). *¡Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima, Zalvac.

## POEMA XXXV: MUJER Y TIEMPO EN *TRILCE*

## POEM XXXV: WOMAN AND TIME IN *TRILCE*

OLGA MUÑOZ CARRASCO

*Saint Louis University (Madrid Campus)*

### RESUMEN:

Este ensayo pretende abordar el poema XXXV de *Trilce* para establecer conexiones con otros del mismo libro y detectar la confluencia de ciertos elementos que cobran relevancia unidos: el protagonismo femenino, la presencia del cuerpo, la activación del tiempo y el carácter ritual de las escenas poetizadas. En TXXXV vemos cómo el encuentro con la mujer, mencionado de forma literal al comienzo, actúa como detonante de un tiempo que se impregna de ritualidad, y este fenómeno se extiende a otros muchos versos tríclicos, entre ellos los dedicados a la ceremonia del almuerzo con la madre o la amada.

### PALABRAS CLAVE:

César Vallejo, *Trilce*, poema XXXV, mujer, tiempo, cuerpo.

### ABSTRACT:

This essay will focus on poem XXXV from *Trilce*, in order to relate it with some others in the book and study the coincidence of certain elements which tend to appear together: the importance of the female figure, the presence of the body, the activation of time and the ritual tone in the poetic scenes. In TXXXV the encounter with the woman, explicitly mentioned in the beginning, detonates time, and it becomes ritualized. We can find this peculiar process in many other verses in *Trilce*, especially in those dedicated to the ceremonial act of eating at the table with the mother or the loved one.

### KEY WORDS:

César Vallejo, *Trilce*, poem XXXV, woman, time, body.

La condición inasible de *Trilce* (1922), ese poemario que alteró la geografía de la poesía escrita en español en el siglo XX –y marca todavía, cien años después, la venidera – debería prevenirnos contra aproximaciones perifrásticas o reductoras en busca de una traducción inteligible de los versos. Considerando la desafiante lectura de este conjunto de poemas, parte de la crítica viene desde entonces haciendo los mayores esfuerzos por dotar al libro de una interpretación cohesionadora de los textos, tanto en la red conectiva que despliegan como en el desarrollo de ciertos núcleos de sentido que, en diferentes niveles, se alojan en el poemario. Los variados acercamientos, sin duda, han posibilitado cumplir en parte ese admirable anhelo de cartografiar el territorio más complejo de la obra poética del peruano. Sin embargo, los poemas no se dejan domeñar fácilmente.<sup>1</sup>

Más bien podríamos afirmar que los poemas de *Trilce* no se dejan domesticar en absoluto, para regocijo de quienes apreciamos especialmente su propuesta de práctica escritural de resistencia, una resistencia entendida en varios sentidos. En primer lugar, resistencia como oposición a cualquier tentativa de imposición de un sentido excluyentemente sostenido fuera del poema o que olvide el funcionamiento interno del texto. En segundo término, se trata de una poesía que funciona como la resistencia insertada en un circuito, modificando el sentido de la corriente, alterando la manera en que discurre la lectura de los versos. Toda la obra vallejana, pero especialmente *Trilce*, se resiste así a simplificaciones. Y todavía más: este poemario pone a prueba la resistencia de sus materiales<sup>2</sup> en tanto que alberga unas tensiones y fuerzas textuales que colocan al límite la experiencia de la escritura y lectura poéticas. Puede añadirse que se trata de una poesía que incorpora la realidad y que la aguanta, la resiste en el ámbito textual, pero que al mismo tiempo se resiste a lo real como acceso único al acontecimiento verbal. Para terminar, si nos situamos en la zona última de la poesía de Vallejo hallamos igualmente una evidente resistencia política, una salvación utópica que sucede en la palabra.

Entonces, y sin olvidar lo refractario de *Trilce*, este ensayo se propone abordar el del poema XXXV para, en lo posible, llegar a otros textos del mismo libro y registrar

<sup>1</sup> Luis Miguel Isava aborda la necesidad de una “alternativización de los protocolos de lectura” para *Trilce*, y la pone en práctica a partir del comentario del poema XXVI, del que extractamos la siguiente cita al considerarla extensible al resto del poemario: “De hecho con esta construcción el poema impide que nuestra recepción del mismo se ajuste a formas heredadas [...] de comprensión asociadas al género y, por el contrario, exige la postulación de, incluso la *experimentación* con formas alternativas de lectura. Por ello dicha construcción lleva en sí una reflexión de orden teórico: al problematizar de entrada la capacidad de “entender” lo escrito, el texto interroga las condiciones de posibilidad de hacer sentido a partir del lenguaje y por ello hace patente las postulaciones –inconspicuas por naturalizadas– con las que nos enfrentamos a un artefacto cultural de orden verbal. [...] el texto de Vallejo complejiza el gesto al problematizar, además de manera *performativa*, la *dificultad* de leer el texto mismo.” (Isava, en prensa: 124-125)

con todos ellos el funcionamiento de ciertos elementos que ahí parecen ponerse en juego. Como es meridiano para cualquiera que conozca la obra de Vallejo, la presencia del cuerpo femenino y la complejidad en la consignación del tiempo no son exclusivos de estos versos. Pero, ciertamente, aquí vemos cómo el encuentro con la mujer, mencionado de forma literal al comienzo, actúa como detonante de un tiempo que se impregna de ritualidad. Cabe insistir en ello: no solo se produce –y tampoco solo aquí– la ritualización en relación con la mujer, pero el poema XXXV permite identificar algunas líneas que lo atraviesan y que continúan, más o menos a la vista, en otros muchos. Como venas que se transparentaran mejor en una zona del cuerpo, así este texto nos descubre parte del recorrido sanguíneo del poemario.

### 1. El encuentro con la amada

Sin ser uno de los más crípticos de la colección, el poema XXXV concita ineludiblemente opiniones críticas matizadas, muchas de ellas recogidas en la edición de *Trilce* al cuidado de Julio Ortega. Siguiendo su recopilación, encontramos entre otros a Mariano Iberico que se centra en el tema de la cena y el tono frívolo e irónico del comienzo, mientras que Eduardo Neale-Silva, aludiendo también al tono menor del texto, destaca su condición doméstica y común (cit. Ortega, 2018). Irene Vegas García, por su parte, se detiene en el aspecto temporal de los versos y concreta cómo se instaura un presente que vivifica el recuerdo, además de ofrecer un realismo en que conviven el lenguaje poético y el coloquial (Vegas García cit. Ortega, 2018: 175-176). Ortega, por fin, apunta a una cotidianeidad “aquí explorada como un paradigma de semejanza y variaciones” (Ortega, 2018: 176); y añade refiriéndose a la primera estrofa, a la que enseguida entraremos:

La imagen matriz de lo diario provee la abundancia de dones, bienes y placer en torno a la amada y sus roles tradicionales de matriarca activa y dócil. Pero ya en la primera estrofa “el encuentro con la amada”, que se anuncia como el título de una comedia urbana, se plantea en una doble perspectiva: fue “tanto alguna vez” pero hoy “es un simple detalle”. Situación que se explicita en la metáfora del azar hípico: el encuentro queda librado, ahora, a su signo azaroso; el “programa”, irónicamente, “de tan largo no se puede doblar bien”, lo que sugiere que la indeterminación del azar (en el juego, en el amor) anula la posibilidad de cualquier programa, de una escritura de control. (Ortega, 2018: 176).

La dicotomía de azar y control, resuelta según Ortega en la imposibilidad de dominio en la esfera amorosa y creativa, coloca inicialmente el poema en la incapacidad del sujeto de manejar el contacto con la mujer en este caso más allá de la evocación de un recuerdo cargado de extraños detalles conmovedores, tales como los “dedos

pancreáticos” o los “dos pezones sin lúpulo” de la amada. La coincidencia en la mesa a la hora del almuerzo constituye un encuentro atravesado por algunos surcos habituales en la obra del poeta santiaguino, como veremos después. No obstante, a veces esos trazos se tornan líneas de fuga que dejan los versos sin conclusión definitiva. Para poder seguir avanzando, empecemos por el principio, por la primera estrofa:

El encuentro con la amada  
 tánto alguna vez, es un simple detalle,  
 casi un programa hípico en violado,  
 que de tan largo no se puede doblar bien. (Vallejo, 2018: 174)<sup>3</sup>

Ese casi título del poema, “encuentro con la amada”, bautiza temáticamente el texto. Se trata de un suceso cargado, en algún momento, de importancia notable (“tánto alguna vez”), lo que no desmiente su marcado carácter nimio (“un simple detalle”). Como ocurre a menudo en Vallejo, los gestos cotidianos adquieren trascendencia sin abandonar su pequeñez, y hacen de nosotros lectores atentos a lo minúsculo e irrisorio que define la fragilidad humana. Esa contradicción intrínseca, lo menor con un alcance que nos supera, se vuelve tan ingobernable como el detallado programa de una actividad lúdica pero igualmente impredecible (un programa hípico difícil de doblar). Así, los primeros versos de TXXXV determinan las circunstancias en que se produce el encuentro con la mujer, por completo apegadas a lo real y, por ello precisamente, configuradoras de una plataforma para el salto al vacío desde lo doméstico.

Al igual que en algunos otros textos de *Trilce*, coinciden aquí cuatro elementos nucleares –como las cuatro paredes albicantes o las cuatro conciencias–:<sup>4</sup> mujer, cuerpo, tiempo y ritual. Son varios los poemas donde, con muy distinta articulación, se cruzan estas mismas coordenadas. Así, en el IX hay un predominio del cuerpo determinado por el acto sexual: “Vusco volvvver de golpe el golpe. / Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre a succulenta recepción / de multiplicando a multiplicador, su condición excelente para el placer, / todo avía verdad” (72). En el poema XI, el peso cae del lado del tiempo, al toparse el hablante lírico con su prima, casada ya y en cuya cintura palpitan los años: “He encontrado a una niña / en la calle, y me ha abrazado. [...] Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle / el talle, mis manos han entrado en su edad / como en un par de mal revocados sepulcros. [...] Se ha casado. / Se ha casado.” (78). Un encuentro con la amada sin su cuerpo, o sea, con su ausen-

<sup>3</sup> Todos los poemas de *Trilce* provienen de la edición a cargo de Julio Ortega indicada en la bibliografía, por lo que en adelante solo se consignará la página.

<sup>4</sup> Para una sorprendente (y objetable) lectura del número cuatro por parte de Jorge Guzmán, véase la reseña de Américo Ferrari (1998: 74).

cia, la hallamos en el poema XV, donde el hecho de haber dormido juntos adquiere un sesgo ceremonial recuperado en el mismo espacio en que aflora el recuerdo: “En el rincón aquel, donde dormimos juntos / tantas noches, ahora me he sentado / a caminar. La cuja de los novios difuntos / fué sacada, o talvez qué habrá pasado” (95). En TXXX, la dimensión corporal se hace más acuciante por la visualidad del dolor, con intensificadores que recuerdan la desproporción ya transcrita del “tánto alguna vez” y el “simple detalle”: “Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo. [...] El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada, de portar *tanto* / por tan punto *ridículo*.” (157; el subrayado es nuestro). Y para no caer en una relación exhaustiva, finalizamos con la clausura del encuentro en TXXXIV, donde todo termina definitivamente y la pérdida se condensa en una mención, como en el poema que nos ocupa, de los senos de la amada: “Se acabó todo al fin: las vacaciones, / tu obediencia de pechos, tu manera / de pedirme que no me vaya fuera” (172).

Detengámonos un poco más en el poema XIII, en el que el encuentro con la mujer se ciñe al ámbito sexual y, por tanto, aporta una corporalidad insoslayable. El tiempo aquí no se exhibe en un abanico de formas verbales, como veremos abajo, sino que se impone en la aparición de la muerte asociada al coito. El engarce entre plenitud y desaparición, entre vida y muerte, halla su correlato lingüístico en el famoso “Oh estruendo mudo”, cuya inversión en la línea final (“Odumodneurtse”) representa espasmódicamente, según Meo Zilio, el orgasmo, el “escándalo de miel” mencionado justo antes (cit. Ortega, 2018: 89). La lectura revertida implica un nuevo orden que lleva del fin al comienzo del verso, de la misma manera que de la muerte se llega, asombrosamente, a la vida: “Pienso en tu sexo, surco más prolífico / y armonioso que el vientre de la Sombra, / aunque la Muerte convive y pare / de Dios mismo” (88). La lengua poética de *Trilce* permite sintetizar en un presente inmediato (*pienso, palpo, concibe, pare*) el pasado (*un sentimiento antiguo* moribundo) y el futuro, visualizado en el potencial fruto (*surco, vientre*). El cuerpo femenino, ese mecanismo que parece hacer arrancar la temporalidad, queda reducido en el poema al sexo, al “botón de dicha [...] en sazón”; a pesar de la fragmentación, la mujer se convierte en interlocutora con una apelación tan directa como el nombramiento. Ortega ha argumentado que en la poesía de Vallejo los nombres actúan con resonancia de emblemas, como “fragmentos asociativos que actúan disfuncionalmente”; “las cosas”, concluye, “son aquí los signos de un alfabeto distinto, que se articula como una revelación del sentido” (Ortega, 1989: 16). Haciendo esta premisa extensiva al cuerpo, un cuerpo en sinécdoque –sus pedazos– parece orientar hacia un sentido que se vislumbra en el encuentro sexual y que excede tanto al sujeto como a la amada, inmersos en un acto ritual.

Por otro lado, el tiempo parece activarse con la presencia femenina en tanto que posibilita el engendramiento de una nueva vida, un tercer elemento en la ecuación.<sup>5</sup> Abordar la repercusión del número en los versos de Vallejo o en *Trilce* es una hazaña que excede completamente la extensión de este trabajo y que exigiría además una exhaustiva revisión crítica que no tiene cabida aquí. Por ello, solo un apunte en la dirección que señala la siguiente cita:

El número es el principio de los seres bajo el punto de vista de la materia, así como es la causa de sus modificaciones y de sus estados diversos; los elementos del número son el par y el impar; el impar es finito, el par es infinito; la unidad participa a la vez de estos dos elementos, porque a la vez es par e impar; el número viene de la unidad [...]. (Aristóteles, 1875: 986a15-986a21)

Esta reflexión, perteneciente a la *Metafísica* de Aristóteles y referida a la concepción numérica del mundo de los pitagóricos, puede ilustrar la relación entre el individuo y la amada que se trasluce en algunos poemas de *Trilce*. En el juego de oposiciones que los pitagóricos admiten, son diez los principios articulados, que se corresponden entre sí respectivamente: finito/infinito, impar/par, unidad/pluralidad, derecha/izquierda, macho/hembra, reposo/movimiento, rectilíneo/curvo, luz/tinieblas, bien/mal. Aunque asumir la correspondencia de hembra-curvo-tinieblas-mal desembocaría en un peligroso territorio de lugares comunes que cierran más que abren posibilidades de interpretación —y de vida—, podemos en cambio detenernos en las líneas que más se avienen con algunos versos vallejianos: infinito-par-pluralidad-hembra-movimiento constituyen un itinerario que avanza sutilmente en algunos textos: “Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre en succulenta recepción / de multiplicando a multiplicador / su condición excelente para el placer, / todo avía verdad”. La deriva final es bien conocida: “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”. La condición femenina del alma aludiría, en esta interpretación en ningún caso excluyente de otras,<sup>6</sup> a su tendencia a la infinitud, a la multiplicidad, a su actividad generadora de vida. No solo la amada participa de este don; la madre es igualmente la dadora de momentos sagrados, de “aquellas ricas hostias de tiempo” (129), como veremos enseguida.

<sup>5</sup> Comentando el poema V (“Grupo dicotiledón”), un texto donde el peso de la numeración resulta notable, Ortega destaca: “A partir de la configuración de la pareja, el poeta debate su propia configuración entre términos polares y seriales. Si la unidad no es una suma sino una gestación mutua y conflictiva, parece sugerir el poema, es porque la unidad es paradójica: da tres al sumar uno más uno” (Vallejo, 2018: 61).

<sup>6</sup> Ortega, de nuevo, señala: “La *tristitia post coitum* agudiza aún más el sentimiento de radical soledad y desamparo y descubre el engaño de «aquel ludir mortal» de hombre y mujer, porque ambos —de hecho, permanecieron ausentes en sí mismos, «hembras —vacantes— en su alma»” (Vallejo, 2018: 74).



## 2. La ceremonia del almuerzo: de la amada a la madre

Volvamos al poema XXXV, en concreto a su segunda estrofa, en la que la celebración del almuerzo, plagado de objetos domésticos, genera sin incoherencia familiaridad y extrañeza:

El almuerzo con ella que estaría  
poniendo el plato que nos gustara ayer  
y se repite ahora,  
pero con algo más de mostaza;  
el tenedor absorto, su doneo radiante  
de pistilo en mayo, y su verecundia  
de a centavito, por quítame allá esa paja.  
Y la cerveza lírica y nerviosa  
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,  
y que no se debe tomar mucho! (174)

El encuentro con la amada pone en marcha un tiempo complejo donde lo hipotético (“estaría”) contrasta con la iteración en el presente (“se repite ahora”) de un alimento sacado del pasado (“que nos gustara ayer”) pero más punzante (“con algo más de mostaza”). Lo que viene luego es el desarrollo de la escena, con un tenedor modesto que se agita y unos pechos que vigilan la ingesta de alcohol. La presencia de la mujer instauro un tiempo que se actualiza en todas direcciones, en tanto que la concurrencia frente al alimento rescata del pasado la infancia perdida, funda un presente que se refrenda continuamente con la satisfacción de la necesidad básica de comer y se proyecta al futuro como anticipo de riesgo o muerte, esta última entendida creativamente, según lo interpreta Octavio Paz, que ve en Vallejo al único poeta hispanoamericano que se acerca a ella no concibiéndola hacia atrás sino hacia adelante, como creación (Paz, 2020: 72-73).

En *Trilce* no resulta inusual la articulación en un mismo gozne de tiempos que miran en direcciones divergentes, a menudo desencadenados por la presencia femenina. Uno de los ejemplos más conocidos lo hallamos en el poema VI: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otílicas, / en el chorro de su corazón, y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia” (63). La Otilia enamorada que, según Espejo Asturrizaga, azulaba y planchaba una prenda de Vallejo (cit. Ortega, 2018: 63) aparece transformada en una presencia textual que emplaza a un tiempo todos los posibles, reducidos materialmente a la prenda tocada por sus manos. Como bien señala Alan Smith Soto, “[...]”

la ropa en Vallejo es, con cierta insistencia, el sitio de la ternura y el cuidado de la mujer” (Smith, 2018: 320). En este caso, el disparador temporal conjuga su origen –la amada– con el ritual del lavado.

En TXXXV, como vimos, es la ofrenda amorosa del alimento y el cuidado por la bebida lo que se impregna de ceremonia. La figura de la madre no puede quedar muy lejos de esta liturgia y, como en el resto de la poesía vallejana, asociado a ella lo nutricio genera en *Trilce* un espacio donde, antes que nada, se activa el rito y, por consiguiente, la imposibilidad de ejecutarlo por ausencia, como sucede en TXXVIII: “He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua [...] Cómo iba yo almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo a almorzar nonada.” (150) Incluso si existiera la posibilidad de ingerir, la desaparición de la progenitora ocasiona el fracaso de los gestos, un abandono de lo sagrado que precariza el amor: “El yantar en estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor, / torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE, / hace golpe la dura deglución; el dulce, / hiel; aceite funéreo, el café. // Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor” (150-151). La falta de la madre deja, como sabemos, huérfano al sujeto, pero además lo abandona a un hambre insaciable, a un desamparo que, también desde el amor erótico, trata de colmarse.<sup>7</sup>

Recuperando el cuarteto propuesto –mujer, cuerpo, tiempo y ritual–, en estos poemas donde la mujer es la madre, el cuerpo se transforma en alimento y como tal comparece en los versos, como ecos de un alarido primordial, réplicas del espléndido verso “pura yema infantil innumerable, madre” (sobre este proceso de transubstanciación, véase Cornejo Polar). La escena que presenta el poema XXIII resulta memorable, y ha sido ampliamente comentada.<sup>8</sup> La madre aparece en el centro repartiendo y repartiéndose entre sus cuatro crías, como polluelos a la espera: “Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos. / Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto / y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario” (129). El tiempo protagoniza la acción, se coloca en primer plano y queda suspendido por la acción ritual de la eucaristía materna: “En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes en flexión de las 24 / en punto parados”. La madre ha fundado un tiempo vigente para el resto de la existencia del hijo, un tiempo que se abre sin sucesión en la memoria del sujeto, pero que en la

<sup>7</sup> Según Jean Franco, “[h]ablar del acto sexual en términos de alimento corresponde a toda una serie de equivalencias ente comer y entrar, expeler y abandonar, consumir y reproducirse, que desalojan al sujeto del centro del proceso de producción.” (Franco, 1984: 184).

<sup>8</sup> Puede consultarse una recopilación de estas visiones en Vallejo (2018: 129-134).

vida diaria se transforma en añoranza a causa de la repetición de gestos carentes de liturgia,<sup>9</sup> es decir, una sucesión ahora sin sentido. Caducada la infancia, el contraste entre el gesto nutricional absoluto y la precariedad de la ingesta se traduce en la imagen de la pequeña porción atorada en el cuello; lo que debería alimentar no solo no lo hace sino que atraganta, no permite respirar: “Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en qué retoño capilar, / cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar”. Nótese cómo la adjetivación cercana a la primera apelación a la madre (*estuosa, innumerable*) exhala vitalidad, frente a la condición yerta del cuerpo ausente de la madre, que se consigna con una repetición de la letra hache que parece manifestar lo que estuvo y ya nunca más se encuentra, un cuerpo sin sonido ya, sin consistencia: “*Hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar [...]*” (129, el subrayado es nuestro). La protección de la madre se resume en el pan sin término de la última estrofa, que sin embargo no deja de servir como pago de la vida, una pertenencia endeble que va siendo hurtada, un valor infinito concedido en la infancia que, sin embargo, va mermando: “Tal la tierra oír en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejas / y el valor de aquel pan inacabable. / Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros / pequeños entonces, como tú verías, / no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie; cuando tú nos lo diste, / ¿di, mamá?” (130). La voz se ha infantilizado en el transcurso de la ceremonia, y la apelación inicial más formal se ha trocado en urgente y añorado reclamo a la progenitora.<sup>10</sup>

También el almuerzo —en ese caso, musical— se incorpora en el poema LII, si bien de manera tangencial pues la acción cotidiana ritualizada se corresponde aquí con el despertar de los niños: “Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna.” (246). Las piezas de estos versos se mueven, una vez más, en una escena actualizada frente a quien lee: “llegas muriéndote de la risa, “le tomas el pelo al peón decúbite”, “hoy otra vez olvidá”, “insisten en salirle al pobre / por la culata”. Pero la acción está

<sup>9</sup> Guijarro-Crouch apunta: “[...] si en *Trilce* existe una visión erosiva de la temporalidad que desgasta la presencia hasta una nada fantasmagórica, el poeta se esfuerza irónicamente por crear un universo deíctico. El poema III es un modelo para descifrar la función de la deixis en el poemario. La transformación deíctica puede considerarse como una clave semántica para la lectura del *Trilce*. A veces, como en este poema, se configura por medio de un apóstrofe a unos receptores que se van desdibujando o, paradójicamente, han dejado de ser. [...] La deixis, y con ella el apóstrofe, funciona en *Trilce* para resaltar ese tiempo que va devorando y desolando toda referencialidad. La imposibilidad deíctica surge de una conciencia de vertiginosa temporalidad. Por eso toda deixis en *Trilce* es una ironía” (Guijarro-Crouch, 1990: 272-273).

<sup>10</sup> Concluye Ortega: “Frente a la economía sónica de la abundancia, ésta de la carencia se basa en alquileres y cobranzas, en una noción de la propiedad que es también otro lenguaje, antitético al materno y arcádico” (Ortega, 2018: 134).

volcada hacia el futuro, asomada al porvenir (“reiremos a hurtadillas”, “querrás pastorear”, “querrás acompañar a la ancianía”). En la certeza de la repetición, en la seguridad de lo que ha de suceder hallamos quizá la construcción de la eternidad doméstica que caracteriza la poesía de Vallejo: la infancia sucede continuamente en sus versos, se acarrea y habita en todos sus libros de una forma u otra, imposible de abandonar. De alguna manera, como Ortega ha reflexionado, la propensión hacia el futuro de la escritura del peruano se debe a un exceso de tiempo, ya que el lenguaje en sí mismo arrastra el peso del pasado.<sup>11</sup>

Arriba se comentó cómo la presencia de la madre se trasmuta en alimento, de manera que la función nutricia se cumple en el sujeto a través de ella: lo que alimenta del mundo lo canaliza la figura materna, es materia intermedia entre la realidad y el sujeto, la conexión entre el afuera y el adentro.<sup>12</sup> Mientras que el cuerpo de la amada emerge en el deseo y el placer, asociado al instante en algunas ocasiones –perecible–, y en otros momentos recreado en la memoria –transido entonces de un tiempo que se repite al menos en el recuerdo–; mientras tanto, decíamos, el cuerpo de la madre se manifiesta en aspectos que imprimen una temporalidad más ancha y estable para la voz, hasta el punto de cimentar un lugar o un tiempo de los que ya no podrán ausentarse jamás ni el sujeto ni ella misma. Al igual que en el encuentro erótico el cuerpo conducía a una trascendencia encarnada en los amantes que los desbordaba, en la relación textual con la madre surge una dimensión ritual que, especialmente en el poema LXV, traduce arquitectónicamente ese refugio eterno. Como si de un peregrino se tratara, los primeros versos anuncian: “Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojar me en tu bendición y en tu llanto”. Y continúa unos versos después, alzada ya la planta de un edificio materno al que el vástago se dispone a entrar: “Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias / que se acaban la vida” (304). Según Jean Franco, esta imagen cuenta el regreso del hijo pródigo a casa,<sup>13</sup> ese

<sup>11</sup> En una transcripción aproximada de la intervención de Ortega en el homenaje a Vallejo de la Casa de América, leemos: “El futuro sería como el exceso de temporalidad en el poema, que viene de la experiencia misma del lenguaje constituyéndose como un instrumento analítico, por lo tanto está cargado de memoria poética, diríamos, y de significación. O sea, que el lenguaje por sí mismo lleva el peso del pasado. Y luego, en el presente, que es el laboratorio del poema, esta experiencia se disuelve, es analizada y pierde sus convicciones, diríamos, se convierte en dudas; y entonces ahí aparece, por exceso de tiempo, aparece el futuro. El futuro sería como una deriva del tiempo que desborda la temporalidad y que abre unos espacios nuevos.” (Ortega, 2014).

<sup>12</sup> Roberto Paoli señala la convergencia entre las imágenes de la mujer y la madre: “El desconcierto del poeta en *Trilce*, su desajuste con la realidad que lo rodea, es debido a la pérdida de esa presencia femenina que ofrecía su mediación entre él y las cosas del mundo” (Paoli cit. Ortega, 2018: 308).

<sup>13</sup> “En el poema 65 de *Trilce*, el retorno del hijo pródigo conduce nuevamente a la inalterable certeza del viaje de la especie, cuyo agente humano y cuya víctima es, al mismo tiempo, la madre” (Franco, 1984: 115). Para una profundización sobre la conexión entre madre, cuerpo y casa, véase el capítulo “El viaje

hogar que es el vientre materno.<sup>14</sup> La ritualización de poemas anteriores muestra en este caso una literalidad verbal constatable en las últimas estrofas, donde el cuerpo de la madre se edifica, abre huecos y recibe a quien sin orgullo se adentra en ella:

Así, muerta inmortal. Así.  
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde  
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre para ir por allí,  
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,  
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.  
Entre la columnada de tus huesos  
que no puede caer ni a lloros,  
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer  
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.  
Así. (304-305)

El texto ofrece la presencia materna como tiempo y espacio conectados en una dimensión casi sagrada, organizada como lo está un templo (*arcos, columnas*) que por momentos se funde con la casa familiar (*patio, corredor, sillón*, véase el poema completo). La casa y la madre dotan al sujeto de una espacialidad primigenia e identitaria, inamovible y superviviente a los embates del Destino (tal vez a esos golpes fuertes de “Los heraldos negros” que, sin embargo, no traspasan aquí el umbral siquiera un solo dedo). Por otro lado, la inmortalidad de la muerta se propaga y esa eternidad proyectada hacia el futuro (“me esperará tu arco de asombro”) convive con el gesto correspondiente del pasado (“hasta mi padre humildóse”). La insistente afirmación por tres veces remacha sonoramente el modo en que se fija para siempre esa presencia: “así, muerta inmortal”. Solo en el tránsito de la palabra se consuma la inmortalidad de la madre, pues se trata de una inmortalidad performativa, verbal,<sup>15</sup>

---

de la vida y la homología casa-cuerpo” (Franco, 1984: 108-121).

<sup>14</sup> Una relectura de este viaje de vuelta al vientre materno, ya imposible, la encontramos en “Casa de cuervos” de Blanca Varela: “[...] y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver” (Varela, 2001: 172).

<sup>15</sup> En este mismo sentido van las iluminadoras y sugerentes palabras de Ortega en relación con este verso y con el oxímoron “muerta inmortal”: “La crítica ha tomado este oxímoron como una declaración lata de la inmortalidad materna en la elegía que excede a la muerte, pero no se puede olvidar que ambos términos hacen un sintagma: es inmortal en tanto que muerta; no es inmortal porque esté, ahora, viva.

que se apuntala con el devenir textual y con la dinámica de la palabra en cada poema. Podemos extender un poco más el recorrido y descubrir el reverso de la propuesta de Jean Franco de vuelta al vientre de la madre. Así, si bien la madre gestante aloja el pulso del hijo, aquí se produce una gestación inversa: la palpitación de la madre quedará para siempre grabada en el cuerpo del hijo (“Cuánta madre quedábase adentrada siempre”, 314), hijo que a su vez se transforma en un vientre pulsátil con capacidad de gestación y creación, el alumbramiento de la palabra poética en que toda esta dinámica se consuma.

La ausencia de la madre preside también el penoso ritual del juego, los desorientados movimientos infantiles. Hablamos del citadísimo TIII, que comienza con esa pregunta cargada de intemperie: “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” (51). La escena se abre condenada por ese desconocer el paradero de los progenitores, amenazante durante todo el poema y que intenta neutralizarse con la repetición consoladora de “Madre dijo que no demoraría”. Las figuras de los hermanos acompañan a una voz que oscila entre el discurso infantil (“Vamos viendo los barcos ¡el mío el más bonito de todos!) y la palabra adulta (“Aguedita, Nativa, Miguel, / cuidado con ir por ahí”), para finalmente descubrirse sin respuesta: “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (51-52). El entretenimiento con los barcos da paso al juego de las tinieblas, donde al final el sujeto se encuentra sin referencias ni contestación, en soledad y encerrado. Un episodio de la niñez provee de un paradigma que acogerá después la desgarradora experiencia de la existencia: tanto si el hablante se está refiriendo a su reclusión en la cárcel como si alude a la carencia de confianza una vez desaparecido el paraíso infantil, lo cierto es que la impronta de la ausencia familiar, siempre con la madre en su centro, nos expone la pérdida de la compañía profunda, de las voces que acompañan, de la posibilidad de una respuesta consoladora. De la concurrencia de hermanos y padres pasamos a la añoranza y, finalmente, a la intuición de una soledad irreparable. De nuevo, los cuatro puntos cardinales señalados: mujer, cuerpo (aquí hurtado), tiempo y ritual en una combinación que recuerda en cierto sentido el conmovedor texto dedicado a la muerte de su hermano Miguel, que termina con la fatídica petición flotando también: “Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá” (Vallejo, 1999: 113). En el aire igualmente, la pregunta final ya vista de TXXXIII: “¿di, mamá? (130).

---

Ello sería una elocuencia simbolista o modernista de los motivos de ultratumba. Aquí se trata de algo más radical: la madre no está viva más allá de la muerte. La paradoja es un escándalo del pensamiento, un desgarramiento del lenguaje. La muerte es una herida que no se cierra. Por eso, la madre es una exaltación del discurso: una construcción no arquitectónica sino verbal, que al modo de los mitos, está libre del tiempo. [...]” (Ortega, 2018: 310).

### 3. El yo como amoroso registrador

Pasemos a la zona intermedia del poema XXXV:

Y los demás encantos de la mesa  
que aquella núbil campaña borda  
con sus propias baterías germinales  
que han operado toda la mañana,  
según me consta, a mí,  
amoroso notario de sus intimidades,  
y con las diez varillas mágicas  
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que sin pensar en nada más allá,  
suelta el mirlo y se pone a conversarnos  
sus palabras tiernas  
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,  
ahora sí, a trabajar (Vallejo, 2018: 175).

En estas estrofas –tercera, cuarta y quinta– se alternan la primera persona del plural del comienzo (“el plato que nos gustara ayer”), que todavía persiste (“Y nos marchamos, ahora sí, a trabajar”), y la primera persona del singular que se define por la acción de registro que saca a la luz la aposición: “amoroso notario de sus intimidades”. El hablante lírico se individualiza<sup>16</sup> y se vuelve espectador de la escena que protagoniza, especialmente según avanza el poema, y percibimos su función de testigo. En el primer verso nos presenta a la mujer, a quien observamos colocar el plato y celar el alcohol; va ganando presencia en los versos siguientes, cuando nos percatamos a través de la voz del trajín que ha supuesto la ofrenda de la mesa servida, el gran trabajo de las varillas mágicas de sus dedos pancreáticos (“borda”, “baterías germinales”, “operado toda la mañana”). Como la madre, mediadora entre

<sup>16</sup> Según Saúl Yurkiévich la voz del poema pocas veces deja de manifestarse, y en realidad su aparición supone un viaje de la misma al cuerpo: “Ubicuo, infuso, transversal, este sujeto incontinente marca con toda clase de intervenciones –tergiversaciones, reversiones, subversiones– su omnipresencia para abolir la distancia entre el signo y la cosa significada, entre el emisor y su personalísima emisión; se apropia del lenguaje exagerando el uso singular, lo individualiza extremando la tendencia ideolectal para que la palabra vuelva a la voz que la pronuncia, sea apropiada, poseída por la persona que la profiere, devuelta a los órganos de la fonación, a la base corporal, a la cavidad que la exhala, para que la palabra sea re-encarnada” (Yurkiévich, 1992: 25-26).

el mundo y el sujeto que se materializa corporalmente en la yema innumerable, la extraña descripción de los dedos de la amada parece situarnos en esa misma dirección: son varillas –armazón delicada, estructura funcional– que, al igual que sucede con el páncreas, ayudan en la descomposición y asimilación del alimento. La mujer vallejiana, madre o amada es, al menos en muchas ocasiones, la responsable de alimentar y nutrir el cuerpo, lo que deja en sus manos –y nunca mejor dicho– la supervivencia real y metafórica del sujeto poético.

La absorción de la amada en lo cotidiano denota el cuidado como valor en sí mismo (“sin pensar en nada más allá”) y, con la naturalidad con que el mirlo suelta su canto,<sup>17</sup> ella comienza a liberar sus palabras, con la frescura de un alimento recién recogido. Después del descanso y el contacto, una vez más, con lo doméstico trascendente, el yo ha de salir de la escena para cumplir con unas obligaciones que nos incumben a todos, según parece indicar el *nosotros* nuevamente utilizado.

Pero antes de acometer el final del poema que principalmente nos ocupa, se puede tirar del hilo que deja a la vista la mesa llena de encantos; nos sentamos entonces a otra mesa, la del poema XLVI. Se trata de un soneto que, si bien quizá no es la pieza más lograda de *Trilce*, sí emplea elementos que ensanchan el camino que vamos recorriendo: “La tarde cocinera se detiene / ante la mesa donde tú comiste; y muerta de hambre tu memoria viene / sin probar ni agua, de lo puro triste”. Cierran los tercetos: “La tarde cocinera te suplica / y te llora en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto. // Yo hago esfuerzos también; porque no hay / valor para servirse de estas aves. / Ah! qué nos vamos a servir ya nada” (218). En la confluencia de lo femenino que estamos comentando, resulta interesante comprobar cómo la crítica descubre en el texto tanto la figura de la madre como de la amada. No obstante, el apunte biográfico que facilita Espejo parece inclinar la balanza a favor de la novia: “César había estado en una oportunidad con Otilia en ese lugar” (Espejo cit. Ortega, 2018: 218-219). En todo caso, no necesariamente un hueco textual abierto en vida por una mujer en concreto lleva necesariamente a cerrar la entrada verbal a otra, ubicua por demás. En el ámbito de la palabra las presencias se mueven como el agua, irrumpiendo en los espacios que quedan libres o filtrándose en aquellos ya ocupados.

Sea como fuere, hay varias concomitancias con el poema XXXV: de nuevo las coordenadas de mujer, cuerpo, tiempo y ritual se activan a la vez. El final es igual-

<sup>17</sup> Quizá no esté de más, para caracterizar el habla de la amada, recuperar lo que la Sociedad Española de Ornitología (SEO) explica sobre el canto del mirlo: “Aflautado y melódico, resulta muy agradable y melancólico. Consiste en una larga sucesión de estrofas breves y variadas, con un típico final agudo. Esta es una de las aves que más tempranamente comienzan a cantar, a veces ya desde finales del invierno. Tiene un reclamo de alarma particular, compuesto por una sucesión de notas agudas, emitidas de forma acelerada y subiendo de tono. Cuando se levanta espantado, lanza un cacareo muy característico” (véase SEO/Birdlife).



mente exclamativo,<sup>18</sup> aunque mientras que en TXLVI el encuentro imaginado aboca al fracaso ante el plato, a la incapacidad para alimentarse sin la presencia femenina, con la presencia de la amada en TXXXV el ágape se produce y el cuidado llega más lejos con el amoroso cosido del botón que insistentemente cae. Además, el sujeto poético se nombra en ambos textos, y en los dos fluctúa entre una primera persona en singular y en plural (“Yo hago esfuerzos también” / “qué nos vamos a servir”). Finalmente, la cualidad de escena que subrayábamos en TXXXV es resaltada también en TXLVI por Ortega: “[...] el poema no deja de desplegar una intensa actividad escénica en el espacio virtual de la memoria. Los objetos adquieren papeles de sujetos de un drama connotado por su carácter reflejo, por el vacío que ausculta” (Vallejo, 2018: 220). En ambos poemas, de factura disímil, se revela a la mujer en la mesa oficiando ritualmente el amor.

#### 4. *Cosido de los amantes*

La estrofa final de TXXXV cierra en muchos sentidos el poema. El encuentro con la amada se extiende espacialmente más allá de la mesa pues, mientras el sujeto apura el último vaso, ella parece trasladarse a otra estancia donde ejecuta con sus manos un segundo acto amoroso, el cosido de un tozudo botón:

Entre tanto, ella se interna  
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días  
desgarrados! se sienta a la orilla  
de una costura, a coserme el costado  
a su costado,  
a pegar el botón de esa camisa,  
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

El *entretanto* fija un discurrir en suspensión a la espera del desenlace de la escena que ahora se bifurca. Como el hombre se internaba de puntillas entre los arcos de la madre, la amada lo hace entre las espesas cortinas –casi un telón– y se pone a coser, actividad vislumbrada con un instante de anticipación en “oh aguja de mis días desgarrados!”. La isotopía del tejido (*cortinajes, aguja, costura, botón, camisa*) se desenvuelve como una tela y en su borde hallamos a la amada dispuesta a enlazar la existencia del sujeto con la propia: “a coserme el costado a su costado”, dice la voz, en una imagen que parece restañar retrospectivamente y por un breve momento las

<sup>18</sup> Ortega atribuye a la amada la expresión final ante la reiterada caída del botón : “Pero hase visto!” (Vallejo, 2018: 176).

“zanjas oscuras / en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte” del poema inicial de *Los heraldos negros* (Vallejo, 1999: 59). De la divergencia se hace confluencia, de la distancia creada entre el cuerpo de la mujer en movimiento y el del sujeto nace la contigüidad, pues la separación es la que precisamente posibilita la unión completa gracias a las costureras manos. Otra isotopía recorre la estrofa: *orilla, costura, costado*, lugar del borde y el término que se agudiza con la mención de *desgarrados* en referencia a la rotura de los días, esto es, del tiempo, de un tiempo partido, apartado ya para siempre del presente. La insistente caída del botón incide en la reiterada necesidad de la amada de remendar la vestimenta, para hacer efectivo en el cuerpo el abrigo de las prendas, el cobijo frente a la desprotección –resuena otra imagen en esta: “Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar” (Vallejo, 1999: 179).

Siguiendo con la metáfora, estos últimos versos hilvanan otros poemas cercanos. Uno de los más evidentes sería el VI, con su “lavandera del alma [...] que sí sabe, que sí puede / ¡CÓMO NO VA A PODER! / azular y planchar todos los caos”, con la ejecución del salto desde el traje y la ropa hasta lo trascendente inasumible. Ya mencionamos el otro botón –de dicha entonces– del encuentro sexual explícito en el poema XIII, pero TXXX actualiza el coito aprovechando tejido y límite: “Guante de los bordes borde a borde. / Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo” (157). Y cabe aún una última referencia en este mismo sentido en que se interpelan tejido, borde y sexo, en TLX: “¡Cuándo vendrá / el domingo bocón y mudo del sepulcro; / cuándo vendrá a cargar este sábado / de *harapos*, esta horrible *sutura* / del *placer* que nos engendra sin querer, / y el *placer* que nos DestieRRa.” (281, la cursiva es nuestra). En la escena de la madre despertando a los niños del poema LII también lo textil surge en hilos, telones y colchas de vicuña (246-247), entre otras apariciones a lo largo de *Trilce*. Así se trenza la trama del presente y el pasado, de lo símil y disímil, costura de lo actual y el recuerdo: todo hecho un solo y continuo tejido.

El encuentro con la amada en el poema XXXV condensa dos gestos esenciales para la vida: nutrir y coser, y para ello se despliega un escenario en que los ejes al comienzo indicados –mujer, cuerpo, tiempo y ritual– adquieren una relevancia máxima. El cuerpo femenino aquí, con sus pezones sin lúpulo y sus dedos pancreáticos, ejecuta unos gestos que se ritualizan y que, desde el plano más cotidiano del almuerzo y el remiendo, alcanzan una trascendencia difícilmente nombrable de otra manera sin abandonar lo real. La amada, además, se erige en la intersección de todos los tiempos del poema, que ella hace estallar con el consecuente rastro de discontinuidad y pérdida. A ella sola corresponde, por otra parte, zurcir el desgarramiento de los días, el tirón que separa al sujeto de la plenitud pasada. Todo ello, como hemos comprobado,

en una zona colindante con otros textos, territorios donde las figuras femeninas son sombras que remedan las mujeres reales de la biografía de Vallejo. En definitiva, el amor como sutura.

## Bibliografía

- Aristóteles (1875). *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate Corral. Madrid, Medina y Navarro. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/cla/ari/azc10.htm> (último acceso: 25/10/ 2021).
- Bruce, Enrique (2008). “El cuerpo materno y la ley del padre: en pugna por el niño poeta en el espacio de escritura de ‘Trilce’”. *Inti. Revista de literatura hispánica*, 67/68, 45-62.
- Cornejo Polar, Jorge (2008). “El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo”. En Santiago Aguilar y Luis Alva Castro, *et al. Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 101-114.
- Espejo Asturrizaga, Juan (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca. Citado en Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.<sup>a</sup> edición.
- Ferrari, Américo (1998). “Una lectura mestiza de Vallejo”. *Inti*, 48, 71-78
- Franco, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- García Valdés, Olvido (2018). “Actualidad de César Vallejo”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=E-VKPlsjVOU> (último acceso: 23/10/ 2021).
- Guijarro-Crouch, Mercedes (1990). “*Trilce* III, expresión de tiempo y abandono”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2, 265-275.
- Hedrick, Tace (1994). “Y hembra es el alma mía: Stumbling over the Female Body in Cesar Vallejo’s ‘Trilce’”. *Latin American Literary Review*, 43, 51-56.
- Iberico, Mariano *et al* (1963). *En el mundo de Trilce*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Citado en Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.<sup>a</sup> edición.
- Isava, Luis Miguel (En Prensa). *De las prolongaciones de lo humano: Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Valencia, Pre-Textos.
- Ortega, Julio (1989). “Proceso de la nominación poética en Vallejo”. *Hispania*, 1, 13-22.
- Ortega, Julio (2014). “Seminario: César Vallejo: la poesía como vivencia de nuestro tiempo”. Casa de América, Madrid. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WRMKyqaYr08> (último acceso: 13/10/2021).

- Ortega, Julio (2018). “Prólogo”. Vallejo, César. *Trilce*. Madrid, Cátedra, 6.<sup>a</sup> edición.
- Paz, Octavio (2020). *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 6.<sup>a</sup> edición.
- Smith Soto, Alan (2018). “‘Ceci n’est pas Vallejo’, o ‘¿Quién no tiene su vestido azul?’: Vallejo y Magritte en traje de hombre”. *Archivo Vallejo. Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos*, 1, 311-324.
- Vallejo, César (1999). *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid, Alianza Editorial, 9.<sup>a</sup> reimpresión.
- Vallejo, César (2018). *Trilce*. Edición crítica de Julio Ortega. Madrid, Cátedra, 6.<sup>a</sup> edición.
- Varela, Blanca (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Yurkiévich, Saúl (1992). “César Vallejo: la vigencia del rechazo”. *Inti*, 36, 23-28.
- “Mirlo común”. Recuperado de: <https://seo.org/ave/mirlo-comun/> (último acceso: 12/12/2021).

**¿QUIÉN TROPIEZA POR AFUERA? POÉTICAS DEL OBSTÁCULO Y  
ERRANCIA DEL SENTIDO EN CÉSAR VALLEJO Y BERTA GARCÍA  
FAET**

**WHO STUMBLES ON THE OUTSIDE? POETICS OF THE OBSTACLE  
AND WANDERING OF MEANING IN CÉSAR VALLEJO Y BERTA  
GARCÍA FAET**

ERIKA MARTÍNEZ  
Universidad de Granada

RESUMEN:

*Los salmos fosforitos* (2017), de Berta García Faet, entablan una charla poética con Vallejo. Más allá de las citas, glosas y variaciones que contienen, *Los salmos* pueden ser leídos junto a *Trilce* porque comparten lo que podríamos llamar un ludismo existencial, su manejo de la inadecuación y la irreverencia, cierto espíritu tragicómico y una estructura polifónica. Porque proponen un trabajo libérrimo con el lenguaje y convierten a la trituradora del experimentalismo en una vorágine inaugural. Pero también y sobre todo porque, con todas sus diferencias históricas, comparten una vacilación enunciativa y el milagro de un tono: la simultaneidad de la exaltación y su cuestionamiento humorístico.

PALABRAS CLAVE:

César Vallejo, Berta García Faet, humor, subjetividad, vanguardia.

ABSTRACT:

*Los salmos fosforitos* (2017), by Berta García Faet, engage in a poetic conversation with Vallejo. Beyond the quotations, glosses, and variations they contain, *Los salmos* can be read alongside *Trilce* because they share what we could call an *existential luddism*, their handling of inadequacy and irreverence, a certain tragicomic spirit, and a polyphonic structure. Because they propose a very free work with language and turn the crusher of experimentalism into an inaugural maelstrom. But also, and above all because, with all their historical differences, they share an enunciative hesitation and the miracle of a tone: the simultaneity of exaltation and its humorous questioning.

KEY WORDS:

César Vallejo, Berta García Faet, humor, subjectivity, vanguard.

## 1. Vallejo: contra la fenomenología, por un *más-que-romanticismo*

Cuando llega la madurez, la razón cede terreno a la fantasía. Así lo creía César Vallejo, contra la opinión de casi cualquiera, y así lo afirmó en su tesis de grado *El Romanticismo en la literatura castellana* (1915), donde escribió: “Al sentido de reflexión sucede el instinto por los delirios” (1954: 15). Esa capacidad de disenso terminó atravesando hasta la forma en que el poeta peruano corregía, sustituyendo sistemáticamente en sus manuscritos adjetivos predecibles por sus antónimos. Las tachaduras de esos manuscritos son ya parte del libro *Los salmos fosforitos* (2017), de la poeta española Berta García Faet, que la propia autora recomienda leer al lado de *Trilce* (1922) y cuyas concomitancias trataremos de rastrear en las páginas que siguen.

En su tesis, Vallejo escamotea de Taine tres claves del Romanticismo (raza, medio y momento), a las que considera responsables de un nuevo estado del alma. El temperamento español estaría caracterizado, según él, por un romanticismo proclive al ensalzamiento de la dignidad, el amor o la religión, a los arranques de valor y de arrogancia, a un predominio de lo robusto, lo fuerte y lo grandioso. ¿No son todas ellas cualidades caricaturizadas en su obra? Entre todos los sentidos que *Trilce* no deja de causar, puede que se encuentre una sátira de esa tendencia a la exaltación, la grandilocuencia y la altanería que atribuye al viejo Imperio.

Vallejo debe mucho, en efecto, a su admiración por lo que él mismo denomina la revolución romántica, pero también a su formación modernista. De esta última procede una moral estética de raigambre neokantiana, a la que habría que añadir la presencia del voluntarismo luterano. Partiendo de dicha categoría, su obra participó inicialmente en la constitución de ese ámbito unitario que el idealismo alemán llamó *vida*.<sup>1</sup> Sin embargo, en los *Poemas humanos* leemos: “Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir: ya lo decía” (1979: 139). ¿Cómo llegó Vallejo hasta ahí?

*Trilce* ha sido leído con frecuencia como un poemario atravesado por la crisis trascendente que, en plena Modernidad, habría dejado huérfanos al sujeto y al discurso poético por la vía del absurdo. En otro plano, se han propuesto algunas lecturas del poemario como representativo de la vanguardia fenomenológica. ¿Proponen sus versos una idea de la poesía como esencia pura, siguiendo los presupuestos de Husserl, Heidegger o Merleau Ponty? Atendiendo a ese horizonte crítico, yo diría más bien que Vallejo transita directamente desde el neokantismo romántico de *Los heraldos negros* hacia las variantes rehumanizadoras de la vanguardia, presentes no solo

---

<sup>1</sup> Así, Jean Franco (1988) señaló que en *Los heraldos negros* todavía opera un idealismo fundamentado en “oposiciones tales como alma/cuerpo, razón/sentimiento, interior/exterior” (575).

en los *Poemas humanos*, sino también en *Trilce*, sin detenerse en la vanguardia pura y su giro epistemológico. La vida sería ese ámbito supuestamente unitario que la rehumanización vallejana vendría a disgregar con su apuesta por el vivir. De hecho, refutando las lecturas fenomenológicas de *Trilce*, se podría decir que no hay nada autónomo ni autosuficiente en sus versos. En ellos, el “alma bella” o el espíritu no se manifiestan desconectados de la cotidianeidad. Ni la realidad está entre paréntesis. Más bien al contrario: la subjetividad de *Trilce* aparece atravesada constitutivamente por todos sus condicionantes históricos y de clase, por la enfermedad, la penuria, su existencia fisiológica, la meteorología o el dinero. La *epoché* o reducción fenomenológica de Husserl despojaba al objeto de su conocimiento, de sus coordenadas espaciotemporales, para que se revelara lo que había en él de invariable, su esencia. Vallejo, sin embargo, convierte en omnipresentes los datos accidentales del objeto (el peso de las cosas, por ejemplo, o su valor en calorías). Menciona de forma empecinada las estaciones, los días de la semana y las horas del día, aunque la intervención lírica en esos datos –habitualmente consignados con una función pragmática– logre cargarlos de emoción, tragedia, burla o sinsentido.

No hay una esencia pura que emerja detrás de la realidad. Hay, si se quiere, una constatación de cómo el yo trascendente del Romanticismo y sus aspiraciones sublimes han sido quebrados por la mencionada orfandad de absoluto, dejando al sujeto expuesto a su vulnerabilidad, quebrado y constituido en adelante por dicha quiebra. Y hay también una exacerbación paródica, en parte doliente y en parte autocompasiva, del perdido afán de trascendencia y su tragedia existencial. Creo que desde ese ademán paródico pueden leerse afirmaciones como el “déjenlo solo no más”, del poema XXXVIII de *Trilce*, que se mofa del aislamiento orgulloso del sujeto romántico<sup>2</sup> y, al mismo tiempo, cierta compasión por el afán frustrado de individuación y trascendencia. El yo vallejano parece experimentar una desinhibición de su condición animal, que a veces se materializa en el poema como una verdad íntima temible que irrumpe por la vía irracional: “¿Me percibes, animal?” (214) o “Tengo un miedo terrible a ser un animal” (264).<sup>3</sup> Ese bestiario, que pone al ser humano y a la bestia en pie de igualdad, ejerce un cuestionamiento del humanismo amansador y sus procesos domesticadores. Hay algo sacro en estos poemas, pero no es otra cosa que la

<sup>2</sup> Señalaba Juan Carlos Rodríguez (2001) que hay una creencia “romántica de que los últimos estratos del espíritu, los más ocultos, son también los más puros y que en ellos radica la verdad última de un individuo o de una sociedad. Es la imagen misma con que Rousseau hablaba de una regresión interior para recuperarse a sí mismo, una vuelta a la verdad íntima, última del individuo, su verdad natural, sensible y por eso más oculta” (39-44).

<sup>3</sup> ¿No hay una sintonía clara entre Vallejo y Pizarnik en este miedo al animal doblegado?: “¿Es que yo soy, verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?” (Pizarnik, 2001: 97-98) o “Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse?” (78).

propia vida: con el conjunto de condicionamientos biológicos que la constituye, pero también con su ímpetu, su *élan* spinoziano, con esa potencia suya que –como diría Didi-Huberman– no aspira al poder. El yo lírico es multitud en *Trilce*. Es una masa no exclusivamente humana, ni siquiera exclusivamente animal o viva, sino mundana: una avalancha de lo que existe.

El discurso se ha roto, igual que el sujeto, y de ahí la estrategia deconstructivista de la que hablara Franco (1988: 582). Pero nada más tangible que el lenguaje de *Trilce* y por tanto nada más lejano a la desnudez de la poesía pura juanramoniana. Si hay en Vallejo una obsesión por la desnudez (con la que Husserl metaforizara la reducción fenomenológica), se trata de una desnudez que revela a un cuerpo cojo, manco, que tiene estrías, está herido: es impuro. No resulta sorprendente, por ello, que al alma se la nombre a veces como una víscera más o que se la lleve la muerte: “Pristina y última de infundada / ventura, acaba de morir / con alma y todo” (1979: 59). El sujeto no está suspendido en *Trilce*, sino que rebosa y fluye entrecortado, es exceso y tajo (igual que el poema, cuyo cuerpo desencajado padece una luxación constante, una falta de coincidencia entre sonido y sentido). El sujeto existe en la masa ingobernable del cosmos.

La vanguardia fenomenológica aspiraba a distanciarse del objeto artístico, rompiendo con la implicación sentimental que había protagonizado el siglo XIX. Fue un movimiento antirromántico que desplazó su foco de interés desde lo subjetivo hacia lo objetivo. Pero *Trilce* no es un libro romántico ni antirromántico, sino quizás *más-que-romántico* (¿ultrarromántico?, ¿suprarromántico?). Es un libro regido por una absoluta implicación sentimental capaz de la autoironía. Su exceso, diría, está en las antípodas de la distancia orteguiana. Frente a la destrucción lingüística en que desemboca por ejemplo *Altazor*, hay en *Trilce* un conocido afán de balbuceo, un discurso naciente. Pero en ese balbuceo no se escucha al lenguaje hablándose a sí mismo, ni a la poesía diciendo su forma. Más bien parece que el lenguaje de *Trilce* ha sido arrasado con violencia por lo real; que da cuenta de su precariedad ante las inclemencias del tiempo y de la historia. No comienza puro desde cero, sino que aprende a decir desde un saberse expuesto. ¿No parece acaso más impermeable a lo real un discurso articulado desde la coherencia y la corrección, desde la ficción de un logos intacto? La deconstrucción trilceana no responde a la disección cubista, sino más bien a la proliferación de las vanguardias impuras. No es analítica ni persigue la revelación de una verdad inmanente. Tampoco incurre en el nihilismo dadá, sino que es fructífera, igual que lo fue la moral de los surrealistas con su antología del humor negro, su búsqueda de una positividad en lo negativo o de la potencialidad irracional de lo romántico. Si para Anthony Geist (1980) la transición de la vanguardia al compromiso supuso un paso de la forma a lo informe, de la estética a la ética, de la



evasión al compromiso o de la asepsia a la pasión, *Trilce* propone una vanguardia en la que caben al mismo tiempo lo informe, la ética, el compromiso o la pasión.

En *Trilce* podría leerse incluso una inversión de la Nada mallarmeana.<sup>4</sup> De hecho, *todo* es una de las palabras más repetidas del libro (¿la más repetida?), aunque ese *todo* no debiera ser leído –creo– como la cara trascendente de la misma moneda, sino más bien como marca de la aspiración inútil a lo absoluto. El Romanticismo siembra en *Trilce* una expectativa que resulta constantemente frustrada. Es como si lo sublime fuera un vuelo malogrado y los poemas de Vallejo lo retrataran en el instante preciso en que empieza su caída, allí donde permanece todavía su afán, pero ya impregnado de fracaso y quizás sorprendido en un gesto ridículo, una mueca. No hay absoluto ni unidad cósmica. El *todo* de *Trilce* es un flujo salvaje de lo particular, como lo será también en *Poemas humanos*.<sup>5</sup> Igual que el discurso, el sujeto no es ya una instancia impermeable a lo real, sino constituida por su encrucijada concretísima de espacio-tiempo, por sus coordenadas de clase, por su ser animal y materia. ¿Hay en *Trilce* un lamento de esta condición, una melancolía por la pérdida de la esencia trascendente? Lo que hace imposible responder *sí* a esta pregunta es el humor. Un humor que dota de una complejidad irreductible a la dirección emocional e ideológica de los poemas.

## 2. *Trilce* y las tecnologías del humor

Analizado en detalle por Saúl Yurkievich, Jorge Díaz Herrera o Helena Usandizaga y frecuentemente soslayado, el humor de Vallejo se nutre del grotesco modernista, tal como Bajtín lo definiera en su introducción a *La cultura popular* (1965). La lectura grave de la obra de Vallejo se ha convertido, sin duda, en su principal enemigo. Para Yurkievich, sus exégetas han ignorado demasiado a menudo “la postura fundamental del locutor lírico, el punto de vista a partir del cual todos los poemas se enuncian. Obliteran al humorista, olvidan que el humor es el modo elocutivo inherente tanto a *Trilce* como a *Poemas humanos*” (1990: 3). *Trilce*, señala el crítico argentino, rebosa de picardía verbal y su humor opera neutralizando el delirio (1970: 35), alejándolo de toda inmovilidad psicológica, hegemonía, totalitarismo sentimental o dogmatismo (1990: 4).

La obra de Vallejo no podría explicarse sin su manejo del patetismo, la tragedia existencial o la exacerbación sentimental. La seriedad (y digo seriedad con todas

<sup>4</sup> Como señaló Juan Carlos Rodríguez, decir la Nada era decir la Forma para Mallarmé (2001: 233).

<sup>5</sup> Según V. Pueyo, “la clase obrera, desgajada de su verdadero lugar en el mundo en nombre de una *falsa conciencia*, se reconcilia con el Todo al que pertenece en el momento en que se reconoce como parte de él, en una especie de anagnórisis que Lukács llamará *autoconciencia*” (2010: 3).

sus consecuencias bajtinianas, como sujeción a la autoridad) resulta sin embargo permanentemente boicoteada con un giro cómico que, en su caso, admite una genuina atención a las emociones y el drama existencial. Ese tono le permite a Vallejo, por ejemplo, mofarse desde la cárcel de Rousseau, de su fe en las bondades del ser humano y el contrato social: “Don Juan Jacobo está en hacerlo / Y las burlas le tiran de su soledad, / Como a un tonto” (1979: 66). También le lleva a cultivar lo que podría llamarse un tremendismo satírico, que explica su constante recurrencia al léxico patético-romántico (*horrendo, horrible, horriblemente, hórrido, infernalmente, terrible, terror*, etc.). Vallejo acude a la enumeración caótica como herramienta de confusión cómica. Apunta Yurkievich que, en todas sus enumeraciones, siempre “hay al menos un miembro que disuena, un disidente que desentona, cuya discordia, al provocar una reversión humorística, afecta a toda la secuencia. La irrisión que ese intruso suscita frustra la unidad de la serie o la pervierte” (1990: 9).<sup>6</sup> Lo grave, solemne y patético es sistemáticamente desbaratado mediante la hipérbole, el abuso de las exclamaciones, la vehemencia y una sobreactuación que se juega en el tono teatral y declamatorio. Lo mismo sucedería con los arcaísmos, los tecnicismos y la pedantería, incluso con los resabios de retórica modernista: su rimbombancia se frustra mediante el cultivo de un exceso autoevidenciador, del giro humorístico o de la introducción de elementos impropios cuyo *fuera de lugar* produce igualmente un efecto irreverente y cómico. La inadecuación, el disparate o lo desatinado son espiados por Vallejo de las vanguardias más insolentes,<sup>7</sup> aunque en su caso la ofensiva a la autoridad lingüística tenga fuertes implicaciones coloniales.

Para Helena Usandizaga, “la risa y la ironía en *Trilce* colocan al sujeto en los límites de la fatalidad y la orfandad del no saber; pero también son una posibilidad de trascenderlas por la ruptura de lo que es previo a la percepción, lo que se impone mentalmente a ella y la limita: la ironía desmonta la supuesta organizacidad de la

<sup>6</sup> Yurkievich emprende en su artículo de 1990 un análisis tan profundo como inspirado del humorismo vallejiano. Puede, sin embargo, que su insistencia en poner el humor al servicio de la autonomía estética desdibuje la función crítica de la distancia humorística vallejiana, su empeño en derrocar al doble autorizado, a la gravedad y la trascendencia: para el crítico argentino, la forma de *Poemas humanos* se regodea en dispositivos arquitectónicos y geométricos que subrayan “su autonomía estética”, mientras que el contenido expresionista haría resaltar “la impronta de una subjetividad egocéntrica vehemente que pugna por autoexpresarse” (9). Considera asimismo al humor como una herramienta de la autopreservación, de atenuación y desprendimiento, que “protege al ego de la absorción anuladora”, (...) “preservando mientras puede un margen de autonomía humorística” (5).

<sup>7</sup> Vallejo se integraría en una amplia lista de poetas que cultivaron la vanguardia más humorística del español durante las primeras décadas del siglo XX. Pienso, por ejemplo, en Oliverio Girondo, León de Grieff, Vicente Huidobro, Mariano Brull, Salvador Novo, César Moro, Alberto Hidalgo, Luís Pales Matos o en Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, autor de *El disparate en la literatura española* (1936).

conciencia y la risa desafía desde este punto de partida al destino para traspasar el absurdo con la creación y lo imaginario” (2005: 101). En general, puede rastrearse en los poemas la presencia de todas las herramientas que conforman, según Martin Grotjahn, la tecnología del humor: combinatorias de palabras o elementos de palabras (condensación, sustitución, trasposición división); variación semántica y rima (doble significado, juegos de palabras, ambigüedad, equívocos, desplazamientos); desviaciones (absurdos, sofismas, errores); manejo de los opuestos (sinónimos, contradicción, omisión, comparación, etc. (1961: 3). Lo curioso es que, si en vez de “tecnologías del humor” escribiéramos “tecnologías del poema”, la sistematización de Grotjahn seguiría funcionando. La obra de Vallejo trabaja en esa frontera (más espiritual que retórica) entre lo lírico y lo humorístico. Y hay en ello una fuerza antifundacional: lo poético y lo no poético, lo culturalista y lo popular, lo lírico y lo prosaico, lo altisonante y lo ordinario conviven en igualdad de condiciones dentro del poema. Los elementos ajenos a la poesía entran a formar parte de ella no como injertos sino con toda legitimidad. Por la vía del humor, Vallejo le pone una zancadilla a la altisonancia. Décadas más tarde, Parra dinamitaría mediante el chiste toda solemnidad.<sup>8</sup>

Algo parecido podría decirse del sentimentalismo y hasta el melodrama que atraviesa la lírica de Vallejo: son una parte ineludible de su emoción mientras reciben una burla no exenta de piedad. La diferencia con Parra es salvaje porque el sentimentalismo, la gravedad existencial y el dolor trágico no resultan vejados en Vallejo por la violencia del humorismo, ni encarnan el doble destituido de la parodia, tal como la definiría Tyniánov. Pero tampoco permanecen en pie, tutelando el tono de los poemas. El grotesco vallejiano está atravesado por una fuerza paradójica en la que tironean la mofa y el respeto compasivo por el hombre sentimental, el grave o el doliente. Esta dialéctica explicaría también que la estética de lo informe de *Trilce* responda a su anhelo de sublime (para Kant lo sublime se encuentra en aquello que carece de forma y encarna, por ello, la ilimitación). Un anhelo que es al mismo tiempo boicoteado por el corte de la frase, el verso y la palabra, o sea, por su recordatorio permanente de lo limitado. Esa dinámica, que llamaré improvisadamente *poética del obstáculo*, obliga a tropezar sin descanso a quien atraviesa *Trilce*, haciendo de la torpeza el eje de nuestra condición. Pero es al mismo tiempo un aliciente: todo impedimento vivifica la fuerza de la respuesta, produciendo esa satisfacción indirecta que

<sup>8</sup> En *Teoría de la expresión poética* (1952), Carlos Bousoño defiende que todo poema sería el resultado de una ruptura que no ha terminado en chiste. Tanto el humor como la poesía manejan, según él, un código de rupturas. Dicha contraposición fue dinamitada por Parra, que publicó poco después sus *Poemas y antipoemas* (1954) y utilizó el chiste como una herramienta privilegiada del asedio a la solemnidad lírica, el sentimentalismo y el melodrama. No es extraño, por ello, que terminara titulado uno de sus libros como *Chistes par(R)a desorientar a la policía poesía* (1983).

le atribuyera Kant a lo sublime. Y, sin embargo, la reactivación de lo sublime resulta a su vez nuevamente replicada por la vía del humor, en un movimiento dialéctico imposible de resolver.

De forma secundaria, esa misma vía humorística permite a Vallejo además alejarse del miserabilismo con que la literatura católica redentorista venía retratando a la clase proletaria. Así, escribe en el célebre poema “Los desgraciados”: “No tengas pena, que no es de pobres [...] / Ya va a venir el día, ponte el alma” (1979: 169), convirtiendo de nuevo al alma en una realidad accesoria (una vestimenta) al tiempo que connota su capacidad de abrigar, o su enternecedora y ridícula formalidad (es algo que ponerse en ocasiones especiales, como la ropa de domingo). Dice Yurkievich que Vallejo hace cohabitar las cuestiones más cruciales “con lo nimio, con lo trivial, con lo intrascendente; restablece la noción de mundo cambiante y variado, el movimiento del vaivén dialéctico entre lo grande y lo pequeño, lo pesados y lo ligero” (1990: 4). Partiendo de ahí, *Trilce* se nutre de la temática de la muerte propia del humorismo modernista, del grotesco romántico existencial y de la función regeneradora que cumplió la risa en la Antigüedad. También en el poema XLI de *Trilce* se dice: “La muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre. / Se huele a garantía. / Pero ya me quiero reír” (1979: 80).

La vida es en Vallejo una categoría dialógica. Si para el organicismo medieval el carnaval funcionaba como ejemplo de un desorden a evitar, para el primer animismo pasó a revelar la posibilidad de transformación y el movimiento en que viven instalados todos los seres del mundo, o sea, la falsedad de las esencias.<sup>9</sup> La cosmovisión de Vallejo debe mucho más a ese animismo que a ninguna forma de esencialismo. Así, el sujeto aparece en *Trilce* constituido por una permanente metamorfosis que cuestiona el carácter indisoluble de su identidad, pero también la supuesta rigidez de las fronteras naturales: ser humano es ser animal y ser cosa. Ser humano es, en Vallejo, ser mundo.

El discurso de *Trilce* está caracterizado por el pluriestilismo y la heteroglosia. Comparte con la cultura popular el gusto por la retórica del exceso. Los poemas frecuentan la serie temática de la risa y la corporalidad pasa a ser una problemática

---

<sup>9</sup> Como he señalado en otro lugar (Martínez, 2017), tanto durante el feudalismo como durante los absolutismos, el carnaval potencia –como era de esperar– su versión organicista; es un espectáculo ejemplarizante que ilustra sobre el desorden para llamar al orden y cuya última función ideológica deviene represora. Sin embargo, dado que ninguna forma es esencial, el hecho de que el carnaval estuviera al servicio de la ideología dominante durante la Edad Media no supone que, a partir de ese momento, toda utilización del imaginario carnavalesco sea o bien feudalizante o bien un instrumento al servicio del poder. En algunas ocasiones, sobre todo desde una perspectiva marxista tradicional, las teorías bajtinianas del carnaval han sido confundidas con la función medieval del carnaval y desautorizadas por ello. La categoría del carnaval es tan histórica como cualquier otra y de la obra de Bajtín no se infiere lo contrario.

de primer orden. Su grotesco modernista entronca –según Bajtín– con toda una tradición carnavalesca anterior, modificándola a través de la presencia de lo existencial. La falta de certidumbre, que transforma la vanguardia en el periodo de entreguerras,<sup>10</sup> aboca a la poesía al reino de lo ilusorio, tanto en la dimensión carnavalesca como en la fantasmagórica. ¿Pero hay fantasmas en *Trilce*? Sí, o al menos eso pienso. *Trilce* está atravesado por la sombra espectral de los miembros de la familia y del pueblo donde Vallejo se crió. Así, el poema III, comienza como el monólogo de un niño temeroso que se pregunta “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” (1979: 54), para terminar invocándolas: “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (55). También parece revelar una inquietante presencia el final del poema LVIII: “¿quién tropieza por afuera?” (91). O el comienzo del poema XXXIX: “Quién ha encendido fósforo!” (78), que puede leerse como la reprimenda de un carcelero o la exclamación temerosa de quien está a oscuras y cree ser testigo de una aparición (todo ello más allá de la revelación efímera del sentido que subyace en la imagen y funciona en ambas lecturas). El drama que despliegan los fantasmas es el del origen escenificado como hueco. El poema LXXV, dirigido a los muertos, contiene una última vuelta de tuerca a esa lógica: “en verdad vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”, les dice; “vosotros sois el original” (103).

### 3. Neurosis y reescritura: la fuga subjetiva de *Trilce* a *Los salmos fosforitos*

*Los salmos fosforitos* (2017), de Berta García Faet, tienen algo de charla con Vallejo. Más allá de las citas, glosas y variaciones que contienen, *Los salmos* pueden ser leídos junto a *Trilce* porque ambos comparten lo que podríamos llamar un ludismo existencial, su manejo de la inadecuación y la irreverencia, un espíritu tragicómico y una estructura polifónica. Porque proponen un trabajo libérrimo con el lenguaje poético y convierten a la trituradora del experimentalismo en una vorágine inaugural. Pero también y sobre todo porque, con todas sus diferencias históricas, comparten una vacilación enunciativa y el milagro de un tono: la simultaneidad de la exaltación y su cuestionamiento humorístico. La propia García Faet explica así su trabajo en una entrevista:

Practiqué lo que pensé luego en llamar una “escritura acompañada” (...) poema a poema (todos numerados en el mismo orden que los de *Trilce*), verso a verso, y en ocasiones pa-

<sup>10</sup> Otro libro de entreguerras, *Altazor*, experimentó ese giro de la vanguardia dentro de sí mismo y durante su larga gestación. Así, las primeras versiones de algunos de sus poemas (que Huidobro publicó en revistas de forma exenta ya en 1925) eran bufonescas, quedando dicho humor transformado en una parodia doliente en la versión final de 1931.

labra a palabra y sílaba a sílaba, compuse *algo* “al lado de” (a veces físicamente “al lado de”: a lápiz) del de Vallejo. (...) Por ejemplo, tomaba la temática que intuía de un poema de *Trilce* y modificaba sus leitmotifs con una lógica contrapuntística (un ejemplo claro sería el poema XXIII), o le hurtaba algún personaje a Vallejo y le inventaba otra pequeña odisea o gesto o lo resignificaba (Hélpide; la niña-probablemente-su-Otilia que en mi libro es la neo-niña y probablemente mi-Lulú y mi-Eulalia o yo-Eulalia; su hermano Miguel...), o mal-parafraseaba con sinónimos, antónimos, o falsos sinónimos o antónimos manchados de paranomasia, sus versos, o hacía derivaciones léxicas o derivaciones ensoñaciones, o replicaba (con variaciones) algunos de sus sonidos o grafías (López Vega, 2017).

Como puede percibirse ya desde su título, *Los salmos fosforitos* contienen una aspiración a lo sublime pasada por la autoironía. Sus poemas actualizan la tradición del sentimentalismo trascendente mientras dudan, temen y se ríen de sí mismos. ¿Cómo conciliar la poesía confesional con la disolución del sujeto que la propia autora menciona? ¿Se puede hablar aquí de una *disolución del sujeto*? ¿De un post-confesionalismo? *Los salmos fosforitos* proponen, como se ha dicho, una estructura ostensiblemente polifónica del discurso poético: “una voz, supuestamente la mía, se transparentaba y se le veían todas las otras”, dice la autora en la citada entrevista. Sus vías son, como poco, dos:

1. La reescritura. *Los salmos fosforitos* no son solo una declaración de amor a *Trilce* (desquiciada y excesiva, como toda declaración de amor que se precie). Ni siquiera son tan solo una *escritura con Trilce*, sino también con la tradición poética amorosa del castellano, con una larga lista de poetas consignados en los agradecimientos finales, pero también omitidos. Pienso, por ejemplo, en Efraín Huerta, cuyo intertexto es rastreable en el libro. ¿Por qué no aparece en esa lista? ¿Es acaso ese “novio mexicano” al que se dirigen los poemas, un amor imposible, un amor póstumo? Su voz permanece secreta, como secreto es el amor en la tradición romántica.
2. La neurosis. Decía un poco antes que la lírica de Vallejo estaba impulsada por una fuerza paradójica que oscilaba entre la implicación y la distancia humorística. Esta dialéctica irresuelta era también un anhelo de lo sublime constantemente boicoteado por lo que he denominado *poética del obstáculo*. *Los salmos fosforitos* participan de una oscilación igualmente irresoluble entre la franqueza (exhibicionismo confesional, exaltación celebratoria/doliente, etc.) y la autoironía, pero lo hacen bajo lo que considero el signo de la neurosis.

La subjetividad de *Los salmos* no se disuelve en el discurso. El *yo*, los *temas*, el *contenido* no son trascendidos por la forma. No hay en sus versos ninguna variante

del idealismo, sino más bien una visión de la subjetividad como entidad conformada por un *maremágnum* a menudo disonante de voces (muchas de ellas íntimas) e integrada en igualdad de condiciones con el resto de vidas, animales y cosas, en la simultaneidad permeable de todo lo que existe: “Pasado mañana / de nuevo soy un pájaro o una catarata” (24). Eso no es desaparecer. Ni quizás tampoco trascender, sino acaso cuestionar nuestra supuesta estabilidad, coherencia y unicidad, abrazando –como hacía Vallejo– nuestra entidad de masa, de mundo. Algo que, por supuesto, atraviesa todos los niveles del poema, afectando indistinguiblemente a su tono, sintaxis, música o ideología. La inestabilidad subjetiva va haciendo mella en la autenticidad del sujeto romántico y su filtración poética, por ejemplo, mediante la revisión de lugares comunes del tipo “ten una voz propia”. En el poema V, leemos: “Mírame, te refieres a que sea yo misma? Te refieres / a que sea? Es” (18). El conflicto subjetivo queda sintetizado en esos dos versos que comienzan conjugando el verbo ser como copulativo y acaban haciéndolo como intransitivo. O aquí, donde la tercera persona es intercambiable con la primera: “Entre tanto, ella (a.k.a. yo)” (82). Cada vez que se repite el “yo misma” dentro de *Los salmos* suena más raro, dubitativo y hasta irónico. Igual que sonaba el “qué raro que me llame Federico”, de las *Canciones lorquianas*.<sup>11</sup>

La repetición del propio nombre hasta el extrañamiento llega al paroxismo en el poema III, donde se lee “Berta García Faet Berta García Faet Berta García Faet Berta García Faet ten cuidado” (14), en una invocación de resonancias mágicas que recuerda a Antoine Doinel de *Besos robados* repitiendo su nombre frente al espejo (1968). En la película, Doinel se debate entre el amor de dos mujeres, a las que también nombra frente al espejo para terminar nombrándose a sí mismo de forma desquiciada. Su furor va evolucionando desde la sobreactuación con que trata de infundirse seguridad, hasta un extrañamiento que convierte a la figura del espejo en otro (al fin y al cabo, Doinel es el *alter ego* de Truffaut). O incluso en multitud, como multitud son también las personas amadas. No es extraño que, unos versos después de repetir su nombre, García Faet afirme: “mi novio favorito es mexicano!”. La multiplicación del sujeto amoroso discute los cimientos del amor romántico (verdadero, dentro de esa lógica, sólo puede haber uno), algo que adquiere en el caso de *Los salmos* implicaciones feministas. A su vez, la desmitificación de la sacralidad del amor romántico va acompañada de la desmitificación del ejercicio poético: “hazme caso sin más / dilación busca en un diccionario de rimas / *online*” (14). Un paralelismo que resulta acentuado en este poema por la aparición de las oscuras golondrinas becquerianas, que traen inevitablemente a la memoria la doctrina del “poesía eres tú”.

<sup>11</sup> El poema, titulado “De otro modo”, pertenece al libro *Canciones* (1921-1924). Ver García Lorca (1966: 414).

García Faet cultiva lo que podría denominarse una *naïvité alerta*, que celebra arrebatadamente el amor a la palabra y el amor al amor sin olvidar que son un campo minado por las lógicas de la colonia, el patriarcado o el capital. Tal vez pueda hablarse hoy en España de una crisis del confesionalismo, al menos tal como se entendió en los años 80 y 90. La respuesta de una parte de la poesía española del siglo XXI ha sido una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería. Es el caso de poetas como Juan Andrés García Román y, sin duda, Berta García Faet. Pareciera que ambos regresan al nacimiento simultáneo del sujeto moderno y el amor cortés, a la fundación mítica del yo sensible para saturarla. El sentimentalismo exacerbado que deviene en cursilería es practicado burlescamente (“Esta prosopopeya es demasiado cursi, ahora / debo descansar” o “deposítame en un cajón cursi”, 13) y aludido en giros del tipo “Qué opinas? / demasiado dulce?” (130) o “gemiré mis fados kitsch mis misceláneos grados de cliché” (168). A lo que habría que añadir la problematización de la sinceridad: “Sin embargo te juro por Dios que (di!) / las margaritas están vivas a 7.000 km. de altura (wow!): / un séquito de ínsulas de dientes // mordisquean mi alegría sincera en sucesivos escorzos” (59).

Su humor juguetón, su pulsión celebratoria y el goce permanente que transmiten sitúan a *Los salmos fosforitos* en las antípodas de, por ejemplo, el neorromanticismo pizarnikiano. También se apartan del tono tremendista del neorromanticismo español de posguerra (cuya tradición está presente en *Los salmos*, de Dámaso Alonso a Luis Rosales, aunque intervenida por el experimentalismo). Lo que sí tienen del Romanticismo, igual que *Trilce*, es la mencionada tendencia a lo sublime con resolución humorística (menos trágica en García Faet y quizás por ello más caricaturesca que grotesca). También por saturación, podríamos hablar en su caso de un más-allá-del-Romanticismo y, sin duda, de una tensión explícita con él: “tengo un pronto romántico, lo admito” (36).

Frente a la intimidad reflexiva y la enunciación mesurada, García Faet ha cultivado el exceso sentimental y una consciencia desquiciada, fuera de sí. Este *fuera de sí* es también el de la propia subjetividad que, como sucedía en Vallejo, rebosa y fluye entrecortada, es profusión y tajo. De su multiplicidad hablan, por ejemplo, los numerosos apóstrofes utilizados para nombrar con vehemencia al personaje de la neo-niña: *revolución-muchacha, parvulita insurgente, cholita, güerita, chica, doncella próspera*, etc. En estos apóstrofes, también resuenan los vallejianos y su declamación paródica: *ah gravísimo cetáceo, desgraciado mono, atrocísimo microbio, hombrecillo, hombrezuelo, hombre con taco*, etc. En *Los salmos*, la tensión paradójica hace que la multitud vaya acompañada de la repetición con variaciones del mantra “no estoy sola”, donde a base de repetir pareciera que se desconfía de la negación, quedando la sospecha flotando en el aire del poema, como sucedía en el citado núme-



ro III de *Trilce* (“Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo”, 55). La estructura mítica del yo parece invocada por García Faet mediante una caricatura profética, en versos que incluyen una burla a su propia interpretación: “por lo menos estoy ahí ando por ahí / me alfeñico me rebujo / gracias a la muerte del auctor. / 1.000 gracias a la muerte / del auctor, que es un paréntesis. / Después del paréntesis me sentaré yo / que no sé nada a horcajadas (85).

¿Pero quién es la neo-niña? Su irrupción, en la que se omite “toda alusión mitológica” (31), la muestra sin embargo como una figura legendaria y *alter ego* que emerge de las “avenidas de la memoria”. De hecho, la tercera persona resulta a menudo intercambiable, como se ha dicho, con una primera: “Ella, siendo Berta García Faet” (113). La neo-niña es, en todo caso, con quien viaja y cohabita el yo lírico (145). En su genealogía, puede que se encuentre algún eco del libro *Lumbre de ciervos* (2013) y la revuelta que pone en marcha Emma Villazón al imaginar otra comunidad integrada por una alianza de subjetividades subalternas contra toda autoridad. Sobre ello habla la propia García Faet en un ensayo sobre la autora boliviana (2020: 229). La torsión, lucha cuerpo a cuerpo y desintegración del lenguaje oficial que caracteriza a *Lumbre de ciervos* (y, en realidad, a buena parte de la poesía latinoamericana del siglo XXI) están igualmente presentes en *Los salmos fosforitos*. También en sus poemas se cuestiona, de forma puntual pero explícita, la apología de lo propio subyacente a cada estructura familiar y patriótica: quizás por ello el yo lírico declara que la neo-niña “no es nada mío” (31). Incluso podrían leerse las variantes del *leitmotiv* “te refieres a que sea yo misma?” como parte de esta resistencia a la “mismidad”. La subjetividad también es una comunidad de disímiles.

Tácitamente, toda la propuesta de *Los salmos* implica un cuestionamiento de la similitud como base necesaria del vínculo, algo que subyace en su pastiche de tonos y registros, en su desjerarquización festiva de las cosas del mundo, pero también en la naturalidad con que hace propio lo extraño y extraño lo propio, mientras devora como una lengua de lava todo lo que encuentra a su paso: materiales literarios canónicos y bizarros, del arte popular y digital, de la cultura basura y la erudición académica. De manera algo más anecdótica, pueden encontrarse también en *Los salmos fosforitos* algunos elementos del imaginario obrero-infantil que conforma la utopía comunitaria de *Lumbre de ciervos*: así, por ejemplo, la “fábrica de trajes de niños” o el “traje que vestiría / si tuviera una cita con mi novio mexicano”, también fabricado por niños a pesar de que “ningún niño quiere trabajar en la industria” (20). A la aparición de ese imaginario, García Faet añade la sospecha de nuestra implicación en la estructura colonial y explotadora: “ningún niño / ninguna persona oscura / quiere trabajar pero todos los trajes o la mayoría / de los trajes / están manchados, qué será

de mí? Seré buena?” (20). Examen de conciencia que aparece en otros momentos del libro: “querido / Bourdieu: / cómo consigo no ser clase dominante?” (146).

Lo infantil no sólo se concreta en un personaje insurrecto y en un imaginario de enorme relevancia dentro del libro, sino también en ciertos exabruptos y derivaciones tonales. Es, como sucedía en *Trilce*, una forma de existir que tiene mucho de poética y revolucionaria, en la que se encarnan el asombro, la alegría, la vulnerabilidad, el capricho, la impertinencia, el extremismo sentimental, la fantasía o un desprejuicio que atenta contra las jerarquías. El “estarse niño” (80) vallejiano encuentra su paralelo en el “regreso, infantil” (137) de García Faet. Por momentos, tanto en *Trilce* como en *Los salmos*, parece que alguien hubiera pillado al yo lírico en falta, que lo estuvieran riñendo, como si hubiese tenido un comportamiento inapropiado, soltado una insolencia o sido muy desobediente, aunque muchas de estas conductas resulten elididas. “Ya no reiré cuando mi madre rece”, escribe Vallejo (91), y García Faet: “No seas maleducado conmigo, Lázaro” (103). De forma inversa, a veces pareciera que en Vallejo también hay una madre desactivando con humor y ternura los excesos trágicos de su hijo, como si se hubiera caído y fuera esa la manera de consolarlo. La madre es añorada en *Trilce* desde la pérdida y es “la que llega tarde” en *Los salmos fosforitos*. En ambos casos, su figura parece marcada por la falta y el anhelo: es la que ya no puede estar y la que no acaba de llegar. Más allá del hueco originario (en el lugar de la familia y de la patria hay un vacío), incluso más allá de la ausencia de Dios, la orfandad de Vallejo atañe al desamparo de todas las criaturas del mundo expuestas a la precariedad del vivir: “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!” (76). La suya es, de hecho, una orfandad que subraya el hueco de un vínculo (el paterno-filial) mientras inventa otro: el de la hermandad entre todo aquello que existe en la carencia. Las cosas del mundo no necesitan de ninguna similitud para hermanarse. Como también sucedía en *Lumbre de ciervos*, donde –atendiendo a la lectura de García Faet– la orfandad es condición necesaria para construir una comunidad de subalternos. Y es por tanto un poder. En *Los salmos fosforitos*, carecer de amantes es como carecer de padre y madre, algo que te dejaría “gravísimamente triste” (77). ¿Sería, además, un poder? ¿Es el mejor de los amantes por ello el imposible, el que ya ha muerto? ¿El novio mexicano? ¿Efraín Huerta? Frente a la idea psicoanalítica de que los referentes poéticos de la tradición son padres a los que matar o castradores (Bloom), quizás asome aquí la figura romántico-tétrica (y sin duda burlona) del poeta fallecido como amante.

#### 4. Lo inestable: vulnerabilidad y potencia

Ennoviarse con un difunto no es solo un acto de romanticismo macabro: forma parte de una problematización muy concreta del tiempo. Como la música, la poesía posee en *Trilce* una potencia que perturba el *Cronos*, entendido como el tiempo lineal que nos arrastra de un punto a otro de manera irreversible. Esta perturbación afecta a las coordenadas temporales que pierden su carácter accesorio para revelarse altamente significativas por la vía del extrañamiento. Así, los días de la semana, los meses, las estaciones se convierten en acontecimientos mucho más cercanos al *Aiôn* griego (tiempo que vuelve sobre sí y cuyo presente se divide en instantes infinitos de pasado y futuro). A ese *Aiôn* responderían las incongruencias temporales y anacrónicas, no sólo de *Trilce* sino también de *Los salmos fosforitos*. El absurdo en el que parecen incurrir afirmaciones como “el traje que vestí mañana” (Vallejo, 1979: 56) o “pasado mañana / de nuevo soy un pájaro o una catarata” (García Faet, 2017: 24) da cuenta, en realidad, de la vivencia lírica de esa perturbación y forma parte de la obstinada conversión de lo contingente en eje existencial. A la misma lógica responde la centralidad expresiva que adquieren, por ejemplo, los adverbios en “mente” dentro de la poética vallejana y su eco en García Faet.

Esta incertidumbre temporal es tan solo uno más de los elementos de la mencionada inestabilidad. El discurso lírico funciona, en *Trilce* y en *Los salmos fosforitos*, como un mecanismo de encuentro y conexión de elementos disímiles que generan movimientos conjuntos de fuerzas que los arrastran. La masa cósmica vallejana (y también la de García Faet) tiene algo de ese movimiento lírico de variación continua que hace funcionar a unas cosas con otras, que las compone. El orden del mundo experimenta constantes dislocaciones, intercambios, quiebras; sus elementos y sus categorías migran impredecibles, existen de forma simultánea, se yuxtaponen. Por su parte, el discurso poético deambula desorientado, igual que la subjetividad que lo atraviesa: baraja opciones contrapuestas, aborta sentidos, da giros bruscos, se equivoca, titubea, se arrepiente, avanza con desconcierto. “Todo es confuso –escribe García Faet– por eso importa y todo es / torpe, / hermoso” (18). Así, la inestabilidad y la desorientación resultan paradójicamente una fuerza: vuelven la condición humana ingobernable. Esa potencia política no está escenificada, sin embargo, como una forma heroica de rebelión. Las jerarquías son, de hecho, trastornadas desde dos instancias subalternas, concebidas como *débiles*: la infancia (con su picardía y su energía díscola); y el extravío (inseguro es el camino, el discurso y el sujeto en ambos poemarios).

Entre Vallejo y García Faet, un tercer poeta, Juan Gelman, traza otro puente en la desestabilización del lenguaje poético y del propio castellano mediante la apropiación

ción lírica de la lengua de los dominados (el loco, el inmigrante, el niño), buscando los puntos de conexión entre la mística española de los Siglos de Oro y el idioma de los desclasados. En Gelman, la poesía es descalabro sintáctico, como diría Miguel Dalmaroni (2001): responde al intento de construir una lengua sin Estado. Las tradiciones quedan molidas y recompuestas en sus poemas, incluida la conversacional en la que tanto Vallejo como Gelman y García Faet se inscriben con su correspondiente problematización: lo oral es una polifonía entrecortada de voces que se aglomeran, superponen, producen contrapuntos, acotaciones, que ponen en duda lo dicho, replican, introducen disonancias, exabruptos y confusión. A veces pareciera que nos halláramos ante el diálogo de un melodrama del que solo nos llegan frases sueltas, como si lo escucháramos desde lejos con interferencias o estuviéramos ante su manuscrito deteriorado. El resultado es, por momentos, de teatro del absurdo, a lo que colaboran el tono declamatorio, la importancia del gesto y los elementos escénicos. No dejan de escucharse en García Faet, además, la pulsión desescritural de Leónidas Lamborghini, la infancia mortífera de Blanca Andreu o la erótica disruptora de Carmen Ollé.

Todo parece atropellarse en el torrente del habla lírica. Decía Yurkievich que los poemas de Vallejo “causan sentido sin detenerlo” (1990: 3). Esta proliferación, que es también una errancia, se irradia más allá del sentido hacia cada nivel del discurso. A la conformación de este enloquecido palimpsesto colabora, por ejemplo, el uso de los paréntesis: “En tanto, el redoblante policial / (otra vez me quiero reír) / se desquita y nos tunde a palos / dale y dale / de membrana a membrana / tas / con / tas” (148). En García Faet, además, el uso de los paréntesis contiene a menudo una burla sobre su uso formal como parte de la parodia general del aparato retórico-academicista: “mis garras solitarias celebraron su existencia / (rápidamente) / en la edad / de oro de las letras españolas (L. de Góngora, / aguafiestas, / aprecias la belleza / qua muerte, adiós! Aléjate de ella! Mi neo-niña / se aleja ya, buena.)” (31). Habría que añadir el uso de ciertos recursos gráficos (las tachaduras, las anotaciones en gris) que incorporan a *Los salmos* las huellas de su proceso escritural y visibilizan lo suprimible o accesorio, aquello que supuestamente tendría que haber quedado fuera: “El traje que vestiría / ~~si tuviera una cita con mi novio mexicano~~ / tengo una cita con mi novio mexicano, para / agosto o así / fue fabricado por unos niños” (21). Más allá del efecto polifónico y del espesor discursivo que transmiten, *Los salmos* se convierten por esta vía en un libro con su excedente. Un excedente que, en otro tipo de textos, permanece subterráneo, percibiéndose tan solo como pista de lo borrado. Hay también un efecto de intimidad en la revelación de lo tachado, de las dudas, correcciones o cuestionamiento interno de lo escrito. Todas ellas son marcas de un proceso que tiende a compartirse tan solo con un círculo muy estrecho de afectos o

cómplices durante el trabajo de escritura y corrección. Se diría, por tanto, que exhibir ese paratexto es como exponer las propias vergüenzas sentimentales: un efecto de la poética post-confesional.

La voz del no-saber era en Vallejo un mecanismo de deslegitimación de la pedantería y los discursos de autoridad, una vía de conocimiento negativo, como diría Julio Ortega (1992: 4). En el caso de García Faet, se escucha a una voz que trata de abrirse paso en medio de un contradictorio y apabullante torbellino de saberes académicos, filosóficos, técnicos, reducidos a su ridículo y tratados en pie de igualdad con saberes mucho menos canónicos o directamente con el no-saber. Comparten, sin duda, la negativa a instalarse en la certeza y un desgarramiento que, en el caso de Vallejo, se lee desde el cuestionamiento del sujeto pobre aculturado y, en el de García Faet, como la neurosis de quien sospecha de su lugar de enunciación desde su conciencia de la tradición y el privilegio. La puesta en evidencia de nuestra lógica y nuestro saber están igualmente en el origen de la oralidad de ambos poemarios, cuyos versos se revelan a veces como pedazos de una conversación. Así la define Julio Ortega: “un habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que se desdice, para rehacerse de nuevo en el habla de la poesía” (1996: 606-607). Algo que no impide cierta aspiración a la obra integral, aunque sea en forma de amalgama. ¿No es *todo* también la palabra más repetida de *Los salmos fosforitos*? “Te llamé de madrugada para decirte «quiero decirte / que todo está / muy junto»” (103), escribe García Faet, donde los encabalgamientos ponen en entredicho su propia afirmación.

Podría decirse que Vallejo deshalla, en efecto, la lengua castellana. Como lo hace García Faet, en cuyo poemario resuenan muchos castellanos y una ironía permanente sobre el uso del propio que hereda la dislocación de las estéticas coloquialistas que emprendiera Gelman, su intervención experimental de los dialectos. Vallejo sigue dirigiéndose al lector a su manera. No porque hable varios castellanos, sino porque los deja a todos tocados. Quizás la capacidad potencial de ser zarandeados como hablantes por Vallejo nos convierta en una fugaz comunidad lectora, aunque Vallejo nos zarandee de muy diferentes formas. A esa misma comunidad se dirigen *Los salmos fosforitos*, la energía neurótica y gozosa de su lírica.

## Bibliografía

Ángeles L., César (1999). “César Vallejo y el humor”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n.º 12, [http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c\\_vallej.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html)

- Bajtín, Mijaíl M. (1974). *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Alianza Universidad.
- Bousoño, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid, Editorial Gredos.
- Dalmaroni, Miguel (2001). “Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado”. *Orbis Tertius*, año 4, n.º 8, 1-15.
- Deleuze, Gilles (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Díaz Herrera, Jorge (1991). “Y también el humor en la poesía de Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 492, junio, 7-22.
- Franco, Jean (1988). “La Temática de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*”. En Ferrari, Américo (coord.). *César Vallejo. Obra poética*. Colección Archivos, ALLCA XX, 575-605.
- García Faet, Berta (2017). *Los salmos fosforitos*. Madrid, La Bella Varsovia.
- García Faet, Berta (2020). “La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón”. En Martínez, Erika. *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 225-246.
- García Lorca, Federico (1966). *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.
- Geist, Anthony (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso*. Madrid, Guadarrama.
- Grotjahn, Martin (1961). *Psicología del humorismo*. Madrid, Ediciones Morata.
- Martínez, Erika (2017). “Políticas estéticas del pensamiento bajtiniano: hacia una dialogía poética”. *Badebec*, vol. 7, n.º 13, septiembre, 240-259.
- López Vega, Martín (2017). “Berta García Faet, identidad y reescritura” (entrevista). *El Cultural. Rima Interna*, 3 de abril, URL: <https://elcultural.com/bertha-garcia-faet-identidad-y-reescritura>.
- Ortega, Julio (1988). “La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno”. En Ferrari, Américo (coord.). *César Vallejo. Obra poética*. Colección Archivos, ALLCA XX, 606-620.
- Ortega, Julio (1992). “Cien años de Vallejo”. *INTI*, otoño, n.º 36, 3-10.
- Pizarnik, Alejandra (2001). *Poesía (1955-1972)*. Barcelona, Lumen.
- Pueyo Zoco, Víctor M. (2010). “*Desnúdese el desnudo*. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo”. *Aula Lírica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, n.º 1, 1-16.
- Rodríguez, Juan Carlos (2001). *La norma literaria*. Madrid, Debate.
- Soria Olmedo, Andrés (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, Visor.

*¿Quién tropieza por fuera?* poéticas del obstáculo y errancia del sentido en César Vallejo y Berta...

- Vallejo, César (1954). *El Romanticismo en la lengua castellana*. Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva Editores.
- Vallejo, César (1979). *Obra poética completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho
- Usandizaga, Helena (2005). “*Pero ya me quiero reír: humor e ironía en la poesía de César Vallejo*”. En Humberto, Jesús (comp.), *César Vallejo: estudios de poética*, México DF, Ediciones Eón, 87-118.
- Yurkievich, Saúl (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral Editores.
- Yurkievich, Saúl (1990). “Aptitud humorística en “Poemas humanos””. *Hispanérica*, año 19, n.º 56-57, agosto-diciembre, 3-10.





**LA TRANSFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN Y CON *TRILCE*:  
LA DIMENSIÓN IMAGINARIA. LOS POEMAS LXIV Y XXVIII**

**THE TRANSFIGURATION OF TIME IN AND WITH *TRILCE*:  
THE IMAGINARY DIMENSION. POEMS LXIV Y XXVIII**

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ  
*Universidad de Granada*

RESUMEN:

Este artículo propone un acercamiento a la categoría de tiempo en *Trilce*, a partir de los trabajos de Raúl Hernández Novás, Yurkievich y Rowe, y de las perspectivas más amplias desarrolladas por Julio Ortega en su interpretación de la poesía vallejiana. El artículo se aproxima al tiempo *otro*, transfigurado y, específicamente, a ese que en el poemario se construye, al decir de Hernández Novás, como dimensión imaginaria. Se examinan dos modalidades de este tiempo: explícito e implícito, a través del análisis de los poemas LXIV y XXVIII. De manera complementaria, se exploran elementos temporales vinculados al contexto de escritura del libro.

PALABRAS CLAVES:

César Vallejo, *Trilce*, tiempo, transfiguración, poema LXIV, poema XXVIII.

ABSTRACT:

This article proposes an approach to the time category in *Trilce*, based on the works of Raúl Hernández Novás, Yurkievich and William Rowe, as well as the broader perspectives for the analysis of Vallejo's poetry developed by Julio Ortega. The article approaches the transfigured time of the book and particularly the time constructed as an imaginary dimension. Two modalities of this time are examined: the explicit and the implicit, through the analysis of poems LXIV and XXVIII.

KEY WORDS:

César Vallejo, *Trilce*, time, transfiguration, poem LXIV, poem XXVIII.

María Zambrano llama al tiempo “Rey primordial” (2011: 156), que “no abdica ni consigue ser apresado” (2011: 156-157). En su ensayo *Los hijos del limo* escribe Octavio Paz – dando la razón, hasta cierto punto, a María Zambrano, pero también matizando esa idea –: “el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura” (1993: 9).

Varios autores se han acercado a la construcción del tiempo en la poesía de Vallejo, y específicamente, en *Trilce*. Entre los más destacados y conocidos, Saúl Yurkievich y William Rowe. El primero, habla de la presencia de un “tiempo discontinuo” en ese poemario; el segundo, de cómo en él hallamos un tiempo “plegado”. Otra aproximación a esta categoría es la de Raúl Hernández Novás, que pensó el tiempo de *Trilce*, el tiempo construido por Vallejo, como “un sitio imaginario, una especie de cuarta dimensión” (1988: LXVII). Tomando en consideración a Yurkievich y a Rowe, y situándose, sin embargo, más cerca de las elaboraciones de Hernández Novás, este artículo parte de los trabajos de estos autores para proponer un acercamiento al concepto de tiempo en *Trilce*. Nuestro acercamiento intenta explorar ese tiempo *otro* vallejiano, el tiempo transfigurado de *Trilce*, y, específicamente, ese que en el poemario ha sido construido como búsqueda de una dimensión imaginaria. Nos apoyamos también en nuestro trabajo en las elaboraciones de Julio Ortega y de Guillermo Sucre y en la mirada de Tamara Kamenszain, entre otros, para analizar así cómo se transfigura el tiempo *dentro* del poemario, acotando dos modalidades de ese tiempo *otro* transfigurado, esas que denominamos “tiempo explícito” y “tiempo implícito”, y centrándonos, de manera particular para este análisis, en dos poemas del libro, el poema LXIV y el poema XXVII; también se examinan, previamente y de manera secundaria y complementaria, pero no gratuita, los alrededores del libro, entendiendo por tales, ciertos elementos del contexto en que se produce su escritura, así como su recepción crítica.

Nuestra aproximación pretende sumarse, de modo tentativo, a las muy numerosas interpretaciones de *Trilce*, asumiendo la parcialidad de nuestro análisis, y sin perder de vista las declaraciones y advertencias de Julio Ortega; por un lado, sobre “el carácter hermético de la escritura vallejana en *Trilce*” y, simultáneamente, “la potencialidad hermenéutica a que este carácter invita” (Ortega, en Vallejo, 1991: 44); pero también, por otro, sobre el peligro que supone “reconstruir la representación previa al poema” (Ortega, 2014: 92), procurando privilegiar así, por el contrario, el acercamiento al texto en su materialidad, a sus “dispositivos verbales” (2014: 92), asumiendo, de este modo, con Ortega, que “es el poema la experiencia más biográfica, la escritura de lo vivido en la intemperie del sentido, y no una escritura derivativa de una anterioridad causal” (2014: 92).

## 1. Elementos temporales discontinuos del contexto: la cárcel y la escritura del poemario; la recepción crítica

### *La escritura del libro y el origen del título*

El tiempo, y particularmente el tiempo *otro*, es un elemento vinculado a la propia escritura de *Trilce*. Lo dice muy bien Tamara Kamenszain, cuando indica que “parte de esa obra fue escrita fuera de la vida: en la cárcel” (2000: 135). *Trilce* nace, así, desde un tiempo *otro* radical, que es un des-tiempo no elegido, que le viene impuesto desde fuera. Un des-tiempo que marca, sin duda, el libro. La propia escritura del poemario implica ya, entonces, una transfiguración de ese des-tiempo, que Vallejo convierte, al darle forma a su poemario y al publicarlo, en algo que podríamos llamar un post-tiempo, o un tiempo- en- fuga. Volvamos a Tamara Kamenszain: “[...] el libro encontró su primera edición en la prensa de la penitenciaría de Lima. Así, en letra impresa y disfrazado de libro, Vallejo salió a luz, se fugó de la cárcel” (135).

Por otra parte, podemos hablar, al menos, de dos tiempos en la escritura del libro: uno anterior y, otro, configurado desde la propia cárcel, durante los más de tres meses en que Vallejo permanece en ella.<sup>1</sup> Dice Raúl Hernández Novás: “Hay sobradas razones para dar por cierto que *Trilce* comienza a fraguarse definitivamente en la cárcel, donde los poemas ya escritos son modificados de forma que asombra a quienes conocían las versiones anteriores” (Hernández Novás, 1988: LXIX). Y añade: “No sólo *Trilce* es un palimpsesto, sino que muchos de sus poemas son palimpsestos que dejan ver en parte las capas anteriores” (1988: LXIX). Es decir, *Trilce* sería, según sugiere Hernández Novás, y según el diccionario de la RAE, un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. Hernández Novás ha rastreado las huellas de esa escritura anterior, y cómo éstas son transformadas en poemas completamente diferentes. De este modo, el palimpsesto que es *Trilce* deja ver, desde su presente, el pasado de ciertos poemas; un pasado que Hernández Novás detecta en forma de sonetos; por ejemplo, en el poema XLVI, que fue el soneto “La tarde” y “sigue siendo un soneto, aunque sus tercetos carecen de rima” (1988: LXIX), o en el poema XXXIV, o en el XXXVII. Y Hernández Novás concluye, o duda: “Raro caso de un vanguardista que escribe sonetos, y que, aun modificándolos, les conserva su forma” (1988: LXIX); y añade con convencimiento: “De haber querido ser “nuevo” a ultranza, Vallejo hubiera eliminado estos poemas [...]. Pero vemos que incluso llega a conservar las rimas cuando le parece apropiado” (1988:

---

<sup>1</sup> Vallejo es detenido “el 6 de noviembre de 1920 y no sale de la cárcel hasta el 26 de febrero de 1921, con «libertad condicional»” (Ortega, en Vallejo, 1991: 26-27).

LXIX).<sup>2</sup> El poeta *nuevo* que es Vallejo deja ver así, también, dentro de su novedad, al poeta *viejo*, o *antiguo*, que también ha sido, o es.

Por último, dentro de estos elementos, cabe hacer mención al título del poemario. Raúl Hernández Novás subraya el nexo entre el poema titulado “Trilce”, publicado en la revista *Alfar*, de La Coruña, en 1923, pero que “por su estilo debe ser muy anterior, quizás de 1919” (Hernández Novás, 1988: LXVII), y el propio poemario. Dice Hernández Novás sobre ese poema anterior, pero posterior, a *Trilce*: “Allí, la palabra “Trilce” designa a “un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos”, pero “a donde nunca llegaremos”; un sitio inalcanzable, especie de cuarta dimensión” (Hernández Novás, 1988: LXVII). Otros versos de ese poema que se llamó “Trilce” antes del libro, pero que fue publicado después, refuerzan lo dicho por Hernández Novás:

Donde, aún si nuestro pie  
llegase a dar por un instante  
será, en verdad, como no estarse.

Es ese sitio que se ve  
a cada rato en esta vida,  
andando, andando de uno en fila.  
[...]  
El horizonte color té  
se muere por colonizarle  
para su gran Cualquiera parte.

Más el lugar que yo me sé,  
en este mundo, nada menos,  
hombreado va con los reversos.  
[...] (Vallejo, 1991: 363).

El origen de *Trilce*, o al menos uno de sus posibles orígenes, estaría así en un poema anterior-posterior, donde ese nombre, “Trilce”, se identifica, se asocia, con un lugar inalcanzable; fuera, de este modo, del tiempo.<sup>3</sup> Hernández Novás pone asimismo en relación ese poema y su sentido con otro del poemario, el X, donde “las

<sup>2</sup> Hernández Novás comenta, por ejemplo, el poema XXXVII, que “fue originalmente un soneto en alejandrinos” (1988: LXIX), y donde “asoman las rimas (*quien, también, bien; florido, aprendido; humildes, tildes*), aunque la métrica se ha alterado por completo” (1988: LXIX).

<sup>3</sup> Julio Ortega considera esta hipótesis sobre el título del poemario, proveniente de Larrea, como “especulativa” (Ortega, en Vallejo, 1991: 26), pero incluye, sin embargo, el poema en el Apéndice de su edición de *Trilce*.

palomas, que representan a los amantes, “dejan el pico / cubicado en tercera ala”, es decir, potenciado a una dimensión inexistente, imaginaria” (1988: LXVII).

Guillermo Sucre se refiere, por su parte, al “tres vallejiano” (2001: 124), al que remitiría el título;<sup>4</sup> para Sucre, este *tres* “no es tanto una síntesis como su búsqueda: una posibilidad siempre abierta, una dimensión nueva por encontrar” (2001: 124).

### *La recepción crítica*

El tiempo *otro* de Trilce, su tiempo discontinuo, está unido también a la recepción crítica tras su publicación en 1922. Y es que la recepción de *Trilce* en estas fechas hace aparecer al poemario como lo que es: un libro fuera de su tiempo, que se convierte, crítica mediante, en un libro *fuera del tiempo*. Como escribe Raúl Hernández Novás:

La renovación que suponía el libro resultaba demasiado radical para ser comprendida en su lugar y momento cuando predominaban aun los modos modernistas y el modelo supremo era Chocano con su Sacsahuamán de cartón piedra [...] Habrá que esperar hasta el ensayo de Mariátegui (que aparecerá en 1926) para que se viese reafirmado el carácter fundacional de la poesía vallejana (1988: LXVII-LXVIII).

Saúl Yurkievich se refiere también a esta recepción crítica: “Su aparición no despertó ninguna clase de comentarios, ni favorables ni desfavorables” (2002: 33). Y Julio Ortega habla de “la indiferencia de la crítica, incapaz de comprender la propuesta radical del poeta” (Ortega, 2014: 27).

El propio César Vallejo escribía a su amigo, el filósofo Antenor Orrego, autor del prólogo a la primera edición: “El libro ha caído en el vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre!” (Vallejo, 1991: 27).

Con estas palabras, Vallejo se hace responsable del libro, pero también de su vacío, es decir, de su des-tiempo. Así, el des-tiempo de la cárcel deviene des-tiempo de la crítica. Como si Vallejo supiera, y estuviera dispuesto a asumir, que un poeta que se fuga de la cárcel “disfrazado de libro” obtiene, sin duda, su libertad, pero que esta libertad implica también un no- reconocimiento; la libertad se produce en el vacío, es

---

<sup>4</sup> Como se conoce, existen varias hipótesis en torno al origen del título (Ver Ortega, en Vallejo, 1991: 25-26; Ortega, 2014: 48 y Larrea, 1974: 130). Consideramos que estas diversas hipótesis no tienen por qué ser, necesariamente, excluyentes.

decir, una vez más, en el des-tiempo.<sup>5</sup> De otro modo lo dice Andre Coyne: “Nacido en el vacío, era natural que *Trilce* cayera también en el vacío” (1974: 32).

### *La futuridad de Trilce*

En un célebre artículo, Cintio Vitier se refirió a la futuridad de Martí, del que dijo: [...] “su tiempo primigenio es el futuro” (2001: 170), futuridad que está, por cierto, entre otros autores, en el propio Vallejo.

Del mismo modo, cabe hablar de la futuridad de Vallejo, y especialmente de *Trilce*. Una futuridad que supone, asimismo, un des-tiempo del poemario, o un pos-tiempo y que, en cualquier caso, implica situarlo, una vez más, en una dimensión *otra* del tiempo.

Ya lo insinuaba el propio Orrego en su prólogo a la primera edición del libro: “De esta labor ya se encargará la crítica inteligente; si no hoy, mañana” (Vallejo, 1999: 366). Y efectivamente, podríamos decirlo casi en términos vallejianos: la crítica se ocupó mañana.

Sobre esa futuridad de *Trilce* escribe Saúl Yurkievich: “Vallejo se ha adelantado tanto que es difícil seguirlo. Inabordable en la época de aparición, *Trilce* se va volviendo cada vez más translúcido; sus valores se acrecientan a medida que, con el tiempo, nos resultan más comunicables” (2002: 41). Y Julio Ortega dirá, refiriéndose, en general, a Vallejo: “Desde la tachadura del lenguaje heredado, el poeta adelanta una poética del devenir” (2014: 11).

Son innumerables los poetas que han reivindicado, que reivindican, que continúan reivindicando, el legado de Vallejo, y de *Trilce*, en América, y también en España. Dos ejemplos en ambas orillas podrían ser los origenistas cubanos (quizás, sobre todo, Eliseo Diego y Fina García Marruz) y los poetas españoles de posguerra. Sobre estos últimos, José Ángel Valente escribe: “la obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40” (2002: 125); Valente señala, en particular, la poesía de Leopoldo Panero y Blas de Otero, pero cabe mencionar también a Luis Rosales, cuyo célebre poemario, *La casa encendida*, está marcado, sin duda, por la presencia y la influencia de Vallejo.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Debe tenerse en cuenta, además, que la libertad obtenida por Vallejo al salir de la cárcel en 1921 fue una “libertad condicional” (Ortega, 1999: 26). Como ha relatado asimismo Andre Coyne, “el proceso sigue, y preocupará todavía a Vallejo en 1926, en París” (1974: 29). Con más razón, entonces, puede considerarse *Trilce*, como dice Tamara Kamenszain, una «fuga».

<sup>6</sup> Véase, al respecto, el artículo de Milena Rodríguez “César Vallejo con Rosales en *La casa encendida*” (2009).

Entre los poetas actuales, pienso en la llamada poesía neobarroca, y me refiero fundamentalmente a ese grupo de escritores que se dan a conocer a finales de los años 90 del siglo XX, con la antología *Medusario* (Fondo de Cultura Económica, 1996). Entre ellos, uno de los más destacados es el cubano José Kozer, cuya poesía se constituye, sin duda, a partir de la poesía de Vallejo, y de *Trilce*. Ciertas palabras de Kozer en sus diarios no solo muestran su propia preferencia poética, sino que sirven también para ilustrar ese lugar privilegiado, especial, único, que Vallejo ha llegado a ocupar entre los poetas de la lengua española: “Si me viera obligado a escoger entre Neruda y Huidobro escogería a Vallejo” (Kozer, 2014: 119). Otro nombre entre estos poetas es el de la argentina Tamara Kamenszain, quien dirá sobre *Trilce*: “Es una suculenta verdad biográfica que se arma “arrastrando una trenza por cada letra del abecedario”. Es *Trilce*, vivlia analfabeta que nos relata la historia originaria de la lengua” (2000: 135).

## 2. El tiempo en *Trilce*

Escribe Saúl Yurkievich sobre *Trilce*: “...el poeta ha creado para transmitirnos una nueva percepción del mundo, donde las categorías aristotélicas, la geometría euclidiana, la antigua noción del tiempo y del espacio, las objeciones excluyentes dejan de tener vigencia” (2002: 42). Y dirá también que Vallejo quebrantará el tiempo, una de las “coordenadas ilusorias” para ordenar el mundo (2002: 62), introduciendo en ella “toda clase de fisuras” (2002: 62). Apoyándose en las ideas de Bachelard y en su estudio sobre el tiempo, *La intuición del instante*, Yurkievich afirma: “Vallejo nos propone un tiempo discontinuo, fragmentario, contradictorio, sin figura nítida, que es el que vivimos pero no el que pensamos” (2002: 62).

En un artículo posterior al trabajo de Yurkievich, “El tiempo en *Trilce*”, William Rowe explora el tiempo como ritmo en el poemario, considerándolo, según dice, no como tema, sino como “principio de construcción” (1988: 297). Rowe plantea un cambio en la perspectiva del análisis sobre el tiempo en la poesía vallejana; en este sentido, escribe: “Como premisa para una discusión del tiempo en Vallejo se suele distinguir (siguiendo, directamente o no, a Bergson y Husserl) entre el tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico. Esta distinción se ha expresado de varias maneras, como el tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo de reloj frente al tiempo biológico, etc” (1988: 297). Rowe recuerda la posición de uno de los principales estudiosos de Vallejo, Américo Ferrari, en su estudio *El universo poético de César Vallejo*: “Por una parte, tenemos el tiempo transcendente, puro esquema móvil, hasta cierto punto independiente de la conciencia, y que pertenece a la región

abstracta de los números y los nombres... El otro... sería el tiempo inmanente al ser, pura duración sentida e inexpressable, por lo menos en términos de calendario o de reloj” (Ferrari, en Rowe, 1988: 297). Y señala Rowe: “Mi intención [...] es mostrar que la poesía de Vallejo pide una lectura más radical que la que ofrece esta distinción” (1988: 297), declarando tomar asimismo a Derrida y su *De la gramatología* como apoyo para sus puntos de vista. Más adelante, Rowe dirá: “Como frecuentemente han señalado los críticos, Vallejo siempre tiende a cambiar el orden normal del tiempo, anteponiendo el futuro al pasado, etc. [...] Lo original en Vallejo es la manera en que funcionan las inversiones: por ser mutuamente contradictorias desmantelan el concepto básico del presente” (Rowe, 1988: 300). En otro momento, al referirse de manera específica al poema 61 de *Trilce*, detecta en él, “una subversiva simultaneidad de tiempos”, pero luego aclara: “excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado” (301). Y añade: “El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve al pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido” (301).

En la lectura propuesta por Raul Hernández Novás, además de identificar el tiempo vallejianos con la construcción de una “dimensión imaginaria”, se exploran diversos “motivos” temporales; así, el “motivo de las lindes” (1988: LVIII); es decir, “la alusión a los límites humanos” (1988: LVIII)<sup>7</sup>; el “motivo de las vísperas” (1988: LVIII), que precisa del siguiente modo: “vísperas no por lo que anuncian y preceden, sino por lo que tienen de provisorio, de incompleto, de no realizado: vísperas eternas” (1988: LVIII); se trata, así, de “todo aquello que se queda en el umbral, la víspera que no llega a realizarse” (1988: LVIII); y el “motivo del ya-no”, o sea la “irreversibilidad del tiempo y la contradicción entre la conclusión temporal de los casos y su supervivencia en la memoria” (1988: LVIII). Motivos, según nos dice, presentes en *Trilce*.

A partir de estas elaboraciones, intentamos explorar el tiempo en *Trilce* y, de manera particular, el tiempo transfigurado, el tiempo construido en su *dimensión imaginaria*.

---

<sup>7</sup> Este motivo procede de Américo Ferrari, quien escribe sobre el poema “Absoluta”, de *Los heraldos negros*: “En ese poema el poeta habla ya de “linderos” y estos linderos (lindes, fronteras, límites, limitación) persisten obsesivamente hasta el fin de la obra” (Ferrari, 1974: 393).



*El tiempo explícito: el poema LXIV*

Existen en *Trilce* numerosas, abundantes marcas de ese tiempo particular valle-jiano; tiempo discontinuo o dislocado; tiempo plegado; de esa búsqueda, y construcción, de una “dimensión imaginaria” del tiempo; de ese tiempo, en fin, singularmente transfigurado.

Hay que decir, asimismo, que estas huellas pueden aparecer de manera explícita o, de modo implícito o sugerido. Entre las huellas explícitas encontramos las del poema I, donde leemos: “Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano” (Vallejo 1991: 43); o en el poema V: “A ver. Aquello sea sin ser más” (1991: 59); o en el célebre verso del poema VI: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera” (1991: 63); o en el poema VII: “Fondeé hacia cosas así / y fui pasado” (1991: 66); o en VIII: “Pero un mañana sin mañana” (1991: 70); y en el poema XIV: “Esto me lacera de tempranía”, y también: “Esto no puede ser, sido.” (1991: 91); y en XVI: “Y tú, sueño, dame tu diamante implacable, / tu tiempo de deshora” (1991: 100); y en XVIII: “entre mi dónde y mi cuando” (1991: 107); y en XXXX: “Quemadura del segundo / en toda la tierna carnicilla del deseo, / picadura de ají vigoroso / a las dos de la tarde inmoral” (1999: 157); o en el poema XXXIII:

Si lloviera esta noche, retirárame  
de aquí a mil años.  
Mejor a cien no más.  
Como si nada hubiese ocurrido, haría  
la cuenta de que vengo todavía. (1991: 167)

Y en este mismo poema: “Haga la cuenta de mi vida, / o haga la cuenta de no haber aún nacido, / no alcanzaré a librarme” (1991: 167), y todavía: “No será lo que aún no haya venido, sino / lo que ha llegado y ya se ha ido, / sino lo que ha llegado y ya se ha ido.” (1991: 167); y en XXXVII: “Este cristal es pan no venido todavía.” (1991: 187); o en LIII: “Quién clama las once no son doce! / Como si las hubiesen pujado, se afrotan / de dos en dos las once veces” (1991: 250); o en LVIII: “El compañero de prisión comía el trigo / de las lomas, con mi propia cuchara, / cuando a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando.” (1991: 272)<sup>8</sup>; y en LXX: “Y temblamos avanzar el paso, que no sabemos si damos con el péndulo, o ya lo hemos cruzado” (1991: 325); y en LXXI: “Calla también, crepúsculo futuro”

<sup>8</sup> Escribe Saúl Yurkievich que en este poema Vallejo “provoca [...] una imbricación simultánea de dos pretéritos distintos, uno próximo y otro lejano, con dos presentes heterogéneos y un futuro que se consumará en el irrecuperable pasado” (2001: 71).

(1991: 329); y en LXXIV: “Hubo un día tan rico el año pasado...! / que ya ni sé qué hacer con él” (1991: 342).<sup>9</sup>

De estos poemas, vamos a tomar el poema LXIV para explorar, de manera específica, esta elaboración vallejiana transfigurada del tiempo:

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto  
montuoso que obstetriza y fecha los amotinados nichos  
de la atmósfera.

Verde está el corazón de tanto esperar; y en el canal de  
Panamá ¡hablo con vosotras, mitades, bases, cúspides!  
retoñan los peldaños, pasos que suben,  
pasos que bajan.  
Y yo que pervivo,  
y yo que sé plantarme.

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible  
mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor. Oh voces  
y ciudades que pasan cabalgando en un dedo tendido  
que señala a calva Unidad. Mientras pasan, de mucho en  
mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres  
tardas dimensiones.

Hoy

Mañana

Ayer.

(No, hombre!) (Vallejo, 1991: 297).

Todo el poema constituye una referencia explícita al tiempo o, más bien, al tiempo plegado en diversas formas, que van siendo recorridas a lo largo del poema. Todo

---

<sup>9</sup> Hay otro poema donde el tiempo aparece de manera muy explícita en *Trilce*; se trata del poema II (“Tiempo Tiempo / Mediodía estancado entre relentes / Bomba aburrída del cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo [...] Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca del claro día que conjuga / era era era. / Mañana Mañana [...]” 1991: 48). Se trata de un poema muy significativo de Vallejo, que no incluimos, sin embargo, en nuestra serie, ya que consideramos que el tiempo al que este poema remite es el tiempo de la monotonía: “el tiempo es vivido como una monotonía vacía”, escribe Guillermo Sucre (2001: 230), o como dice William Rowe, aquí hallamos al tiempo “como cárcel” (1988: 298). No hallamos aquí ese tiempo transfigurado que buscamos, ese que supone la búsqueda de una dimensión imaginaria del mismo.

el poema está escrito en un presente que no parece, sin embargo, ser siempre el mismo, un presente, como diría Rowe, dividido.

Las dos primeras estrofas son ejemplos del hermetismo del poemario. En la primera, escrita en presente y en tercera persona, será el paisaje exterior, paisaje, sin duda, insólito, con sus “hitos vagarosos” que “enamoran”, el protagonista. Una de las acepciones de “hito”, según el diccionario de la RAE, es la de “Mojón o poste de piedra, por lo común labrada, que sirve para indicar la dirección o la distancia en los caminos o para delimitar terrenos”. En el poema, estos “hitos” remitirían así a lo que Hernández Novás llama, con Ferrari, el “motivo de las lindes”, como también ha observado Monique Lemaître (2001: 212). Pero estos hitos, que tienen la función de delimitar y marcar, van a ser transfigurados en el poema: no son firmes, sino vagarosos; es decir, lo opuesto a lo que esperaríamos de ellos. “Vagaroso”, dice la RAE: “que vaga, o que fácilmente y de continuo se mueve de una a otra parte”; se trata, así, de un hito que se mueve, un hito oximorónico; un hito que, sin embargo, a pesar de ser vagaroso (o quizás precisamente porque lo es), enamora. Un hito que actúa, además, mediante una unidad de tiempo también oximorónica: el minuto “montuoso”; y aunque no sabemos exactamente qué puede ser un minuto montuoso (relativo o abundante en montes), podemos intuir que su duración debe ser muy superior a la de un minuto corriente; este minuto “montuoso” no sólo fecha, sino que obstetiza, es decir, crea<sup>10</sup>.

En la estrofa siguiente aparece la primera persona del singular en un presente *otro*; el sujeto poético hablando desde el yo, y el tiempo del que aquí se da cuenta es el tiempo humano de la espera (“pasos que suben / pasos que baja-/ n”), representado mediante el “motivo de las vísperas”; vísperas “eternas”, como diría Hernández Novás, porque es una espera que no parece tener fin: “¡Verde está el corazón de tanto esperar!” Se trata, sin embargo, de la espera de un sujeto que dice “pervivir” (“seguir viviendo a pesar del tiempo”, es uno de los significados de pervivir), que dice saber “plantarse”; ¿convertirse en hito?

La alusión central al tiempo, la menos hermética quizás y su principal transfiguración, está en la última estrofa del poema. Aquí surge un tercer presente, un presente que parece rodear al sujeto poético; se trata de un presente estático, mediocre, definido por sus carencias, como bien testimonia la preposición “sin”, que se repite tres veces: “Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor”. Un presente mediocre donde “pasan cabalgando” “voces y ciudades” que señalan a la “calva Unidad”. Esta “calva Unidad” parece prolongar y tener aquí el mismo valor que la “dupla de la Armonía”, del poema XXXVI

---

<sup>10</sup> Monique Lemaître ha identificado este minuto con el del nacimiento; en este sentido, escribe: “El “minuto montuoso que obstetiza” es el momento del parto que “fecha” nuestro nacimiento” (2001:212).

(Vallejo, 1991: 177), ese donde, según coinciden diversos críticos, está “la hipótesis vallejana de la poesía” (Ortega, 2014: 52). Unidad que se describe como “calva” y que, como la “seguridad dupla de la Armonía” (Vallejo, 1991: 167), es evidentemente rechazada por el sujeto hablante. Pero este rechazo se extiende a las tres palabras más frecuentes para designar las dimensiones habituales del tiempo, presente, pasado, futuro; así “Hoy”, “Mañana”, “Ayer”, que se presentan separadas unas de otras por un amplio blanco, son llamadas “las tres tardas dimensiones”. Tarda (tardo) es una palabra con varias acepciones en el diccionario. Las más relevantes: “lento, perezoso en obrar”; “lo que sucede después de lo que convenía o se esperaba” y todavía: “torpe, no expedito en la comprensión o explicación”. Estos significados laten en los versos: lentas, perezosas, torpes, son, según la voz poética, esas tres palabras que se utilizan para nombrar al tiempo. Tres adverbios de tiempo que, llamativamente, tampoco se ordenan como cabría esperar: no está “hoy” en el centro, sino “mañana”; no está “ayer” a la izquierda, sino a la derecha. Quienes persiguen estas palabras son, además, según se dice en el poema, “gañanes de gran costado sabio”; frase donde se percibe la ironía, que refuerza ese verso final que niega o desautoriza el hacer de esos “gañanes”: “¡No, hombre!”.

Dice Julio Ortega que en el poema “el poeta quiere negar los límites temporales, las fases previstas para el tiempo. El poema plantea [...] este drama y debate” (1991: 298) y supone una “refutación de lo que pasa por evidente” (1991: 302), constituyéndose en “un recuento de los “hitos”, de las instancias que se nos proponen como formas estables de lo natural, y que el hablante, evidentemente, recusa” (1991: 302).

La pregunta, entonces, sería qué colocar allí, en lugar de esa “calva Unidad” y de esas tres “tardas” dimensiones. Llamativamente, el principio del poema (sí, el principio, no el final) insinúa una respuesta: “Hitos vagarosos enamoran” (1991: 297). El tiempo, entonces, como dimensión vagarosa, antilógica, ¿imaginaria?

### *El tiempo implícito o sugerido: el poema XXVIII*

El poema LXIV de Trilce supone una construcción explícita del tiempo, pero existen otros poemas en el libro que contienen una construcción transfigurada más indirecta del tiempo, que aparece en ellos, podríamos decir, de modo implícito, o sugerido.

Se trata de una serie en la que se ubicarían los poemas que están más relacionados con la infancia, con la madre y con la historia familiar; como el poema III (“Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”, 1991: 51), el poema XXIII (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”, 1991: 129), el poema XXVIII (“He almorzado

solo ahora” (1991: 150), el LXI (“Esta noche descendiendo del caballo” ... (1991: 285); o el LXV (“Madre, me voy mañana a Santiago”, 1999: 304). Son, así, esos poemas donde la figura de la madre se convierte en centro del poema; poemas que nos llevan a recordar la frase de Guillermo Sucre: “Ámbito del amparo, la madre lo rige todo, aun el tiempo mismo” (2001: 126). Pero en esta serie se inscriben también ciertos poemas que aluden a la amada, la “nueva madre”, como la llamó Vallejo en determinado momento y recuerda Andre Coyne;<sup>11</sup> como el poema XI (“He encontrado a una niña”, 1991: 78), el poema XV (“En el rincón aquel, donde dormimos juntos”, 1991: 95); o el poema XXXVII (“He conocido a una pobre muchacha”, 1991: 184).

En este grupo se incluyen esos poemas que Yurkievich llamó los “refugios cálidos” de *Trilce*. (2002: 47); aunque, como veremos, en la serie concreta a la que nos referimos, la temperatura que le atribuye el crítico argentino no va a ser siempre tan cálida. Señala también Yurkievich que, en estos poemas, el poeta se serena, los poemas se hacen más inteligibles y que “el tiempo [...] pierde su carácter fáctico, deja de ser una medida cronométrica. Se convierte en dimensión interior” (2002: 48).

A nuestro juicio, en estos poemas no se trata tanto de que el tiempo deje de cronometrarse, algo que no siempre sucede (“Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”, 1991: 51; se dice, por ejemplo, en el poema III), sino de que el tiempo que tiene verdadero significado en el poema, el tiempo transfigurado, es un tiempo que no se dice ni se nombra explícitamente; es un tiempo *aludido*, que va surgiendo y haciéndose a través del desarrollo del propio poema.

Decía María Zambrano que al tiempo sólo se le puede escuchar, nunca ver: “[el tiempo] da de sí dándose a oír y no a ver, dando a oír su música anterior a toda música compuesta de la que es inspiración y fundamento” (2011: 158). En estos poemas se trata de un tiempo que *se escucha sin verse*; por eso, preferimos denominarlo tiempo implícito, o sugerido.

De esta serie vamos a tomar, para analizarlo desde el punto de vista que aquí estamos explorando, el poema XXVIII:

He almorzado solo ahora, y no he tenido  
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,  
ni padre que, en el facundo ofertorio  
de los choclos, pregunte para su tardanza  
de imagen, por los broches mayores del sonido.

---

<sup>11</sup> André Coyne habla de la “pasión celosa” (1974: 22) que siente Vallejo por Otilia, “inspiradora, en su papel de “nueva madre” de muchos poemas de *Trilce*” (1974: 22). Y recuerda asimismo cómo Vallejo utiliza la expresión “¡Oh nueva madre mía” en el poema “Nervazón de angustia”, escrito en la época de Trujillo, “pero que señala una modalidad permanente en la poesía amorosa de Vallejo” (1974: 22).

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir  
de tales platos distantes esas cosas,  
cuando habrása quebrado el propio hogar,  
cuando no asoma ni madre a los labios.  
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado  
con su padre recién llegado del mundo,  
con sus canas tías que hablan  
en tordillo retinte de porcelana,  
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;  
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,  
porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia!  
Y me han dolido los cuchillos  
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba  
amor ajeno en vez del propio amor,  
torna tierra el bocado que no brinda la  
MADRE,  
hace golpe la dura deglución; el dulce,  
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,  
y el sírvete materno no sale de la  
tumba,  
la cocina a oscuras, la miseria de amor. (Vallejo, 1991: 150-151).

El XXVIII, uno de los más intensos de *Trilce*, es ejemplo de esos poemas vallejianos que constituyen, según Julio Ortega, “situaciones cotidianas puestas en crisis” (1991: 152) y ha sido incluido dentro del grupo de poemas de Vallejo donde aparece lo que Coyne denomina “la obsesión del hambre” (en Ortega, 1991: 151).

El poema, construido en primera persona, se sitúa en su inicio en un pasado percibido por el sujeto hablante como muy reciente y actual, casi un presente: “He almorzado solo ahora”. La forma verbal, conjugada en pretérito perfecto compuesto, o antepresente, se ve modificada por la expresión temporal explícita del presente con que se acompaña, el adverbio de tiempo “ahora”, que dota a ese pasado de plena actualidad. Se trata, así, de un pasado-presente actual, inmediato para el sujeto ha-

blante. Ese pasado-presente actual está, sin embargo, marcado por la carencia; la primera, la indica el adjetivo, “solo”. Esa carencia básica y más amplia, que podríamos llamar estructural, la de la soledad, es desglosada a su vez en diversas carencias; la primera y fundamental, expresada en pretérito compuesto: “y no he tenido madre”; las demás carencias se van agrupando y vinculando a esta, como en el poema XLIV, a través de una única partícula; si en ese poema era la preposición “sin”, en este caso, es la conjunción copulativa “ni”: “ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre...”. Y fijémonos en cómo las dos palabras mayores, madre y padre, son formuladas al principio y al final de ese que podríamos llamar “sintagma de carencias”; de manera que parecen contener, en su interior, las otras: súplica, sírvete, agua.

La segunda estrofa constituye una negación de la primera, o su tachadura: “Cómo iba yo a almorzar”. Es decir, el sujeto hablante que había declarado: “He almorzado solo ahora”, declara inmediatamente después algo diferente, casi lo contrario; borra su declaración anterior. Pero, además, comienza a mezclar y a confundir los tiempos: “Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios”. El tiempo del pasado familiar comienza a emerger en el poema desplazando al pasado-presente actual. ¿Cuáles son “tales platos distantes”? ¿Los del almuerzo actual donde no hay madre, ni sírvete, ni agua... o acaso los platos del pasado familiar, dónde, evidentemente, sí estuvieron, pero ya no están? Son los segundos, distantes en el tiempo, pero también son los primeros, distantes en el afecto. Y es que la distancia con respecto al pasado sin carencias se va reduciendo a medida en que este se compara con el pobre presente de la soledad. Y nos preguntamos, ¿cuándo se ha quebrado el hogar, antes, hace tiempo, o justamente *ahora* cuando el sujeto poético se ha llevado a los labios los platos del almuerzo en soledad? Y es que a partir de esta segunda estrofa comienza a producirse un llamativo juego con el tiempo. El pasado familiar sin carencias, pleotórico, comienza a *empujar*, a desplazar al pasado-presente actual, para empezar a transcurrir junto a él, en paralelo. En este sentido, escribe Julio Ortega que el poema ofrece una “perspectiva contrastante y paralelística” (1991: 152). Pero habría que añadir que ese pasado-presente actual empieza a alejarse al final de esta estrofa, mientras va emergiendo con fuerza radical el pasado familiar y pleno, que se va haciendo cada vez más presente; y ese pasado familiar invade, modifica, transfigura, al pasado-presente actual, haciendo surgir, del choque entre ambos, un tiempo *otro*, que acaso podríamos nombrar como el *pasado familiar-presente continuado* y que constituye, en realidad, una especie de dimensión imaginaria del tiempo; dimensión imaginaria donde el almuerzo comido en soledad (o, más bien, en compañía que no es la deseada, como luego se dirá) se transfigura en una comida con unos platos muy peculiares que *no* se pueden comer: una madre que “asoma a los labios” (asoma

como carencia, precisamente mientras se niega, nombrándola, su presencia) y una comida de “nonada”. Es decir, se trata de un tiempo imaginario que surge vinculado a la comida, pero donde se come lo que no está, donde se come la carencia, donde se come lo que se ha perdido.

La tercera estrofa comienza con una vuelta al pasado-presente actual, el tiempo del principio del poema, como si lo dicho en la segunda estrofa hubiera transcurrido en otro tiempo, un tiempo que el sujeto poético pretendiera borrar. Así, el sujeto poético intenta afirmarse en su almuerzo actual, en lo dicho en la primera estrofa; y amplía y narra con detalles el acto; aunque, quizás, ¿sin darse cuenta?, vuelve a negar, de otro modo, su declaración primera: “A la mesa de un buen amigo he almorzado / con su padre recién llegado del mundo, / con sus canas tías que hablan / en tordillo retinte de porcelana, / bisbiseando por todos sus viudos alvéolos; / y con cubiertos francos de alegres tiroriros”.<sup>12</sup> Se trata de una minuciosa descripción que niega, también, aparentemente, la soledad declarada al comienzo, y nos preguntamos: ¿mentía ese sujeto poético que había declarado haber comido “solo ahora”? La escena actual descrita supone, efectivamente, como diría Julio Ortega, una escena que transcurre en paralelo a la del almuerzo del pasado familiar narrada en la segunda estrofa. Ambas escenas aparecen, así, como contrapuestas, en tiempos distintos, pero paralelos. Y, entonces, llega la frase *problemática*: “porque estánse en su casa”, junto a uno de esos coloquialismos tan propios y expresivos de la poesía vallejiana: “Así, qué gracia!”; frases que evocan el adjetivo del primer verso, “solo”, y otra expresión de la segunda estrofa: “cuando habrás quebrado el propio hogar”. Qué fácil, parece decirnos el sujeto poético, es para aquellos a los que no se les ha quebrado el propio hogar, un almuerzo en familia, un almuerzo alegre, placentero; así, cualquiera lo tendría.<sup>13</sup> Y surgen los versos finales de la estrofa, donde el pasado familiar vuelve a invadir el presente, y el almuerzo actual, ese almuerzo en compañía- solitaria, ese almuerzo oxímoron, no va a ser ya solamente el almuerzo donde se comió “nonada”, donde se comió la carencia; sino que esa nonada, esa carencia, se vuelve, además, “nonada” dolorosa: “Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar”. Los cuchillos (en plural) son sinécdote de las personas que, al contrario del sujeto poético, “estánse en su casa”: el amigo, su padre, las tías.... Una vez más, el tiempo del pasado familiar invade el tiempo presente, lo modifica y lo transfigura.

En la penúltima estrofa, el presente actual, y el almuerzo al que este está ligado,

<sup>12</sup> Juan Larrea, en su edición de *Trilce* (1978) interpreta estos versos como “una típica trasposición sincrética”, una “imagen que sugiere, en efecto, que las tías trasiegan utensilios de porcelana blanca y negra pero también que ellas mismas son como pajarillos algo pintorescos” (Ortega, 1991: 152).

<sup>13</sup> Escribe Jean Franco que la frase “Así, qué gracia!” es “una nota discordante en esta alegre escena en que las cavidades abiertas, el ruido, la repetición, señalan el despreocupado bullicio de la vida” (1976: 188).



quedan ya completamente abolidos, anulados, clausurados. El pasado familiar ha conseguido borrarlo por completo, y de ese choque entre ambos, emerge, en toda su expresión, esa dimensión imaginaria del tiempo, ese tiempo transfigurado, ese *pasado familiar-presente continuado*. Así, el almuerzo actual no transcurre ya más en ese tiempo donde se comía a la mesa de un buen amigo y su familia, sino en un tiempo *otro* donde se asiste al “yantar de estas mesas [...] en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor”.<sup>14</sup> En ese tiempo *otro*, transfigurado, los alimentos también han cambiado de nombre: el dulce se llama hiel; el café, aceite funéreo... Ese tiempo *otro*, transfigurado, puede identificarse, hasta cierto punto, con el “motivo del *ya no*”, al que se refiere Raúl Hernández Novás; es el tiempo de la comida que *ya no es* comida, sino no-comida dolorosa; donde “hace golpe la dura deglución” (“deglución de angustia”, la llama Julio Ortega) (1991: 153);<sup>15</sup> es el tiempo donde la MADRE (con todas las mayúsculas) es presencia absoluta y total, que marca, oximorónicamente, con su ausencia, el (los) alimento, para volverlo no-alimento, para volverlo no-comida, para metamorfosear un bocado, cualquier bocado, en tierra; tierra que evoca, sin duda, la de la muerte.

La última estrofa comienza retomando, modificado, o rectificado, el tercer verso de la segunda, “cuando habrás quebrado el propio hogar”, que aquí se ha vuelto “cuando ya se ha quebrado el propio hogar”; es decir, al final del poema advertimos que ha ocurrido definitivamente lo que antes sucedía en un futuro perfecto, lo que antes era una acción pasada probable; esa acción es, *ahora*, al final del poema, un hecho definitivo, que se expresa en un tiempo pretérito perfecto compuesto; es decir, en un pasado muy reciente y actual, que ocupa, así, el mismo lugar que al comienzo del poema ocupaba el primer verso, aquel “He almorzado solo ahora”. De este modo, el pasado familiar se ha reactualizado completamente; ha ocurrido, está ocurriendo en un pasado-presente de ahora mismo. Ese pasado familiar se ha vuelto completamente presente, y así se expresa mediante el verbo en ese tiempo (salir- “sale”). Es ahora, en esta última estrofa, y con este final, que el sujeto hablante *sale*, o queda, también, *ahora* y no antes, completamente huérfano y con hambre perpetua; tras ese verso tremendo, siniestro y definitivo, “y el sírvete materno no sale de la / tumba” (“audacia figurativa de ligar la tumba y la cocina maternas”, escribe Julio Ortega,

<sup>14</sup> Adviértase, por cierto, a partir de estos versos, la impresionante cercanía que tiene este poema con el Martí de *Versos libres* y sus versos emblemáticos, pronunciados en otro sentido (el del exilio), pero, en última instancia, también en el mismo sentido que en el poema XXVIII: la orfandad (de patria en Martí; de madre, hogar y familia, en Vallejo): “¿Casa dije? No hay casa en tierra ajena!” (Martí, 1985: 169). Y no debe perderse de vista que el propio Vallejo se convertirá también, posteriormente, en “un migrante trasatlántico (y, en buena medida, un exiliado) con su viaje sin retorno a París en junio de 1923” (Mazzotti, 2017: 56).

<sup>15</sup> “¡Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”, había dicho Vallejo en *Los heraldos negros* (1988: 3).

1991: 153); verso escrito con ese corte, esa escansión forzada que separa el artículo del sustantivo y que por eso mismo, por su carácter forzado, grafica, portentosamente, la apertura de la tumba.<sup>16</sup> Es a partir de ahora, que estará, por siempre, “la cocina a oscuras”, que se producirá “la miseria de amor”. Es a partir de ahora, que el sujeto hablante almorzará, comerá *siempre* “nonada”, que le dolerán “cuchillos en *todo* el paladar”; que se le tornará “tierra” *cualquier* bocado; que “esta mesa” de ahora será *todas* las mesas; que almorzará, no una vez, sino en un ahora que *ya* se ha vuelto perpetuo, que lo será por siempre, *solo*. Será a partir de ahora, en fin, a partir de ese final, que surja, para decirlo con palabras de Guillermo Sucre, “la desposesión”, “el hambre”, como “un destino” (2001: 231).<sup>17</sup>

El sujeto poético ha llegado, aparentemente, al mismo punto que el del comienzo del poema, pero ese *mismo punto* es, ya, *otro* punto, porque, modificadas por el transcurrir del poema, la soledad y la orfandad han dejado de ser, como eran al comienzo, circunstancia, acontecimiento, para convertirse en marca estructural. “Lo peculiar de Trilce”, escribe André Coyne, “es que la orfandad es cosa también del lenguaje” (1974: 36) Y, como dice Julio Ortega, con quien coincidimos plenamente, “el poema no es un derivado de la experiencia de almorzar solo, sino que más bien, hace esa experiencia, la constituye” (1991: 153).

### 3. Conclusión

La transfiguración del tiempo en *Trilce* supone, tal como hemos pretendido mostrar en este artículo, una construcción singular, donde la búsqueda de una “dimensión imaginaria” ocupa un lugar muy significativo. Esta “dimensión imaginaria” puede formularse de manera explícita, como ocurre en el poema LXIV; o puede, por el contrario, construirse de manera implícita, o sugerida; en este caso, esta dimensión surge, *ocurre*, dejándose, más que ver, *oír*, en medio o a través, de “un bla- bla que [...] habla solo” (Kamenzain, 2000: 133), tal como se advierte en el poema XXVIII.

En uno y otro poema percibimos, como diría Raúl Hernández Novás, una “renuncia consciente a la armonía y a la simetría, sacando partido precisamente del conflicto, de la desarmonía, del desequilibrio” (Hernández Novás, 1988: LXXXI).

Cabría añadir, como hecho llamativo que, de manera particular, el poema XXVIII escenifica, en su estructura y en su desarrollo, las dos versiones de un mismo poema, al modo en que Vallejo trabajaba; así, la primera y la tercera estrofas serían

<sup>16</sup> “El sírvete como imperativo materno”, lo llama Tamara Kamenzain (2001: 134).

<sup>17</sup> En términos muy actuales, Tamara Kamenzain habla aquí de anorexia, que efectivamente puede leerse en el poema, y escribe con sagacidad: “La anorexia aquí es hambre de comida casera” (2000: 134).

como esas primeras versiones de sus textos, y la segunda y las dos últimas, como las versiones definitivas donde Vallejo “trataba de borrar las evidencias explícitas del poema, en un proceso de revisión equivalente a reducir los referentes” (Ortega, 2014: 87). Asimismo, este poema ejemplifica, nítidamente, el trabajo de Vallejo con la poesía y en *Trilce*; un trabajo que ha expuesto con brillantez Julio Ortega:

[...] en *Trilce*, el trabajo sintáctico es acumulativo y a la vez dramático [...] Ese movimiento del lenguaje entre fragmentos, ese contrapunto de espacios simétricos, analógicos y antitéticos, se desplaza como una lógica exploratoria que presenta evidencias, coteja pruebas, ensaya hipótesis, deduce conclusiones; dramatiza, en fin, la dimensión significativa del lenguaje. Ese proceso, entre pruebas y conclusiones, como un teorema que se demuestra a sí mismo, es lo que enjuicia y evalúa la referencialidad eludida, como si prescindiese del relato mismo y buscase el esquema sumario de su sentido (2014: 88).

La búsqueda de la dimensión imaginaria del tiempo, la construcción misma de esa propia dimensión y, sobre todo, el modo en que esta se construye, especialmente en poemas como el XXVIII, evidencian, asimismo que *Trilce*, como también dice Julio Ortega: “[...] está entre aquellos [libros], muy pocos, que no se conforman con que el lenguaje sea la casa del ser. Este lenguaje es, más bien, la intemperie del ser, su huella” (2014: 106).

## Bibliografía

- Coyne, Andre (1974). “César Vallejo, vida y obra”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 17-60.
- Ferrari, Américo (1974). “Poesía, teoría, ideología”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 391-403.
- Franco, Jean (1976). *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio*, trad. de Luis Justo. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hernández Novás, Raúl (1988). “Vida de un poeta”. En Vallejo, César. *Poesía completa*. Ed. crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás, La Habana, Arte y Literatura / Casa de las Américas, XVII-CXXIV.
- Kamenzain, Tamara (2000). “La familia Trilce”. En *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós, 131-136.
- Kozer, José (2014). *Una huella destartalada*. México D.F., Bonilla Artigas.
- Larrea, Juan (1974). “Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo”. En Ortega, Julio (ed.). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 119-152.

- Lemaître, Monique J. (2001). *Viaje a Trilce*. México, Plaza y Valdés.
- Martí, José (1985). *Poesía completa*. La Habana, Letras Cubanas / Centro de Estudios Martianos.
- Mazzotti, José Antonio (2017). “Nota sobre el exilio y la migrancia en tres poemas de Vallejo”. En Javier García Liendo (ed.). *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*. Madrid, Iberoamericana / Veruert, 55-70.
- Ortega, Julio (2014). *Cesar Vallejo: la escritura del devenir*. Barcelona, Taurus.
- Paz, Octavio (1993). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2010). “César Vallejo con Rosales en La casa encendida”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 7, 35-37.
- Rowe, William (1988). “Lectura del tiempo en Trilce”. *Cervantes Virtual*. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol. 454-455, 297-304. recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectura-del-tiempo-en-trilce/> (último acceso: 27/9/2021)
- Sucre, Guillermo (2001). “Vallejo: inocencia y utopía”. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 113-139.
- Vallejo, César (1988). *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana, Arte y Literatura / Casa de las Américas.
- Vallejo, César (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.
- Valente, José Ángel (2002). “César Vallejo, desde esta orilla”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, págs. 124-136.
- Vitier, Cintio (2011). “Martí futuro”. En Cintio Vitier y Fina García Marruz. *Temas martianos*. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 153-178.
- Yurkievich, Saúl (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Madrid, Edhasa.
- Zambrano, María (2011). *Claros del bosque*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid, Fundación María Zambrano / Cátedra.

## ***TRILCE*, UN LENGUAJE EN DEVENIR**

### ***TRILCE*, A BECOMING LANGUAGE**

INA SALAZAR

*Universidad de Paris-Sorbonne*

#### RESUMEN

Este artículo examina lo que produce en la escritura de *Trilce* la tensión entre la imantación moderna y la pérdida del centro primordial vividas por el poeta provinciano migrante que es Vallejo. Se analiza más precisamente cómo esa vivencia paradójica de dos centros de signo opuesto desterritorializa la palabra situándola en una zona de riesgo y de permanente devenir, planteándose a su vez la pregunta del impacto de las vías vanguardistas abiertas en el designio vallejian de un trabajo viviente de la poesía.

#### PALABRAS CLAVE:

*Trilce*, César Vallejo, modernidad, vanguardias, lenguaje poético, desterritorialización.

#### ABSTRACT

This paper examines the effect in *Trilce*'s writing of the tension between modern attraction and the loss of the primordial center experienced by the migrant, provincial, poet Vallejo. More precisely, I analyze how this paradoxical experience of two diametrically opposed centers deterritorializes the language and places it in an area of risk and permanent evolution. Hence the paper also addresses the avant-gardes impact on Vallejian design of a poetry's living work.

#### KEY WORDS:

*Trilce*, César Vallejo, modernity, avant-garde, poetic language, deterritorialization.

Nadie discutirá hoy en día que *Trilce* imprime su huella en la historia de la poesía como una de las formas más extremas de lo moderno y ello más allá de las lindes de lo hispano. Digo bien hoy en día, cien años después de su primera publicación,

pues el reconocimiento de ese valor no fue, como se sabe, inmediato. No podía serlo por el grado de extrañamiento que implicaba para el horizonte de expectativas de la época, a lo que se agregaron las circunstancias biográficas de una vida parisina marginal que retardaron la circulación y difusión de su poesía hasta (bastante) después de su muerte. Esta consagración a destiempo nos sugiere volver a esos elementos en apariencia contradictorios o paradójicos que entran una poética y un destino. La palabra de Vallejo tuvo que recorrer un camino singular: el joven César deja su pueblo serrano, se traslada a la costa en 1911, con tan solo 19 años, primero a Lima, luego tras siete meses en la sierra central, a Trujillo (la ciudad del norte más importante) y finalmente en diciembre de 1917, de nuevo a Lima donde vive cinco años y medio, hasta embarcarse para Europa en junio de 1923 y residir en la capital francesa hasta su muerte en 1938.

El poeta se va construyendo en un progresivo desarraigo al que lo conduce la imantación ejercida por la búsqueda verbal y la necesidad de una existencia social y poética. Se dibuja una travesía que lo lleva del hogar y la infancia feliz en Santiago de Chuco, a París, foco de las principales vanguardias occidentales, pasando antes por la Lima criolla y elitista, después de haberse iniciado en la bohemia provinciana de Trujillo. Se trata de un movimiento dirigido hacia “una colectividad mayor, en donde se supone se está construyendo o hay las posibilidades de construir un nuevo sentido de la vida social” (Cerna-Bazán, 1995:135) y esa travesía, a su vez, plantea la especificidad de una modernidad periférica, descentrada: Santiago de Chuco-Trujillo-Lima-París es un recorrido que refleja la atracción ejercido por los focos portadores de modernidad (la historia de las letras latinoamericanas lo prueba con creces), poniéndose en tensión el lugar de origen, centro primordial, y la cosmópolis, centro de modernidad, como dos entidades de signo opuesto.

Si bien, como observa Cerna-Bazán, lo vivido por Vallejo corresponde al “destino cultural de un intelectual mestizo en las condiciones concretas de la sociedad peruana de comienzos de este siglo, que en su recorrido (que no es otro que el de los grupos humanos inmersos en los movimientos de migración que empiezan entonces a transformar el territorio llamado Perú) repasa los diferentes ámbitos sociales y lee los códigos que los estructura” (Cerna-Bazán, 1995:135), se gesta con *Trilce* una palabra fuera de la norma, que rompe los marcos establecidos y va a revolucionar la poesía como lo hace también *The Waste Land* de T. S. Eliot, publicado el mismo año.

Me propongo examinar lo que produce en la escritura de *Trilce* la tensión entre la imantación moderna y la pérdida del centro primordial vividas por el poeta provinciano migrante que es Vallejo. Analizaré más precisamente cómo esa vivencia paradójica de dos centros de signo opuesto desterritorializa la palabra situándola en una zona de riesgo y de permanente devenir, planteándose a su vez la pregunta del

impacto de las vías vanguardistas abiertas en el designio vallejianos de un trabajo viviente de la poesía.

El viaje hacia la urbe que, por excelencia, define al sujeto moderno se está configurando en *Los heraldos negros*, primer libro, ya como una postura ambivalente: en el poeta/intelectual migrante aparecen entramados el desarraigo original y la imantación moderna:

Qué estará haciendo a esta hora, mi andina y dulce Rita  
de junco y capulí;  
ahora que me asfixia Bisancio, y que dormita  
la sangre como flojo coñac dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita  
planchaban en las tardes blancuras por venir,  
ahora en esta lluvia que me quita las ganas de vivir.  
“Idilio muerto” (Vallejo, 2008: 215)

El presente en la urbe no es vivido como realización plena sino desde un sentimiento de pérdida y nostalgia, con respecto al terruño, cuya metonimia es “Rita”. El sujeto moderno se define en el Vallejo que va de *Los heraldos negros* a *Trilce* a través de algo semejante a lo que W. Benjamin (2000: 371-372) identificó en sus estudios baudelerianos como crisis de la experiencia. En el primer libro se dibuja un sujeto melancólico y sufriente (el *Spleen* no está muy lejos) entablándose la búsqueda de un paradigma integrador, al amparo de la crisis —el hogar y el terruño asociados a la infancia. Pero, como en Baudelaire, se da de manera dramática e ineficaz.

El Vallejo de *Trilce* (que ha vivido la muerte de la madre y pasa por la experiencia carcelaria) transforma ese “paisaje desfigurado que ya no tiene centro ordenador” (Gutiérrez Girardot, 2000: 188-189) en motor de escritura. El pasado no aparece como recuerdo al que se acude. A través del sujeto se establece un doble movimiento de actualización y regresión, en que el adulto y el niño convergen, neutralizando, pasmando toda posibilidad de ser y devenir.

cuidado con ir por ahí, por donde acaban de pasar  
ganguendo sus memorias  
dobladoras de penas, hacia el silencioso corral, y por donde  
las gallinas que se están acostando todavía,  
se han espantado tanto.  
Mejor estemos aquí no más.

Madre dijo que no demoraría.  
(Vallejo, 2008: 270)

Paradójicamente, entonces, es ese fondo que llama a una retroacción y a la nostalgia, ese “alféizar”<sup>1</sup> del yantar perdido de la infancia, lo que se transforma en motor de modernidad poética. El pasado puede percibirse casi como materia desprendida, como en “LVI” de *Trilce*: “Flecos de invisible trama, / dientes que huronean desde la neutra emoción, pilares / libres de base y coronación, / en la gran boca que ha perdido el habla” (Vallejo, 2008: 350). El terruño y el hogar se transforman en un bloque de espacio-tiempo engendrador de nuevos significados, conexiones e intensidades y a la poesía se traslada la capacidad de ser y devenir ante el nudo o el no lugar, el no tiempo que es el presente (*Trilce*, II): “¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre” (Vallejo, 2008: 268)

La palabra debe extrañarse, desprenderse como isla del continente, se “desterritorializa”, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari en su ensayo *Kafka, Pour une littérature mineure*.

Independientemente de las diversas interpretaciones que ha merecido «I» de *Trilce* (muchas pertinentes y sugestivas, como las de Julio Ortega en su edición crítica de 1998) que emanan de la relación del texto con la referencialidad y su representación (la cárcel, la acción de defecar, el contexto peruano costeño), lo que hace este poema con valor inaugural es mostrarnos cómo leer la obra. A través de los dos primeros versos,

Quién hace tanta bulla y ni deja  
testar las islas que van quedando.  
(Vallejo, 2008: 267)

Vallejo privilegia un “uso puramente intensivo de la lengua” en detrimento de un “uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante” (Deleuze et Guattari 1975: 35). Lo sugiere la irrupción de la queja indignada, que expresa inadecuación con respecto al medio que lo rodea y la nocividad de lo que cubre o disuelve el lenguaje o sea la bulla, una “bulla” radicalmente diferente del bullicio festivo del hogar -en *Los heraldos negros*, “Enereida”: “Padre, aún sigue todo despertando; es / Enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad. / Aún reirás de tus pequeñuelos, / y habrá bulla triunfal en los Vacíos” (Vallejo, 2008: 255). Sin embargo, la bulla que abre *Trilce* decreta asimismo la importancia de los sonidos que entran en tensión con el lenguaje articulado y regido por el sentido. Las “islas”

<sup>1</sup> Título de una de las prosas de *Escalas melografiadas*.



convocadas no son metáforas sino vehículos de metamorfosis, pues se sitúan en el punto de intersección entre el sentido propio y figurado, y desde ahí se convierten en surtidores de estados diversos en la paleta de la palabra (Deleuze y Guattari, 1975: 39-40). Esa noción de “estados” solo puede ser entendida si se concibe la palabra, las palabras como “intensidades recorridas por los sonidos”. Las islas convocadas expresan la operación de aislar, extraer, descontextualizar, tratar las palabras como cosas, neutralizando el sentido lo suficiente como para dirigir líneas de fuga que atraviesan el lenguaje y liberan una materia viva expresiva. Se generan así secuencias de estados intensivos que se construyen desde la materialidad sonora, como lo exhibe la red de las oclusivas sordas (“p”, “k”, “t” y sus sonoras “b”, “g”, “d”, como ecos) de la segunda estrofa.

Un **p**oco más de **c**onsideración  
en **c**uanto será **t**arde, **t**emprano,  
y se **a**quilatará mejor  
el **g**uano, la **s**imple **c**alabrina **t**esórea  
**q**ue **b**rinde sin **q**uerer,  
en el insular **c**orazón,  
sal**o**bre **a**lcataz, a **c**ada **h**ialóidea  
                  **g**rupada.  
(Vallejo, 2008: 267)

La dureza de las oclusivas mima el proceso, el peligro de fijación (transformación en materias minerales). El poema actúa en sentido inverso, disuelve eso que se presenta como sólido, como coherente por el sentido.

Un poco más de consideración,  
y el mantillo líquido, seis de la tarde  
                  **DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES.**  
(Vallejo, 2008: 267)

Al lógico encadenamiento de los significados se opone la liquidez del “mantillo” (cosas por palabras), “materias orgánicas descompuestas”, “abono que resulta de la fermentación y putrefacción de las mismas” (RAE). La tarea del poema como lo enuncia este primer texto de *Trilce* es descomponer, en el doble sentido de desestructurar o desconstruir y también de fermentar. Ese trabajo solo puede hacerse si el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos y sus límites, lo que anuncia y practica “Trilce I” abriendo asimismo al máximo léxicamente la

lengua con los neologismos y arcaísmos, los tecnicismos y los vocablos cultos, el registro coloquial y la adjetivación lujosa... Se trata de trazar líneas de fuga o, según Vallejo, de “caminar por los trapecios” o estarse en la “línea mortal del equilibrio”:

Y la península párase  
 por la espalda, abozaleada, impertérrita  
 en la línea mortal del equilibrio.  
 (Vallejo, 2008: 267)

Son lugares de peligro en los que Vallejo quiere que se mueva y exista el poema, lo que nos hace pensar en el gesto celaniano: “el poema es potente cuando está al borde de sí mismo, y para poder mantenerse ahí, se llama para ejecutar un movimiento incesante que va y viene de lo que ha dejado de ser a lo que está por venir” (Celan, 2002: 75).<sup>2</sup> Este “caminar por los trapecios” inevitablemente hacen pensar en “los bordes espeluznantes” de los que habla Vallejo y a los que dice haberse asomado, en la tan citada carta, por ser el único testimonio directo de ese proceso, dirigida a Antenor Orrego, a la que volveré ulteriormente.

Poco se sabe acerca del proceso creativo por el que pasa el Vallejo que escribe *Trilce*. No hay prácticamente escritos suyos que den cuenta de la escritura de ese libro, que no es uno más, que no es simplemente el segundo, sino que, por el contrario, es una suerte de terremoto por la audacia y las rupturas que conlleva e implica; no solo a posteriori para la poesía (peruana, hispanoamericana, de habla hispana y mundial en su conjunto), sino desde la simple y limitada perspectiva de la propia obra y la aventura escritural que había empezado con *Los heraldos negros*. El grado de desprendimiento con respecto a las formas del lenguaje que son las del primer libro (aún tributario en parte del modernismo) sorprende por la proximidad temporal entre el fin de la composición de este (que es larga, de 1915 a 1919)<sup>3</sup> y la redacción de *Trilce* (entre 1919 y 1921). Es interesante rastrear, interrogar este tiempo crucial. La carta de julio de 1919 que Vallejo escribe de Lima a los amigos de Trujillo, festejando la publicación de *Los heraldos negros* nos aporta quizás algunos elementos de comprensión:

Hermanos:

Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasarán rumbo al Norte, a su tierra nativa. Anuncian de graneado: que alguien viene por sobre todos los himalayas y todos los andes circunstanciales. Detrás de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el reco-

<sup>2</sup> Mi traducción de la versión francesa del libro de Paul Celan.

<sup>3</sup> Fernández y Gianuzzi identifican dos fases de composición, 1915-1917 y 1918-1919: “Como hemos afirmado anteriormente, debió haber existido una segunda fase de composición que incluyó todo 1918 y parte de 1919 (Fernández y Gianuzzi, 2018).

do de la aurora, un agudísimo y absoluto Solo de aceros... Paremos la oreja.— Confesión: Y al otro lado: el buen muchacho amigo, el sufrido Korriskoso de antaño, el tembloroso además ante la vida. Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con todo mi corazón, ésta es para mis queridos hermanos de Trujillo (Vallejo, 2002b: 33).

La metáfora del movimiento asociado al título y prolongado a lo largo de la carta es significativa en diferentes aspectos: reconoce la travesía del poeta provinciano migrante y el fruto moderno de ese movimiento que vuelve a sus fuentes originales. Ese producto parece ser a su vez “mensajero” de una metamorfosis, ese “alguien” que ya no es el yo, poseedor de un vuelo nuevo, gestor de nuevos sonidos. La fórmula “Solo de aceros” con mayúsculas parece ser anunciadora, cuando se sabe que ese fue uno de los títulos considerados por Vallejo para *Trilce*, lo que puede sugerir que ya está en proceso. La metamorfosis que se está dando puede verse, leerse en la distancia que pone Vallejo en esta carta con respecto al poeta en ciernes que fue, recordando el sobrenombre “Korriskoso”, adoptado del personaje de Eça de Queirós de su relato “Un poeta lírico” y que fue el suyo entre 1916 y 1917 dentro del grupo de amigos bohemios trujillanos. En la carta, Vallejo hace efectiva una superación de esa figuración romántico-modernista que corresponde a eso que es moderno para el grupo del Norte al que pertenece Vallejo, o sea, moldeado aún por la lírica francesa (sobre todo por Baudelaire y los simbolistas) de la segunda mitad del siglo XIX y anterior a las vanguardias.

Se podría pensar, en ese sentido, que el gesto del joven poeta que se marcha de Trujillo de manera intempestiva en diciembre de 1917, huyendo de una relación amorosa tormentosa y de una ciudad provinciana de sociedad y *establishment* conservadores y tradicionales<sup>4</sup> (contra los cuales se alza la bohemia del grupo del Norte), se dirige sediento de modernidad a una capital más cercana al vendaval de las vanguardias que se desata a fines de la primera década en Europa y América y que se extiende e intensifica en los siguientes años, pero no es el caso. Si bien Lima es el único lugar al que puede dirigirse el joven poeta con afán de modernidad y reconocimiento, esta, si se compara con otras capitales hispanoamericanas como Buenos Aires o incluso Santiago, no deja de ser reflejo de una sociedad conservadora y poco abierta, de un mundillo intelectual y artístico elitista. “XIV”, de *Trilce*, es el único

---

<sup>4</sup> “Trujillo era en ese entonces una ciudad de unos 15.000 habitantes. Situada a pocos kilómetros del océano, en medio de un valle dedicado en forma creciente a la producción masiva de azúcar, llevaba una vida apacible, de ritmo lento, con una sociedad cerrada que perpetuaba la Colonia y, si bien admitía parsimoniosamente a los nuevos ricos –muchos de ellos gringos– de las haciendas exportadoras, tenía marginado a aquel sector mayoritario de la población estudiantil cuyos componentes procedían del interior de La Libertad y de los departamentos vecinos. No podía, sin embargo, evitar que se produjera ósmosis entre los despreciados «serranitos» y sus propios hijos” (Coyné, 2000: 194)

poema del conjunto que consigna de manera explícita los datos referenciales de la experiencia del poeta e intelectual provinciano que migra a Lima:

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

(Vallejo, 2008: 284)

Este poema hace patente la intersección y la interacción entre la realidad social y económica del sujeto y la lengua poética que se gesta. Es un texto disruptivo que transmite mediante su forma, como deshilachada, una ausencia de ilación, de continuidad, de reconocible identidad poética (¿frases?, ¿versos?, ¿prosa?, ¿estrofas?). Designa la desvinculación como signo distintivo del sujeto en el mundo, muestra un estado en y por su lengua. El primer verso parece dar un marco, pero en su modalidad incierta (afirmación interrogación) ya hace de la palabra una entidad movediza. El poema se desplaza para formular las señas incomprensibles engendradas por la condición del sujeto, por el estado de su identidad en esa travesía que lo ha llevado a Lima. La esfera del yo se ve afectada y es motor de palabra pues se inicia el poema con un protagonismo, previo a cualquier otra cosa, de los adjetivos y pronombres personales que vienen asociados a ese yo, a lo que se agrega el uso (y abuso) de los demostrativos, marcas, en tanto defécticos, de la presencia del sujeto/locutor, pero de un sujeto locutor que no tiene las palabras adecuadas (o que dice que no hay palabras adecuadas) para lo que está viviendo: “esto”. Como lo consignan los demostrativos

en su insistencia y por su función, lo que afecta al sujeto está en la distancia espacio-temporal, en ese trajinar de las palabras del esto al ese/esos/esa/esas/ese, un transitar de lo propio interior –la “tempranía”, o sea, aquello que es anterior y formativo para el yo– a la experiencia mundana de la metrópoli (pseudo)moderna que es Lima. Ya los demostrativos portadores de pura expresividad, como gestos de impotencia que dan cuenta de la experiencia pasmada de aquel que no puede sino expresarse por imágenes inconexas que transmiten padecimiento de un mundo al revés, sin claves reconocibles, contrastan con la referencialidad y narratividad casi transparentes de los dos últimos versos que designan la condición social y económica del sujeto como migrante. El adversativo “pero”, en una repetición discursivamente anómala, introduce una cuña, una suerte de *impasse* lógico-discursivo, de desfase entre los sueños, las expectativas del que llega a la capital y la realidad que le toca vivir, sugieren en ese sentido una experiencia de desengaño, de ilusiones de modernidad contrariadas.

Vallejo constata bastante rápidamente que Lima es un simulacro de modernidad, lo que encarnan los representantes de la *intelligentsia* capitalina como Clemente Palma (quien en 1916 en la revista *Variedades* se burló de uno de los primeros poemas publicados por Vallejo, “El poeta a su amada”, calificándolo de “mamarracho”). Esto se ve en la correspondencia con sus amigos trujillanos: “Clemente Palma: mi gran amigo! Ustedes se reirán! [...] el único defecto que tiene es un criterio estrictamente académico. Yo naturalmente me río de esto. Son cosas atrasaditas y miserables” (Vallejo, 2002b: 18). En esa misma carta del 27/02/1918, Vallejo opone a la figura del representante del establishment (Palma) la poéticamente revolucionaria de A. Valdelomar, que es, por lo demás, provinciano como él. El autor de *Trilce* no se sentirá pertenecer jamás a ese medio: “donde hay tanta falsedad y puerilidad con las que uno lucha a cada paso!” (Vallejo, 2002b: 21). Es una distancia, una desconfianza que se incrementan tras su experiencia carcelaria, como se constata en esta otra carta a O. Imaña, del 01/07/1922: “como tú supondrás, vivo muy lejos del ajeteo literario capitalino, y no me veo con estas gentes de pluma casi nunca [...] Antenor, que estuvo aquí en marzo, ha visto lo alejado que vivo de los escritores de aquí. Completamente” (Vallejo, 2002b: 44). Más aún después de la incompreensión, el desconcierto que suscita la salida de *Trilce*, prueba de que el camino poético emprendido por Vallejo se aleja del de sus pares limeños (críticos y escritores).

Para entender la vía vallejjiana y su metamorfosis como poeta hay que considerar, por un lado, el desfase con respecto a una Lima (a un *establishment*) que sigue festejando al modernista Chocano, reacia a la avanzada de las diferentes vanguardias y por el otro, la relación que Vallejo entabla con estas últimas, su actitud y el grado de permeabilidad con respecto a las propuestas y conquistas y a un posicionamiento programático posible.

Hay un halo de misterio en torno a qué elementos engendran *Trilce*, confluyen para engendrarla, preguntas sin respuestas definitivas se ha planteado la crítica en torno a lo determinante o no del conocimiento que tenía Vallejo de las conquistas, libertades vanguardistas y su aprovechamiento, o al contrario lo fundamentalmente personal de la revolución verbal que provoca en ese libro. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que, aunque en lugares diversos y a pesar de las diferencias, se puede decir que se sienten “todos parte de una aventura auroral que los une inequívocamente y que los lleva –aun cuando no se privaran de expresar pública e incluso airadamente sus discrepancias– a buscar el contacto a través de viajes y correspondencias, a compartir espacios en revistas, y, en definitiva, a componer una escena en que todos ellos se reconocen” (Chueca, 2009: 15), Vallejo con *Trilce* participa en estos tiempos de ebullición, de manera solitaria. No cabe duda del papel que tuvo en las opciones radicales que asume en este libro la lectura de las revistas ultraístas españolas, en particular *Cervantes*, que llegaba a la librería limeña “La aurora Literaria” y que se sabe era asiduamente frecuentada por el poeta. Pero, la revolución que vive la palabra vallejana en *Trilce* no se efectúa en virtud de un paradigma vanguardista ni de la afirmación de una postura estética, si bien hay interacción con las diversas vanguardias de la época, las nuevas estéticas, como lo han estudiado ya Roberto Paoli y Saúl Yurkievich entre los más importantes. Recordemos, por lo demás, que más tarde, ya en París, Vallejo expresará su posición antiprogramática y su aversión a los “ismos” con dos textos fundamentales: el aparecido en el primer número de la revista *Favorables París Poema*, publicado en julio de 1926, sobre la llamada “poesía nueva” y el largo artículo aparecido en el número 1001 de la revista *Varietades*, publicado el 7 de mayo de 1927, titulado “Contra el secreto profesional”. En ambos Vallejo arremete contra la pseudo “poesía nueva” de los movimientos de vanguardia, a los que se suma su feroz ataque contra el surrealismo “Autopsia del surrealismo”, publicado en 1929. Es obvio que son posturas que construyen su figura de poeta, que definen el lugar autorial desde el cual habla, que es el de la diferencia y la independencia, pero es interesante observar que en ese quehacer opta por decir poco con respecto a su propio trabajo. Solo un par de artículos evocan el proceso escritural trilceano, entre los cuales este:

y si yo he expresado luego, en una entrevista que me hizo últimamente el corresponsal en París de *El Diario de la Marina* de La Habana, que no tuve nunca la mente de seguir al autor de Relâche ni a escuela literaria alguna, lo hice sólo respondiendo a una pregunta categórica del amable periodista cubano. Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define (Vallejo, 2002a: 169).

Vallejo es consciente de estar dentro del hervidero vanguardista y de alimentarse de él pero se perfila a la vez una postura que, ante la mecánica despiadada del tiempo moderno que hace de lo nuevo algo viejo, apunta a ver más lejos o, como lo dictaminaría Baudelaire, a extraer lo eterno de lo transitorio. No son los hombres (cegados por las exigencias del presente y su actualidad) sino el tiempo lo que decanta lo perdurable por eso, parece decir Vallejo, están de más los comentarios que en el fondo pueden limitar los alcances posibles de la obra. Ese laconismo voluntario, asumido con respecto a su propio trabajo poético está ya presente en la etapa trilceana, es un elemento que contribuye a alimentar el mito de un vanguardismo genuino, interior. No hay escrito que narre la génesis de *Trilce*, salvo la supuesta carta a Orrego, citada tantas veces por ser justamente quizás el único texto en que Vallejo habla directamente del proceso de escritura.

Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mí pobre ánima viva. (Vallejo, 1997: 179-180)

Fernández y Gianuzzi, en un artículo reciente titulado “¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?” y publicado en la revista en línea *Vallejo & Co.*, demuestran la inestabilidad textual de la supuesta carta de Vallejo, cotejando los diversos ensayos y artículos (principalmente los de Mariátegui y Orrego)<sup>5</sup> en que aparecen fragmentos de la misma y no siempre de manera idéntica, llamando la atención acerca del hecho que la carta original, que no estaba entre los papeles póstumos de Orrego, nadie (hasta prueba de lo contrario) la tuvo entre manos, salvo Orrego mismo, suponiéndose hasta hoy que según lo afirmado por este, desapareció como otros valiosos documentos en las redadas policiales a las que fue sometido. Fernández y Gianuzzi, si bien no refutan la existencia de una carta, identifican en Orrego cierta “liberalidad” en el manejo de ese material, “en su afán de producir un nuevo referente poético para el Perú y América Latina”, desvinculado de las vanguardias históricas y “nacido en el seno de la Bohemia de Trujillo, ajeno a la influen-

<sup>5</sup> Mariátegui, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), y Orrego, en “El americanismo de la obra literaria de César Vallejo”, publicado en el periódico trujillano *El Norte*, el 1 de enero de 1926.

cia foránea o limeña” y crecido gracias a papel tutelar de Orrego “en el desarrollo poético de Vallejo en su etapa peruana” (Fernández y Gianuzzi, 2021).

Estos nuevos elementos nos llevan a tomar precauciones a la hora de analizar y otorgar valor de manifiesto a esas palabras, tal como han sido presentadas. Sin embargo, no se pueden borrar o invalidar simple y llanamente. El testimonio vallejiano hace del proceso de escritura de *Trilce* un quehacer riesgoso por vital, en que se pone a distancia toda intelectualización. Ese gesto, que Orrego identifica como virginal y genuino, corresponde a la aspiración vanguardista de que el arte regrese a la vida y puede ser puesto en relación con los enunciados dadaístas, y más precisamente con las palabras de Tzara del manifiesto de 1919 que Vallejo pudo leer en la revista *Cervantes*:<sup>6</sup>

El arte se amodorra ante el nacimiento de un mundo nuevo, la poesía nada tiene que ver con el talento técnico ni con las analogías; es una función natural, como la de orinar. Dadá proclama la antifilosofía, la afirmación vital de cada instante, la espontaneidad más explosiva, el asalto de las imágenes contra todo reglamento estético, contra todo narcisismo (Yurkievich, 2000: 418).

Vallejo asume el desafío planteado y es un designio que lo va a acompañar en adelante, como se constata en el bello artículo sobre Erik Satie (a quien admira y con quien se identifica, incluso en su destino final), escrito en París, en 1926, pues vuelve la idea (el deseo) de que pueda destruirse la asignación estética, de que el artista o poeta sea capaz de un arte “libre e incondicionado”:

Después de La Boite a joux de Debussy, sentí en el Teatro Sarah Bernhardt la emoción de un arte brutalmente nuevo, pleno de sabor y de vida, de agilidad y de fuerza. Debussy no quiere expresar ideas, pero cae en la trampa de expresar ruidos. Satie no expresa esto ni aquello. Su arte, como el de Stravinsky, es la vida misma, escueta, a priori, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizás éste es el gran camino: matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de un modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. (*Varietades*, n.º 960. Lima, 24 de julio de 1926) (Vallejo, 2002a: 261).

El proceso escritural de *Trilce* es revelador del “trabajo viviente de la poesía”, no un trabajo entre tantos, sino un trabajo fundamental porque “es revelador del hombre a sí mismo” como diría Roberto Juarroz (cit. J. Thélot, 2013: 17), para ello no puede

---

<sup>6</sup> Como lo sugiere S. Yurkievich en su artículo “En torno a *Trilce*” (2000: 418).



sino poner en el centro de ese quehacer esencial, “el diferendo original humano que opone el cuerpo y la lengua” (Thélot, 2013: 85). Se trata de una experiencia en el sentido pleno de la palabra y de eso van a dar cuenta algunos de los textos de *Escalas melografiadas*, publicado en 1923.

Este libro de prosas y relatos breves compuesto por Vallejo, casi en paralelo con *Trilce*, no solo desborda los marcos genéricos habituales, sino que plantea un diálogo metapoético con este poemario. El título constituye ya un signo mayor de la intención autorreferencial, a través de la analogía musical, doblemente consignada por “escala” (según la RAE “sucesión diatónica o cromática de las notas musicales”) y “melografía” (“arte de escribir música”). El título, con el adjetivo “melografiadas”, mima el producto de la acción y focaliza nuestra atención en ello. La polisemia del término “escalas” que abre a los campos tanto nocional (“sucesión ordenada de valores distintos de una misma cualidad”) como espacial (“línea [...] que permite averiguar sobre el plano las medidas reales de los dibujado” y “parada que efectúa embarcación [...]”) sugiere la existencia de varios planos, un tránsito entre estos, una desterritorialización verbal. El plural del título anuncia una heterogeneidad, los textos vistos como expresiones discontinuas de un mismo impulso e intención. Desde la perspectiva de una lectura metapoética, puede verse como una escritura que dice lo que hace. Y en ese sentido, Vallejo procede a una interiorización de las libertades y transgresiones vanguardistas hasta el punto de ficcionalizarlas o más bien encarnarlas.

Así puede verse la relación de fascinación que entabla el narrador de “Cera” con el jugador: “De nuevo, ante el esfuerzo creador del lanzador de dados, sobrecogido fui de un cataclismo misterioso que rompía toda armonía, y razón de ser de los hechos y leyes y enigmas en mi cerebro estupefacto” (Vallejo, 2007: 175). Destaca la manera como traduce en términos de creación poética las acciones, imprimiendo en la visión los criterios vanguardistas y vallejianos en acción en *Trilce*, como la ruptura de la armonía y de la lógica racional, así como el efecto cataclísmico. Otro ejemplo, quizás más claro, lo encontramos en el personaje de Urquiza del relato “Los Caynas”:

Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos, hacia arriba. ¡Oh, mi soberbio alazán! Es el paquidermo más extraordinario de la tierra. Y más que cabalgarlo así sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando, está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. ¡Es brutal! Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen

los techos humildes de los pueblos. ¡Eso es maravilloso! ¡Eso es sublime! ¡Irrracional! (Vallejo, 2007: 153).

El carácter alucinado del monólogo de Urquizo no solo nos traslada a otro plano distinto del realista sino que hace de la narración el espacio de verificación poética/artística (a través de la focalización en las formas y líneas) con otras coordenadas, que son las vanguardistas: atracción por lo extraordinario y la maravilla, subversión de las perspectivas y ángulos para una revelación de nuevas y diferentes facetas de la realidad y del mundo, exaltación de lo relegado por la norma social, o sea, lo irracional. Vallejo, al ficcionalizar los nuevos criterios estéticos, les otorga vida propia, los extrae de la dimensión meramente lingüística, es más, crea intersecciones, interacciones entre las palabras y el mundo a través del personaje de Urquizo, que se presenta como un ser de sentimientos y sensaciones extremas cuyas acciones son palabras y cuyas palabras son acciones:

Luis Urquizo habla y se arrebata, casi chorreando sangre el rostro rasurado, húmedos los ojos. Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura. (Vallejo, 2007: 153).

Se han citado con frecuencia estas frases de “Los Caynas” identificándolas como metarelato declarativo de lo que hace el poeta de *Trilce*, o sea, proceder a la deconstrucción de la lengua y la sintaxis (en su función de creación de sentido e instrumento de comunicación). A ello hay que agregar lo que aporta el personaje mismo como intencionalidad, gestualidad y voz: no solo se hace hincapié en la energía y expresividad que se desprende de este, sino que se introduce una humanidad individualizada en el franqueamiento de la barrera de lo correcto y aceptable, poética y socialmente. Los movimientos del personaje dibujan a su vez la idea de un desplazamiento con una dirección que narrativiza la búsqueda poética, la desterritorialización necesaria:

Llegó al más truculento y edificante diorama del hombre que tiene el triángulo de dos ángulos, que se muerde el codo, que ríe ante el dolor, llora ante el placer: Urquizo llegó a errar allende las comisuras eternas a donde corren a agruparse, en son de armonía y plenitud, los siete tintes céntricos del alma y del color (Vallejo, 2007: 154).

Es también significativa la importancia que adquiere la dimensión sonora en algunos textos como en “Muro este”, que traducen la manera de trabajar la palabra

desde su materialidad, algo que ya vimos en *Trilce*, I. En “Muro este”, Vallejo integra los elementos sonoros en un relato en tanto entidades autónomas, narrativizadas, como actuantes o agentes en la realidad.

Mas he aquí que tres sonidos solos bombardean a plena soberanía, las dos puertas con muelles de tres huesecillos que están siempre en un pelo ¡ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi una por uno. El primero viene desde una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche.

El segundo sonido es un botón; está siempre revelándose, siempre en anunciación. Es un heraldo. Circula constantemente por una suave cadera de oboe, como de la mano de una cáscara de huevo. Tal siempre está asomado, y no puede trasponer el último viento nunca. Pues él está empezando en todo tiempo. Es un sonido de entera humanidad.

Y el último. El último vigila a toda precisión, ahogado al remate de todos los vasos comunicantes. En este último golpe de armonía la sed desaparece, (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria (Vallejo, 2007: 132).

La ficcionalización de los sonidos les otorga vida y poderes propios, son vectores de acción y transformación. Se sugiere así una emancipación, una libertad de los significantes (con respecto a los significados) en tanto cuerpos fónicos, como si a través de los sonidos las palabras penetraran el mundo, participaran en él, dejaran de ser signos abstractos y convencionales. Si lo relacionamos con la escritura trilceana, esto es indicativo de la función crucial del ritmo. Se ha comprobado en el estudio de las correcciones que efectúa Vallejo en los textos de los que existen versiones primeras, cómo la tendencia a mayor oscuridad se acompaña de una mayor articulación rítmica. La primacía otorgada en *Trilce* a la dimensión rítmica y sonora de las palabras es otra forma de desterritorialización que trabaja el lenguaje como “intensidades recorridas”, si consideramos el ritmo, antes que nada, como organización del sujeto en y por su discurso (siguiendo a H. Meschonnic). En ese sentido, en lugar de producir significados, en lugar de instalarse en lo representacional y figurativo, de lo que se trata es de generar tensiones interiores en la lengua, que marcan un movimiento hacia sus extremos. En *Trilce* hay una presencia masiva de lo que V. Sephiha denomina “intensificadores lingüísticos” (cit. en Deleuze y Guattari, 1975): palabras polivalentes, como los deícticos, exclamaciones, abuso de adverbios o pronombres, términos que connotan dolor, acentos interiores que provocan discordancias... Todo ello para dejar hablar esa “boca que ha perdido el habla” y que remite al sujeto, a la experiencia de este, a los resquebrajamientos de una enunciación en que peligra la constitución del yo y de su ser, abriendo líneas de fuga:

El hombre [...] ¿cómo podría nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres? (Vallejo, 2007: 173).

La palabra avanza a través de una progresión en negativo, movida por la incertidumbre, y debe poner en jaque la representación y la figuración, extrañarse, para que se oiga, se sienta ese “gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres” que es la vida. *Trilce* existe en el trance de encarar lo que resiste al ciframiento (imaginario y simbólico), que se presenta como un “bloque basto y vasto” que hay que intentar fisurar, cincelar. La escritura es batalla campal y la enunciación cambia de coordenadas, extrema sus recursos, ella misma se hace mundo, tiene que dar, como diría Paul Celan “un paso fuera del arte” (Celan, 2002: 63) para que el sujeto deje de ser el que quiere y sabe decir (*Trilce*, LXXIII):

Ha triunfado otro ay y contra nadie.  
 Oh exósmosis de agua químicamente pura.  
 Ah míos australes. Oh nuestros divinos.  
                                   Tengo pues derecho  
 a estar verde y contento y peligroso, y a ser  
 el cincel, miedo del bloque basto y vasto;  
 a meter la pata y a la risa.  
 (Vallejo, 2008: 375).

El estar en la vida no solo es abrir la palabra a la expresividad para crear intensidades recorridas, sino buscar los reverses del sentido y desfondar los puntos de arraigo abandonando la palabra a su suerte, haciendo de ella una materia dúctil, atravesable, permeable a lo circunstancial, a lo fortuito, a lo absurdo, como parece decirlo unos años más tarde Vallejo, en uno de sus artículos parisinos: “Sin duda alguna, hay versos en ese maldito *Trilce* que, justamente, por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas cómicas, pero espontáneas y vitales” (“París en Primavera”, *El Norte*, Trujillo, 12 de junio de 1927, Vallejo, 2002a). Si bien el Vallejo parisino que habla aquí parece distanciarse del *pathos* asociado a la concepción de *Trilce* y todo lo que estaba en juego (el riesgo en pos de un verbo libre), no dejan por ello de ser significativas estas palabras, pues hacen hincapié en esos otros aspectos de la vida (magma caótico) que él quiso incorporar en el lenguaje y que tienen que ver con el azar y lo transitorio.

Esa ductilidad y permeabilidad que Vallejo supo capturar permiten finalmente al verbo de *Trilce* viajar también en el tiempo, realizarse y devenir otro, vivir varias vidas y seguir interrogándonos, interpelándonos hoy. Ello fue posible porque, en su

travesía de actor cultural que para existir debe ir hacia los centros de modernidad, Vallejo supo encontrar, encauzado por las vías vanguardistas abiertas, el “estrecho pasaje que era más propiamente suyo” para “extraerse”, salirse del cauce y alcanzar una palabra “bajo el signo de una individuación radical” (Celan, 2002: 80) y, al hacerlo, ampliar los/las márgenes del arte mismo.

## **Bibliografía**

- Benjamin, Walter (2000). “Sur quelques thèmes baudelairiens”. En *Œuvres*, III. París, Gallimard.
- Celan, Paul (2002). *Le méridien & autres proses*. París, Editions du Seuil.
- Cerna-Bazán, José (1995). *Sujeto a cambio*. Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores.
- Coyné André (2000). “En torno a *Los heraldos negros*”. En Hernández Novás, Raúl (ed.). *César Vallejo I*, Santafé de Bogotá, Casa de las Américas.
- Chueca, Luis Fernando (2009). *Poesía Vanguardista Peruana I*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix (1975). *Kafka, Pour une littérature mineure*. París, Les éditions de Minuit.
- Fernández, Carlos; y Gianuzzi, Valentino (2018). “¿Dos centenarios de *Los heraldos negros*”, *Vallejo & Co*. Recuperado de: [www.vallejoandcompany.com/dos-centenarios-los-heraldos-negros](http://www.vallejoandcompany.com/dos-centenarios-los-heraldos-negros) (último acceso: 15/2/2021).
- Fernández, Carlos; y Gianuzzi, Valentino (2021). “¿Y si la carta más famosa de César Vallejo no fuese exactamente suya?”. *Vallejo & Co*. Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/y-si-la-carta-mas-famosa-de-cesar-vallejo-no-fuese-exactamente-suya/> (último acceso: 21/3/2021).
- Ferrari, Américo (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Lima, Universidad de San Martín de Porres.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2000). *César Vallejo y la muerte de Dios*. Santafé de Bogotá, Panamericana Editorial.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- Thélot, Jérôme (2013). *Le travail vivant de la poésie*. París, Éditions Les belles Lettres.
- Vallejo, César (1997). *Poesía Completa* (Vol. II). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (1998). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.

- Vallejo, César (2002a). *Artículos y crónicas completos* (Vol. I y II). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (2002b). *Correspondencia completa*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César (2007). *Narrativa completa*. Madrid, Akal.
- Vallejo, César (2008). *Poesías completas* (Ed. Ricardo Silva-Santisteban). Madrid, Visor.
- Yurkievich Saúl (2000). “En torno de *Trilce*”. En Hernández Novás, Raúl (ed.). *César Vallejo I*, Santafé de Bogotá, Casa de las Américas.

## MISCELÁNEA





**RENACIMIENTO, DE JAVIER MORENO:  
UN HUMANISMO TRANSCULTURAL DE PASIONES ELEUSINAS**

**RENAISSANCE, BY JAVIER MORENO:  
A TRANSCULTURAL HUMANISM OF ELEUSINIAN PASSIONS**

MARTA DEL POZO ORTEA  
*University of Massachusetts-Dartmouth*

RESUMEN:

Este artículo analiza el poemario *Renacimiento* del poeta español Javier Moreno (Icaria, 2009) con el objetivo de demostrar que esta poética, aunque plenamente anclada en la realidad del siglo veintiuno, navega tiempos y espacios para poner en paralelo la sociedad contemporánea con los rituales órficos de renacimiento de la antigua Eleusis. Basado en el concepto de un nuevo humanismo transcultural, este trabajo pone en relieve, entre otras, las conexiones de talante filosófico, geopolítico o tecnológico entre un pasado mítico y nuestra sociedad contemporánea. En última instancia, se defiende que *Renacimiento* se trata de una apuesta poética que retoma antiguas mitologías eleusinas para reactivar su operación en el escenario digital y sociocultural contemporáneo, uno donde, según el filósofo francés Michel Maffesoli, “la mística y la tecnología se unen en un mixto sin fin”.

ABSTRACT:

This article presents an analysis of the book of poems *Renacimiento* by the Spanish writer Javier Moreno (published by Icaria, 2009). It aims at showcasing a poetics that, though deeply rooted in the reality of the 21st century, still navigates time and space with the goal of creating an analogy with the ancient orphic rituals of rebirth from Eleusis. Based on the idea of a current transcultural humanism, this reading emphasizes, amongst others, the philosophical, geopolitical or technological connections between mythic times and our present. Ultimately, *Renacimiento* offers a poetic proposal that reactivates ancient Eleusian mythologies in our current digital and sociocultural scenario. This is one in which, according to the French philosopher Michel Maffesoli, “mysticism and technology are perpetually reunified”.

PALABRAS CLAVE:

Humanismo transcultural, rizoma, *coincidentia oppositorum*, régimen hipervisivo, tecnoorgánica, nueva Eleusis.

KEY WORDS:

Transcultural humanism, rhizome, *coincidentia oppositorum*, hypervisive regime, tecnoorganics, new Eleusis.

## 1. Introducción

El crítico Vicente Luis Mora habla de un cambio paradigmático tecnológico (2009: 315) que afecta a la óptica del escritor “nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forzado su modo de comunicación con el mundo” (2009: 36). Anuncia con ello el nacimiento de un nuevo paradigma cultural en las letras españolas influenciado por la ciencia y la tecnología. Sin embargo, se ha convertido en un lugar común afirmar que uno de los recelos de la creciente revolución tecnológica, con la consiguiente renovación digital o la absorción de la lógica de los valores del mercado, es la crisis del humanismo. A esta idea apunta Rodríguez-Gaona en *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, cuando defiende que “tales cambios en el consumo de bienes simbólicos asocian, irremediablemente, la irrupción de lo virtual con una nueva fase de la ya antigua crisis de la cultura humanista. Es decir, la revolución de las nuevas tecnologías coincide con la disolución del proyecto ilustrado” (2010: 191). Quizás por ello, la literatura del siglo veintiuno es mirada con recelo, ya que indefectiblemente se halla a las puertas del fin de la época de Gutenberg.<sup>1</sup> Para llevar a cabo el rescate de dicha agenda humanista, el crítico proponía:

El ambicioso y urgente objetivo de iniciar un diálogo sobre la función social de la poesía tendría, como uno de sus fines, el contribuir al rescate de un humanismo que, desde el presente, sea fiel a sus raíces y se oponga a todo dogmatismo cultural y político, incluyendo el del discurso económico [...]. Un proyecto de esta índole requiere recuperar la fe en el conocimiento y el respeto al otro como antídotos a conflictos que persisten en las sociedades desde el inicio de la modernidad, procurando la construcción de un humanismo más tolerante, con espacio para la duda y que no se fundamente exclusivamente en la razón lógica (el error de los Ilustrados). Un humanismo transcultural, no solo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de impor-

---

<sup>1</sup> El fin de la era Gutenberg es precisamente el tema que desarrolla Enrique Vila-Matas en su novela *Dublinesca* (2010), tema que se convierte en el centro de todo el debate actual sobre el *ebook* o libro electrónico.

tantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre. (2008: 212-213)

El poemario que me dispongo a analizar en este artículo, *Renacimiento* (Icaria, 2009), del narrador y poeta Javier Moreno, ejemplifica la implementación de esta mirada insertada en la ubicua cultura audiovisual sin perder de vista las coordenadas de un humanismo literario que se erige como reto para la presente generación. *Renacimiento*, discutiremos, se sitúa en estas coordenadas que atienden en gran medida al proyecto que pedía Rodríguez-Gaona en el mismo momento temporal para la nueva poesía en tanto aval de un nuevo humanismo. Conllevaría desde este punto de vista una ruptura de la estética dominante y una defensa de lo artístico frente a otros influjos de carácter ideológico o comercial, la recuperación de la fe en el conocimiento (que extrapolamos al entendimiento del proceso poético como tal), la aceptación del espacio de duda (equiparada a la aceptación de la incertidumbre proclamada por la física moderna) y la apertura a un saber transcontinental y transtemporal, materializado en un regreso a los momentos elevados de la cultura pero también a un presente global, es decir, entre el conocimiento de las tradiciones de pensamiento y una sociología de la complejidad de nuestros días.

Este trabajo analizará en concreto dos puntos clave de esta visión del humanismo transcultural en el poemario que nos concierne: por una parte, esa coincidencia de opuestos que aúna la fe en el conocimiento y el espacio de duda (y que a su vez extrapola el paradigma científico de la indeterminación al mundo de la cultura), y, por otra parte, la apertura al saber transcontinental y transtemporal en un presente global. En este sentido, se verá cómo Moreno, recurriendo a una poética conectiva reflejo del mundo en red, propone en *Renacimiento* lo que el propio título apunta: un regreso a los mitos eleusinos de creación. Su propuesta, como se verá, es promulgar el renacimiento de una nueva “efervescencia” cultural desde el entramado de una red de hiper-comunicación global, que, lejos de anunciar la deshumanización del arte, invita a considerar lo que el título del primer poema propone: la “anunciación” de una nueva era.

Es preciso realizar una pequeña introducción al poemario como continuador y destilado de la poética de Javier Moreno. Javier Moreno (Murcia, 1972) ha cursado estudios de Matemáticas, Filosofía y Literatura Comparada. Además de las novelas *Buscando Batería* (1999), la *Hermogeniada* (2006), *Click* (talento FNAC 2008), *Alma* (2011), *Acontecimiento* (2015), la más reciente *Null Island* (2019) y la colección de cuentos *Un paseo por la desgracia ajena* (2017), Moreno es autor de cuatro

poemarios: *La elocuencia del azar* (1998), *Cortes publicitarios* (2006), *Acabado en diamante* (2009) y *Renacimiento* (2009). Por otra parte, el autor ha producido una obra teatral, *La balsa de Medusa*, es redactor de la revista digital [www.deriva.org](http://www.deriva.org) y colaborador de la revista *Quimera*. En su obra poética, de raigambre filosófica, parece recrear el mundo enciclopédico que buscaba el escritor romántico Novalis mediante la interrelación metafórica del saber. El romántico proponía, tomando como referencia la iniciativa ilustrada de Diderot y D’Alembert, la creación de un proyecto enciclopédico que estableciese la correlación de todo conocimiento vía metafórica: “Novalis quiere derribar las fronteras que separan las ciencias y las artes y reducir la totalidad del saber y el hacer humanos a una unidad última” (García, 2005: 20). La metáfora es clave en la obra moreniana para alcanzar esta empresa conectiva del saber.

*Renacimiento* se presenta como un poemario de temática ecléctica que retoma uno de los intereses del autor, la mitología clásica, y lo hace convivir con los iconos de la postmodernidad en una obra de gran espectro temático, transversalidad, intertextualidad y alcance de pensamiento, que ofrece un verso libre a modo de citas, diálogos, haikus o reflexiones filosóficas sin descuidar jamás la perfección formal. Por otra parte, el escrutinio acerca de la imagen se convierte en leitmotiv de la obra. Desde la imagen-materia –la imagen producida como “inscrita” en su soporte, soldada a él (2011: 11)– hasta la ubicua imagen electrónica de la postmodernidad, los versos de Moreno se empeñan una y otra vez en captar la “luz”. Y, sin embargo, la inscripción del signo no será estable y este será devuelto a su condición inasible. Leemos:

Remedo del cazador, busca el maestro  
inmovilizar a la presa  
la luz  
dentro del marco

Pero sabe que entre el pincel y el lienzo  
entre la flecha y la piel  
algo escapa

Un espíritu

*Prope est, veniat*

Del sepulcro de los signos  
algo ha resucitado (2009: 45)

Este viaje de ida y vuelta, de inscripción y resurrección del signo, se convierte así en el motor de creación de este poemario: un nuevo viaje que el poeta emprende hacia el insondable terreno de la imagen. El autor hace hincapié en la fatuidad ovidiana de las formas y lleva a cabo su empresa poética desde una mirada que navega espacios y tiempos mediante el engranaje de la metáfora, centro dialéctico y, al mismo tiempo, aleph del imaginario poético de *Renacimiento*: “La metáfora es un salto al vacío / sobre la rota red de las palabras / (todo consiste en saber qué unicornio / nacerá de esta sirena)” (2009: 34).

## **2. Una *coincidentia oppositorum*: la convivencia de duda y conocimiento**

Una de las características del nuevo humanismo transcultural, según Rodríguez-Gaona, sería la convivencia en la fe del conocimiento y el espacio de duda. *Renacimiento* nos presenta en una variedad de lugares esta paradoja que no deja de ser el reflejo de una postmoderna aniquilación de verdades absolutas, sin caer, sin embargo, en el nihilismo de ciertas corrientes del postmodernismo. Al contrario, la fe en el conocimiento que se establece como contrapartida, anuncia el valor positivo de la incertidumbre como apertura al reino de la posibilidad y no como castración de la libertad individual. Al ser una poética basada en la imagen, uno de los primeros mitos en ser desarticulados es el ocularcéntrico, es decir, la sospecha sobre un único punto de vista, para finalmente anunciar la prevalencia de un régimen hipervisivo y heterotópico desarticulador de la ecuación entre lo visible y lo verdadero. Esto no es nuevo: ya los estudios visuales de Martín Jay sobre la postmodernidad subrayaban la denigración del monocularcentrismo como consustancial al final de las grandes narrativas de la modernidad y como inherente al régimen escópico del postmodernismo:

If postmodernism teaches anything, however, is to be suspicious of single perspectives, which, like grand narratives, provide totalizing accounts of a world too complex to be reduced to a unified point of view. In the case of postmodernism and vision, and *a fortiori* of Lyotard's role in its formulation, no monocular, transcendental gaze will do. In fact, from a different perspective [...] postmodernism may be understood as the culminating chapter in a story of the (enucleated) eye. Or rather, it may paradoxically be at once the hypertrophy of the visual, at least in one of its modes, *and* its denigration. (1993: 545-6)

Si, históricamente, las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial marcan esta transición hacia el descreimiento, un poema del libro, “LOS SIETE PECADOS CAPITALES (RASCA HAY MILES DE PREMIOS)”, nos resitúa precisamente al del

fin de la óptica moderna en este punto de nuestra historia. Nace la *sospecha* de los grandes relatos, siendo el de la Historia el metarrelato por excelencia. Fin del mito ocularcéntrico, de la ecuación entre visible y verdadero, lo que nos resta es la inserción del espacio de la duda: “Han pasado los siglos. Aprendimos / a sospechar de la evidencia / a indagar la penumbra del signo / bajo un borrón de trementina” (2009: 20-21). En este palimpsesto de realidades o relatos de la modernidad es donde finalmente descubrimos la penumbra del signo, el espacio de la duda de lo visible. Erradicada así la visión ocularcéntrica, el poemario ingresa en la óptica hipervisiva de la mano del primer poema del libro, “Anunciación (no temas, no he venido aquí para quedarme)”. En él, además de relativizar la óptica (y por ende la noción de verdad), se recupera el mito cristiano de la Anunciación con el objetivo de implementar dicha simbología para el libro que se anuncia:

El motivo se repite  
a pesar de las variantes:

Un ángel postrado ante una María  
que abre sus manos en un gesto a medias  
de sorpresa y de serena aquiescencia

Entre ambos  
una paloma, tal vez  
porque las palabras  
siempre fueron aladas

Un libro descansa abierto en un atril  
a veces caído en el suelo  
abandonado por las manos trémulas  
de la doncella, hasta hace un momento  
absorta en la lectura

*Tu insólita pureza precipita el deseo  
de la inscripción del signo*

parece decir el ángel

(un haz de luz  
ilumina la escena)

*Ecce ancillae dominus*  
*Hágase en mí según tu palabra*

responde ella, mientras  
se gira para mirarnos, a nosotros  
mudos  
espectadores de la toma

El ángel ha desaparecido

Queda la muchacha, y en el halo  
que nimba su cabello  
(zoom progresivo)  
la errancia iridiscente  
de las diminutas partículas de polvo

*Corten*

grita un voz  
fuera del cuadro (2009: 11-12)

El poema se somete a una reactualización y revalorización mítica del tema de la Anunciación. El mito es aquí recuperado, aceptado y finalmente distorsionado con el objetivo de darle un significado contemporáneo, en este caso, uno concerniente a los modos de ver y de conocer. En primer lugar, observamos la recuperación del mito cristiano de la Anunciación: la encarnación de Cristo que pone comienzo al Nuevo Testamento y que supone “el acontecimiento más trascendental e imprescindible, pues alcanza las dimensiones de un hecho que define la utopía de cambio de destino para la humanidad, provocando la escisión del tiempo al instaurar una nueva era de gracia” (Kraemer 2006: 205). En segundo lugar, acontece el proceso de aceptación del mito. Este parece transcurrir en una doble dimensión: el poeta acepta su “verdad” para ejecutar el acto creador *per se* en el poema: “*Tu insólita pureza precipita el deseo /de la inscripción del signo*”; y la María muestra en el seno textual su aquiescencia: “*Ecce ancillae dominus / Hágase en mí según tu palabra*”. Finalmente, ocurriría la distorsión del mito llevada a cabo por un proceso inesperado de “teatralización” de la imagen al someterla al juego intra-visivo que establece con el espectador –nosotros– y al marco cinematográfico en que finalmente se enmarca la escena: “*Corten / grita una voz / fuera del cuadro*”. De este modo, se erradica el régimen escópico

ocularcéntrico propio la imagen-materia y el consiguiente relato de verdad.<sup>2</sup> Como consecuencia, el mito es rearticulado para anunciar alegóricamente un mito de creación de carácter laico, lo que aquí denomino como la anunciación de un nuevo humanismo (o era de gracia) que anula el régimen escópico ocularcéntrico (acompañado de su sistema de creencias monoteísta) al ingresar en él múltiples conos escópicos (el de la María, el del espectador, el del director de la toma) y en donde el mismo yo poemático no deja de ser un nodo visivo más de esta red de visionado sin centro.

El resultado es un efecto de extrañamiento como consecuencia de la temporalización de una imagen asociada al estatismo de lo pictórico, una transición del marco de la representación a la presentación, del estatismo de la imagen a su carnalidad, acto que coincidiría con la encarnación propia de la hermenéutica del mito (la encarnación de Cristo), asumiendo de esta forma el acto poético plena función verbal o performativa (puesto que cumple lo que anuncia), ya que “la inscripción del signo” coincidiría con aquella otra: “el verbo se hizo carne”. El resultado es la recontextualización de la escena en un nuevo régimen visual propio de la cultura del espectáculo, postmoderna, anunciando la asunción de la carnalidad de la imagen (su preferencia sobre lo real). Sin embargo, la reactualización del mito también supone retomarlo para el nuevo régimen visual y trascender el mundo de la mera superficie al establecerse la imagen, la de María, como vector de comunión. Así pues, la imagen no solo es materia (superficie) sino conjunción de la materia y el espíritu, *coincidentia oppositorum*, que el mito de la Anunciación entraña.<sup>3</sup> He aquí la promesa que efectúa el primer poema de *Renacimiento* para esta poética de la imagen, mediante la alegoría del mito de la Anunciación: el poema es anunciación de la sacralización del régimen imaginario en cuanto a su estatus de vector de comunión global, pero también anunciación del valor de la paradoja como modo de conocimiento. Quizás por ello, en el *zoom* progresivo que ejecuta el texto, la imagen se detiene sobre “la errancia iridiscente / de las diminutas partículas de polvo”, materia de tránsito, frontera entre lo material e inmaterial, entre el espíritu y la carne, y combinatoria de la paradoja para la nueva era de gracia anunciada.

En otro lugar del libro, el poema “Acerca de las dos nociones de mimesis sobre las que tanto se ha discutido” parece llevar a cabo un plan similar. Su singularidad

<sup>2</sup> Según José Luis Brea existe una fuerte alianza establecida entre la religión cristiana como *relato de verdad* y la práctica de la pintura o imagen-materia (2011: 33).

<sup>3</sup> Según Kraemer: “A través de María se manifiesta la participación de toda la humanidad en la renovada comunicación con Dios ya que al encarnarse en su seno el Mesías, el vínculo entre los contrarios se fusiona en la figura de dios-hombre. Cristo personifica la unión hipostásica de las naturalezas divina y humana y por tanto efectúa la mediación del espíritu y la carne, personificando en su ser la máxima expresión de la *coincidentia oppositorum* y recuperando así la plenitud de un estado no dual anterior a la Caída, precisamente a través de la Encarnación” (2003: 206).



reside en la vigencia del debate acerca de la representación mimética de la *realidad* al establecer una dialéctica entre el realismo aristotélico y el idealismo platónico, encarnada primero en dos personajes clásicos y, posteriormente, en dos iconos post-modernos, y mediante la yuxtaposición de dos escenas que se buscan paralelas: por un lado, el diálogo entre Averroes e Ibn Arabi; y, por otro, entre Andy Warhol y Jim Morrison. Su trasfondo muestra la misma oposición tratada desde un punto de vista transtemporal: aristotelismo / neoplatonismo o razón / imaginación. El primer diálogo del poema reproduce un encuentro con Averroes que el mismo Ibn Arabi citaría en sus propias memorias:

*(Ibn Arabi entra en la estancia donde descansa Averroes. El filósofo cordobés y el místico murciano se saludan)*

AVERROES: ¿Sí?

IBN ARABI: Sí.

(Y al observar las muestras de alegría del filósofo)

IBN ARABI: No

AVERROES (con inquietud): ¿Qué respuesta encuentras entonces al problema de la Revelación?

IBN ARABÍ: Sí / No

Entre el sí y el no los espíritus vuelan  
más allá de la materia; y las cabezas  
se separan de los cuerpos (2009: 14)

Moreno reproduce aquí el famoso diálogo entre Ibn Arabi y Averroes. Este último, aristotélico y defensor de la escuela peripatética, excluye de su cosmología la existencia de la imaginación creadora. Por su parte, Ibn Arabi es heredero de la escuela neoplatónica y defiende su existencia como única herramienta que capacita la unión con el creador y, por consiguiente, permite la penetración en el misterio de la existencia. Tal como expone Henry Corbin, “In his striving to be strictly faithful to peripateticism, Averroes excludes from his cosmology the entire second angelic hierarchy, that of the celestial Angel-Souls, governing the world of the active Imagination or Imagination of desire, the world which is the scene of visionary events, of symbolic visions, and of the archetypal persons to whom the esoteric meaning of Revelation refers” (1981: 12). La negación de Averroes resume el pensamiento de Ibn Arabi. El poema continúa con otro diálogo entre Andy Warhol y Jim Morrison

que, reproduciendo una postmoderna combinatoria de alta cultura y cultura popular, perpetúa la alegoría de las dos funciones de mimesis elaboradas por los clásicos:

ANDY WARHOL: Alguien me dio este teléfono... Me dijo que podría hablar con Dios, pero... no tengo nada que decirle... así que (dándole el teléfono a Jim)... Es para ti ... Ahora puedes charlar con él

ACÓLITO (de A.W.): Andy Warhol es el arte. Debemos preguntarnos si Andy imita a la vida o es la vida la que imita a Andy

JIM MORRISON: Nace de la carne el lenguaje

Del lenguaje brotan imágenes

Algo transita de lo material

a lo inmaterial

Una especie de enfermedad. Una metástasis

que llena las bibliotecas

y anonada los cuerpos.

ANDY WARHOL: Sabes, quedarías fantástico en una de nuestras películas

JIM MORRISON (quitándole las gafas a Andy): Entra de nuevo en el dulce bosque

En el sueño cálido

Ven con nosotros

Todo está roto

Y danza (2009: 14-15)

La visión de Andy Warhol, icono del postmodernismo y fanático de las superficies, se equipararía en el seno del poema con la aristotélica de Averroes: el entendimiento de la *mimesis* como imitación de la realidad, y, en esencia, realista. El sí de Averroes, es decir, la visión positivista, parece tener su correlato en la negativa de Warhol de hablar con Dios, del transcendentalismo. Por su parte, Ibn Arabi y Jim Morrison resultarían defensores de la visión idealista, de modo que las palabras atribuidas a Ibn Arabi coinciden con las de Jim Morrison en defensa de la imaginación como constituyente de una realidad inmaterial, ideal. A pesar de una puesta en escena aparentemente lúdica, el trasfondo ideológico del poema es grave, ya que el poema juega con estas dos nociones de mimesis para mostrar su sentida vigencia a través del tiempo y concluye decantándose por la máxima “Todo está roto / y danza”.

De nuevo, el espacio de indeterminación. Y es que este verso es asociado al pensamiento presocrático y más en concreto a Heráclito. Para el griego, “el devenir es justamente una cierta tensión entre contrarios, y esa tensión es la que pone en curso el movimiento [...]. La oposición es, pues, para Heráclito algo en sí fecundo, lleno de vida y fuerza creadora” (Hirsberger, 1971: 53). Así pues, herederos al mismo tiempo de la escuela órfica, los últimos versos del poema resultan en un canto dionisiaco al *renacimiento* y a la fecundidad de la dialéctica entendida como una suma de visiones complementarias. El título del poemario cobra bajo esta óptica toda su significación como una nueva aceptación de la paradoja tal como lo hacía en el poema “Anunciación” y vuelve a proponer la *coincidentia oppositorum*, como apertura al espacio de duda, de la paradoja, en este baile presocrático entre contrarios que el paradigma del posthumanismo busca rearticular en la superación de la fisura del conocimiento. Otro poema, “Solve et coagula” (del latín, ‘deja pasar lo viejo’), reformula este concepto y recoge en su seno textual las piezas rotas de los últimos versos del anterior, aquella vasija rota del universo, arrojándolas ante el espejo:

Arrojaremos las piezas  
las pondremos frente al espejo  
el ojo de unicornio  
que nos devuelva la imagen  
completa del universo  
su forma  
de cifrar la paradoja  
(el huevo o la gallina)  
en un cúmulo de nervios y carne

El pez pequeño es el más grande (2009: 24)

Ejerciendo un nuevo salto transtemporal, los versos que siguen implementan la ecuación de esta cosmovisión con el principio de incertidumbre de Heisenberg como rector de la nueva realidad, “Cuanto más precisa sea la medida / del movimiento de una partícula / menos sabremos de su posición” (2009: 24), reincidiendo de nuevo en el espacio de duda como consustancial a la existencia en todas sus facetas, en este caso, la danza de los enamorados: “Tigre y Dragón. Tú y yo / bajo esta lluvia de polen” (2009: 25). Así, un hecho atmosférico finalmente envuelve la atmósfera del poema y a los protagonistas en una existencia opaca, dudosa. La resolución de la duda, dice otro poema, no implica su no existencia, sino que precisaría toda la infinitud de todo el espacio. “Melancolía (Stephen Hawking encuentra la gran fórmula)” lo expresa así:

Sin pudor  
me rindo a la asonancia

Lleno la página de cifras  
Como pompas de jabón  
las veo crecer  
y perderse en la distancia

He encontrado la fórmula

Es solo que...

Necesitaría todo el espacio  
para contenerla (2009: 17)

Se trata de otro ejemplo que de nuevo incide en la cosmovisión que rige *Renacimiento*, el principio de incertidumbre del modelo cuántico postulado por Heisenberg y secundado por Stephen Hawking. Ambos modelos científicos no dejan de ser metáforas, representaciones, de la realidad y de la física. Es en este espacio del saber de un no saber, en el lugar de la antinomia, de la paradoja, donde aflora esta poética que busca ante todo conocer y, sin embargo, se da una inteligente y pragmática licencia para la duda.

### 3. Una nueva Eleusis

El mundo rizoma que Deleuze y Guattari proclamaban está atestiguando un fortalecimiento de su engranaje gracias a la labor de las nuevas tecnologías y a una fibra óptica que convertiría aquellas “mil mesetas” de los filósofos en *mil pantallas* (2011: 69):

Un mundo poblado de infinitos conos escópicos que salen de cada lugar y se dirigen hacia cualquier otro, en cualquier dirección, como si en todo *lugar cualquiera* presumieran que puede haber un *captor*, un –digamos “espectador”, un *operador de recepción* (una pantalla y la máquina que la opera) que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el testimonio que ella o ellas, infinitas (en número y en *su viaje*), tiene o tienen que decir. (2011: 70)

En esta ubicuidad de la cultura tecnológica y visual opera también la mirada de Javier Moreno en *Renacimiento* como captor de lo que ellas, las imágenes, “tienen que decir”. En *Renacimiento*, el autor crea un *enlace* entre realidad tecnológica y mística que obedece a la recuperación de un espacio de lo que denominaremos como comunión secular, ya no solo de la imagen, sino del mundo de la hipercomunicación tecnológica. En este sentido, el filósofo francés Maffesoli establece una interesante relación entre el papel de las nuevas tecnologías y la mística, y, en concreto, entre los diversos cultos místéricos de carácter órfico en donde las comunidades cristianas vivían sólidas ósmosis existenciales (2008: 73): “¿Acaso no responde a una misma naturaleza lo que está sucediendo ante nuestros ojos! En suma, ¿no es acaso Internet la Comunión de los Santos postmoderna?” (2008: 74), concluyendo que “la mística y la tecnología se unen en un mixto sin fin” (2008: 75). *Renacimiento* cobra su sentido al establecer esta relación transcultural entre el nuevo escenario global y tecnológico con estos cultos místéricos de la antigüedad. Continuando la lucha contra la razón instrumental, Javier Moreno consigue reencantar el panorama sociocultural presente con la recuperación de una conciencia mítica. Es desde esta perspectiva como entiendo la implementación de un humanismo transcultural entre los momentos elevados de la cultura y el presente global. Todo ello, desde la vigente realidad tecnológica.

Así, de igual modo que “Anunciación” erradicaba el régimen ocularcentrista al ingresar en él una red intravisiva de la que el propio yo poemático es un nodo más, “La ventana de Alberti” reincide en la nueva *Weltanschauung* que resulta del uso y de la praxis de las nuevas tecnologías. Trascendiendo el papel de espectador del individuo en la sociedad del espectáculo postmoderna, las nuevas tecnologías *reactivan* en cierto sentido la agencia de un sujeto con más poder, puesto que ahora teclea, busca información, navega pantallas y hace clics, es decir, *construye* su propia realidad, convirtiéndose así en emisor activo. Además, el *click*<sup>4</sup> no solo cambia nuestra manera de percibir el mundo, sino de adquirir el conocimiento. Según Pérez Tapias: “La revolución tecnológica en curso refuerza aún más el papel de la tecnología en nuestra cultura hasta poder considerarla como uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva del mundo” (2003: 18).<sup>5</sup> Este poema es quizás un ejemplo de este cambio de paradigma tecnológico en cuanto a su sentido afecto a esta poética como creadora activa de su propia versión del mundo:

Leon Baptista Alberti decía que el cuadro debía ser una  
ventana abierta al mundo

---

<sup>4</sup> Recordemos que el autor tiene una novela con el mismo nombre, *Click* (2008).

<sup>5</sup> Citado por Vicente Luis Mora en *La luz nueva* (2007: 34).

Lo que no dijo es que el mundo es una sucesión de  
ventanas

abiertas, minimizadas  
algunas  
aguardando un clic futuro

*...dove io debbo dipingere scrivo un quadrangolo di retti  
angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una  
finestra apertura per donde io miri quello che quivi sarà dipinto*

Piensa en esas estrellas de cine que  
muestra la pantalla (otra ventana)  
que al igual que las del cielo

ya no existen

Y que sin embargo iluminan nuestras noches (2009: 51)

La metáfora de la ventana adquiere aquí una doble dimensión extrapolable a dos paradigmas arriba comentados: el estático para el espectador (ya sea ante la imagen pictórica o la pantalla del cine) y el dinámico para el ahora usuario mediante la metáfora del clic: “Lo que no dijo es que el mundo es una sucesión de / ventanas / abiertas, minimizadas / algunas / aguardando un clic futuro”. Estamos, pues, ante una praxis que permite el acceso a otras realidades (en este caso, la virtual) en el pleno ejercicio del usuario de su elegida tarea cognoscitiva. El poema poetiza y extrapola la potencialidad de este hecho para una praxis social que reside en la nueva subjetividad “hiperconectada”. Según Brea, el nuevo régimen técnico y biopolítico conforma la subjetividad en el escenario matricial del *sistema-rizoma*, el de las multitudes interconectadas, mediante un proceso de *coalición* de “potenciales entrelazados”, donde “en un movimiento de sístole y diástole, comprensión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes [...] para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse en una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga”. (2011: 109)

He aquí el *modus operandi* del sistema matricial al que parecen aludir los versos de este poema, ese clic futuro que, encerrando el movimiento de sístole y diástole, es lugar de potencia, de línea de fuga, de elección de conocimiento, pero también de actuación política en una economía-política que rige el fin de la separación. El yo sale de su encierro y se busca desde esta perspectiva en la colectividad, en la interre-

lación con la tecnología, lo que José Luis Molinuevo denomina una “tecoorgánica” (2009: 28):

“Tesis sobre el autorretrato”

Hay en el fondo cierta idea de miopía  
Ver tan solo lo que está más cerca  
¿El yo se encuentra dentro o fuera  
de la piel? ¿Se mide en centímetros  
o años luz esa distancia?

Cierto que la frontera  
entre el yo y el mundo está hecha  
de fundas de teléfono, de antenas, de azogues  
de espejo, de marcos custodiando  
retratos de infancia

Mientras cruza el almagre el espacio  
sobre el pelo del pincel  
pienso cómo es posible que algo  
se contenga a sí mismo

Asombrosa paradoja

Otra cosa es admitir que ningún ser lleva en sí  
el principio de su existencia

De ahí la necesidad del lienzo (2009: 26)

La tesis del poema resulta en aceptación de la otredad en el ramaje social (este metafórico lienzo), en la conformación de un yo que no se puede deslindar de esta red de conexiones, de este postmoderno cuerpo eléctrico: “Cierto que la frontera / entre el yo y el mundo está hecha /de fundas de teléfono, de antenas, de azogues / de espejo” (y podríamos añadir fibra óptica, pantallas...). En este sentido, el crítico Juan Martín Prada considera la web como un “ámbito especular” cuando comenta:

El acto de navegación es cada vez más como mirarnos en una superficie especular, en la que siempre nos topamos con nuestras propias afinidades, con las imágenes fan-

tasmáticas de nuestros deseos, de nuestras preferencias, de nuestras curiosidades. En las redes sociales nos encontramos con lo que le gusta a la gente como nosotros y que hemos categorizado como “friends”. También, gracias a las “cookies” y otros muchos sistemas de rastreo de nuestras preferencias e intereses, la navegación por la red se personaliza cada vez más; basta habernos interesado por adquirir alguna cosa en alguna web de comercio electrónico para que a partir de ese momento veamos imágenes de ella por todas partes durante nuestra navegación online, en decenas de anuncios, y en diversas formas y tipologías. Es el poder de los mecanismos de la información personalizada, orientada a ofrecernos imágenes de nuestros propios objetos de interés”. (2016: 12)

Esta imposibilidad que menciona Martín Prada, la de evitar el reflejo de nuestra identidad en la red su efecto especular “en la que siempre nos topamos con nuestras propias afinidades, con las imágenes fantasmáticas de nuestros deseos, de nuestras preferencias, de nuestras curiosidades”, es a la que se posiblemente se refieran esos versos de Javier Moreno, invalidando en última instancia la noción de “frontera” “entre el yo y el mundo” (2009: 26). Estamos, pues, ante una poética cuya primera persona es un plural colectivo que rige la interconexión del sujeto, que acepta la otredad como extensión de un yo en el espacio metafórico del lienzo (el escenario global). “Quizás siempre fueron contemporáneos / el microchip y Selene / en ese estado desmadejado de la materia / que llamamos eternidad” (2009: 37), dicen otros versos. Y aquí rescato a Bergson (a través de Fernando Savater), crítico del ocularcentrismo y opositor a la concepción lineal del tiempo para explicar en *La evolución creadora* “cómo el tiempo va haciendo que de un núcleo central mítico en los orígenes [...]. El tiempo ha ido diversificando, evolucionando y sacando ‘creadoramente’ cosas que en apariencia se separan, y luego confluyen” (2008: 200): el microchip y Selene, en este caso. Quizás esta filosofía de la fluidez y la simultaneidad espacio-temporal, que más tarde heredará Deleuze en su *imagen-movimiento*, sea la más propicia para explicar la poética que ejerce y admite Moreno para sus versos, y en donde el autorretrato lo conforma toda imagen proyectada en un imaginario mediante un salto metafórico en el tiempo y el espacio, desde un *centro de indeterminación* ontológica que es puro devenir, evolución creadora proyectada hacia el futuro:

No nos une la certeza  
sino el sin sentido  
Por eso nos llenamos de fórmulas  
de endecasílabos como pasto  
para el gusano que otea el futuro (2009: 32)



Otra fórmula para este gusano de evolución creadora que recorre *Renacimiento*, siguiendo el hilo matricial de esta poética de hiperconexión, la hallamos en el poema “Algunos enlaces recomendados”, en donde, incorporando el lenguaje de la web (los poemas siguen el formato de las páginas *.url* con su correspondiente entrada *www* y extensión *.jk*) al final de cada estrofa existe un implícito clic que busca la conversión en actualidad de una potencia, el desentrañamiento de un haiku indicado por la extensión *.jk*. Algunos ejemplos:

www.Tenso\_el\_cerebro  
buscando\_hacer\_centro  
en\_el\_vacío.jk

www.Vicent\_Van\_Gogh  
Sus\_girasoles\_Campo\_e  
Lectromagnético.jk

www.Virtud\_del\_junco  
No\_luchar\_Plegarse\_al  
Soplo\_del\_viento.jk

www.Picoteando  
el\_pájaro\_en\_la\_rama  
este\_poema.jk (55)

Como en el haiku, el poeta incorpora elementos de la naturaleza y la realidad circundante, explícitamente, “este\_poema”, al final de la composición, entre los cuales el lector debe establecer el símil. La relación con la poesía del silencio parece también innegable. Y es que en estos haikus de Moreno en donde el cerebro busca hacer centro del vacío, aquel lugar del *caos* (apertura) originario hacia el cual el poeta, como Wittgenstein diría, ha de descender para comprender. Tenemos así la incorporación de la obra pictórica de Van Gogh y sus campos magnéticos, el énfasis en la cualidad de saber *estar* del junco propia del budismo zen y el poema como metáfora del picoteo de un pájaro en la rama. Todo ello conforma un leve intento de penetrar el misterio de la *realidad*. El poema deviene así en *enlace* de tecnología y mística y nos remite a esa unión de mística y tecnología de la que habla Maffesoli, en donde la praxis tecnológica es también praxis cognoscitiva y en donde la ventana del ordenador se reconfigura como este nuevo espacio contenedor de una experiencia trascendente.

#### 4. Reactivación del mito del eterno retorno

El último poema del libro, “El ‘Sacro Bosco’ de Bomarzo (Solo para consolas Nintendo)”, continúa el escrutinio filosófico de la imagen, en este caso, la imagen electrónica, digital. El poema recupera de nuevo material mítico y lo readapta a la escenografía contemporánea, en este caso, un videojuego. El escenario digitalizado del “Sacro Bosco”, un jardín renacentista italiano plagado de monstruos y otras maravillas arquitectónicas, se convierte así en el lugar, la odisea del avatar de un yo poemático que se siente “Neo en *Matrix Reloaded*” (2009: 58). A través de un recorrido por este jardín de maravillas busca reinsertar la cosmovisión renacentista, humanista, en el nuevo escenario electrónico, hacer de Neo (el individuo contemporáneo habitante del espacio “matricial”) un nuevo icono de otra forma de humanismo transtemporal. La siguiente descripción de este escenario nos hace comprender la pertinencia de la relación que Moreno establece con el mundo del videojuego. Y es que quizás no haya mejor paralelo para los monstruos y esfinges que se pueden encontrar en este espacio laberíntico que aquellos videojuegos que insertan igualmente el elemento de lo mítico y lo fantástico.

El Sagrado Bosque, así denominado para afirmar la afinidad del jardín con la antigua tradición de las zonas boscosas como lugares predilectos por el encuentro con lo divino, es habitado, por lo tanto, por imágenes que son señales de un “Mas allá”. Con su Venus y las otras diosas-matronas, con el reino de Plutón habitado por guardas-dragón y monstruos marinos, con los ogros, las esfinges y los personajes míticos, el Bosque de Bomarzo nos hace entrar en un mundo onírico, un ultramundo, un lugar donde lo numinoso puede mostrarse a los ojos de los visitantes en sus diferentes manifestaciones, y donde el sentimiento de maravilla se mezcla con el de lo terrible. Esta fue quizás justamente la voluntad de Vicino, su creador, expresada en una inscripción que también es una invitación: “Voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua, dove son faccie horrende elefanti, orsi, orchi et draghi”.<sup>6</sup> Vicino, por lo tanto, crea en el jardín gigantes y ogros, pero también Pegaso y las Arpías y Cerbero, en una alternancia de asociaciones que siempre aluden a lugares fantásticos o sobrenaturales, lejanos de la cotidiana realidad y presentes en forma de hierofanías concedidas a los hombres. Con esta información preliminar, quizás sea más fácil comprender el poema que aquí incorporo en su totalidad por ser final y vital para la comprensión del poemario en su totalidad:

*Voi che pel mondo gite errando, vaghi  
di veder meraviglie alte et stupende*

---

<sup>6</sup> Inscripción en Il Parco dei Mostri di Bomarzo, atribuida al Principe Vicino Orsini.

¿Existe una épica  
del fin de la historia? (Esfinges)

### El videojuego

Elegir el arma, el uniforme  
el bando. Jugar  
a ser fascista/republicano, sabiendo  
que la sangre que salpica  
no es sino un trozo de código

Y qué importa si no ocurrió así  
si el soldado murió  
sujetándose las tripas

No dejemos que la historia  
estropee una buena partida  
(Mausoleo)  
Todo pensamiento vuela  
(Orco)  
mas nunca debe saber el arco  
cuándo ha de partir la flecha

Pero a quién disparar  
a través de las ventanas abiertas  
Hace tiempo que solo temo  
el parte de bajas ante el espejo  
Es entonces  
cuando todo amenaza ruina  
(La Casa Inclinada)

Neo en *Matrix Reloaded*  
ya no esquivo las balas  
no lucho contra el enemigo  
Por fin comprendo  
que el enemigo estaba dentro  
(La lucha entre gigantes)

Alguien pasa junto a ti

extiende la mano  
te pone una etiqueta

Es lo bueno de vivir así  
envasado al vacío, alojado  
en un estante de súper  
*libero l'animo d'ogni oscur pensiero*  
(Ninfeo)

El tiempo es esta cópula  
de dragón y alevilla  
conjugando la infancia  
en indicativo presente

Aquí  
hasta el invierno reverdece  
(el Dragón)

Sentarse en el regazo de Perséfone  
Saber que algo recomienza tras el Game Over  
(Proserpina)

Operar la suma  
de todos los significantes  
(son necesarios 300 genes  
para crear la vida  
cuántos versos para un poema)  
Resultado=Silencio

Como ocurre con los colores  
cada objeto contiene  
todos los seres  
(Equidna-Leones-Furia)  
excepto él mismo

Siempre  
contemplamos la ausencia

Detrás de la pantalla  
el mundo  
agazapado  
en una hoja de hierba  
(Ceres)

Mientras  
en el suelo  
la hormiga macho  
reinterpreta a Goethe:

Ama a Helena  
y muere (2009: 57-60)

De marcada intertextualidad con los mitos clásicos, la filosofía, el cine e incluso las economías de mercado, estos versos son testigo de aquel humanismo transcultural del que nos estamos ocupando. Y es que este poema, pese a su aparente esoterismo, se dedica básicamente a trasladar el escenario humanista del renacimiento italiano a través de este laberíntico recorrido por el jardín de Bomarzo al escenario hiperconectado (matricial) de la actualidad. Del mismo modo que el laberíntico jardín se hace eco de mitologías clásicas y goza, insertado en la espesura de un bosque, de una presencia notable del elemento numinoso y sacro, también el escenario electrónico de la actualidad se convierte en metáfora perfecta de todas las potencias mistericas de la tecnología para el individuo del mundo en red, ese “Neo en *Matrix Reloaded*”. El poema no se dedica a exaltar el mundo del simulacro de la postmodernidad, sino que, igual que ocurre en *Matrix*,<sup>7</sup> parece proponer la superación de lo hiperreal, la postmoderna caverna de Platón, tal como leemos: “libero l’animo d’ogni oscuro pensiero” (versos de *El sueño de Polífilo* grabados en el jardín de Bomarzo). Así, el mundo del “antiindividuo”<sup>8</sup> postmoderno, consustancial a esta visión de la hiperrealidad en donde el ser estaría “envasado al vacío, alojado / en un estante del súper” (2009: 58), sale de su alienación, de su solipsismo, para recobrar la co-

<sup>7</sup> *Matrix* ha sido concebida por la crítica como una apuesta nietzscheana ante la realidad de Baudrillard, es decir, de que el reconocimiento de que todos los valores son ilusorios no supone su destrucción (2006: 16).

<sup>8</sup> Según Brea: “Aquí la ingeniería de la eternidad se hace biotecnia, dando vida a formas de identidad repetidas hasta el escalofrío. Como en el proyecto deleuziano –‘diferencia y repetición’– o en el pop de la seriación infinita, en nada se escabulle tanto la diferencia, como allí donde no se promete nada, *nada de individuación* [propia de la imagen-materia] [...] sino una totalidad intensiva que es, en tanto que *antiindividuo*, una agregación masiva de cantidades ilimitadas de información” (2011: 75).

nectividad con el escenario global, pero también con otros momentos de la cultura. Todo ello gracias a las tecnologías en cuanto su papel de renovada comunión. Un ejemplo de este impulso de conectividad es el guiño que Moreno realiza a la teoría de los colores de Goethe cuando leemos: “Como ocurre con los colores / cada objeto contiene / todos los seres / (Equidna- Leones- Furia) / excepto él mismo” (2009: 59). He ahí la inserción de la mirada neorromántica de interconexión holística del todo. Así, en su recorrido por el misterioso laberinto y su mitología, el yo poético busca reconectar su realidad con el pasado y restablecer relaciones transtemporales con los mitos. De ahí que cuando leemos “Sentarse en el regazo de Perséfone / Saber que algo recomienza tras el Game Over / (Proserpina)” podemos apreciar que, terminada la partida en Grecia (Perséfone), luego llega el imperio romano a rebautizar la misma diosa: Proserpina. Todo ello desde la noción del “Game Over” que impone la mirada actual, la del imperio norteamericano. Se trata, pues, de reconectar los momentos álgidos del humanismo (antigüedad clásica –Grecia y Roma–, Renacimiento –Bomarzo–, Romanticismo –Goethe–) hasta llegar al escenario global presente.

Regreso a la definición del paradigma propuesto por Rodríguez-Gaona al comienzo de este artículo. Se trata de “un humanismo transcultural, no solo con referentes de la Clasicidad o el Renacimiento, sino también abierto al estudio de importantes momentos de otras civilizaciones previamente consideradas como periféricas o premodernas. Tratar de conducir las herramientas que brindan la globalización, Internet y los Estudios Culturales hacia la edificación de una civilización plural verdaderamente digna de su nombre” (2008: 212-214). Este último poema parece mostrarnos la conducción de las herramientas de la globalización y de la tecnología hacia esta reedificación de un nuevo humanismo que, sin obviar el progreso y las nuevas tecnologías, al contrario, sirviéndose de ellas, establece nodos de conexión con otras culturas. Se trata de “reactivar” antiguas mitologías en el escenario presente, en donde la globalización, las nuevas tecnologías, los estudios culturales, conviven con antiguas mitologías.

En este caso, tenemos la recuperación del mito del eterno retorno. Los versos que abren el poema, y que en forma de inscripción dan la bienvenida al visitante –“*Voi che pel mondo gite errando, vaghi / di veder maraviglie alte et stupende*” (2009: 57)– y la forma laberíntica del Sacro Bosco, nos recuerda Martin Jay, nos remiten a esta infinita postergación temporal: “The topos of the ‘wandering Jew’ could be assimilated to that profoundly antiocular image of the labyrinth, in which infinite temporal deferral replaced timeless spatiality and unmediated presence” (1993: 549). De ahí el guiño final a Ceres / Demeter “Agazapada tras la pantalla”. Y es que tras el reinado de las superficies (la pantalla) hay una promesa de eternidad, de renacimiento, “infinite temporal deferral” o eterno retorno, ya que Ceres / Demeter es la

diosa de las cosechas, del renacimiento, uno de los mitos centrales en los antiguos ritos eleusinos.

Para describir el tejido social contemporáneo, regido por la interconexión y una concepción holística de la existencia, el filósofo Michel Maffesoli hace precisamente referencia al retorno a los misterios órficos de la Eleusis (el lugar donde se llevaba a cabo el culto a la diosa romana Demeter, la diosa de las cosechas), es decir, a los rituales de *renacimiento*. Curiosamente, el crítico de estudios visuales José Luis Brea utiliza los mismos términos para definir el presente como una “efervescencia histórica, un incendio eleusino de pasiones de vida” (2011: 110), entendido como la celebración de dichos rituales de renovación. Este estallido dionisiaco de fuerzas viene así, pues, acompañado de una nueva voluntad nietzscheana, un yo fortalecido, no en su aislamiento, sino como yo colectivo, comunitario, virtualmente enlazado y, sin embargo, portador fuerte de su propio discurso. Igualmente, esta es la idea que transmite Ernesto Castro en su artículo “Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa”:

Internet potenciaría expresiones más perfectas de la Voluntad de poder nietzscheana [...] una versión actualizada de este ideal post-humano: el hiperhombre, aquel individuo cuya identidad está constituida por los enlaces con otros individuos y que, no obstante, es capaz de imponer un discurso propio, el cual sería reproducido y transmitido hasta el último rincón del planeta gracias a los discursos mediáticos disponibles. (2011: 22)

Esta es precisamente la concepción del nuevo escenario global como una efervescencia histórica, dionisiaca, que ocurre al comulgar secularmente en esta nueva comunidad virtual.<sup>9</sup> Se trata, pues, de retornar también al comienzo del libro, a aquella María que nos anunciaba un nueva “era de gracia”. La visión antropocéntrica de un antiguo humanismo dará pie ahora a otro tipo de estructura nodal, matricial, en esta nueva ontología de la complejidad en donde el hombre ha de reconfigurar su subjetividad con el espacio. De ahí que, como leemos al final del poema, el endiosamiento del ser en otras etapas de la cultura dé paso ahora a una visión más humilde: la de esta hormiga macho en la que nos convertimos todos al pasear por el jardín de las hipercomunicaciones globales.

---

<sup>9</sup> Ernesto Castro Córdoba nos remite a otras dos fuentes teóricas que elaboran la idea de la nueva comunidad como red de redes: *La Comunidad desobrada* (Jean-Luc Nancy) la *Comunidad Inconfesable* (Maurice Blanchot).

## 5. Conclusión

A lo largo de este estudio he analizado los valores que Rodríguez-Gaona apuntaba como requisitos para una poética humanista transcultural presentes en *Renacimiento*: Por una parte, la recuperación de la fe en el conocimiento con una licencia para el espacio de duda, posicionamiento que sustenta la lucha de Javier Moreno contra la razón instrumental. Y, por otro lado, un rescate de diferentes momentos de la cultura y su reconexión con la presente realidad tecnológica y el escenario global. El resultado es una reconfiguración de las subjetividades contemporáneas dentro esta nueva ontología de la complejidad en la que situamos el nuevo humanismo dentro del sistema-rizoma. Se trata, según explica José Luis Brea en su “(pequeña) teoría de las multitudes interconectadas”, de un movimiento de intensión y distensión, el cual redefine las nociones de subjetividad y ciudadanía en la hiperconectada red global:

Un doble movimiento de compresión –una ecuación de carga por la que el juego de los muchos se atrae como un sofisma abstracto– y distensión [...] sístole y diástole, compresión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes como el magnetismo centrípeto de su nube molar para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse de una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga. (2011: 108-109)

Así es como también parece operar la poética rizomática de Javier Moreno en *Renacimiento*, una poética que se elabora en múltiples planos, siguiendo este sistema conceptual de coalición y constelación. Y es que las mismas cubiertas del libro [Imagen 1], siete flechas concéntricas centrífugas (portada) y siete flechas concéntricas centrípetas (contraportada), parecen dibujar este momento de sístole y diástole que determina en tantos sentidos la poética de *Renacimiento*: es quehacer metafórico (viaje de ida y vuelta de “lo real” al signo); es esquema de la paradoja de una poética del silencio (saber del no saber); es concepción bergsoniana del tiempo (simultaneidad temporal –contracción– que provocaría un movimiento posterior de expansión);<sup>10</sup> y, finalmente, es movimiento intensivo del proyecto rizomático deleuziano, (*momento multitudinario* de fuerzas centrípetas) y posterior distensión de las mismas en toda dirección.

Esto es lo que Brea denomina “un incendio eleusino de pasiones de vida [...] un *estado de pasión*, una fluídica de afectos que se mueve a la velocidad de una sola ecuación implacable: la del deseo en sus composiciones recíprocas, en sus innumerables travesías de lo ciudadano, a cada instante negociable” (2011: 109-110). Así es como la revalorización que realiza el filósofo del mundo rizoma en el escenario

<sup>10</sup> Bergson lo denominará *élan vital*.



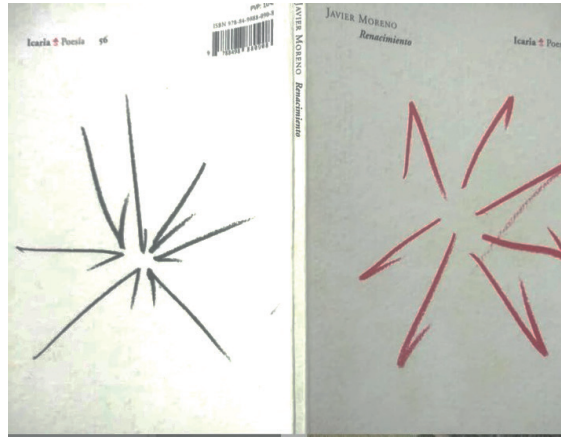


Imagen 1. Cubiertas de *Renacimiento*

electrónico global resuena en *Renacimiento*. En la obra de Javier Moreno, el individuo sale de un encierro para formar parte de esta fluida ontología de afectos en la que la subjetividad es parte indistinguible de su ensamblaje biopolítico global. Es, pues, en torno a esta fluídica de afectos, como Javier Moreno, post-postmoderno *homo faber*, articula las páginas de un *Renacimiento* que se hace eco de una nueva “era de gracia”.

## Bibliografía

- Brea, José Luis (2011). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal.
- Castro Córdoba, Ernesto (2011). “Mallas de protección: la codificación del yo en la Era Comunicativa”. En Mora, Vicente Luis (ed.). *Redacciones*. Salamanca, Caslon, 19-45.
- Constable, Catherine (2006). “Baudrillard reloaded: interrelating philosophy and film via The Matrix Trilogy”. *Screen*, 47 (2), 233-249.
- Corbin, Henri (1981). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*. Princeton, Princeton University Press.
- García, Eduardo (2005). *Hacia una poética del límite*. Valencia, Pre-Textos.
- Hirsberger, Johanness (1971). *Historia de la filosofía*. Barcelona, Herder.
- Jay, Martin (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press.

- Kraemer D'Annunzio, Sonia (2003). "La anunciación a María como modelo hermenéutico de la unión de los contrarios o *coincidentia oppositorum*". *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, 25, 205-227.
- Maffesoli, Michel (2008). *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Barcelona, Península.
- Martín Prada, Juan (2016). "Nuevas egologías mediáticas". *Re-Visiones*, 6, s.p.
- Molinuevo, José Luis (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid, Alianza.
- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice.
- Mora, Vicente Luis (2009). "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, *blogs*, narrativas cross-media". En Rico, Francisco, Gracia, Jordi y Bonet, Antonio (eds.). *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes* (Volumen 5). Madrid, Biblioteca Nueva, 313- 356.
- Moreno, Javier (2008). *Click*. Barcelona: Candaya.
- Moreno, Javier (2009). *Renacimiento*. Madrid, Icaria.
- Pérez Tapias, José Antonio (2003). *Internautas y naufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital*. Madrid, Trotta.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid, Caballo de Troya.
- Savater, Fernando (2008). *La aventura de pensar*. Barcelona, Debate.

## MUESTREO DE LA NOVELA DE CAMPUS ESPAÑOLA

### SAMPLING OF THE SPANISH CAMPUS NOVEL

JULIÁN GÓMEZ DE MAYA  
*Universidad de Murcia*

#### RESUMEN:

Entre las modas emergentes dentro de la narrativa contemporánea se ha extendido desde la literatura angloamericana el subgénero adjetivado como *de campus*, con la universidad tomada por su motivo o escenario central. El presente trabajo procura inventariar las muestras que a su influjo ha dado la novelística hispana actual sin desatender la cumplida nómina de sus precedentes bajo otros presupuestos de enfoque.

#### PALABRAS CLAVE:

literatura española, narrativa actual, géneros literarios, novela de campus, universidad.

#### ABSTRACT:

Among the emerging trends within the contemporary narrative, the subgenre called *campus novel*, with the university as its central motif or setting, has been irradiated from the Anglo-American literature. The present work tries to inventory the samples that the current Hispanic novel has given due to its influence, without neglecting the fulfilled list of its precedents under other presuppositions of approach.

#### KEY WORDS:

Spanish literature, current narrative, literary genres, campus novel, university.

## 1. Periferias

La detección o perfiladura de géneros y subgéneros literarios se descubre como actividad tan especulativa como convencional, útil en cuanto didáctica, nociva si se torna encorsetadora, formalista, estéril. Entre las modas emergentes dentro de

la narrativa contemporánea, abierta acaso más que nunca a múltiples vientos, se ha extendido desde las literaturas anglófonas el subgénero adjetivado como *de campus*, con la universidad tomada por su motivo central o siquiera determinante de algún modo. Esta hesitación *prima facie* entre centralidad o virtud determinativa, incluso sin certeza de que todo no trasluzca una entelequia, un plasma informe, un vacuo cascarón... , nos aboca ya de entrada a su criba conceptual, la cual habrá de emprender por ende un balance de muestras dadas, bajo aquel influjo extraño o sobrevenido, por la novelística hispana actual, sin desatender la cumplida batería de prefiguraciones –tal vez ya configuraciones– desde otros presupuestos de enfoque. En vista de que se nos ofrece a la consideración un terreno literario, si no virgen, sí que teóricamente apenas explorado a medias (García Rodríguez, 2002: 3-13; 2015: 273-293; Moore-Martínez, 2009; Villamía, 2015: 43-55; Gil-Albarellos, 2017: 191-207), no parecerá ocioso ilustrarlo en liminar acercamiento con algún atisbo de su prehistoria, bien que anime el intento un modesto propósito contextualizador y no de exhaustivo inventario, sin duda más nutrido este que lo que acá se sepa anotar, aunque tampoco da la impresión de que hubiera de arrojar otro balance significativamente extenso ni siquiera dando entrada a los criterios más amplios de recuento: así, de acoger ese espíritu resueltamente paleontográfico, habríamos de remontarnos hasta *El licenciado Vidriera* (1613), concurrente a la Universidad de Salamanca, o *El Buscón* (1626), a la de Alcalá, en episodio harto famoso, llevados al cine ambos títulos, en 1974 por Jesús Fernández Santos y en 1979 por Luciano Berriatúa, respectivamente.

Con mayor cercanía, ya Edad Contemporánea, la nómina de precedentes para el circunscrito subgénero podría estar integrada, ya en tránsito hacia latitudes de la autoficción, por *la Minuta de un testamento* (1876) de Gumersindo de Azcárate alrededor de un mozo que va “á estudiar medicina á la Universidad de...” (1876: 14), escuetamente en capítulo consagrado a la inserción profesional como catedrático de quien pasa revista a la propia vida exterior e interior; por *Pascual López: autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879), que lo es en la universidad compostelana, de Emilia Pardo Bazán, *primera novela de campus*, a juicio de sus analistas (Ezpeleta, 2006: 320-321); por *El último estudiante* (1883) de Juan Bautista Armada y Losada, marqués de Figueroa, también sobre la misma escena académica y una recreación en la bohemia calavera y extraclaustral de cierto tipo de alumnado –aquí, de Derecho– que parece precursora, sin su exitosa bienandanza, de *La Casa de la Troya* (Ezpeleta, 2006: 319-331); por la trilogía de José García Fraguas que suman *El estudiante: novela de costumbres escolares* (1888) sobre el tipo que hace como que estudia en fraude de sus progenitores (encuadre en las antípodas de la *estudiantina* de Figueroa), *El catedrático: estudios literarios de costumbres académicas* (1890) cuya identificación aporta Daniel Huerta (2014: 179) y *Los universitarios:*

*novela de tipos y costumbres académicas de 1898* (1902), adscrita esta última inequívocamente al ideario regeneracionista desde la misma dedicatoria prologal para meter de seguido su trépano a fondo en la universidad oficialista directamente o con quintaesenciado contraste (Botrel, 1998: 223-235); por *El amor catedrático* (1910) de un Gregorio Martínez Sierra –o, más bien, una María Lejárraga (Gómez y Romero Morante, 2006: 5)– fiel a sus postulados modernistas, pero también feministas al siluetear una mujer ya o al fin universitaria, además en disciplina científica; por *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja, a cuya sombra el protagonista se prepara, como el de Pardo Bazán (quizás, más bien, sendas *Bildungsromane* o novelas de formación), para hacerse médico y le vemos asistir con iniciático paso a la Central; por *Estudiantina* (1913), un cuento de Manuel Machado; por *Camino de perversión, novela de vampiresas y estudiantes* o bien *de la carne* (1914), enmarcada en Barcelona y debida a Ángel Requena en la cota de lo que se han llamado *literaturas de quiosco*, vertiente pornográfica; y, con cardinalidad, por *La Casa de la Troya* (1915) de Alejandro Pérez Lugín, el relato –con película dirigida por Rafael Gil en 1959– que literaturizó más perdurablemente aquella universidad de Santiago, ahora, en concreto, su facultad de Derecho, y que ha sido reputada –dicho queda– tributaria de su antecedente servido por el Marqués de Figueroa.

Tras este hito signado de celebridad, cabría proseguir el recuento por *Casa para estudiantes* (1917), de Diego San José, sita en la docta villa alcalaína y en tiempos auriseculares; por *Un camarada más* (1921) de Cipriano Rivas Cherif, quien, con tintes de novela de tesis en su inconformismo e inquietud pedagógica, de folletín en su arquitectura, glosa en ella las prácticas educativas de una Institución Libre de Enseñanza que se percibe decepcionante alternativa a la reprobada enseñanza oficial, todo a propósito de la primera chica que consigue matricularse en una facultad de Leyes, la de Madrid (Ezpeleta, 2008: 482-496); por *En la carrera* (1930), de Felipe Trigo en torno a *un buen chico estudiante en Madrid* que terminará como médico rural; y, ya en este descenso a cotas de la literatura más popular y adelante en el avance cronológico, aún consiente añadirse *Del latín salió el amor* (1944), de Federico Andrés Júlvez Herreros (latín y amor en la Facultad de Letras matritense), presumiblemente entre muchos otros títulos que deben de alojarse en el magma editorial del pequeño formato y el gran consumo. Sin ir más lejos y por no escatimar el apunte, dentro del género melodramático que también proliferó en el mismo soporte, la frecuentación, insignificante y todo casi siempre desde una perspectiva artística, no deja de atisbarse de lo más concurrida: valgan como exponentes de ello *El catedrático* (1920) de José Francos Rodríguez, *Madrigal de estudiante* (1923) de Gutiérrez Muro y Celma Bernal, la cinematográfica y casticista *Estudiantes y modistillas* (1929) de Antonio Casero, *Estudiantina* (1934), otro canto al más artificioso madi-

leñismo esta vez de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda, o *La Estudiantina* (1935) de Ricardo Pravia Closa.

A decir del profesor Ezpeleta Aguilar, en muchos de estos, si no “en todos los casos el costumbrismo y los guiños a la novela picaresca no suponen obstáculo para que las historias circulen por los esquemas narrativos de la novela de formación. Es decir, el bloque de novelas de costumbres universitarias evidencia una vez más el peso de la tradición literaria hispánica en la conformación de estructuras narrativas antiformativas” (2016: 469), con lo cual se nos deja ahí ya bosquejado un territorio compartido o, de otro modo, una tierra de nadie por donde transitan y se confunden, más o menos, estas historias que cabe agavillar en atención a su mirada sobre ciertas peripecias universitarias; y no es que en alguna ocasión –como arriba indicaba– se nos venga a las manos cualquier *Bildungsroman* según el canónico tipo germano o que tal cual vez se manifieste más bien en clave de *Erziehungsroman* a tenor de la capacidad autorreflexiva del discurso novelístico, tampoco es que podamos topar con retoños de aquella tradición picaresca o con cristalizaciones de la novela psicológica cuyo protagonismo corresponda a un estudiante, sino que a menudo dictámenes que enfatizen un aspecto u otro, que clasifiquen o compartimenten de una u otra manera podrán ser defendibles de pleno y hasta convivir cimentados por la subjetiva apreciación de cada emisor.

En el aludido arte del celuloide, opera una simbiosis de doble sentido con la literatura. Por ejemplo y de una parte, *15 bajo la lona* (1950), novela de Luis Fernando Conde Monge, llevada con afín lucimiento y éxito a la pantalla en la misma fecha que *La Casa de la Troya* (1959), bajo dirección de Agustín Navarro: no es propiamente de ambiente académico, sino castrense, pero por derivación, al tomar como asunto la Milicia Universitaria instaurada en 1942 como modalidad opcional para la prestación –veraniega– del servicio militar obligatorio por los cursantes varones de la enseñanza superior; en esta misma línea se produjeron otras cintas, como *Facultad de Letras* (1949) y *Margarita se llama mi amor* (1961), ambas entre la Facultad de Filosofía y Letras madrileña y, episódicamente, el mismo campamento segoviano de El Robledo que el anterior largometraje (Pérez Millán y Pérez Morán, 2015: 57-59). De otro lado, tenemos editorialmente impreso en 1997 el guion –desarrollo dialogado, por tanto– de *Tesis*, película de Alejandro Amenábar llegada a las salas de proyección el año previo y llevados su nudo y desenlace hasta la complutense Facultad de Ciencias de la Información; pareja a ella en el subgénero de terror psicopático, podríamos añadir *Tuno Negro*, de 2001, con escenario salmantino y peores críticas.

Reintegrados ya a la esfera puramente literaria, todo este tanteo hasta aquí obrante conduce por sus pasos contados hacia el espinoso problema del deslinde preciso para arrostrar todo trabajo taxonómico. En semejante trance, en punto a delimita-

ción pudiera establecerse la exigencia de que se trate de obras debidas a autores en lengua castellana, escenificadas sobre un contexto universitario preferencialmente español y en las que la participación (como escenario, entramado o incluso asunto) de la universidad resulte medular o, cuando menos, indubitablemente relevante. De centrarnos solo en el mapa universitario hispánico en cuanto objeto de interés, nos veremos obligados a dejar aparte obras como la saga de *Nancy* de Ramón J. Sender, cuyas dos primeras entregas –de cinco, a partir de 1962– son las que únicamente implican materia académica,<sup>1</sup> aunque ajena a la universidad peninsular: una doctoranda pensilvana se traslada a nuestro país para recabar el utillaje preciso a favor de su tesis *in fieri* y poco más en este sentido. No obstante, el proceso inverso puede seguir resultando atractivo en tanto en cuanto la novela de campus que presenta a un personaje docente o discente que sale o se desplaza por mayor o menor lapso a establecimiento extranjero no dejará de aportar, siquiera por contraste, cierta visión sobre la institución nacional (García Fernández, 2001: 135). Con tamaña eficacia, singular en su curiosidad parece el caso de *Pablo Tusset* (David Homedes Cameo) y su *Oxford 7* (2011) por esa sátira de anticipación, por esa inusitada aleación de géneros que nos dibuja un *alma mater studiorum* de ciencia-ficción, exorbitante e interplanetaria, mas con vívido reflejo.

El arquetipo del enseñante español emigrado aparece en *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002) de Javier Marías, con acción o marco referencial en Oxford; igualmente en *Último domingo en Londres* (1997) de Laura Freixas; *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina y ambientación argentina (García Rodríguez, 2015: 284-286); *Querida hija* (1999) de Germán Gullón, epistolar como anuncia su portada y vuelta hacia ese recurso o *locus* bastante en boga de ruptura vital –ahora, un divorcio– que se imbrica con la sugestiva expatriación a impulso de aspiraciones o pretextos laborales; *Providence* (2009) de Juan Francisco Ferré, con una visión del *american way of life* poliédricamente audaz (López-Andrada, 2015: 129-1233); *El tren de cristal* (2011) de José María Pérez Collados, sobre una primeriza estancia exterior de investigación durante los años ochenta (como las del propio Collados o Marías); *Misión Olvido* (2012) de una María Dueñas que nos traslada a California sobre el triple fondo de las misiones hispano-franciscanas, el exilio de postguerra y la actualidad de una lingüista en crisis; *El temblor del héroe* (2012) de Álvaro Pombo –apenas sobrepujante la universidad en sus páginas de una función caracterizadora y relacional–; o *Yo no he muerto en México* (2021) de Pablo Sánchez, con el hastío existencial y fugitivo encaminado

---

<sup>1</sup> Se reduce, pues, la conexión a *La tesis de Nancy* (1969) y *Nancy, doctora en gitanería* (1974). El resto de la serie lo componen *Nancy y el Bato Loco* (1974), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) y *Epílogo a Nancy: bajo el signo de Taurus* (1979).

hacia este país. Sin embargo, no siempre, como en los casos de Marías o Gullón, el experimento podría acceder a la categoría de novela académica, replegándose entonces hasta la de novela sobre profesor, si así cabe expresarlo, mucho más claramente aún en el caso del compatriota que a Rafael Chirbes se le marcha en *Mimoun* (1988) a este poblado del Atlas marroquí para culminar una novela manumisora de la investigación, si bien –conforme observa Jhering con el mayor tino– “la profesión ejerce en este aspecto una influencia decisiva, como no podía ser tampoco de otra manera. Una misma persona sería distinta si hubiera adoptado otra profesión” (1987: 275), lo que bien pudiera asimismo regir en lo literario y sus personajes.

En el otro lado del tracto formativo tenemos *El escolar brillante* (2005) de Javier Rodríguez Alcázar (García Rodríguez, 2015: 289-90; Carrera Garrido, 2006: 47), con cierto recién licenciado en Filología Inglesa que, al hacerse fraudulentamente con una beca doctoral, accede a una estancia universitaria que configura “la más americana de las novelas de campus españolas, la más cercana al espíritu que mueve al género en los Estados Unidos” (García Rodríguez, 2015: 289), dentro de las coordenadas del humor inteligente (Pozuelo Yvancos, 2016: 15). Alléguese, en fin, *Los paraísos olvidados* (2015) de Andrés Almagro, cuyo particular doctorando lo mismo debe, ahora legítimamente y sin traición a la meritocracia, cambiar su universidad patria por otra foránea.

En cambio, aun dentro de la misma literatura, que lo es en la lengua, pueden quedar fuera, por la ajenidad tanto personal como institucional de su *dramatis personae*, ejemplos de autores hispanoamericanos (García Rodríguez, 2015: 281) como el chileno José Donoso con *Donde van a morir los elefantes* (1995), el argentino César Aira con *El congreso de literatura* (1997), el boliviano Edmundo Paz Soldán con *La materia del deseo* (2001), el chileno Sergio Gómez con *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), el también argentino Guillermo Martínez con *Crímenes imperceptibles* (2003),<sup>2</sup> aunque trasladados al séptimo arte en 2008 por Álex de la Iglesia, y con *Yo también tuve una novia bisexual* (2011), el venezolano Fernando Báez con *El traductor de Cambridge* (2005), el uruguayo Rafael Courtoisie con *Goma de mascar* (2008), el colombiano Santiago Gamboa con *Necrópolis* (2009), otra argentina, Pola Oloixarac, con *Las teorías salvajes* (2008) o su compatriota Ricardo Piglia con *El camino de Ida* (2013) (Gallego y Oteros, 2020: 23-33), el peruano Jeremías Gamboa con *Animales luminosos* (2021), etcétera, quienes no solo permanecen ajenos a gentes y espacios peninsulares, sino que testimonian, entre otros muchos que no hay ahora para qué agotar, una mirada –y sus invenciones– girada con suma frecuencia hacia los Estados Unidos del norte.

<sup>2</sup> En la edición española, *Los crímenes de Oxford*, renovado título que pasa igualmente a su versión cinematográfica.



Con otro criterio y en atención al peso del ambiente, *Nada* (1945), de Carmen Laforet, no puede considerarse una novela de campus; antes bien, simplemente una novela de estudiante, como en su primera parte *Fortunata y Jacinta* (1887): incluso en esta el sabrosísimo arranque, por lo que aquí interesa, sí que incorpora no desdeñable retrato de aquella universidad del Sexenio *revolucionario* (Pérez Galdós, 1887: 5-15); una y otra han pasado a la cinematografía, aquella en versión de Edgar Neville de 1947, la segunda en dos ocasiones, por Angelino Fons en 1969 y, con superior aplauso, Mario Camus en 1980. También el propio Galdós había publicado unos años antes *El doctor Centeno* (1883), sobre un muchacho recién llegado a Madrid para estudiar Medicina, aunque desentendido de ella más pronto que tarde.

## 2. Campo de trabajo

A mayor abundamiento en contornos y designaciones, en todo caso reflejo de la subjetividad de cada cual, han ido ofreciéndose ya durante la presente centuria sucesivas y útiles síntesis aplicadas a la fenomenología hispana que se distienden o cierran bajo patrones no uniformes, temporal y volumétricamente. Dejemos ahí, comoquiera, el entablado rastreo de antecedentes, adyacencias y descartes para recalar más o menos en el último tercio o cuarto del siglo XX, coincidentes el final del régimen franquista y la subsiguiente transición democrática con una compleja, heterogénea mudanza en factores de todo orden, muy señaladamente socioculturales, pero qué decir de lo económico, y a cuyas puertas casi nos han dejado las más modernas obras alcanzadas dentro del acotado espacio, *Del latín salió el amor*, *Nada* o *15 bajo la lona*. Principio piden, pues, las cosas y puede tomarlo este replanteado repaso, reducidamente ibérico, por dicho período historiográfico del *franquismo* desarrollista y, en él, por el historiador jurídico Emilio de la Cruz Aguilar, quien construyó a lo largo de un cuarto de siglo, que abre en 1967, la trilogía compuesta por el *Libro del Buen Tunar*, al que siguieron ya en 1986 las *Crónicas de la Tuna o memorial de andariegos o vagantes escolares*, y *fidelísimo espejo de la tunería andante* y otras, en fin, *Crónicas Tunantescas segundas* de 1993, conjunto en el que su genio jovial y bienhumorado fue desgranando experiencias y fantaseos como universitario vocacional y tuno en ejercicio, para de algún modo pergeñar, entre la picaresca y el *roman à clé*, una suerte de carpetovetónico folletín *de campus* –acaso, de *campi*, en plural, desde su Complutense hacia una diáspora de periplos goliardescos y otros alrededores– (Vallejo, 2017: 56-60; Gómez de Maya, 2018/9: 820-826).

Con tono, aliento y designio radicalmente diversos, metamos en la cuenta esa *Escuela de mandarines* merced a la cual Miguel Espinosa se hizo en 1974 con el

Premio Ciudad de Barcelona y que pasa por crítico o carnavalesco trasunto (Sales y Rocamora, 1994: 591-598; Gómez de Maya, 2015: 57-70) de la siempre controvertida Universidad de Murcia (Gómez de Maya, 2017: 177-196, 273-313), que como alumno padeció e incluso acaso un tiempo como aspirante a formar en los cuadros docentes de Derecho, según han sugerido algunos especialistas ante la obra, bien presumiendo genéricamente “algún contencioso personal de Espinosa con la Universidad murciana como raíz de su obsesiva agresividad antiacadémica” (Sanz Villanueva, 1994: 181), bien algo más concreto y conexo con su abortada tesis doctoral o con aquel hipotético intento (Sales y Rocamora, 1994: 595); el caso es que profesionalmente se dedicó al comercio de exportación y la asesoría jurídica en el sector empresarial, refractario en adelante a todo magisterio claustral, togado y birretesco.

De José Guillermo García Valdecasas, jurista de formación y al frente del boloñés Colegio de San Clemente de los Españoles desde 1978 hasta 2015, sale en 1988 de la imprenta, tras alzarse con el certamen de novela corta Café Iruña, *El huésped del rector*. Con recurso a procedimiento de tanta solera como el del *manuscrito encontrado* (y, sin quedar ahí el prurito bibliográfico, su hallazgo –y ulterior extravío– viene arropado por completas referencias librescas de apoyo con su cierto sabor borgiano), este curioso parto de ingenio proteicamente humanista explora el realismo mágico a partir de unos hechos históricos sobre los que se levanta la trama misteriosa en que consiste el hospedaje pormenorizado: constitución del reino de Italia y, entre sus turbulencias, el colegio (una de las instituciones universitarias con más venerable abolengo, no solo de España, sino de toda Europa) como materia novelable, en la cual entran su pretendida administración por el aventurero Marliani y el rectorado interino de José María de Irazoqui. Allá por 1364 el belicoso cardenal Gil Álvarez de Albornoz y Luna (1302-1367), adalid del poder temporal pontificio, instituía por testamento un Colegio de los Españoles a la sombra de la docta Universidad de Bolonia, amparándolo bajo la advocación de San Clemente; tres años después ya estaba puesto en planta el edificio que había de albergarlo; otro más –seiscientos cincuenta ha hecho ahora– y comenzaba la institución a recibir sus primeros estudiantes internos. No hay para qué ahondar más en el devenir secular de este simbiótico enclave de naturaleza autóctona sobre suelo extranjero: baste con saber excepcionada la fundación en la pragmática contrarreformista de 1559 prohibiendo *pasar los naturales de estos Reynos á estudiar fuera de ellos* (*Novísima*, VIII.4.1). A guisa de adenda que adicionar al trabajo de Rinaldo Froldi sobre “El Colegio de España y la literatura española”, cabe, gracias a Valdecasas, dar cuenta de la fortuna hallada por este legado egidiano en un campo cultural casi inédito –aparejada la cronología a su descargo– en tal propuesta: el de la novela; de suyo preponderante la asiduidad del ensayo o la investigación de orden histórico, más o menos frecuentada

la poesía –recordemos a aquel privilegiado huésped que fuera Leandro Fernández de Moratín–, tan solo Cervantes con las ejemplares peripecias de *La señora Cornelia* (1613) –sugerencia apenas (1986: 435)– o el nebuloso hacedor del *Viaje de Turquía* (1557) –cabecera de un elogio urbano (Viaje de Turquía, 2000: 602-606)– comparacen a título de narradores entre las firmas congregadas por el hispanista milanés (Froldi, 1982: 125-151). *El huésped del rector* toma, pues, el colegio boloñés por ámbito espacial, único escenario de todo su argumento, que por lo demás ni un solo instante o episodio desiste de girar en torno a la circunstancia histórica de la *Domus Hispanica*, a su problemática y funcionalidad creativa de ambientaciones, mas lo hace con desconcertante, turbadora apelación a un asunto oscuro y solo intuitivamente demoníaco, resuelto mediante una concepción trífida o triádica que principia con la primera persona de la voz autorial, derivada enseguida hacia la tercera persona narrativa, aunque sin exclusivismo, sino dando con intermitencia paso a otra primera persona (la del protagonista y rector Irazoqui) en un medido juego harto cuidadoso y atento a las diferencias de estilo que por fuerza deben apreciarse –media todo un siglo– entre los años posteriores a 1968 de aquella y el 1863 de esta. Veremos a Coradino Vega, al cabo de un cuarto de centuria, escoger de nuevo otro colegio mayor como escenario de relato.

Salida al mundo editorial en 1982 como una de sus *Tres novelas ejemplares*, aunque compuesta un par de años atrás, Manuel Vázquez Montalbán llevó *La vida privada del doctor Betriu* a la Autónoma de Barcelona como una nostálgica *historia de claves* cuajada en artificio *de serie negra* con regusto *stevensoniano*. Y *La muerte del decano* (1992), de un ya más que consagrado Torrente Ballester, desenvuelve una trama policíaca en la primerísima postguerra, con todo el horizonte que semejante elección le ofrecía para enfrentarse al paradigma académico impuesto por el régimen triunfante de su rebelión: el *desmoché atroz* denunciado por Laín Entralgo (1989: 157-159) con el patriótico *asalto a las cátedras* (Claret, 2006), la ideologización estructural, el corporativismo *mandarinesco* a lo Espinosa, etcétera. Hacia el otro extremo del arco entonces abierto, *El dueño del secreto* (1994), de Antonio Muñoz Molina, de quien ya va mencionado otro título, y *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa (también, en parte y en 2002, *Algo más inesperado que la muerte*, de Elvira Lindo), ubican su trama en una Universidad Complutense efervescente de activismo en oposición a la dictadura franquista durante el postrer decenio de su decurso, aunque la imagen de aquella no constituye un auténtico retrato *de campus* cuando lo que importa es la panorámica sociológica general –la coyuntural o anómala circunstancia histórica de la universidad y la sociedad españolas–, por mucho que se acuda a uno de los focos más activos, más visibles de movilización política.

El original catalán escrito por Xavier Moret en 1995 de *El impostor sentimental* conocía una nueva tirada en su propia versión al castellano dos años más tarde para mostrarnos un congreso académico de literatura en clave paródica y en una suerte de celebración de la impostura con toda la carga crítica en su ingeniosa mirada de que es capaz el artificio de la metaficción (García Rodríguez, 2015: 282-284). Otras novelas de igual procedencia y adscribibles a la misma especificidad semántica que adopta el entorno universitario como factor dinámico son *Enigma* (2010), de Antoni Casas Ros –una historia de profesor–, y *La tècnica meravellosa* (2014), de Max Besora, por el momento sin traducción (García Rodríguez, 2015: 280). En gallego, Lito Vila Baleato ha dado a la prensa su *Campus morte* (2018).

De *thriller* satírico ha sido calificado el relato de José Ángel Mañas, *Soy un escritor frustrado* (1996), con otro enseñante universitario embarcado en un folletín de envidias y plagios que abocan irremisible y violentamente en el crimen, injerto, así, de las dos vetas más significadas en el horizonte anglosajón: la del humor y la del misterio.

Simbólica remisión a la figura del Jonás bíblico, Javier Cercas reescribió en 2014 el original de *El vientre de la ballena* que ya viera la luz en primigenia versión el año 1997: los embrollos sobre todo afectivos –existenciales, en definitiva: tercer filón– entre el protagonista, profesor de Literatura sujeto a precario contrato, y sus acompañantes están tratados a ratos con irónicas mañas detectivescas (Rodríguez, 1997: 69-70), sumándose así a una corriente *más fresca y desenfadada* del subgénero que ya aparece en el panorama británico al mediar la pasada centuria, de tal suerte que la elección del “desenlace de la trama pseudo-policíaca [...] no podría ser más ridícula y patética” (Luque, 2008: 317-323), pero el fabulador aprovecha además para salpimentar su escritura con innúmeras reflexiones introspectivas, sociológicas, metaliterarias..., o sobrias cargas de profundidad sobre la endogamia y el nepotismo en las superiores instituciones educativas, sobre las relaciones de pareja y los objetivos vitales, sobre esto y aquello, pero siempre sin abdicar de aquella modulación socarrona. Un año después de este fruto de su invención, en 1998, querrá exprimir de nuevo su familiaridad con el medio en el cuento *Volver a casa*: en efecto, un lector (precisamente en la universidad estadounidense donde él mismo desempeñara idéntica función) obtiene plaza interina en la Universidad de Gerona y vuelve *a casa*. Previamente aún, en 1989 había redactado *El inquilino*, novela breve ambientada en aquel mismo campus americano por él tan bien conocido (empero, su protagonista no es coterráneo), como lo estuvo igualmente otro cuento, *Una oración por Nora* (2002), u otra novela de contacto con el llamado *templo del saber* tan solo superficial, *La velocidad de la luz* (2005) (Villamía, 2015: 46-48). En resumidas cuentas, “éste es uno de los escritores que mayor interés muestra por el género de la novela

de campus entre nuestras fronteras, como se observa en la frecuencia con que, hasta el momento, lo ha cultivado”, de alguna manera presente el entorno académico en la mayor parte de su producción novelística, si bien “debe reconocerse que es *El vientre de la ballena* la obra que mejor reproduce los paradigmas de la novela de campus angloamericana, a pesar de estar ambientada en una universidad española, la Autónoma de Barcelona” (Luque, 2008: 319-320), y aparte, por descontado, de su valor artístico intrínseco más allá de temática y situación.

Con intenciones disímiles sin llegar a la tesis de catoniana aspereza, *El enigma* (2002) de Josefina Aldecoa parte en su primer tramo de otra estancia en los Estados Unidos que da pie a comparar su sistema educativo con el español que ha dejado momentáneamente atrás el profesor cuya peripecia se nos propone, y esto no tan solo en su recuerdo, sino que la historia abarca además el retorno tras el semestre prefijado a una universidad española que sale bastante malparada de la confrontación (Gil-Albarellos, 2017: 198-200). Ofrece en el mismo año Gregorio Salvador con *El eje del compás* una novela de personaje, que, por serlo un historiador de universidad, nos habla al paso de esta en cuanto nicho profesional donde se encuadra su existencia, que, por lo demás, tampoco importa mucho o no es sino pretexto para la censura sociológica del país y de algunas de sus derivaciones evolutivas.

En 2003 el catedrático Javier Piqueras de Noriega inaugura con *La cátedra* una serie de genuinas novelas de campus en su vector de intriga, aunadas no solo por unos mismos personajes centrales, a saber, un catedrático (de Física, como lo es el creador, y ambos en Madrid) y una de sus alumnas, renuevo –para propiciar la interlocución– del tópico del investigador con su ayudante o *escudero*; también por la escenografía siempre académica como eje del misterio, a la vez utilería y soporte estructural del argumento (Petit, 2010: 1-12), así en esta entrega que inaugura la colección como en las sucesivas: *El congreso* (2005), *El instituto* (2012), *Infrarrojos* (2013), *Coincidencia en La Habana* (2018) y *El método* (2019). La continuidad de la colección supone ya en sí misma un logro por su significación pionera en España, máxime cuando, más allá de un profesional universitario venido a sumarse a los Plinios o Carvalhos vernáculos, su creador insiste en aventurarlo en exclusiva por contextos y decorados académicos en su más holgada inteligencia, desde las citas congresuales o los organismos oficiales de investigación científica hasta los equipos de colaboración entre centros de diversa y complementaria competencia.

Carlos Villar Flor arma *Calle menor* (2004) alrededor de cierta apuesta galante o donjuanesca entre dos estudiantes, como menguados Tenorio y Mejía, por seducir a su profesora de Latín en una Universidad de Lontana que encubre a la de La Rioja, donde el propio autor imparte clase: a partir de ahí, extiende esta cumplida novela de

campus, entre otras cosas, a reprobar entresijos que le resultan más que conocidos del provincianismo universitario.

La investigación de un catedrático de Historia del Arte, como lo es la autora, constituye el tejido anecdótico de *Las manos de Velázquez* (2006), que Lourdes Ortiz aborda con erudición aliñada a base de interacciones personales, sin pasar en verdad a cabal territorio *de campus*, pero, a despecho de que como tal –arriesga Gil-Albarellos– “nunca ha sido catalogada [...] considero que lo es, puesto que su trama es impensable sin el necesario aporte contextual del mundo universitario en el que tiene lugar la historia, y dentro de ésta, la investigación”, en cuanto “esa otra cara del académico [...] de la que se habla mucho menos en la novela de campus” (2017: 200-201) y que encarna acepción diversa de la sucintamente criminalística ensayada por Piqueras.

Por el contrario o insensible a estas ramificaciones no canónicas en pureza, fiel por tanto al molde importado, *El e-mail del mal*, novela que otro docente universitario, César Fernández García, publicaba en 2007, acabó por transformarse, reeditada el año 2012, en *El mensaje del mal: en inconsciente* –parece lo más probable– conexión con el imaginario referencial de Valdecasas, orbita en torno a la llamada narrativa *gótica* para entretejer la urdimbre de un crimen en la complutense Facultad de Filología –aunque la acción se desborda hacia otros ángulos de la Ciudad Universitaria–, al que no le faltan sus inexplicables eventos sobrenaturales, su antiquísimo manuscrito luciferino, su secta satánica y su descarga de *cliffhangers* o puntos finales de capítulo en suspenso y en suspense.

Manuel Jurado López incide en *Cómo matar a un poeta* (2008) sobre una de esas excrecencias brotadas a la universidad actual que también ha usufructuado Piqueras: junto a congresos, jornadas y simposios, he aquí los cursos de verano como marco para otro enredo criminal.

El profesor de universidad elegido por Marta Rivera de la Cruz para sostener *La importancia de las cosas* (2009) quizás no convierta esta novela en un auténtico libro de expedita catalogación académica, pero no deja de añadir al menos el ingrediente a su mixtura de secretos vitales e introspección psicológica, advertencia que desbloquea el darle asiento en el repertorio.

Con ambientación ovetense, en el campus de Humanidades de El Milán, se suceden esas *Instrucciones psicóticas para no seguir en épocas de crisis* (2009), de Marcelo García (García Rodríguez, 2015: 288), un juego metaliterario de amor, desamor, traumas, lenitivos varios..., y *En medio del invierno* (2011), de Saúl Fernández, esta calificada por García Rodríguez como “novela de campus, entonces. Y también novela de aprendizaje. Y novela generacional” entre la búsqueda y la nostalgia, mas con los pertrechos del humor en su programa (2015: 287-289).

Ya desde el título, José Antonio Leal Canales nos presenta en *El testamento del becario* (2010) una plena novela de campus (aunque el protagonista es profesor de bachillerato, le dan la réplica catedráticos y otros especímenes de universidad, institución que proporciona la cobertura o circunstancia) e incluso con cierto presagio de ficción criminosa que su lectura nos confirma, sin que se escatime el resalte censorio de aspectos tales como la endogamia o el autoritarismo del medio académico. No varía mucho lo que, en cierto sentido, cabe predicar de la obra de Francisco Parra Luna *Campus adentro* (2011), asimismo rotulada de manera inequívoca para alistarla sin mayores justificaciones.

La incursión de Antonio Orejudo, otro docente universitario, filólogo en Almería, por los dominios de la novela académica, *Un momento de descanso* (2011), participa de ese humorismo de enfoque que se deja atribuido a Cercas (Del Pino, 2014: 151-184) y, además, a partir de la misma perspectiva autoficcional, resueltamente proyectada con hiperrealista plasticidad. Se ha hecho hincapié en su palmario entronque con la tradición angloamericana –y tanto como para reputársele “el escritor de campus más consciente de estar escribiendo eso mismo, una novela de campus”– (Gil-Albarellos, 2017: 203), cuya educación superior y, por extensión, substrato social recibe tan mordaz como demoledor enjuiciamiento en algunas de sus facetas (Rueda, 2014: 289-305; Leuzinger, 2014: 219-230; Villamía, 2015: 45-46, 49-54; Gil-Albarellos, 2017: 201-203), sin duda padecidas o detectadas por Orejudo a lo largo de varios años de permanencia allá como alumno y, sobre todo, como profesor, antes de consolidarse laboralmente en la Universidad de Almería, conocimiento del hervidero español asimismo proyectado sobre este texto, uno de los que más fama han obtenido de cuantos aquí se van sacando a colación.

En *El Danubio no pasa por Buenos Aires* (2012) Marcelino Fernández Mallo concita con soltura sobre una Universidad de Santiago ya fructífera en asuntos algunas piezas más que acreditadas: viaje, asesinato, derrumbe profesional o reputacional y, de rebote, existencial, aquí en la persona de un historiador de la Antigüedad en horas bajas (Pastor, 2016).

Con otro registro satírico y narrativo se despliega *Fresy cool* (2012) de Antonio José Rodríguez Hidalgo, solo parcialmente –*además de otras muchas cosas*– remitida a motivos universitarios, “uno de cuyos capítulos se articula, a su vez, como un «relato intercalado» a la manera cervantina titulado «Zombis en la Academia Google Text de Letras presentan Una novelita de campus» [...] y los usos académicos son endémicos del parque temático que termina siendo una especie de Campus S. A.” en un caricaturesco Madrizentro de la más obvia identificación (García Rodríguez, 2015: 286-287).

Alzándose con el Premio Novela de Campus convocado por la Universidad de Gerona, Ignacio Díaz contribuye al género en 2013 con *Química del Odio*, como hará dos años más tarde el arriba ya reseñado Almagro, evidencia esta del creciente interés despertado en lectores y editores por estos planteamientos situacionales y de su penetración en la cultura popular.

Si los anteriores ejemplares se introducen tanto en el subgénero que llegan a ennoblecer galardones literarios, se alejaba en cambio de su núcleo o esencia David Refoyo al proponer en *El día después* (2014) una indagación acometida por cierto facultativo universitario –pero el anclaje académico no va mucho más allá– en torno a la dimensión más dada a la corruptela del deporte y su liturgia a través de los medios de comunicación. El mismo año Coradino Vega lleva en *Escarnio* a un joven provinciano hasta el colegio mayor capitalino de ideario católico que le servirá de plataforma en su formación más personal, aunque rebasado de largo su arrimo en aprendizaje extramuros que incluye el despertar a las inquietudes políticas bajo tutela de un encriptado Tomás y Valiente (Martín Pérez, 2015: 111), el catedrático de Historia del Derecho y presidente del Tribunal Constitucional, víctima del terrorismo a mediados de los años noventa en su despacho del departamento complutense, como macabro argumento de campus.

Firma Carmen Riera en 2016 *Naturaleza casi muerta*, otra novela *negra* alineada de pleno con una de las usuales caracterizaciones del género según sus hechuras anglosajonas, aquí vehículo para bien llevada intriga en redor de varios muchachos llegados, merced al programa Erasmus de movilidad interuniversitaria, a Bellaterra, sede de la Universidad Autónoma barcelonesa ya novelada por Cercas, el *alma mater* además de esta catedrática de Literatura Española. El asunto no relega, con todo, en absoluto la mirada censoria; antes bien, hormigueantes las corporaciones docente, discente y administrativa, “en esta novela encontramos todo el espectro profesional de la carrera universitaria en sus diferentes modalidades, sus vicios y sus deficiencias” (Gil-Albarellos, 2017: 203-205), con una motriz crítica de trasfondo.

Del año 2018 es *Distinta Clara*, que procuró a su artífice, Ana Ballesta, el Premio de Novela Ateneo Joven de Sevilla: la universidad (aquí, nuevamente la de Barcelona) es en ella otra vez difuminado o intuido telón de fondo para una heroína filóloga embarcada en la realización de su trabajo de maestría, lo cual le lleva a bucear en vidas pasadas conexas con cierto libro que el azar pone en sus manos.

Juan Bravo Castillo ha dado al público en 2019 *Naturaleza muerta*, ya categórica insistencia sobre el antevisto sintagma de Riera, en donde, encarada la jubilación, se apoya sobre su experiencia profesional (en cátedra de Filología Francesa y Literatura Comparada) para blandir una condena al hodierno estado de la institución –de ahí, la percepción de desmayo, de inerte montaje que rotula el volumen– a través de la con-



ciencia del protagonista y *alter ego* durante una jornada laboral en su Universidad de Castilla-La Mancha (Hagedorn, 2019: 246-52), con acogimiento, pues, quintaesenciador a las tres unidades aristotélicas.

### 3. Recapitulación

Para concluir y a la vuelta de la pesquisa afrontada, cabe resaltar, con García Rodríguez, cómo “la enumeración nos permite reconocer a autores que cubren prácticamente todas las promociones que tienen actividad literaria actualmente, así como una variadísima adscripción estilística” (García Rodríguez, 2015: 281); además, la ficción de corte universitario en lengua española ha dado diversas variantes temáticas en sus frutos: parodias burocrático-docentes, fórmulas detectivescas, historias de aprendizaje, elucubraciones existenciales con mayor o menor introspección psicológica en torno a unas vidas ancladas a la academia e incluso varias propuestas entre el documento histórico-sociológico y el compromiso político también. La desigual gradación en la presencia de tipicidades características resulta sensible y habrá, ante cada supuesto, que detenerse sin excusa ante sus personajes –muchos, pocos–, su desenvolvimiento espacial –exclusivo o no– o la malla de hilos argumentales –todos, alguno– en concurso, de tal suerte que solo en los supuestos más centrados o monopólicos el microcosmos universitario se nos va a erigir en espacio compacto y estanco, cerrado, pero menos siempre, cuando se retraten establecimientos patrios, que en el ámbito anglosajón (de donde precisamente proviene la idea de *campus*), debido a los particulares rasgos del modelo tradicional hispano; por eso quizás, en parte, numerosas narraciones las hemos hallado situadas en el extranjero.

En general, el empeño de acotamiento acaba por recalar no en una taxonomía de científico rigor, sino en cierta convención radial o dispersiva en la que, de seguro, se tiene bastante claro el elenco que indudablemente llena su núcleo, con unanimidad que se pierde de manera paulatina conforme cada novela introduce o sustrae componentes, ya propios, ya ajenos al canon ideal del subgénero, así hasta abarcar lejanías que solo algún criterio laxo, algún prurito acaparador harán exponer dentro de la superficie narrativa cuya cartografía se pretende. Su construcción teórica o, mejor, su trasvase hasta un plano filológico desde la urgente reseña periodística (donde puede guiar y valer tanto como cuando recomendamos *una de piratas* o *una del Oeste...*) se revela arriesgado, expuesto a la vacuidad descriptiva, si no a un extravío que pudiera dar en charlatanería. Quizás –y con la mayor modestia– el abajo firmante se atreva a sugerir determinada pauta que se le ocurre a guisa de orientación: allende los méritos estrictamente artísticos (en principio, solo útiles de cara a avalorar el

contenedor retórico, no a definirlo), acaso el quid radique en la capacidad de cada una de sus floraciones para decir algo enjundioso en alguna medida o proyectar una imagen –naturalmente, subjetiva– del hecho, del mundo universitario, de sus ámbitos, gentes e interrelaciones, “que aun con tramas diversas, los problemas de la universidad aparezcan reflejados con mayor o menor profusión de datos, pero siempre están presentes” (Gil-Albarellos, 2017: 206), solo que el entendimiento de esto será igualmente subjetivo, con toda obviedad...

Si nos quedamos con un subgénero que coloca el acento sobre las relaciones interuniversitarias e incluso sobre introspecciones de universitarios, no podremos sino convenir, a la vista de cuanto precede, en su existencia con mayor o menor intensidad desde el último tercio del siglo XIX y a lo largo de la siguiente y pasada centuria, cuando aún, hasta muy tarde, no cabe decir que hubiera *campus* en España, pero sí novelas con la universidad en un primer –a veces segundo– plano. La proliferación creciente, al socaire de novedades importadas, de estos relatos en castellano incorpora algunas otras perspectivas y quizás renovados criterios en la dispensación de cartas de naturaleza, cuyas resultas dependerán del tamiz empleado, pero tales aportaciones, más que condicionar el ser del hipotético subgénero, quizás permanezcan en el dominio de las modas, acrecentando así, siquiera con fecundidad, un contorno ya amojonado precisamente por el protagonismo de la institución al fondo: así las cosas, novela *universitaria* quizás mejor que *de campus*...

## Bibliografía

- Botrel, Jean-François (1988). “La novela de conceptos en la España finisecular: *Los universitarios* de J. Esteban de Marchamalo”. En Sobejano Esteve, Gonzalo y Lissorgues, Yvan (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 223-235.
- Carrera Garrido, Miguel (VI-2006). “Contar historias sin aburrir”. *Revista de Libros*, 114, 47.
- Claret Miranda, Jaime (2006). *El atroz desmoche: la destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona, Crítica.
- Daniel Huerta, María José (2014). *García Fraguas y la implantación de la educación física en España*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín (2006). “«La Casa de la Troya» (1915), novela tributaria de «El último estudiante» (1883), del Marqués de Figueroa”. *Moenia: Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 12, 319-331.

- Ezpeleta Aguilar, Fermín (2008). “Rivas Cherif y la novela de costumbres. «Un camarada más» (1921)”. *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31.2, 477-496.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín (IX/XII-2016). “Pedagogía y novela en España: del Realismo a la Vanguardia”. *Revista Española de Pedagogía*, 265, 461-477.
- Froldi, Rinaldo (1980). “El Colegio de España y la literatura española”. En Bellini, Giuseppe (dir.). *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni, 125-151.
- Gallego Cuiñas, Ana y Oteros Tapia, María José (2020). “*El camino de Ida* de Ricardo Piglia: una novela de campus feminista”. *América Sin Nombre*, 2.24, 23-33.
- García Fernández, José Antonio (2001). “El ciclo de Nancy, de Ramón J. Sender: hacia una revisión crítica”. En González Cabanach, Ramón *et al.* (coords.). *VIII Simposio Nacional de la Asociación de Profesores de Español*. Pamplona, New-book, 129-146.
- García Rodríguez, Javier (2002). “Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras”. *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 37, 3-13.
- García Rodríguez, Javier (2015). “Escribe cien veces: «no me reiré de los profesores». (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)”. *Pa-savento: Revista de Estudios Hispánicos*, 3.2, 273-293.
- Gil-Albarellos, Susana (2017). “La novela de campus en España, 2000-2015”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43, 191-207.
- Gómez, Alberto Luis y Romero Morante, Jesús (25-XII-2006). “De métodos morunos y pedagogías salvadoras: el profesor en la novela española entre 1875 y 1939”. *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Serie Documental de Geo Crítica)*, 11.695, 1-8.
- Gómez de Maya, Julián (2015). “Espinosa en la escuela de mandarines murciana”. *Cuerno de la Luna*, 3, 57-70.
- Gómez de Maya, Julián (2017). *De Al-Ricotí al rector Sabater: estudios históricos de la Universidad de Murcia y sus antecedentes*. Madrid, Dykinson.
- Gómez de Maya, Julián (2018/9). “Vallejo García-Hevia, José María, *Emilio de la Cruz Aguilar. Vida y oficio universitario en libertad*”. *Anuario de Historia del Derecho Español*. 88/89, 820-826.
- Gracia Noriega, José Ignacio (1989). “Huésped de paso”. *Los Cuadernos del Norte*. 54, 99-100.
- Hagedorn, Hans Christian (2019). “Entre la autoficción y la novela de campus: «Naturaleza muerta», de Juan Bravo Castillo”. *Barcarola: Revista de Creación Literaria*, 92/93, 246-252.

- Jhering, Rudolf von (1987). *Bromas y veras en la ciencia jurídica: ridendo dicere verum*. Traducción de Tomás Alberto Banzhaf. Madrid, Civitas.
- Laín Entralgo, Pedro (1989). *Descargo de conciencia*. Madrid, Alianza Editorial.
- Leuzinger, Mirjam Anna (2014). “Realidades imaginadas y academia: *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo”. En Gil González, Antonio J. (ed.). *Las sombras del novelista: AutoRepresentacioneS # 3*. Dijon, Orbis Tertius, 219-230.
- López-Andrada, Concepción (2015). “Referencialidad e intertextualidad en *Providence* de Juan Francisco Ferré: de la novela de campus a la metáfora del espejo”. *Estudios de Teoría Literaria: Artes, Letras y Humanidades*, 7, 129-141.
- Luque Carreras, José Antonio (2008). “Recepción de un subgénero anglosajón en la narrativa española actual: la novela de campus en Javier Cercas”. En Trujillo Maza, María Cecilia (coord.). *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. Barcelona, Academia del Hispanismo, 317-323.
- Martín Pérez, Ángel (2015). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea*. Madrid, UNED.
- Moore-Martínez, Patricia (2009). *The emergence of the Spanish Peninsular Campus Novel*. Philadelphia, Temple University.
- Novísima recopilacion de las leyes de España (1805/7)*. Madrid, Imprenta Real.
- Pastor, Manuel (2016). “*El Danubio no pasa por Buenos Aires*, de Marcelino F. Mallo”. *Mundo Crítico: Revista Literaria y de Pensamiento Crítico*. Recuperado de: <https://mundocritico.es/2016/01/el-danubio-no-pasa-por-buenos-aires-de-marcelino-f-mallo/>
- Pérez Millán, Juan Antonio y Pérez Morán, Ernesto (2015). *Cien profesores universitarios en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Petit, Cécile (2010). “El thriller académico en la literatura española: *La Cátedra* de Javier Piqueras de Noriega”. *Ilcea: Revue de l’Institut des Langues et Cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 12, 1-12.
- Pino, José Manuel del (2014). “Sombras de América: Javier Cercas, Antonio Orejudo y la novela de campus española”. En Del Pino, José Manuel (ed.), *America, the Beautiful. La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 151-184.
- Pozuelo Yvancos, José María (25-II-2016). “Picaresca y campus”. *ABCD: las Artes y las Letras*, 15.
- Ramón Sales, Elisa y Rocamora, Francisco (1994). “Miguel Espinosa y la Universidad de Murcia”. En Polo García, Victorino (coord.). *Miguel Espinosa: Congreso*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 591-598.
- Rodríguez, Juan (1997). “El vientre de la ballena. Tramas académicas”. *Quimera: Revista de Literatura*, 161, 69-70.

- Rueda, Ana (2014). “Autoficción y novela en clave: *Un momento de descanso de Antonio Orejudo*”. En Casas, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Sanz Villanueva, Santos (1994). “Espinosa y el arte de la denuncia”. Edición de Victorino Polo García (coord.). *Miguel Espinosa: Congreso*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 177-210.
- Vallejo García-Hevia, José María (2017). *Emilio de la Cruz Aguilar. Vida y oficio universitario en libertad*. Madrid, Universidad Complutense.
- Villamía, Luis (2015). “El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual”. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 3.1, 43-55.

## Referencias literarias

- Aira, César (1999). *El congreso de literatura*. Barcelona, Tusquets.
- Aldecoa, Josefina (2002). *El enigma*. Madrid, Alfaguara.
- Almagro, Andrés (2015). *Los paraísos olvidados*. Sevilla, Renacimiento.
- Amenábar, Alejandro (1997). *Tesis*. Barcelona, Planeta.
- Báez, Fernando (2005). *El traductor de Cambridge*. Madrid, Lengua de Trapo.
- Ballesta, Ana (2018). *Distinta Clara*. Sevilla, Algaida.
- Baroja, Pío (1911). *El árbol de la ciencia*. Madrid, Renacimiento.
- Besora, Max (2015). *La tècnica meravellosa*. Barcelona, Males Herbes.
- Bravo Castillo, Juan (2019). *Naturaleza muerta*. Valencia, Contrabando.
- Casas Ros, Antoni (2010). *Enigma*. Traducción de Javier Albiñana Serain. Barcelona, Seix Barral.
- Casero, Antonio (1929). *Estudiantes y modistillas (comedia asainetada y peliculesca en tres actos)*. Madrid, Rivadeneyra.
- Cercas, Javier (1989). *El inquilino*. Barcelona, Sirmio.
- Cercas, Javier (1998). “Volver a casa”. En VV. AA., *Los cuentos que cuentan*. Edición de Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls. Barcelona, Anagrama, 75-88.
- Cercas, Javier (2002). *Una oración por Nora*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Cercas, Javier (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.
- Cercas, Javier (2015). *El vientre de la ballena*. Barcelona, Penguin Random House.
- Cervantes, Miguel de (1986a). “El licenciado Vidriera”. *Novelas ejemplares*. Edición de Francisco Alonso. Madrid, EDAF, 249-276.

- Cervantes, Miguel de (1986b). “La señora Cornelia”. *Novelas ejemplares*. Edición de Francisco Alonso. Madrid, EDAF, 433-471.
- Chirbes, Rafael (2002). *Mimoun*. Madrid, Alfaguara.
- Conde, Luis Fernando (1950). *15 bajo la lona*. Madrid, Doncel.
- Courtoisie, Rafael (2008). *Goma de mascar*. Madrid, Lengua de Trapo.
- Cruz Aguilar, Emilio de la (1967). *Libro del Buen Tunar o cancamusa prolixa de las glorias y andaduras de una Tuna Complutense*. Madrid, IMNASA.
- Cruz Aguilar, Emilio de la (1986). *Crónicas de la Tuna o memorial de andariegos o vagantes escolares, y fidelísimo espéculo de la tunería andante*. Madrid, Civitas.
- Cruz Aguilar, Emilio de la (1993). *Crónicas Tunantescas segundas, o memorial de andariegos y vagantes escolares*. Madrid, Civitas.
- Díaz, Ignacio (2013). *Química del Odio*. Sevilla, Renacimiento.
- Dueñas, María (2012). *Misión Olvido*. Madrid, Temas de Hoy.
- Donoso, José (1995). *Donde van a morir los elefantes*. Madrid, Alfaguara.
- Espinosa, Miguel (1974). *Escuela de mandarines*. Madrid, Alfaguara.
- Fernández, Saúl (2011). *En medio del invierno*. Oviedo, Septem.
- Fernández García, César (2012). *El mensaje del mal*. Alcira, Algar.
- Fernández Mallo, Marcelino (2015). *El Danubio no pasa por Buenos Aires*. Santiago de Compostela, Ézaro.
- Fernández de Sevilla, Luis y Sepúlveda, Rafael (1934). *Estudiantina (impresiones de un ambiente de juventud, en un prólogo y tres lugares)*. Madrid, Rivadeneyra.
- Ferré, Juan Francisco (2009). *Providence*. Barcelona, Anagrama.
- Franco Rodríguez, José (1920). *El catedrático (drama en tres actos, dividido el último en dos cuadros, en prosa)*. Madrid, Los Contemporáneos.
- Freixas, Laura (1997). *Último domingo en Londres*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Gamboa, Jeremías (2021). *Animales luminosos*. Barcelona, Penguin Random House.
- Gamboa, Santiago (2009). *Necrópolis*. Barcelona, Belacqua.
- García, Marcelo (2009). *Instrucciones psicóticas para no seguir en épocas de crisis*. Oviedo, Septem.
- [García] Fraguas, José (1888). *El estudiante: novela de costumbres escolares*. Madrid, Juan Muñoz Sánchez.
- García Fraguas, José (1890). *El catedrático: estudios literarios de costumbres académicas*. Madrid, s. d.
- [García Fraguas, José] José Esteban de Marchamalo (1902). *Los universitarios: novela de tipos y costumbres académicas de 1898*. Madrid, Biblioteca de la Educación Nacional.
- García Valdecasas, José Guillermo (1988). *El huésped del rector*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Gómez, Sergio (2002). *La obra literaria de Mario Valdini*. Madrid, Lengua de Trapo.
- Gullón, Germán (1999). *Querida hija*. Barcelona, Destino.

- Gutiérrez Muro, Fermín y Celma Bernal, Ramón (1923). *Madrigal de estudiante: novela teatral (comedia de costumbres en un acto y en prosa)*. Zaragoza, Tip. La Académica.
- Júlvez Herreros, Federico (1944). *Del latín salió el amor*. Madrid, La Novela Ideal.
- Jurado López, Manuel (2008). *Cómo matar a un poeta*. Madrid, EDAF.
- Laforet, Carmen (1945). *Nada*. Barcelona, Destino.
- Leal Canales, José Antonio (2010). *El testamento del becario*. Sevilla, Algaida.
- Lindo, Elvira (2002). *Algo más inesperado que la muerte*. Madrid, Alfaguara.
- Machado, Manuel (1913). “Estudiantina”. *El amor y la muerte (capítulos de novela)*. Madrid, Imprenta Helénica, 185-222.
- Mañas, José Ángel (1996). *Soy un escritor frustrado*. Madrid, Espasa.
- Marías, Javier (1989). *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
- Marías, Javier (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (2002). *Tu rostro mañana*. Madrid, Alfaguara.
- Marqués de Figueroa [Juan Bautista Armada y Losada] (1883). *El último estudiante*. Madrid, Manuel Tello.
- Martínez, Guillermo (2004). *Los crímenes de Oxford*. Barcelona, Destino.
- Martínez Sierra, Gregorio [María Lejárraga] (1910). *El amor catedrático*. Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- Moret, Xavier (1997). *El impostor sentimental*. Barcelona, Emecé.
- Muñoz Molina, Antonio (1994). *El dueño del secreto*. Madrid, Ollero & Ramos.
- Muñoz Molina, Antonio (1999). *Carlota Fainberg*. Madrid, Alfaguara.
- Oloixarac, Pola (2010). *Las teorías salvajes*. Madrid, Alpha Decay.
- Orejudo, Antonio (2012). *Un momento de descanso*. Barcelona, Tusquets.
- Ortiz, Lourdes (2006). *Las manos de Velázquez*. Barcelona, Planeta.
- Pardo Bazán, Emilia (1879). *Pascual López (autobiografía de un estudiante de Medicina)*. Madrid, Fernando Fé.
- Parra Luna, Francisco (2011). *Campus adentro*. Madrid, Huerga & Fierro.
- Paz Soldán, Edmundo (2002). *La materia del deseo*. Madrid, Alfaguara.
- Pérez Collados, José María (2011). *El tren de cristal*. Madrid, Renacimiento.
- Pérez Galdós, Benito (1883). *El doctor Centeno*. Madrid, Imprenta de La Guirnalda.
- Pérez Galdós, Benito (1887). *Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas)*. Madrid, Imprenta de La Guirnalda.
- Pérez Lugín, Alejandro (1915). *La Casa de la Troya (estudiantina)*. Madrid, Sucesores de Hernando.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona, Anagrama.
- Piqueras de Noriega, Javier (2003). *La cátedra*. Barcelona, Meteora.
- Piqueras de Noriega, Javier (2005). *El congreso*. Barcelona, Meteora.
- Piqueras de Noriega, Javier (2012). *El instituto*. Ulldecona, JAvIsa23.

- Piqueras de Noriega, Javier (2013). *Infrarrojos*. S. 1., JAvIsa23.
- Piqueras de Noriega, Javier (2018). *Coincidencia en La Habana*. Alcobendas, Good Books.
- Piqueras de Noriega, Javier (2019). *El método*. Alcobendas, Good Books.
- Pombo, Álvaro (2012). *El temblor del héroe*. Barcelona, Planeta.
- Pravia Closa, Ricardo (1935). *La Estudiantina*. Murcia, La Papelera Murciana.
- Quevedo, Francisco de (1982). *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*. Edición de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Planeta.
- Refoyo, David (2014). *El día después*. Alicante, Lupercalia.
- Requena, Ángel (1914). *Camino de perversión: novela de la carne*. Barcelona, Tip. Electra.
- Riera, Carme (2016). *Naturaleza casi muerta*. Barcelona, Penguin Random House.
- Rivas Cherif, Cipriano (1921). *Un camarada más*. Madrid, Ediciones de La Pluma.
- Rivera de la Cruz, Marta (2009). *La importancia de las cosas*. Barcelona, Planeta.
- Rodríguez, Antonio J. (2012). *Fresy cool*. Barcelona, Mondadori.
- Rodríguez Alcázar, Javier (2005). *El escolar brillante*. Barcelona, Mondadori.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral.
- Salvador, Gregorio (2002). *El eje del compás*. Barcelona, Planeta.
- San José, Diego (1917). *Casa para estudiantes*. Madrid, La Novela Corta.
- Sánchez, Pablo (2021). *Yo no he muerto en México*. Sevilla, Algaida.
- Sender, Ramón J. (1969). *La tesis de Nancy*. Madrid, Magisterio Español.
- Sender, Ramón J. (1974). *Nancy, doctora en gitanería*. Madrid, Magisterio Español.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1992). *La muerte del decano*. Barcelona, Planeta.
- Trigo, Felipe (1930). *En la carrera (un buen chico estudiante en Madrid)*. Barcelona, Renacimiento.
- Tusset, Pablo (2011). *Oxford 7*. Barcelona, Destino.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1988). “La vida privada del doctor Betriu”. *Tres novelas ejemplares*. Madrid, Espasa-Calpe, 219-246.
- Vega, Coradino (2014). *Escarnio*. Barcelona, Caballo de Troya.
- Viaje de Turquía: diálogo entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Máta-las Callando que trata de las miserias de los cautivos de turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo la descripción de Turquía* (2002). Edición de Marie-Sol Ortola. Madrid, Castalia.
- Vila Baleato, Lito (2018). *Campus morte*. Vigo, Galaxia.
- Villar Flor, Carlos (2004). *Calle menor*. Madrid, Sial.
- W. [Gumersindo de Azcárate] (1876). *Minuta de un testamento*. Madrid, Victoriano Suárez.



## EL TEATRO ITINERANTE Y SU PÚBLICO: EL ESPECTADOR COMO PROTAGONISTA DE UNA TEATRALIDAD RENOVADA EN LA ESPAÑA REPUBLICANA (1931-1936)

### TRAVELLING THEATRE AND ITS PUBLIC: THE SPECTATOR AS A PROTAGONIST IN THE RENEWAL OF THEATRICALITY IN REPUBLICAN SPAIN (1931-1936)

INES GUÉGO RIVALAN  
*CRIIA (Université Paris Nanterre)*

#### RESUMEN:

Partiendo de algunas experiencias de teatros itinerantes en la España republicana (1931-1936), se procura evaluar sus aportaciones a la renovación teatral española, en particular, estudiando las reacciones de públicos expresivos, empáticos y activos. Más allá del principio latino *placere, movere et docere*, en la época se pusieron en tela de juicio también las condiciones necesarias para que pudieran advenir el instinto teatral y la emoción. El estudio de la interacción entre las miradas cruzadas de los barracos, de los misioneros y del público permite revelar la construcción del espectador de teatro moderno al final de la Edad de Plata.

#### PALABRAS CLAVE:

España republicana (1931-1936), teatro itinerante, renovación teatral.

#### ABSTRACT:

Drawing on a number of travelling theatre experiments in Republican Spain (1931-1936), the present article examines their contribution to the revival of Spanish drama by studying more specifically the response of active, expressive, empathetic audiences. Beyond the Latin rule of *placere, movere et docere*, the necessary conditions for dramatic instinct and emotion to appear were then challenged. Examining the interactions of the *barracos*, the *missionaries* and the public's views sheds light on the making of the modern spectator in the late Silver Age.

#### KEYWORDS:

Republican Spain (1931-1936), travelling theatre, drama revival.

Sesenta y cuatro pueblos y ciudades españolas presenciaron las representaciones de *La Barraca*; la mayor parte de las funciones fueron representadas sobre el tablado portátil; éste era de madera, de seis metros por ocho, seis de profundidad y ocho de embocadura; carecía de pendiente, de la pendiente que suelen tener los escenarios de los teatros, pendiente tendente a evitar que los pies de los actores que trabajan en segundo término, sean comidos por la altura de las baterías. Como quiera que, en general, nuestro público presenciaba las actuaciones a pie firme, no era fácil que con un metro veinte que el tablado tenía de altura, ocurriese tal cosa. (Sáenz de la Calzada, 1976: 130-131)

Con estas palabras Luis Sáenz de la Calzada da cuenta de una faceta de una realidad política, artística, social y cultural intensa de la Segunda República española. Evoca la labor realizada por los teatros ambulantes: *La Barraca*, cuya llama hacía vivir Federico García Lorca; el *Teatro de las Misiones* o *Teatro del Pueblo* (Misiones Pedagógicas), de Alejandro Casona, movido más por un objetivo pedagógico que el primero; o *El Búho*, de Max Aub. Mientras que *La Barraca* se movía entre ciudades, universidades y pueblos grandes, las Misiones actuaban preferentemente en pueblos más pequeños.

Estas iniciativas fueron posibles gracias a la política cultural del gobierno de Manuel Azaña. Por el decreto del 29 de mayo de 1931, el *Teatro del Pueblo* se insertó en el programa de las Misiones Pedagógicas subvencionado por el Ministerio de Instrucción Pública, representado por don Fernando de los Ríos y cuyo objetivo era promover el proyecto educativo de la Institución Libre de Enseñanza, elaborado a finales del siglo XIX y materializado en los primeros años del siglo XX gracias a la Junta para la Ampliación de Estudios (1909). Impulsadas por la voluntad de difundir propuestas teatrales nuevas por toda España, estas empresas ofrecen ejemplos de la voluntad de salir en busca de espectadores alejados de los habituales lugares de representación. Sin embargo, se diferenciaban en las modalidades concretas para alcanzar sus objetivos. Como explicita el preámbulo del decreto de las Misiones publicado en la *Revista de la Residencia de Estudiantes* en febrero de 1933, para ellas se trataba de “llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento de progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y goces reservados hoy a los centros urbanos”.

Próximo en la filosofía, pero diferente del *Teatro de las Misiones*, *La Barraca* era una compañía ambulante de teatro universitario. Se formó en la Universidad, como sección dependiente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (Huerta Calvo, 2011: 24), e igual que el *Teatro del Pueblo* de Alejandro Casona, se proponía llevar el teatro a públicos de los pueblos. Al detallar las diferencias entre los dos teatros,

María Martín Báñez subraya la dimensión profesional de *La Barraca* y el carácter informal del *Teatro de las Misiones* (2002: 173-174). Por otro lado, el teatro universitario tenía como ambición la renovación de la escena española y la difusión del teatro entre el campesinado (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 35).

A continuación, y a partir de los valiosos recursos que son los archivos conservados (artículos de prensa, fotos, memorias), se tratará de valorar la aportación particular de la representación para un público de los pueblos en espacios fuera de las habituales salas de teatro, en lo que a teatralidad<sup>1</sup> y a concepción dramaturgica se refiere, centrándose el análisis tanto en la compañía de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, *La Barraca*, como en otras compañías itinerantes, principalmente *El Búho*, de Max Aub en Valencia, y el *Teatro del Pueblo*, de Alejandro Casona.

## 1. El público de los pueblos

### 1.1. Características

Primero cabe detenerse en este público, especialmente en el tema de su consumo cultural y de la oferta disponible. En la época, era la llegada de los titiriteros la que representaba un verdadero acontecimiento en los pueblos. La escritora Sara Insúa dedicó un artículo en el semanario *Estampa* a la visita de los que llama “los descendientes de Maese Pedro” y es de notar cómo empieza por una breve evocación de sus habitantes:

“Titrireros”, simpáticos sucesores de Maese Pedro, exentos de picardía, leales e ingenuos, ya vais al son de vuestra charanga, alegres y animosos, camino del pueblo próximo... Bien sabéis que las gentes rurales son melancólicas y hurañas; pero vuestras “payasadas” son como un rayo de sol que ilumina *un momento la sombría noche de su vida* (Insúa, 1928: s. p.)

Se trataba de llevar el espectáculo a lugares alejados y con las plazas y las calles como escenarios. Un par de años antes, Rafael Marquina invitaba a una historia del

---

<sup>1</sup> El término, acuñado por el ruso Nicolai Evreinov (1908), quien hablaba de “instinto teatral”, lo anunciaban ya los trabajos de Edward Gordon Craig (1905), cuya influencia llegó con toda probabilidad a España y a Federico García Lorca a través de Cipriano de Rivas Cherif: “EL DIRECTOR: No. El arte del teatro no es ni la actuación de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que los componen: por la gestualidad que es el alma de la actuación; por las palabras que son el cuerpo de la obra; por las líneas y los colores que son la existencia misma del decorado; por el ritmo que es la esencia de la danza” (Craig, 1999 [1905]: 138 y ss.). Lo estudiará más adelante Roland Barthes (la teatralidad es “el teatro menos el texto”; 1964: 41) y luego se completará con los trabajos de Anne Ubersfeld (1977). Las traducciones en el artículo son de la autora.

teatro de la calle en España (1926: s. p.), señal del interés por una modalidad teatral recordada y celebrada también por Jacinto Benavente en el Prólogo de *Los intereses creados*, donde la describe como “la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos” (2008 [1907]: 51).

Por otra parte, para los actores y dramaturgos, este público era tan inhabitual, tan desconocido, que suscitaba interrogaciones y expectativas, como se deduce de las palabras de Carmen Caamaño, misionera e integrante del coro, en su entrevista con Gonzalo Tapia:

¿De qué mundo vienen estas personas? Éramos tan lejos de su mundo que parecía que venías de otras galaxias de... de sitios que ellos no podían entrar en su imaginación que existieran. Ni cómo vestíamos ni cómo llevábamos para comer; ni cómo hablábamos ni cómo... éramos otra cosa. Tampoco éramos los titiriteros que van por los pueblos; había otra relación, era otra cosa. Era como si algo de pronto, que no se puede creer llegara a ellos y dijera: “Pues sí: crearlo que estamos aquí, venimos a ayudarlos.” Desgraciadamente, fue tan poco tiempo que no sirvió de mucho. (Caamaño, en Tapia, 2006)

Si bien los campesinos componen al público descrito por Caamaño, es un público dual, entre intelectual y humilde, el que compone el auditorio de *La Barraca*, según el crítico Baude, quien recuerda que para Federico García Lorca muchos de los espectadores urbanos formaban parte de la “burguesía frívola” (2009: 14).

Desde el principio, la definición de este público, también caracterizado como pueblo o campesinado, fue tema de debate. Alejandro Casona denunciaba “ese tremendo error de «considerar la palabra ‘pueblo’ adscrita a una determinada clase social, de economía manual y cultura primaria, suponiendo en consecuencia que el ‘teatro popular’ exige una temática proletaria, un lenguaje vulgar y un tratamiento artístico rudimentario como si estuviera dirigido a mentalidades menores de edad»” (Casona, 1957: s. p.). Para él, el alma cultural española encontraría sus más hondas raíces en el campo, un campo ajeno a valores urbanos. El ámbito de la ciudad se reveló entonces un crisol que, si bien podía permitir el florecimiento cultural, también pudo olvidarse de otras tradiciones culturales y de mundos en los que sencillamente no existían algunos parangones en vigor en su ámbito. De allí la multiplicación de proyectos para intentar regenerar, salvar o hasta corregir dichas tradiciones a partir de lo que sería una verdadera superioridad cultural. Se acudió a planes de educación popular, con la nueva inquietud de quienes no querían que el proyecto, por educacional que fuese, actuara como instrumento de control del pensamiento de los aldeanos (Ruiz, 2007: 16-17). Así, Manuel Bartolomé Cossío hablaba de “Misiones antipedagógicas” porque le repugnaba la idea de toma de control del espíritu de espectadores ingenuos. La diversidad de las Misiones brinda una idea de la complejidad de las

posturas de unos y otros.<sup>2</sup> En todo caso, sí es reveladora la mirada de otro misionero, católico, heredero de la idea regeneracionista del pueblo, que parece experimentar una fascinación casi entomológica por los pueblerinos, supuestamente vírgenes en materia cultural: “La impresión que se recoge de estos pueblos es de que existe en ellos una especie de virginidad, de que se hallan por primera vez ante muchas cosas. Gentes infantiles que ahora despiertan después de un sueño de siglos y para quien es todo inédito, nuevo” (Cossío, en Redondo, 1997: 128-129). Orientada hacia el espectador, la mirada se situaba entre etnología y comunión y se subrayaba la índole específica de la ignorancia de los pueblos que acondicionaba el trabajo de los misioneros (Sáenz de Buruaga, 2003: 85).

A la hora de arrojar nuestra propia mirada (también, algo antropológica) hacia unos y otros, parece difícil analizar los testimonios mudos, como las fotografías o los escritos, sin tener en cuenta el hecho de que durante estas funciones se terminaron de formar y se fraguaron las entidades actorales y espectadoras de la edad moderna. Todo ello se desarrolló en una dinámica que apuntaría hacia una progresiva uniformización del paisaje de la recepción de los códigos escópicos en los albores del auge del cinematógrafo, en el contexto políticamente definido de las Misiones Pedagógicas o en el mismo, más artístico, de *La Barraca*. A pesar del éxodo rural, los años de dictadura retrasaron mucho esta dinámica y esta uniformización. Sin embargo, se puede pensar que, principalmente, en este momento fue cuando en los pueblos españoles las miradas se educaron y las mentes quedaron sensibilizadas al teatro como forma de expresión artística. Además de condiciones de difusión y de recepción específicas, *La Barraca* servía como medio de proyección de una ideología: educar y seleccionar a una élite dentro del pueblo, y más particularmente de los campesinos, para asentar el liberalismo democrático (Baude, 2009: 16-18). De hecho, “el objetivo pedagógico del teatro clásico es llevar al espectador a modificar su percepción de la realidad para ponerla en conformidad con un orden de valores” (2009: 111). Así, más que la forma y disposición del mismo tinglado, la recepción del repertorio por parte del público pudo determinar hasta la actuación de los actores de las compañías de teatro itinerante, redefiniendo las modalidades de la teatralidad.

---

<sup>2</sup> Consúltense las –muy pedagógicas– páginas web dedicadas a la diversidad de las Misiones, que distinguen entre diferentes grupos de Misioneros. Éstas, según se menciona, iban de las “Republicanas” a las “Católico-fascistas”. En función de los intelectuales que les iba impulsando, permiten interrogar, además de su causa eficiente, su propósito y su alcance, así como sus consecuencias, después del año 1936, cuando el incipiente conflicto de la Guerra Civil puso fin a la llamada “Edad de Plata”. Recuperado de: <https://cunctatio.wordpress.com/2010/08/11/necesitamos-un-pueblo-misiones-politicas-espana-1931-1936/> (último acceso 4 de diciembre de 2021).

## 1.2. Teatro itinerante

La primera necesidad fue llevar los escenarios a los pueblos, itinerario antiguo y privilegiado de la circulación teatral. Hay que imaginar el efecto que podía producir, en la España rural de principios de 1930, el encuentro con estas compañías de teatro y sus furgonetas a la vuelta de un camino, o la vista de la circulación de los miembros de esas compañías de teatro itinerantes, activas durante los años 1931 a 1936, por las calles y las plazas de los pueblos. Siempre se celebraba el acontecimiento de alguna manera, siendo la instalación de la compañía el primer espectáculo. Son numerosas las fotos de archivo que han conservado el recuerdo tanto de la llegada de los camiones y furgonetas como de la instalación del tinglado, acompañada por un nutrido público de niños y adultos. Llevar el teatro a los pueblos más alejados de las principales salas suponía reanudar la antigua tradición del teatro áureo (Baude, 2009: 16), con compañías que se convirtieron en “nuevos cómicos de la legua”, según la expresión de Rafael Alberti, sacando del olvido unas obras clásicas poco representadas desde los Siglos de Oro. Así, al retomar un repertorio que se podía llevar a los escenarios del teatro de calles, estas compañías se fueron a recorrer España en pos de sus espectadores.

En aquel entonces, numerosos eran los dramaturgos que abogaban por la regeneración de la escena española y se inspiraban en la tradición del Bululú o en la de los cómicos de la legua. Los lugares de representación eran espacios abiertos aunque, por supuesto, aplicar estas denominaciones a la edad contemporánea tiene sus límites, puesto que ni *La Barraca* ni las Misiones Pedagógicas utilizaron exactamente las mismas modalidades de itinerancia. Pero se retomaron los principios de esta tradición teatral y se consideró que era necesario ir al encuentro de un público ignorado de los pueblos. En el contexto de emergencia del director de escena como entidad teatral, o hasta metateatral y totalizadora a inicios del siglo XX (Baude, 2009: 2), el proyecto lorquiano tenía como objetivo volver a darle al teatro la dimensión festiva perdida a lo largo de los siglos y volver a llevarlo hacia la acción y el movimiento (Sáenz de la Calzada, 1976: 43).

El 11 de julio de 1932, tres furgonetas se fueron de Madrid con los actores, los directores de escena y los técnicos de *La Barraca* así como la escena desmontable, un material muy elaborado, bien pensado y previsto para sustituir lo que se podía encontrar en un teatro urbano (Sáenz de la Calzada, 1976: 131) y muy diferente del sencillo tinglado con escasos recursos dramáticos del pueblo (Díaz Castañón, 1999) de los que disponían el director y los actores del *Teatro del Pueblo*.

Llegados al destino les quedaba por aprovechar el espacio disponible lo mejor posible para montar el escenario, ya que el teatro al aire libre cuestionaba la proble-

mática de un espacio abierto, aunque con límites irreductibles, en comparación con teatros como los corrales o los teatros modernos. Así, cuando *La Barraca* llegó a Tordesillas en abril de 1933, la inmediata organización de la teatralidad se fue elaborando en función de los posibles espacios dejados por la arquitectura cuadrangular de la Plaza Mayor (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 83). Eran años de búsqueda en términos de aprovechamiento de espacios exteriores abiertos y la plaza del pueblo invitaba a una reflexión dramática igual que antaño. Más tarde, los espectadores madrileños pudieron presenciar una sesión de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca representada por los alumnos del *Teatro Escuela de Arte*, llevado a la escena por Cipriano de Rivas Cherif, en la plaza de toros de Las Ventas (Madrid, 1934). Los decorados eran de Sigfrido Burman, y, de hecho, creaban una teatralidad circular y colectiva, sin barreras visibles entre espectadores como se puede apreciar en la foto conservada (AA.VV., 2006: 240-241). Se trataba de provocar un cambio en la postura del espectador acostumbrado al patio de butacas o al gallinero de los teatros urbanos, en los que la arquitectura del teatro y los asientos separaban las diferentes clases de espectadores.

## 2. Espectadores y espectáculo

### 2.1. Espectadores expresivos

Existen muchos testimonios, visuales o escritos, de la ignorancia de los códigos culturales de la época entre la gente de los pueblos. Forman un interesante corpus para reflexionar sobre los esfuerzos dramáticos ideados, así como sobre la recepción de las propuestas de teatro itinerante. Desafortunadamente, en las escasas ocasiones en las cuales se asocian las fotografías con una obra determinada, las reacciones captadas no se articulan con momentos precisos de las obras. Sin embargo, en cierta medida, estas imágenes expresan y revelan el estado de ánimo de los miembros del público congregado. Baude apunta que una iniciativa como *La Barraca* se posicionaba en contra del aislamiento del espectador junto a la evolución del espacio escénico (con el escenario a la italiana) y se proponía reunir a los espectadores en torno al espectáculo, aplicándose el *religare* latino tanto al autor demiurgo invisible como al resto del auditorio. Pero, aparte de episodios de recepción claramente hostil observados en Soria en el verano de 1932, no menciona Sáenz de la Calzada episodios comparables con la actitud de los mosqueteros en los antiguos corrales de comedias, público también algo más turbulento en la proximidad inmediata del proscenio.

Evidentemente los códigos no tenían nada que ver con los vigentes en los teatros urbanos cubiertos y modificaban la clasificación de Ortega y Gasset (1916-1934), quien opone espectador pasivo y actor activo. Para saber si el pueblo estaba, o no, listo para presenciar representaciones de teatro clásico, García Lorca zanjaba el debate oponiendo el entender y el sentir (Doménech Rico y Huerta Calvo, 2011: 84), recalcando la exigencia de silencio compartida entre espectadores de pueblo y espectadores urbanos: “Y es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico” (García Lorca, 1934, en Laffranque, 1957: 65).

Las reacciones recolectadas a partir de diferentes fuentes nos llevan, por lo menos en parte, a poner en tela de juicio dicha pasividad contemplativa. Diferentes anécdotas lo corroboran y permiten inventariar las diferentes modalidades de expresión de los espectadores, más allá de los tradicionales aplausos y eventuales abucheos.

## **2.2. Espectadores disconformes, desconcertados o conformes con la función**

*La Barraca* conoció casos de protestas por motivos ideológicos hasta el punto de hacer imposible la representación. Durante su primera excursión por las tierras de Soria, los barracos tuvieron que recoger todo el material el 15 de julio de 1932 sin poder representar *La vida es Sueño* tal y como estaba previsto (Sáenz de la Calzada, 1976: 128). Para entender las reacciones, se ha de tener en cuenta que ver teatro y maravillarse con Calderón no era la prioridad de unos aldeanos atenazados por el miedo, el hambre y el paro (Fuentes, 2006: 200-201). La cada vez más crítica situación política del país en varias zonas rurales y en algunos pueblos por los cuales pasaba el teatro itinerante explica en parte esta actitud. Por eso, en algunas ocasiones no se recibió bien la iniciativa teatral y hasta se apedreó a los actores. En Soria parece que el público, hostil, era manipulado (Baude, 2009: 20) y, si bien Federico García Lorca con *La Barraca* se propuso compartir una mirada maravillada y enterada, incluso sobre el teatro religioso áureo español, no se entendió siempre su empresa y los espectadores tiraron piedras al querer castigar una compañía de izquierdas que se atrevía a llevar a la escena obras de teatro religioso.

Otros ejemplos son de reacciones de espectadores, colectivas o individuales, cuando discrepaban de lo que se les proponía en el escenario. Así, en un pueblo de Soria fue necesario cambiar el desenlace de *La guarda cuidadosa*, un entremés de Cervantes, para poner fin a una bronca de espectadores insatisfechos: “Disconfor-



mes, los ingenuos espectadores protestaron, pidiendo a gritos que fuera el Soldado el elegido por la muchacha. Lorca y los actores no tuvieron más remedio que enmendarle la plana a don Miguel, cambiando el final del entremés” (Huerta Calvo, 2011: 86). Otro caso similar fue la reacción de un joven espectador que pone de manifiesto su confusión entre su pueblo y Fuenteovejuna, así como la recepción que se podía hacer de los textos:

Ocurrió en Vélez-Málaga. La Barraca representaba *Fuente Ovejuna*. En el momento del mayor clímax del drama, Laurencia, que ha sido forzada por el Comendador, denuncia la cobardía de sus paisanos increpándolos de este modo: “Ovejas sois, bien lo dice / de Fuente Ovejuna el nombre.

[...] ¡Gallinas, vuestras mujeres / sufrís que otros hombres gocen! [...] / ¡Y que os han de tirar piedras, / hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes!”. Leopoldo Castedo cuenta la reacción que tuvo un joven espectador ante el alegato de la campesina violentada:

Desde detrás de las bambalinas advertí un tumulto originado en el gallinero. Me asomé por una rendija y vi a un mocetón de pie y gritando a voz en cuello: “Tiene razón la muchacha, somos un pueblo de maricones; hay que matar al Comendador, vamos corriendo...!”. Al darse cuenta de la situación, de que estaba en el teatro de su pueblo y no en Fuente Ovejuna, se le encendió el rostro y tratando de ocultarse no se dio cuenta de que era para él un fogoso aplauso al héroe de la jornada. Aunque bien pensado los héroes habían sido Lope de Vega y Federico García Lorca. (Huerta Calvo, 2011: 94)

Estas reacciones se acompañaban de posturas inusuales entre los espectadores: de pie, sentados en el suelo, apiñados... sus actitudes nada tenían que ver con las de los espectadores de butacas de los teatros urbanos. En las fotos conservadas llama también la atención su gran expresividad con caras que se iluminaban y reaccionaban a lo que se estaba representando. Se ve también que eran muchos los niños, incluso para funciones que no se destinaban a ellos en particular, y esta mezcla de generaciones era otra característica de este público de los pueblos.



Patronato Misiones Pedagógicas-Residencia de Estudiantes, Madrid.



La Alpujarra, Patronato de las Misiones Pedagógicas (1931-1933).



Fotografía de un grupo de espectadores durante una representación.  
Fundación Juan March, Madrid.

Estos comportamientos suscitaban la empatía y la interacción con otras miradas, las de los directores y actores que valorizaban el sentir campesino. Si se considera ahora la dimensión etnológica de la mirada, García Lorca era un director aparte, como sugieren sus palabras en una entrevista de Juan Chabás para el diario madrileño *Luz*:

Claro que le gusta al público. Al público que también me gusta a mí. Obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

los señoritos y a las elegantes sin nada dentro, a éstos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y salen luego comentando: “Pues no trabajan mal.” Ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español. Y luego se dicen católicos y monárquicos y se quedan tan tranquilos. Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ves a un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: ¡Qué bien se expresa!” (Chabás, 1934, en Calvo Serraller, 1975: 38).

En otra ocasión, en 1934, brindó García Lorca una reflexión en torno a la definición de los espectadores e hizo explícita la idea de una recepción diferenciada del espectáculo teatral en función de la clase social y formación del receptor:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia. (García Lorca, en Laffranque, 1957: 65)

### 2.3. El teatro al aire libre

Evidentemente, esta modalidad teatral dependía de las circunstancias climáticas, de que el viento y la lluvia se convirtieran en obstáculos naturales para la representación. Si bien fueron frecuentes los episodios meteorológicos que pudieron alterar el desarrollo de la función, el interés por el espectáculo hizo que no se interrumpieron las representaciones. Sáenz de la Calzada recuerda episodios con actores y público mojados, sin que la lluvia afectara representación y recepción (1976: 128). Es más, en algunos casos, parece que la lluvia se convirtió en otro elemento de la teatralidad y así contribuyó a la emoción del público, algo a lo cual era muy sensible García Lorca: “Recuerdo haber tenido en Almazán una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos, al aire libre, el auto de *La vida es sueño*. Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos” (García Lorca, en Huerta Calvo, 2011: 83). De esta manera, el tiempo, que podría haber sido el mayor obstáculo para las representaciones, se integró hasta formar parte del dispositivo teatral completo, desmultiplicando las sensaciones producidas tanto en los aldeanos como en el dramaturgo, con el ruido de la lluvia formando parte de la representación. Con estas experiencias propias de un teatro de pueblo al aire libre, se agudizó la preocupación de García Lorca por una teatralidad que conmoviera al

espectador. Por eso, en un marco más amplio de renovación dramática, se idearon diferentes mecanismos para enganchar su mirada.

### **3. En pos de la empatía: aportaciones teatrales**

#### **3.1 Nuevas opciones dramáticas: adaptar los textos para el público**

Con la programática intención de crear algo nuevo para el público específico, destinatario de las obras representadas, tanto el repertorio como la puesta en escena de las obras tenían que acondicionarse. Jeanne Moisan recuerda el retroceso cultural de la sociedad española a fines del siglo XIX y al principio del siglo XX, “objetivado por tasas de alfabetización particularmente bajas”, ya que en el año 1900 el 63% de los españoles era analfabeto (2013: 32). Por supuesto, en comparación con el mundo urbano, dicha tasa era superior en el mundo rural, aunque el público de pueblo era heterogéneo y aunque es de suponer que grupos culturalmente mixtos presenciaban las representaciones (Gramsci, 1972: 37). Este contexto influyó tanto en la elección de las obras representadas como en las opciones dramáticas.

Al establecer el repertorio de *La Barraca*, la idea de Federico García Lorca era actuar “con la devoción de quien [admira profundamente a los clásicos] pero también con el descaro y la gracia de quien los quiere hacer próximos al público de su tiempo, sacándolos del fondo de las bibliotecas, arrancándoselos a los eruditos, “para devolverlos a la luz del sol y al aire libre de los pueblos” (Huerta Calvo, 2011: 35). Por su parte, el *Teatro del Pueblo* apostó por un repertorio de obras breves y de adaptaciones de textos clásicos (Ruiz, 2007: 19).

El interés por el teatro áureo se explicaba también por sus características y Javier Huerta Calvo subraya la virtud pedagógica del entremés para “desmontar el retablo de la estulticia” (2009: 45-54). En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega mencionaba la característica de la acción entremesil como “una” y “entre plebeya gente” y salía en defensa del “vulgo”, del público de los corrales, en contra de los académicos: era preciso “hablarle en necio para darle gusto”. En esta perspectiva, en sus puestas en escena, Federico García Lorca simplificaba los argumentos y lo hacía todo para destacar la acción principal (Plaza Chillón, 1997: 151). Por otra parte, su reflexión dramática completaba el dispositivo.

#### **3.2. Nuevas opciones dramáticas: la estilización del universo rural**

Considerando que era importante dirigirse al sentir del espectador, una serie de elecciones se impuso, entre las cuales la estilización del universo rural cumplió un

papel determinante. Luis Sáenz de la Calzada explica que en *Fuenteovejuna* se estilizaron tanto los trajes como los decorados y se adaptaron, así como el contexto histórico al tiempo y a los espectadores de la representación. Así se iniciaba el recurso a un procedimiento de actualización que se vino utilizando posteriormente en puestas en escena, por ejemplo, para las obras de Shakespeare o de Molière. La permanente intención de García Lorca era *mover* al espectador y eso justificaba sus puestas en escena: “Federico trataba –trató siempre– de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro” (Sáenz de la Calzada, 1976: 31-32).

La Escuela de Vallecas, de la cual Alberto Sánchez era uno de los máximos exponentes, destacó por su labor plástica y escenográfica en el teatro y contribuyó a la representación estilizada de paisajes. Ésta, articulada con el regionalismo, inspiró los decorados de numerosas obras, y en el caso de *Fuenteovejuna*, de todos los decorados de los trajes: “Otros figurines como el del *Alcalde* era muy similar al de los paisanos, todo el traje negro y con sombrero de ala ancha, muy rústico, sin olvidar el bastón de mando. El figurín de Laurencia, es una auténtica campesina del siglo XX, con pañuelo anudado al cuello, corpiño, refajo debajo de las rodillas y delantal blanco” (Plaza Chillón, 1997: 154). Los bailes rurales y el ambiente folklórico tratado por Federico García Lorca formaban parte de los dispositivos teatrales que comunicaban entusiasmo a los espectadores:

El propósito de llevar al pueblo más humilde, a las aldeas más aisladas, un retrato de los bailes y las músicas folclóricas de España, en conjunción con una obra de teatro clásico; comunicó a la escena de la época un nuevo sentido de valores artísticos y a la vez populares. La combinación de lo clásico y lo popular, lo antiguo con lo contemporáneo, urbano como rural. [...] Y la gente [...] aplaudía no solo por la interpretación, la dirección, el juego escénico, los decorados, etc., sino porque se hacía patente todo aquello que el campesino español del momento llevaba en su interior. (Plaza Chillón, 1997: 155)

Unas anécdotas relatadas por Sáenz de la Calzada se relacionan con estas intenciones de García Lorca en calidad de director, como cuando explica, por ejemplo, que en *La Tierra de Alvergonzález* “Los trajes que llevábamos los cuatro actores, eran los de los campesinos de *Fuenteovejuna*, de pana, con chaquetas cortas y fajas rojas o negras” (Sáenz de la Calzada: 1976, 89). Indica también que para el montaje de *Peribáñez* de Lope salió a los pueblos a comprar telas genuinas con las que confeccionar los trajes. Así, se resalta la imagen de un García Lorca artista y artesano, según la diferencia, estudiada por Craig, entre dos tipos de directores de escena: el artesano que no es sino un mero adaptador de la obra escrita y el creador cuyo objetivo es elaborar una obra escénica autosuficiente sin necesario recurso a lo escrito (1999 [1905]: 156-157).

De esta manera, la representación aparece como casi independiente de la obra escrita, como obra nueva, capaz de hablarles a los corazones y a los espíritus de los espectadores. García Lorca trabajó en particular la manera de acercarse al público de modo que se alcanzara una proximidad sensible que le permitiera experimentar, con mayor intensidad y eficiencia, el drama desarrollado ante sus ojos: “*Fuenteovejuna*, montada por Federico y por Ugarte fue, constituyó una demostración clara de que con los autores clásicos –los llamados clásicos– era legítimo tomarse cuantas libertades se estimaran convenientes para que el juego de la escena resultara más próximo a la fibra sensible del espectador” (Sáenz de la Calzada, 1976: 74). Al final, a pesar de reticencias, se reconoció unánimemente el éxito de la empresa porque, como explicaba en 1932 José María Salaverría, escritor y periodista de sensibilidad de derecha radical y autoritaria, no se podía negar el alcance de la potente obra pedagógica del teatro itinerante:

Lo cierto es que logran interesar al espectador actual y mantenerlo atento y gustoso durante toda la obra. Para los públicos puramente rurales, eligen obras de menos complicación. El entremés de Cervantes “La guarda cuidadosa” que les ha proporcionado éxitos repetidos. A pesar del lenguaje anacrónico y de lo extraño de los tipos y asuntos, la gente sigue con gran curiosidad el desenvolvimiento de esa vida de ficción que conserva, a pesar de los siglos, el aroma profundo de la raza y la huella eterna del genio (Salaverría, citado por Laffranque, 1956: 312).

### **3.3. ¿Objetivos pedagógicos? En contra del espectador aburrido**

Federico García Lorca quería reanudar una función didáctica del teatro y por ello le otorgó a la mimesis un sitio prioritario. La experiencia del teatro itinerante y de un público específico le hacía muy atento a las reacciones del espectador: “La vista agudísima de Federico, esa hipersensibilidad de la que tantas muestras ha dejado, le había hecho observar, durante las representaciones, que en ciertos puntos de la obra decrecía el interés del espectador” (Sáenz de la Calzada, 1976: 54). Luchar contra el aburrimiento se convirtió en la mayor preocupación del director que imponía la dirección de los actores y elegía la puesta en escena. Tanto los barracos como los demás misioneros tuvieron que buscar estrategias dramatúrgicas de captación del espectador de pueblo de la España de los años 1930 que, no obstante, se mostraba atento por contrastar el teatro, como actividad de ocio, con su rutina cotidiana:

El campesinado tenía un profundo respeto por nuestro teatro; oscuramente, en las raíces de sus conexiones nerviosas primarias, tal vez se aglutinaran los enlaces existentes entre

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

religión y arte; asistía a las representaciones de la Barraca como si estuviera en misa y se daba cuenta de que lo que nosotros decíamos en el escenario, se dirigía a él, a él y a sus manos llenas de callos y a sus músculos cansados. (Sáenz de la Calzada, 1976: 24-25)

El archivo fotográfico del teatro itinerante, mayoritariamente del *Teatro de las Misiones*, refleja el interés y entusiasmo suscitados por la función. Las representaciones podían ocasionar momentos que tendían hacia una máxima interacción entre escenario (actores) y aforo (espectadores), y las fotos permiten entender los dispositivos escénicos. Así la sesión de *El juez de los divorcios* de Cervantes en Mombeltrán (Ávila, 16/02/1932) muestra un reparto espontáneo de los espectadores alrededor del escenario: algunos hasta se apoyan en el escenario o, a la derecha, otros se suben a una fuente de piedra. También en el balcón del muro adyacente al tinglado se ve a un hombre (¿posible ayudante para la función) y a un niño (¿espectador privilegiado de la básica tramoya teatral?).



Sesión de *El juez de los divorcios* de Cervantes, en Mombeltrán, Ávila, por las Misiones Pedagógicas (col. Residencia de Estudiantes).

Se ve que, de pie o sentado, el público, libremente congregado, utilizaba todo el espacio disponible alrededor del escenario para ver la función y no se puede ignorar el impacto de tanta proximidad en la recepción y en la actuación de los actores.

Lo que así se vivía como espectáculo mucho tenía que ver con la recepción infantil del teatro de marionetas, como se ve en una foto de niños en una representación del *Teatro y Coro del Pueblo* (Guadalajara, hacia 1932), que los presenta apiñados alrededor del retablo. A pesar de la separación entre los dos espacios (escenario y público), se nota cómo los niños intentan borrar la distancia y la frontera entre ellos y las marionetas.



Cartel anunciando un *Retablo de Fantoques* y el público de un espectáculo de marionetas en Malpica (A Coruña): niños entusiasmados y desordenados en torno al retablo. (Colección L. Hernández Iglesias)

Todos, muy atentos, parecen querer acercarse lo más posible al retablo y ocupan todo el espacio disponible: están de pie alrededor formando un arco de casi 180 grados, siendo inasequible la parte restante del semicírculo (pecios de barcos, agua). En los pueblos, el dispositivo escénico solía implicar para los actores una actuación observable en unos 180 grados alrededor del escenario y para el espectador la necesidad de ubicarse para ver cómodamente lo mejor posible. Tenía como corolario una educación de la mirada, al tiempo que una sensibilización a los recursos teatrales susceptibles de producir efectos. Los espectadores seguían la acción de manera continua a pesar de las condiciones, gracias al dispositivo pedagógico de las Misiones que les animaba a permanecer atentos y concentrados. Las fotos muestran que funcionaba perfectamente la captación de su atención y están ahí, inmortalizados, instalados en la contemplación y seguimiento de la acción teatral. Estas actitudes invitan a pensar que la manera cómo los misioneros y miembros de *La Barraca* pensaron su labor resultó eficaz, al tiempo que les exigió encontrar subterfugios para adecuarse al público y asimismo completar su formación como actores. Semejante relación brinda una interesante oportunidad para observar cómo iba formándose la mirada moderna de los espectadores.

#### 4. El público se hace al actuar

“Y si es verdad que se hace camino al andar, nosotros vamos a hacer al público en el camino”, afirmó Sáenz de la Calzada (1976: 43), al subrayar la dimensión simbó-



lica del *Teatro de las Misiones* y de *La Barraca*: “lo importante es que ambos teatros peregrinos, ambulantes, representaban florones escénicos, y bien lucidos, de lo que fuera la Institución Libre de Enseñanza” (1976: 45). Al seguir las rutas recorridas por las compañías de teatro itinerante en la España de la Segunda República, y en particular los itinerarios de *La Barraca*, y al interrogar los mecanismos de producción y de recepción del espectáculo, se procuró destacar la importancia de una vuelta a una teatralidad de los pueblos, como en los Siglos de Oro, a través de los ideales llevados por los Misioneros de la ILE. Dicha teatralidad se caracteriza por una circulación dramatúrgica entre la escena (el tinglado) y la sala (los espectadores en un espacio abierto), muy diferente de la circulación entre escena y sala que podían experimentar los espectadores de los centros urbanos.

Hacía falta estimular, maravillar, impactar y conmover al espectador de teatro, por lo cual se desarrolló el papel de elementos como el vestuario o el decorado. Se tuvo que buscar una dramaturgia de recursos sencillos y también a los actores les tocó volver a provocar la emoción y el entusiasmo. Por otra parte, si bien el espectáculo había sido pensado para forjar al espectador, tal vez no se había pensado mucho en el actor. Y, sin embargo, la emergencia de un nuevo actor fue otra realidad de estos años: la entidad actoral dejó de estar en el centro de la producción teatral como en el siglo XIX. Con su concepto de Supermarioneta, Gordon Craig ponía en tela de juicio el mismo concepto de actuación borrando la dimensión psicológica para insistir en la gestualidad, sobre la cual el director de escena conservaba el control. Ya no bastaba con declamar, sino que era necesario un trabajo corporal y la vuelta a la danza, al baile, al mimo, a la expresión corporal. En un primer tiempo España sólo participó de muy lejos en estas experiencias (Baude, 2009: 4), pero estas líneas sí tuvieron un impacto en el trabajo de García Lorca y en su propia formación como actor, director y hombre de teatro fraguado por la experiencia hasta la última etapa de *La Barraca*.

La concepción del teatro itinerante, que en otras ocasiones pudo enlazar con la (a veces problemática) creación estatizada de un teatro “nacional-popular”, se fundamentaba en una recepción casi fisiológica y elemental de la acción teatral y alumbró un nuevo despertar de la sensibilidad artística en los pueblos. Dicha sensibilidad cuestionaba la finalidad de los llamados planes educativos al tiempo que evidenciaba sus límites. Las peregrinaciones construidas de las compañías de teatro itinerante son el resultado de un proyecto ante todo colectivo, alimentado por un culto de sus miembros, hombres y mujeres de teatro, al teatro de los Siglos de Oro por las posibilidades renovadoras que brinda. En esta dinámica cultural no cabía espacio para la nostalgia o el amor al pasado; en cambio, el repertorio áureo permitía la apertura hacia la modernidad. El proyecto de F. García Lorca era devolver al teatro su sitio

como práctica y ante todo como espectáculo literario: “Confundidos en un mismo fervor y un mismo respeto escrupuloso del teatro y del público, director de escena y actores se esf[orzaban], más allá del vacío de la producción contemporánea, por devolver a las obras del Siglo de Oro, en unos ámbitos que todavía p[odía]n escucharlas y vibrar con ellas, claridad, gracia, ritmo y fuerza”.<sup>3</sup>

La creación de nuevas modalidades teatrales para los actores contribuyó a renovar la aproximación al teatro por la misma dinámica itinerante que supusieron las sesiones de las obras representadas. Por otra parte, permitieron que se lanzara una mirada nueva hacia el mismo espectador de teatro que podía ser un espectador “común” sobre el modelo del “common reader” (Woolf, 1925). Estas consideraciones y reflexiones sobre el espectador de teatro llevan a cuestionar su papel en el diseño de una teatralidad nueva, así como a pensar las modalidades de emergencia del actor y del espectador de teatro modernos. Gestionar la pedagogía teatral superando dificultades se reveló una necesidad más que un reto e hizo que el teatro para transportar, itinerante o ambulante, concienciara más a los actores de su papel social, cultural, intelectual y humano. La confrontación espectacular entre actores y público de los pueblos, momento óptimo de la actualización de la sinestesia-espejo que permite a los espectadores experimentar la función con su plena sensibilidad y su intelecto llevó a una multiplicación y reestructuración de las entidades teatrales, y permitió que se renovara el mecanismo de teatralidad. En efecto, en esta interacción dinámica y continua fue donde se fraguaron, por una parte, una actuación nueva, con un personaje y ya no tanto con un actor, con profundidad psicológica y no sólo con gestualidad, y por otra, un público “posible”, del cual se desprenderían los elementos más sensibles y receptivos, aprovechando las iniciativas culturales y humanistas que constituyeron algunos proyectos teatrales en la España de la Segunda República. A pesar de la interrupción, en 1936, de las dinámicas iniciadas, este teatro itinerante abrió una nueva etapa en la elaboración de una teatralidad moderna a partir de la experiencia en los ámbitos rurales. Aportaciones como el espectáculo del montaje del tinglado, la relativa visibilidad de las bambalinas al lado del escenario o su ausencia, el papel del decorado y del vestuario y la primacía dada al sentir y, por lo tanto, a la teatralidad, brindaron una cantera de propuestas que se vinieron desarrollando posteriormente, contribuyendo a la forja del teatro de la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>3</sup> Así se lee en francés: “Confondus dans une même ferveur et un même respect scrupuleux du théâtre et du public, directeur et acteurs s’efforcent, par-delà le vide de la production contemporaine, de rendre aux pièces du Siècle d’Or, dans un milieu qui peut encore les entendre et vibrer avec elles, clarté, grâce, rythme et force” (Laffranque, 1969: 604).

## Bibliografía

- AA.VV. (1933). *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, 4 (1).
- AA.VV. (2006). *Cultura y ocio (I). Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*. El País. (La mirada del tiempo, n.º 16), 240-241.
- Aznar Soler, Manuel (1997). “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 2, 45-58.
- Barthes, Roland (1964). “Le théâtre de Baudelaire”. *Essais critiques*. Paris. Seuil, 258-291.
- Baude, Jean-Marc (2009). *Federico García Lorca, de la Barraca au théâtre sous le sable*. Houlgate, Dadasco-éd.
- Benavente, Jacinto (2008 [1907]). *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra.
- Calvo Serraller, Fra (1975). *La Barraca y su entorno teatral*. Madrid, Galería Multitud.
- Casona, Alejandro (1957). “Pueblo y Teatro”. *El Universal* (Caracas).
- Casona, Alejandro (1949). *Retablo jovial, piezas breves escritas para el Teatro ambulante* (nota preliminar del autor). Buenos Aires, El Ateneo.
- Craig, Edward Gordon (1999 [1905]). *De l'art du théâtre*. Belval, Circé.
- Díaz Castañón, Carmen (1999). *Alejandro Casona. Biografía*. Oviedo, Ariel, Biblioteca Caja de Ahorros de Asturias.
- Doménech Rico, Fernando y Huerta Calvo, Javier (dirs.) (2011). *La Barraca de García Lorca: ayer y hoy de una utopía teatral*. Madrid, Acción Cultural Española.
- Doménech Rico, Fernando (2013). “El repertorio de La Barraca”. En Huerta Calvo, Javier y Doménech Rico, Fernando (eds.). *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, Ediciones del Orto, 35-59.
- Evreinov, Nicolai (1908). “Apología de la teatralidad” (conferencia pública dada en el Círculo literario y artístico de Moscú, 16/12/1908). *El teatro en la vida* (1936). Santiago de Chile, Ercilla.
- Fuentes, Víctor (2006 [1980]). *La marcha al pueblo en las letras españolas* (prólogo de Manuel Tuñón de Lara). Madrid, Nuestro Mundo/Cronos.
- García Alonso, María (2003). “Necesitamos un pueblo”. *Genealogía de las Misiones Pedagógicas* (catálogo de la exposición *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*). Murcia/Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 75-97.
- García Lorca, Federico (1934). “La Barraca”. *La Nación* (Buenos Aires).
- Gullón, Germán (1978). “«La Barraca»: Teatro Universitario. A review”. *Hispanic Review*, 46 (3), 393-395. DOI: <https://doi.org/10.2307/472425> (último acceso: 16/06/2021).

- Gramsci, Antonio (1972). *Cultura y literatura*. Barcelona, Península.
- Huerta Calvo, Javier (2009). “La magia del retablo”. En Vega, Germán (ed.), *De La Celestina a La vida es sueño. Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*. Valladolid, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 45-64.
- Insúa, Sara (1928). “Los descendientes de Maese Pedro o los titiriteros de la sierra”. *Estampa*, 37.
- Laffranque, Marie (1956). “Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés”. *Bulletin Hispanique*, 58 (3), 301-343. Recuperado de: [www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1956\\_num\\_58\\_3\\_3491](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1956_num_58_3_3491) (último acceso: 4/12/2021). DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1956.3491>.
- Laffranque, Marie (1957). “Federico García Lorca. Encore trois textes oubliés”. *Bulletin Hispanique*, 59 (1), 62-71. Recuperado de: [www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1957\\_num\\_59\\_1\\_3514](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1957_num_59_1_3514) (último acceso: 4/12/2021). DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1957.3514>.
- Laffranque, Marie (1969). “Encore une interview sur La Barraca”. *Bulletin Hispanique*, 71 (3-4). Recuperado de: [www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1969\\_num\\_71\\_3\\_3999](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1969_num_71_3_3999) (último acceso: 10/12/2021). DOI : <https://doi.org/10.3406/hispa.1969.3999>.
- Marquina, Rafael (1916). “El teatro de la calle”. *Blanco y Negro*, 07.03.1926.
- Martín Báñez, María (2002). *Las Misiones pedagógicas en Salamanca (1931-1936)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moisand, Jeanne (2013). *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Ortega y Gasset, José (1969 [1916-1934]). *El espectador*. Madrid, Alianza Editorial.
- Plaza Chillón, José Luis (1997). “Homenaje a Alberto Sánchez en el centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: «La Fuenteovejuna» de Federico García Lorca”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 141-157.
- Plaza Chillón, José Luis (2001). *Clasicismo y vanguardia en la Barraca de F. García Lorca*. Granada, Comares.
- Redondo, Agustín (dir.) (1997). *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain (II). Élités et masses*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ruiz, María Jesús (ed.) (2007). *Alejandro Casona, La molinera de Arcos. Tonadilla en cinco escenas y un romance de ciego*. Ayuntamiento de Arcos de la Frontera.
- Sáenz de Buruaga, Gonzalo (2003). *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Murcia/Madrid, Residencia de Estudiantes.

El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada...

- Sáenz de la Calzada, Luis (1976). *La Barraca. Teatro Universitario*. Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Tapia, Gonzalo (2006). *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936* [Documental en DVD]. SECC-TVE/Acacia Films-Malvarrosa Media.
- Ubersfeld, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales.
- Woolf, Virginia (1925). *The Common Reader*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company.



## UNA INFANCIA SIN FUTURO: EL PERSONAJE DEL MENOR MIGRANTE EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

## CHILDHOOD WITHOUT A FUTURE: FIGURE OF THE MINOR MIGRANT IN THE CONTEMPORARY SPANISH THEATER

KAROLINA KUMOR  
*Universidad de Varsovia*

KAMIL SERUGA<sup>1</sup>  
*Universidad de Varsovia*

### RESUMEN:

El presente artículo estudia la figura dramática del menor migrante y, en concreto, el papel que este desarrolla en el teatro español actual en su función de protagonista. A pesar de que los niños participan masivamente en el proceso migratorio, su presencia en las tablas es más bien escasa. De entre las obras publicadas en dos antologías teatrales sobre la migración que constituyen el corpus del presente estudio (*Los mares de Caronte*, 2016; *Sillas en la frontera*, 2018), solamente cuatro textos cuentan con la figura del niño: *En un lugar de nadie* y *El viaje de Adou*, de Diana de Paco; *El camión al paraíso*, de Antonia Bueno y *Babel*, de Juana Escabias. Las dramaturgas destacan por ubicar al personaje infantil en el centro del universo dramático consiguiendo con ello abordar,

### ABSTRACT:

The paper investigates the dramatic figure of a minor migrant, and aims, specifically, to examine their role as a protagonist in the contemporary Spanish theater stage plays that deal with the problem of migration. The presence of the minor migrant in contemporary Spanish theater is disproportionately scarce considering their massive participation in the migratory process. Among the works published in two theater anthologies on migration that we established as the corpus for the paper (*Los mares de Caronte*, 2016, and *Sillas en la frontera*, 2018), minor migrant figures appear only in four texts: *En un lugar de nadie* and *El viaje de Adou*, by Diana de Paco; *El camión al paraíso*, by Antonia Bueno and *Babel*, by Juana Escabias. The

<sup>1</sup> La contribución específica de cada autor es del 50%.

desde su perspectiva, algunos de los tópicos relacionados con la migración y recuperar la voz, tantas veces olvidada, de los menores migrantes. En nuestro estudio analizaremos la dramatización de la experiencia migratoria desde la perspectiva de la *seguridad ontológica* de Anthony Giddens, así como también nos centraremos en todos aquellos aspectos dramaturgicos que se orientan a la denuncia social.

PALABRAS CLAVE:

Migración, menor migrante, Diana de Paco, Antonia Bueno, Juana Escabias.

playwrights not only manage to address some pressing topics related to migration, but also reclaim the voice of minor migrants. The paper analyzes plays both thematically and formally: we apply the concept of *ontological security* (Anthony Giddens) to the dramatization of migration experience and analyze dramaturgical techniques that are employed to elicit social denunciation.

KEY WORDS:

Migration, minor migrant, Diana de Paco, Antonia Bueno, Juana Escabias.

Trabajadores indocumentados, ilegales, sin papeles, criminales, enemigos, invasores y mojados... Todos ellos constituyen una serie de calificativos de los extranjeros migrantes y se inscriben en una práctica discursiva del orden social que consiste en enfrentar a dos colectivos: un *nosotros* en oposición a un *otros*, siendo considerados estos últimos unos intrusos. El discurso, como es de notar, está lejos de ser neutro y, con frecuencia, consigue infiltrarse en prácticas sociales de exclusión social y rechazo, marginación o declarada hostilidad y violencia, tanto física como simbólica. La reflexión crítica sobre dichas prácticas no solo es el dominio de las ciencias políticas y sociales, sino también del arte y la literatura que se erigen como aliadas de denuncia. A nuestro modo de ver, el arte del teatro es donde mejor se codifica, como acto de denuncia, la colisión entre dos mundos (un *nosotros* y un *otros*) y eso es posible, sobre todo, gracias a la especificidad de la comunicación teatral que no solo se produce a nivel diegético, sino que, por excelencia, incluye también al público. Recurriendo a las palabras de José Monleón:

El teatro ofrecería [...] situaciones que permiten a varios personajes, a través de sus comportamientos, optar por uno de los caminos posibles, a la vez que [...] somete a juicio la realidad. Esto incluye automáticamente la intervención del espectador, en tanto que la obra dramática no debe dar explícitamente la razón a ningún personaje, sino dejar que sea aquel quien, a la vista de lo que sucede en el escenario, tome partido [...]. (Monleón, 2010: 25)



En este contexto, nos interesará investigar cómo el teatro español actual aborda la reflexión crítica sobre el fenómeno migratorio,<sup>2</sup> aprovechándose de la figura de personaje infantil. Como hemos podido establecer, hasta ahora no existe ningún estudio que englobe la presencia del mismo en el teatro español destinado para adultos en el contexto del tema de la migración. De entre numerosas obras dramáticas concebidas en las últimas dos décadas y dedicadas al tema de la migración, como el corpus del trabajo hemos elegido dos antologías relativamente recientes: *Los mares de Caronte*, editada por Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos (2016), y *Sillas en la frontera* (2018), a cargo de la primera de los autores arriba mencionados. Si el primer volumen aún textos de las dramaturgas y los dramaturgos españoles sobre el problema de la migración en general,<sup>3</sup> el segundo completa la reflexión sobre el tema al congrega piezas breves de teatro escritas exclusivamente por y sobre mujeres de diferentes latitudes y en diferentes idiomas.<sup>4</sup> La colección de obras seleccionadas en ambas antologías demuestra un gran compromiso, si consideramos que el teatro “debe ser una rebelión en contra de los convencionalismos socioculturales y un espacio artístico de identidad y memoria para realizar el necesario encuentro entre seres humanos” (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2016: 16). Teniendo en cuenta el enfoque adoptado, nos centraremos únicamente en aquellos textos dramáticos de las dos antologías que evocan al personaje infantil y lo ubican en el epicentro del universo dramático con el fin de recuperar la voz perdida de los menores migrantes. Ellos, a pesar de participar masivamente en el proceso migratorio, por lo general aparecen desdibujados o marginalizados en el teatro destinado para adultos. De entre treinta y seis textos en español e incluidos en ambas colecciones, solo cuatro textos (de Diana de Paco, Antonia Bueno y Juana Escabias) abordan desde la perspectiva infantil algunos de los tópicos relacionados con la migración: el abandono del hogar, la travesía, la separación o la vulnerabilidad.

Todos estos factores desembocan en la inestabilidad emocional del niño y en la pérdida de –recurriendo al término de Giddens– la seguridad ontológica, definida como

---

<sup>2</sup> Nuestra investigación se inserta en una serie de trabajos que analizan la problemática migratoria en el teatro español contemporáneo. Entre ellos debemos hacer especial mención a los libros monográficos de Coleman (2020) y Doll (2013), así como a los estudios de corte panorámico de Pérez-Rasilla (2010), Gutiérrez Carbajo (2012), García Manso (2016).

<sup>3</sup> Para más información sobre la antología, remitimos a la reseña del libro publicada en *El Kiosko teatral* (Martín Clavijo, 2017).

<sup>4</sup> Aunque el castellano es la lengua predominante de la antología, la misma encierra también textos redactados en árabe (con traducción al español), inglés, italiano y francés. Para más detalles sobre el contenido de la antología, véase Orazi (2020).

one form, but a very important form, of feelings of security [...]. The phrase refers to the confidence that most human beings have in the continuity of their self-identity and in the constancy of the surrounding social and material environments of action. A sense of the reliability of persons and things, so central to the notion of trust, is basic to feelings of ontological security; hence the two are psychologically closely related. (Giddens, 1996: 92)

El concepto de la (in)seguridad ontológica introducido por Giddens encuentra su plena aplicación al fenómeno migratorio que se vincula estrechamente con el aspecto espacial, tal y como lo aseveran Kinnvall y Nesbitt-Larking: “The search for ontological security becomes a spatial as well as a psychological dynamic to do with a generalized sense of danger and threat and the longing for security, fixed values, and a home” (2011: 73). En muchos casos, pues, es la pérdida de la seguridad ontológica en el país de origen la que genera el acto de migrar.<sup>5</sup> En este mundo globalizado, las personas migrantes pretenden asegurarse un nuevo lugar; un lugar al que puedan llamar su hogar y que posibilite la recuperación de la seguridad ontológica perdida. De este modo, aunque la misma noción incluye también la seguridad física, apunta ante todo a la tan subjetiva visión del yo; en otras palabras, a la consciencia de ser capaz de actuar y decidir sobre sí mismo (*agency*).

Teniendo en cuenta el enfoque de nuestra investigación debemos recordar, siempre siguiendo a Giddens, que la seguridad ontológica en cuanto cualidad de cada ser humano empieza a desarrollarse en las tempranas etapas de la infancia. Recurriendo a las teorizaciones de Erik Erikson, el sociólogo inglés afirma que la confianza se sustenta en el vínculo emocional entre el hijo y sus cuidadores, vínculo que le garantiza la resiliencia necesaria contra amenazas y peligros de la realidad (Giddens, 1997: 54). De ahí que la presencia de los padres en cuanto garantes de la estabilidad afectivo-cognitiva resulte decisiva para el desarrollo del niño. En el caso de los movimientos migratorios, sin embargo, un motivo recurrente es la separación forzada entre el menor migrante y sus cuidadores, bien por parte del poder institucional o bien por trágicas ocurrencias de la travesía. En consecuencia, los niños migrantes experimentan el proceso de desalojo y desarraigo que desemboca en la pérdida de la seguridad ontológica.

Ahora bien, en los textos teatrales que analizaremos a continuación, el protagonismo de los personajes infantiles permite observar ciertos mecanismos de afrontamiento que ellos mismos emplean para contrarrestar la pérdida de la seguridad onto-

<sup>5</sup> A modo de ejemplo, citemos a Vaughan-Williams y Pisani, que destacan que “[r]egardless of the country of origin, the search for ontological security and peace were consistently listed as the primary motivating factor for fleeing: the priority and immediate need simply being to escape danger, and then to search for a better life” (Vaughan-Williams y Pisani, 2020: 659).

lógica. Dichos mecanismos, una vez trasvasados al lenguaje dramático y teatral, se tornan una potente arma delatadora de las injusticias, humillaciones y sufrimientos vividos en su éxodo, a la vez que socavan los cimientos de las políticas migratorias de Occidente. Todo ello resulta posible ya que en el marco de la intersubjetividad los menores migrantes se consideran seres más vulnerables y, en consecuencia, evocan una respuesta afectiva más empática por parte del público.

El primero de los textos estudiados desde este enfoque, *El viaje de Adou* de Diana de Paco, se centra en la perspectiva infantil valiéndose de un elemento muy eficaz desde el punto de vista dramático: el poder de la imaginación del niño. Al construir la figura del menor migrante (inexorablemente vinculada a fuertes cargas emocionales), la dramaturga se sirve de los mecanismos de la percepción de la realidad y la reinención de la misma típicos de la etapa de la infancia. Como sabemos, la importancia de la imaginación para el desarrollo emocional y cognitivo del ser humano en esta etapa de la vida difícilmente podría ser sobrevalorada (véase Vygotsky, 2004; Engel, 2005). El niño usa la imaginación para comprender, interpretar y recrear el mundo que le rodea, configurando así lo que se conoce en el psicoanálisis como el mundo representacional (Sandler y Rosenblatt, 1962).<sup>6</sup> La fantasía le ayuda a entender ciertas reglas, a ponerse en el lugar del otro, o crear un entorno íntimo al que solo él tiene acceso. En este mundo imposible donde las reglas y las decisiones pertenecen solo al niño y es él quien puede controlar todo y a todos, a menudo exterioriza sus propios problemas e inquietudes, así como intenta refugiarse y protegerse de lo real. En este sentido, el infante se sirve de su imaginación para imponer un orden cognitivo a una realidad que, de otra manera, se escaparía a su comprensión; o, lo que es lo mismo, procura recuperar su sentido de la seguridad ontológica.

Es así precisamente como ocurre en el caso del protagonista de Diana de Paco, Adou, un chico de ocho años proveniente de Costa de Marfil que dialoga con un hombre de mediana edad que resulta ser traductor. La conversación se produce en una habitación descrita en una de las acotaciones como “una sala cerrada”, o “una especie de oficina”, que no es sino la representación de un puesto fronterizo. De forma inmediata, los espectadores reconocen la situación dramática que apunta a la detención de un menor migrante por los Servicios de Inmigración. El espacio hostil y amenazante de la comisaría es, no obstante, transformado, por medio de la ima-

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que los citados autores se sirven de la metáfora teatral para explicar la construcción del mundo representacional: “The representational world might be compared to a stage set within a theater. The characters on the stage represent the child’s various objects, as well as the child himself. Needless to say, the child is usually the hero of the piece. The theater, which contains the stage, would correspond to aspects of the ego, and the various functions such as scene shifting, raising or lowering the curtain, and all the machinery auxiliary to the actual stage production would correspond to those ego functions of which we are not normally aware” (Sandler y Rosenblatt, 1962: 134).

ginación de Adou, en un mundo alternativo donde él es un superhéroe invencible y dotado de poderes mágicos. Como tal, ha de emprender un súper viaje apasionante, no solo estimulante por la expectativa del reencuentro con sus padres, sino también por constituir una prueba de fuego que demostraría su invencibilidad y sus cualidades sobrehumanas. Más allá de un sencillo juego infantil, en la historia del niño se reconocen fácilmente las claves de todo el duelo migratorio en cuanto el quebrantamiento de la seguridad ontológica. Esta va desde la violación de los derechos de niños en el país de origen (la negación de escolarización o la explotación laboral) hasta la separación forzada de sus padres en el país de llegada. La única arma de la que Adou dispone es su imaginación. Diana de Paco de manera consciente introduce, pues, la perspectiva del niño para quien el viaje es una gran aventura, accesible únicamente para aquellos dotados de poderes mágicos. Solo con estos Adou podrá vencer los peligros que le acechan durante su trayecto y al llegar a su meta, cuando se encuentre con sus antagonistas que percibe como extraterrestres, criaturas incomprensibles y amenazantes.

No obstante, cabe señalar que el mundo de fantasía construido por Adou germina de una narración fabulosa que los adultos crearon. En los preparativos del superhéroe previos a la aventura participan el abuelo y, de lejos, el padre del chico, quienes intentan proteger al niño de los posibles peligros del itinerario migratorio. Las visiones fantásticas que le imponen resultan eficaces, puesto que Adou –como probablemente lo haría cualquier niño de su edad– les sigue el juego. No es, pues, de extrañar que el chico crea a ciegas en ese mundo imposible poblado de extraterrestres quienes en el mundo real no son sino hombres policías, representantes del poder del país de acogida. De la misma manera, llevado por el juego de imaginación, está convencido de la existencia de una nave espacial que, en realidad, es una maleta corriente en la que viaja confinado. Dicha maleta no solo constituye el medio de transporte sino, ante todo, un escudo con el que protegerse ante los peligros del viaje. Así, por ejemplo, durante su itinerario Adou se imagina defendiéndose contra los meteoritos espaciales que lo golpean, si bien en realidad –y como puede suponerse–, se trata de meros volteos en la cabina de equipaje. La “cualidad protectora” de la maleta se hace aún más evidente al final de la obra, cuando el chico –al enterarse de la imposibilidad de reunirse con sus padres– se decide a coger de nuevo su nave espacial: “[s]e acurruca en la maleta y cierra los ojos, aprieta los puños, se coloca dentro de la maleta en posición fetal” (de Paco Serrano, 2016: 247). Puede entenderse que se ve a sí mismo escapando del lugar hostil y amenazante, encerrándose en un espacio oscuro y claustrofóbico que él, no obstante, considera seguro y ameno. Adopta mientras tanto una actitud típica de niño que con la citada cadena de acciones desea desplazar la realidad. Prueba de ello son sus últimas palabras, con las que se cierra la obra:

“¡Venga, vámonos, súper Adou en misión de rescate! ¡No nos gusta este lugar lleno de extraterrestres disfrazados de hombres policías! ¡Salvaremos a papá, recogeremos a mamá y volvemos a casa!” (de Paco Serrano, 2016: 247).

Un parecido vehículo dramático de la imaginación fantástica y, por ende, de la presentación del proceso migratorio como un juego infantil se ofrece en el otro texto de Diana de Paco: *En un lugar de nadie*. Si bien este procedimiento no engloba los cinco cuadros de los que se compone la obra, se convierte en su eje estructurador y al estar presente en el primero y el último constituye un marco significativo. Los dos cuadros liminales se ubican en un espacio vacío, en el epónimo “lugar de nadie”, al que “todos vendrán, antes o después” (de Paco Serrano, 2018: 180). En este lugar, dos niños dialogan y comparten sus experiencias migratorias. Mientras que el niño relata su viaje en barco acompañado por su madre que intentaba protegerlo de otros hombres para que no lo aplastaran, la niña cuenta cómo trataba, junto con su madre y hermana, de cruzar la frontera saltando una valla. En ambos casos, los niños –al igual que Adou– conciben el viaje como una aventura que, sin embargo, pronto deja de serlo para desembocar en una muerte: el niño se ahoga en el mar y la niña es asesinada a golpes. No obstante, desde la perspectiva de los niños, la muerte no supone el cese del juego. Solos, en “un lugar de nadie”, se ponen a imaginar una ciudad en las nubes donde no habrá “muros, ni fronteras, ni puertas, ni barreras” (de Paco Serrano, 2018: 184). Esta nueva ciudad, “la ciudad del sol”, es un espacio que nunca será exclusivo, ya que “podrá entrar quien quiera” (de Paco Serrano, 2018: 184), siempre y cuando siga la regla del juego que es saber “volar con la imaginación” (de Paco Serrano, 2018: 184). El proyecto de los niños nos remite intertextualmente al argumento de la comedia utopista y fantástica de Aristófanes *Las aves*, en la que los dos protagonistas, Evélpides y Pisterero, hartos de desorden e intrigas, abandonan Atenas en busca de una ciudad pacífica donde puedan vivir tranquilos y sosegados (Fernández Soto, 2018: 27); aspiración que se cumple con la construcción de una ciudad en los aires. En otro orden de cosas, la idea de “la ciudad de las nubes” hace pensar en la materialización física de lo que Freud llama “el sentimiento oceánico”,<sup>7</sup> el cual, a su vez, nos vuelve a dirigir hacia el concepto de la seguridad ontológica. El lugar sin límites que diseñan, al eliminar cualquier noción de amenaza, sería garante

<sup>7</sup> Como punto de partida le sirve la carta de Romain Rolland que escribe sobre “Un sentimiento que preferiría llamar sensación de ‘eternidad’; un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir ‘oceánico’” (Freud, 1992: 65). A pesar del contexto religioso subyacente a esta noción, nos interesa recalcar el anhelo del sujeto de fundirse con el mundo exterior: “Este ser-Uno con el Todo, que es el contenido de pensamiento que le corresponde, se nos presenta como un primer intento de consuelo religioso, como otro camino para desconocer el peligro que el yo discierne amenazándole desde el mundo exterior” (Freud, 1992: 72). En este sentido, el sentimiento oceánico, al anular la exterioridad (por tanto, las amenazas y peligros) permite al sujeto experimentar plenamente la seguridad ontológica.

de la seguridad ontológica para todos sus habitantes. Al igual que en la comedia aristofánica, nos encontramos aquí con una visión utópica del espacio que, no obstante, en la reinterpretación de Diana de Paco está vinculado estrechamente con el de la muerte, haciéndonos pensar que este sueño puede cumplirse solo en el más allá donde las reglas del juego de los adultos no se aplican.

También la cuarta escena del drama hace referencia a “un lugar de nadie” que solo en apariencia mantiene una leve relación con la historia de los dos niños migrantes. Si bien en este cuadro la dramaturga abandona por un momento a sus pequeños protagonistas y deja de lado la idea de jugar y reinventar la realidad circundante típica de los niños, para nada llega a renunciar a la perspectiva infantil. En el centro del cuadro pone la figura de Astianacte, llamado “el niño de la muralla”, que esta vez remite al universo de la mitología griega y, por consiguiente, al de la tragedia clásica: *Las Troyanas*, de Eurípides. La breve escena evoca el episodio de la despedida entre Andrómaca (aquí la Mujer Troyana) y su hijo Astianacte, arrancado a la fuerza de los brazos de su madre y arrojado desde los muros de Troya por orden de Odiseo. El cuadro se compone tan solo de dos monólogos breves articulados por el niño y la madre, quienes “sin dejar de mirarse, [...] frente a frente lloran sus recuerdos” (de Paco Serrano, 2018: 183). Situados en un ámbito anatópico y anacrónico, en pocas palabras repasan en su memoria el momento de separación impregnado de llanto, dolor y violencia. El hijo, consciente de su destino ineludible, se aferraba a los brazos de su madre pero, una vez arrancado de ellos, solo podía mirarla como diciéndole sin palabras que la esperará en “un lugar de nadie”. Al igual que en los cuadros liminales de la obra, este lugar se vincula con el espacio de la muerte, al parecer, el único donde puede cumplirse la promesa de felicidad y realizarse el sueño de reencontrarse con sus queridos. El cuadro se cierra con una voz coral en off, cuya intervención enlaza el destino del personaje infantil de la tragedia griega con el de los niños migrantes de los cuadros anteriores, todos ellos víctimas inocentes de las políticas de los adultos. Visto así, la figuras del “niño del agua” y la “niña de la jaula” no son sino otras tantas reencarnaciones del personaje de Astianacte, pues como advierte la Mujer Troyana: “No importa de dónde seas. Troya es todas las guerras. Troya es todos los lugares y los tiempos. Troya es el siempre y el jamás” (de Paco Serrano, 2018: 183). De este modo, con el uso de la intertextualidad el tema de la migración actual queda sometido al proceso de la historización, pero también (y sobre todo) al de la universalización, desembocando en una conclusión amarga: los niños, con su inocencia y vulnerabilidad, siempre acaban siendo las víctimas (en este caso, mortales) de los conflictos de los adultos.

Otro ejemplo de un personaje infantil que paga con su vida la desmesura e irracionalidad de las políticas migratorias lo presenta el siguiente texto, *Camión al pa-*

*raíso*, de Antonia Bueno.<sup>8</sup> Este, al igual que *El viaje de Adou* y *En un lugar de nadie*, evoca la imaginación infantil, aunque aporta una perspectiva libre de lo fantástico. El protagonista de Antonia Bueno ya no es ningún superhéroe que lucha con extra-terrestres. Tampoco es un arquitecto de las nubes que idea una ciudad irreal. Se trata de un niño migrante normal y corriente que con el viaje emprendido junto con su madre espera encontrar la seguridad ontológica y satisfacer sus necesidades básicas, como ir a la escuela, aprender idiomas o hacer amigos. Las expectativas del niño se mezclan con la descripción de las circunstancias del viaje en un camión alborotado. El niño experimenta la oscuridad y el amontonamiento de personas en un lugar confinado, el hambre y hasta la imposibilidad de satisfacer necesidades fisiológicas tales como respirar y orinar.

Todo el monólogo opera sobre la tensión dramática que se origina del contraste entre la situación del niño en el camión y la imaginación del paraíso en el que quiere entrar. La cuestión de cómo es este paraíso se establece ya desde el propio título como una dominante del texto. Para encontrar la respuesta a la pregunta que le perturba, el niño se sirve de la realidad circundante para establecer una serie de antítesis: calor-frío, ruido-silenció, oscuridad-luz. Si al principio las evocaciones del frío, el silencio y la luz cegadora vienen asociadas –a modo de contraste con lo experimentado en el camión– con lo placentero y, por consiguiente, con el supuesto paraíso, al final acabarán por convertirse en determinantes de un ambiente amenazador: “Abrázame, madre, tengo mucho miedo. Madre, ¿por qué todo se ha detenido, los gritos, los golpes...? Madre, ¿por qué no me respondes? Madre, ¿por qué no oigo mi propia voz? Madre, ¿dónde estamos?” (Bueno, 2018: 104-106). Estas citas evidencian el papel que desempeña la madre en cuanto garante de la seguridad ontológica del niño. Que el protagonista sea incapaz de alcanzar a su madre, desestabiliza su orden cognitivo y, en consecuencia, el menor padece una intensa angustia existencial y se fragmenta ontológicamente. Al mismo tiempo, la pérdida de la seguridad ontológica revela la verdadera cara del espacio en el que se encuentran. Por mucho que al protagonista le parezca haber llegado por fin a su destino, no nos cabe la menor duda de que se trata del espacio metafórico de la muerte. El espacio paradisiaco se convierte en el llamado *locus horridus*, donde la aparición de las figuras blancas resulta ambivalente: si el menor migrante se empeña en verlas como ángeles que habitan el paraíso, los espectadores intuyen que no son sino verdugos, representantes del poder hegemónico.

---

<sup>8</sup> La no inclusión en el corpus de nuestro trabajo de otro texto de Antonia Bueno, *Aulidi (hijo mío)*, publicado en *Los mares de Caronte*, ha sido un acto deliberado ya que el personaje infantil, el hijo de Aisha, no se puede considerar una figura actante, a diferencia de lo que ocurre en los otros textos analizados. Para el análisis de este texto, véase Kumor y Seruga, 2020.

Si Antonia Bueno se centra en una voz singular, Juana Escabias con su *Babel* cede la palabra a varias figuras de niños migrantes, que proceden de distintas partes del mundo: Líbano, Siria, Afganistán o países de América Latina. El vehículo dramático deja de ser aquí la imaginación o la fantasía infantil; pero, al igual que en el caso de *En un lugar de nadie*, al drama de los menores migrantes se le impone el prisma de la tragedia griega. Todos estos personajes infantiles componen, junto con otras figuras, el llamado Coro de suplicantes que rinde homenaje al teatro antiguo, lo que de antemano programa la percepción del duelo migratorio como una tragedia contemporánea. Pero no se trata solo de una mera actualización del tema ni tampoco del establecimiento de una simple analogía, pues las transformaciones respecto al modelo original afectan hasta la estructura profunda del texto dramático. Entre las más importantes cabe señalar el trasvase de la función comentadora del coro griego a la figura del Mensajero de los dioses, mientras que el coro contemporáneo adquiere nuevas funciones. Por un lado, actúa como una sola voz que desempeña la función apelativa a la vez que denunciadora; y por el otro, como las voces singulares que emergen del Coro de suplicantes para relatar sus propias historias migratorias y, por consiguiente, encargarse de llevar la acción dramática.

Pero lo que resulta interesante es que estas voces singulares, es decir, los personajes de *Babel*, en vez de actuar, apuestan por retratar de manera sugestiva las imágenes drásticas y horripilantes de las travesías migratorias. De entre miles de voces que componen el titular *Babel*, nos interesan en particular las de los niños. En la primera historia, que refiere el viaje de un niño en el barco, no se eluden ni los más mínimos detalles. El protagonista menor relata el proceso de su muerte: al hundirse la embarcación, se separa de su madre y las olas le llevan al fondo del mar. Las aguas cristalinas con sus caballitos de mar y estrellas marinas se convierten en una especie de decorado típico de los cuentos de hadas y que perdura hasta que “la luz se apagó” (Escabias, 2018: 252). Con esta perspectiva fabulosa contrastan los detalles de la descripción que sigue: “un cadáver de treinta y dos centímetros de largo encallado en las arenas de tu costa” (Escabias, 2018: 252). Si esta yuxtaposición ya de por sí resulta drástica, Escabias da un paso más hacia la denuncia social cuando subraya que el niño que desconoce hasta su propio nombre representa a todo migrante despojado de voz o futuro. La única voz y el único futuro que tiene es el de aparecer como un encabezado en algún periódico. Las noticias ilustradas con las fotos del niño muerto son llevadas hasta nuestras casas y servidas “sobre el immaculado mantel” (Escabias, 2018: 252) para acompañar el desayuno y el café diario. Es la única manera en la que *el otro* puede invadir el ámbito sosegado del *nosotros* para perturbar “el trabajado equilibrio emocional” (Escabias, 2018: 252) y remover nuestra conciencia.



Otra historia la protagoniza una niña palestina, Reem, que representa a los migrantes que luchan por la mejora de su situación en el país de acogida, en este caso, Alemania. Sus aspiraciones de estudiar son quebrantadas ante la amenaza de deportación, muy a pesar de su integración en la sociedad alemana. El representante del poder, una Angela Merkel ficcionalizada, explica de manera cruda las reglas del juego: “A veces la política es dura [...] Alemania no puede acoger a todas las personas procedentes de campos de refugiados ya que generaría un efecto llamada para miles de personas del continente africano” (Escabias, 2018: 254). Y aunque Reem consigue conmover a la canciller y, por ende, quedarse en “el paraíso”, la conclusión es amarga: la actitud humanitaria es siempre regulada por los determinados intereses políticos. Prueba de ello puede ser también la situación de los cientos de niños detenidos en la frontera de México y EE. UU, a quienes hace referencia el Mensajero de los dioses. A estos adolescentes no les espera la misma suerte que a Reem: todos ellos están a punto de ser deportados a sus países de origen, es decir, están destinados a regresar “a las mismas miserables condiciones sociales por las que inicialmente migraron sin que se tengan en cuenta los riesgos a los que quedan expuestos” (Escabias, 2018: 255).

Un destino también incierto e inseguro le espera a Berishna, una niña de diez años, víctima de las normas sociales a la vez que lo es de la violación física. De nuevo, Escabias lanza a la cara del espectador una serie de detalles impactantes:

BERISHNA.– El día que cumplí diez años el Mulá me dijo, quédate a limpiar, Berisha, ya eres una mujer [...]. El Mulá cerró la puerta y se arrojó sobre mí. Me ató las manos, arrancó mis ropas. [...] Cuando regresé a mi casa, mi madre, alarmada por la sangre que corría por mis piernas, me llevó al hospital de la media luna roja. El médico le dijo a mi madre algo que no comprendí, que yo tenía desgarrados el recto y la vagina. (Escabias, 2018: 254)

La huida de Afganistán es la única forma de salvar la vida, ya que la menor en su país de origen corre el riesgo de ser azotada y decapitada “para limpiar con sangre la vergüenza de lo que ha sucedido” (Escabias, 2018: 255).

Tal y como hemos podido comprobar, todos los relatos migratorios incluidos en *Babel* se construyen alrededor de imágenes descarnadas cuyo fin es el de evocar una respuesta afectiva en el público y, por ende, sacudir su conciencia. Las narraciones de miedos, sufrimientos, humillaciones y muertes puestas en boca de los personajes infantiles perturban con su contundencia y precisión casi anatómica. La figura del niño asociada tradicionalmente con la inocencia, la vulnerabilidad o la fragilidad, al ser convertida en la figura actante en el proceso migratorio, ha de producir en el

público la disonancia cognitiva, impidiéndole mantenerse en su autocomplacencia. En la misma línea se sitúan las frecuentes apelaciones al público en cuanto otro recurso que hace hincapié en la dimensión crítica de la obra. Una muestra de ello es el relato del niño ahogado que se dirige al espectador utilizando constantemente el pronombre “tú”, lo cual demarca la frontera entre *el otro* y *el nosotros*. Donde esta técnica se pone aún más de manifiesto es en las intervenciones colectivas del Coro de suplicantes, en el marco del cual las voces individuales se refuerzan y resuenan en un fuerte llamamiento a Europa que inaugura toda la obra:

Coro de suplicantes.– Escúchanos, Europa, te anhelamos como la seca sabana el rocío que la conforta, como las flores el sol del que reciben la vida. Ya te alcanzamos, Europa. Te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte. Desde la barquichuela que nos ha conducido hasta ti te hemos visto aproximarte a nosotros y volverte imponentemente extensa, Europa. Ya pisamos sobre ti. (Escabias, 2018: 252)

Los migrantes salen aquí para recobrar su propia voz y para ser escuchados. Sus relatos ponen en evidencia que no son ni invasores económicos ni culturales, sino figuras que quieren ser acogidas en la nueva tierra prometida y que lo que buscan es amparo y protección “de la guerra, de la barbarie, de la precoz y atroz muerte de la que deseamos salvar a nuestros hijos” (Escabias, 2018: 261). En otras palabras, lo único que anhelan es llegar a un lugar que les garantice la seguridad ontológica. Teniendo en cuenta el proceso y las circunstancias de la comunicación teatral, los representantes de esta Europa interpelada en el citado fragmento somos nosotros mismos, es decir, el público, al que el coro de suplicantes obliga a adoptar una postura crítica hacia los hechos relatados o, mejor dicho, a reevaluar su manera de percibir a los migrantes.

De similar manera funcionan las intervenciones del Mensajero de los dioses que, como hemos advertido, desempeña el rol de comentarista. Al tratarse de una especie de narrador omnisciente, sus comentarios completan las historias individuales de los migrantes a la vez que las dotan de otra perspectiva. Como advierten Fernández Soto y Checa y Olmos, su personaje “se convierte en intérprete autorizado del drama, cronista que cruza las fronteras y ejerce el arte de la hermenéutica al testificar los acontecimientos [...]” (2018: 46). Así, por ejemplo, la historia del niño ahogado culmina con la apostilla: “El policía guardacostas que recogió el cadáver del niño de tres años Aylan Kurdi ha manifestado: cuando lo tomé en mis brazos pensé en mi hijo” (Escabias, 2018: 253). De esta manera, las palabras del policía transmitidas en estilo indirecto se orientan a resonar con la sensibilidad del público, el cual puede

empatizar (o hasta identificarse) con la pérdida de un niño. Asimismo, las intervenciones del Mensajero de los dioses nos introducen en un ámbito menos subjetivo y más documental ya planteado en la visión escenográfica. Cabe señalar, pues, que esta última programa desde el principio la inclusión de proyecciones audiovisuales de imágenes documentales del “éxodo migratorio que desborda las fronteras europeas en el año 2015 después de Cristo” (Escabias, 2018: 251). Este recurso que se orienta principalmente para resaltar la vulnerabilidad de los migrantes compagina con los comentarios del Mensajero de los dioses, repletos de datos estadísticos y referencias a leyes, decretos y convenios:

Cuando hablamos de niños y niñas factibles de ser asilados o refugiados, nos referimos a aquellos que pueden recibir asilo o estatuto de refugiados, basándonos en la definición de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y el Protocolo de las Naciones Unidas sobre el Estatuto de los Refugiados 1967 [...]. Se debe tener en cuenta que la observación general 6 del Comité de Derechos de Niños establece que, aún cuando no sea elegible para asilo, si corre riesgo no puede ser devuelto al país de origen. Es una ampliación del principio esencial del derecho internacional de *non refoulement* (no devolución) para el caso de niños y niñas (Escabias 2018: 255).

Es interesante notar que Juana Escabias, a diferencia de Diana de Paco y Antonia Bueno, que también recurren a la realidad extrateatral (noticias de prensa o televisión),<sup>9</sup> no solo opta por sensibilizar al público mediante la construcción de la ficción dramática que tiende a ser emotiva e impactante, sino que también, de alguna manera, pretende concienciar a los espectadores acerca del vigente estado legal a nivel internacional. Sus palabras se convierten, asimismo, en una clara denuncia de los estados de Occidente que por mucho que promulguen leyes muy democráticas y humanitarias, no las ejecutan al ajustarse a los fines e intereses políticos del momento.

Ahora bien, en el mundo actual, regido por la constante defraudación de las leyes y los derechos humanos, un mundo envuelto en la violencia y la segregación cada vez más profundas, los niños parecen ser los únicos capaces de reinventar el aquí y ahora para crear espacios utópicos sin fronteras. De este modo, las dramaturgas consiguen abordar el proceso migratorio desde una nueva perspectiva al introducir a

<sup>9</sup> Como advierten los editores de la antología *Los mares de Caronte*, donde se incluye *El viaje de Adou*, Diana de Paco se inspiró para su texto en una noticia de prensa sobre un inmigrante subsahariano de ocho años que iba a cruzar la frontera en una maleta de viaje y que fue detenido por la Guardia Civil de Ceuta al ser detectado por el escáner del puesto aduanero de El Tarajal (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2018: 45). Asimismo, el texto de Antonia Bueno, *Camión al paraíso*, está inspirado en el hecho que sucedió en 2015; es decir, la muerte por asfixia de setenta y un refugiados sirios, entre ellos cuatro niños, que viajaban por Austria en un camión frigorífico, y que se encontró abandonado en una autopista (Fernández Soto y Checa y Olmos, 2018: 29).

personajes infantiles como actantes. Con la ayuda de la fantasía y de la imaginación, entendidas como una especie de escudo en contra de la realidad, los protagonistas de *El viaje de Adou*, *En un lugar de nadie* y *Camión al paraíso* crean universos paralelos en los que se refugian y protegen del mundo hostil que los rodea. Si bien el espacio de imaginación les permite crear la ilusión de la seguridad ontológica, esta se quebranta y desvanece frente a las amenazas del mundo real. Dichas operaciones mentales, y también dramáticas, desdibujan los límites de la realidad y la fantasía, desestabilizando al espectador con un final siempre doloroso y amargo. Otro recurso de la misma finalidad es, sin duda, la inserción del proceso migratorio en la línea de la tragedia griega, bien evocando el personaje mítico de Astianacte (*En un lugar de nadie*) o bien reescribiendo el modelo de la misma (*Babel*). Como en el teatro antiguo, el drama migratorio contemporáneo desemboca en el desenlace trágico para producir un efecto catártico al experimentar el sentimiento de la piedad hacia los personajes de menores migrantes.

En este sentido, el efecto que las dramaturgas aquí estudiadas pretenden producir es, al menos, doble. Por un lado, al dramatizar el abismo existente entre los universos utópicos creados en la mente del niño y la realidad circundante con su violencia, injusticia y hostilidad, obligan al público a reflexionar sobre la imposibilidad de asegurarse la seguridad ontológica por parte de los migrantes. En consecuencia, el público se ve obligado a tomar una postura crítica frente a las consecuencias de las políticas migratorias. Por otro lado, la función catártica –que se origina en la vinculación de la inocencia y vulnerabilidad del niño con la muerte– hace que el espectador rechace sus convicciones y pensamientos estereotipados sobre el migrante en cuanto enemigo social, económico y cultural, y que empiece a ver en todas aquellas figuras de niños migrantes lo que ellas representan de verdad: el drama de una infancia (y una vida) sin futuro.

## Bibliografía

- Bueno, Antonia (2016). “Camión al paraíso”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 103-106.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Evanston, Northwestern University Press.
- Doll, Eileen J. (2013). *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid, Fundamentos.

- Engel, Susan (2005). "The narrative worlds of 'what is' and 'what if'". *Cognitive Development*, 20 (4), 514-525, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2005.08.005>.
- Escabias, Juana (2016). "Babel". En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 251-262.
- Fernández Soto, Concha (2018). "Introducción. Recorrido dramático de mujer y migraciones". En Fernández Soto, Concha (ed.). *Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones*. Almería, Universidad de Almería, 13-59.
- Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (2016). "La inmigración y las artes: el teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria". En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 7-60.
- Freud, Sigmund (1992). "El malestar en la cultura". En *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud*. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, vol. 21. Buenos Aires, Amorrortu, 65-140.
- García Manso, Luisa (2016). "El teatro español sobre la inmigración en los años 90: Influencia mediática y procesos creativos". *Hispania*, 99, 1, 137-147.
- Giddens, Anthony (1996). *The Consequences of Modernity*. Cambridge, Polity Press.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Traducción de José Luis Gil Aristu. Barcelona, Península.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012). "La utopía y la emigración en el teatro español contemporáneo". En Botta, Patrizia y Vaccari, Debora (eds.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, 367-376.
- Kinnvall, Catarina y Nesbitt-Larking, Paul (2011). *The Political Psychology of Globalization. Muslims in the West*. Nueva York, Oxford University Press.
- Kumor, Karolina y Seruga, Kamil (2020). "Migración, maternidad y denuncia: un nuevo campo de batalla en la dramaturgia española de mujer". *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 22, 178-200.
- Martín Clavijo, Milagro (2017). "Los mares de Caronte". *Leer Teatro*, 9. Recuperado de: [www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-9/de-aqui-y-de-ahora-1/](http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-9/de-aqui-y-de-ahora-1/) (último acceso: 31/01/2021).
- Monleón, José (2010). "Mundialización del teatro". *Las Puertas del Drama*, 38, 23-25.
- Orazi, Veronica (2020). "Reseña de: Concha Fernández Soto (ed.). *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*. (Almería: Universidad de Almería, 2018, 375 págs.)". *Revista Signa*, 29, 939-94, DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.27214>.

- Paco Serrano, Diana de (2016). “El viaje de Adou”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 237-248.
- Paco Serrano, Diana de (2018). “En un lugar de nadie”. En Fernández Soto, Concha (ed.). *Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones*. Almería, Universidad de Almería, 179-185.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2010). “Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo”. En Iglesias Santos, Montserrat (ed.). *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva, 87-116.
- Sandler, Joseph y Rosenblatt, Bernard (1962). “The concept of the representational world”. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 17, 128-145, DOI: <https://doi.org/10.1080/00797308.1962.11822842>.
- Vaughan-Williams, Nick y Pisani, Maria (2020). “Migrating borders, bordering lives: everyday geographies of ontological security and insecurity in Malta”. *Social & Cultural Geography*, 21 (5), 651-673. DOI: <https://doi.org/10.1080/14649365.2018.1497193>
- Vygotsky, Lev S. (2004). “Imagination and Creativity in Childhood”. *Journal of Russian and East European Psychology*, 42 (1), 7-97, DOI: <https://doi.org/10.1080/10610405.2004.11059210>.

ESPACIOS DE CONFINAMIENTO Y LIBERACIÓN EN  
*LA VIDA BREVE DE ONETTI*

CONFINEMENT AND LIBERATION SPACES IN ONETTI'S  
*A BRIEF LIFE*

AARÓN LUBELSKI  
*Universidad Hebrea de Jerusalén*

RESUMEN:

La narrativa de Onetti se desarrolla primordialmente dentro del entorno urbano que remite a la zona del Río de la Plata. Allí, las habitaciones, los espacios sociales y laborales de la ciudad, son testigos de las frustraciones y de la falta de fe de sus personajes, en oposición a los espacios externos que sugieren una eventual liberación y el logro de una efímera felicidad. Este artículo analiza la configuración de dichos espacios y su interacción con el drama humano de sus personajes, en una de las obras más logradas del autor: *La vida breve*.

PALABRAS CLAVE:

Onetti, temática urbana, espacio interno, poética de la contigüidad, Santa María.

ABSTRACT:

Onetti's narrative is set primarily within an urban environment that refers to the Río de la Plata area. The city's living, social and work spaces are witnesses of their frustrations and lack of faith, in opposition to the external environment that suggests an eventual liberation and the achievement of an ephemeral happiness. This article analyzes the configuration of these spaces and their interaction with the characters' human drama, in one of the author's most accomplished novel: *A brief life*.

KEY WORDS:

Onetti, urban thematic, inner space, poetics of contiguity, Santa María.

## 1. Introducción

Brausen, protagonista de *La vida breve* (1950), quien está atravesando una crisis existencial, busca liberarse de la opresión infligida por sus conflictos: uno de ellos, originado por la repulsión del cuerpo mutilado de su compañera; otro, por su necesidad de encontrar una alternativa económica al inminente despido de la agencia de publicidad, su única fuente de ingresos. Ello ocurre dentro de un sofocante cuarto bonaerense situado en la calle “Chile al 600” (Onetti, 1980: 80); sin embargo, es allí donde también comienza su liberación, vehiculizada a través de la creación de la ciudad Santa María.

Ahora bien, el drama humano de los personajes que conforman la obra de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994), se desenvuelve principalmente en un área geográfica que remite a la zona del Río de la Plata. Ello conduce a una obra caracterizada por una predominante *temática urbana*, influenciada por las vivencias del autor en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, donde alternó su residencia, hasta su exilio en Madrid, a partir del 1975. El escenario del mundo onettiano está conformado principalmente por las plazas, las avenidas, los bares, los hoteles, los prostíbulos y los restaurantes, los espacios laborales y el perímetro costero de la ciudad. Sin embargo, es en los recintos habitacionales donde el drama humano de sus protagonistas cobra su mayor intensidad. Allí, y a veces encerrados dentro de cuatro paredes, los personajes experimentan el máximo grado de angustia, frustración y soledad, espíritu este característico de la obra de Onetti.

La estrechez del recinto habitable, ya sea física o subjetiva, crea en el individuo un sentido de opresión que lo lleva a la necesidad de buscar alternativas en el espacio exterior. Al respecto afirma Bollnow: “man perceives restricting space as a pressure which torments him; he seeks to break through it and to press forward into the liberating distance” (2001: 87). Dicha afirmación sugiere la existencia de un espacio exterior liberador, lo que nos conduce a reconocer una dialéctica, que según Aínsa, establece una comunicación entre el adentro y el afuera: “El espacio más cerrado de una habitación o una casa se «comunica» con el exterior, forjando redes e inevitables relaciones individuales y sociales” (2002: 64).

Entre los personajes y el espacio de la narrativa de Onetti se establece un diálogo, en el cual los primeros intentan apropiarse del entorno que los rodea. El denso ambiente que los envuelve se refleja en su forma de ser y se ajusta al espíritu de frustración, desamparo y falta de fe, siempre en busca desesperada de un escape, que quizás se materialice en el mundo de la obra. Esta dialéctica entre espacio y personaje, nos dice Verani, se traduce en la narrativa de Onetti adecuando las descripciones en función de la relación personaje-espacio: “Onetti establece una profunda correlación



entre el estado anímico del hombre y el medio ambiente, sin valerse del encadenamiento lógico de ideas propio de la descripción psicológica tradicional; la asociación es lírica y no conceptual” (1981: 174).

## 2. El departamento de Brausen

La casa de Brausen, el lugar donde arranca la narración, apenas cumple con su función de hogar: “cuando el hogar existe es presentado en su faz de *descomposición*” (1970: 156), sostiene Aínsa. Este ambiente, que en un principio es compartido con su compañera convaleciente, Gertrudis, dejará de funcionar como tal después de la separación que no tardará en llegar. No existe pasado conyugal en el departamento de Brausen, solo el retorno de Gertrudis de su reciente intervención quirúrgica marca el presente. La única relación que lleva a configurar una breve vida hogareña es la añoranza por el cuerpo saludable de su mujer y su actual sufrimiento: “Mi mujer, corpulenta, maternal, con las anchas caderas que dan ganas de hundirse entre ellas” (Onetti, 1980: 23).

Brausen encausa la posible resolución de sus conflictos —en un principio— hacia la prostituta recientemente mudada al departamento contiguo, la Queca. La opresión vivida por Brausen se ve incrementada por el ambiente sofocante que reina en la habitación durante ese fin de invierno y por la ansiedad creada en espera de algún efecto redentor, en este caso el temporal de Santa Rosa.<sup>1</sup> Dicho fenómeno atmosférico, que aporta el título al primer capítulo, se convertirá en temática recurrente de la narrativa de Onetti: “¿me quiere decir cuándo va a llegar la tormenta de Santa Rosa? [...] Entonces descubrí que yo había estado pensando lo mismo desde una semana atrás, recordé mi esperanza de un milagro impreciso que haría para mí la primavera” (Onetti, 1980: 13).

Bachelard sostiene que “Para aceptar la imagen, hay que oír la imagen” (1993: 266), y a este ambiente asfixiante se adhieren más visiones que amplifican la sensación de ahogo vehiculizadas por descripciones tórridas que pueden casi *escucharse* en el silencio de la soledad: “estaba desnudo, de pie, cubierto de gotas de agua, sintiéndolas evaporarse, sin resolverme a agarrar la toalla” (Onetti, 1980: 12), insiste el narrador homodiegético. Estas imágenes se complementan con la presencia de un insecto mortificador, que llenará el reducido volumen de la habitación con su murmullo molesto y atormentador: “Hacia horas que un insecto zumbaba, des-

<sup>1</sup> “Popularmente se le llama temporal de Santa Rosa a la tormenta o lluvias fuertes que se desarrollan en el hemisferio sur entre 5 días antes y 5 días después del 30 de agosto, día de Santa Rosa de Lima, patrona de las Américas”. *El País*, agosto 26, 2016. <http://www.elpais.com.uy/informacion/temporal-santa-rosa-creencia-explicacion.html> (consultado el 5 de septiembre, 2017).

concertado y furioso entre el agua de la ducha y la última claridad del ventanuco” (Onetti, 1980: 13).

Las dimensiones del espacio habitacional de Brausen son descritas en función del drama humano que ocurre dentro de él. El espacio *es leído* por el lector quien “lee un cuarto” (Bachelard, 1993: 44) y reconstruye así el entorno, en este caso, a partir de la resonancia de los conflictos y de las emociones que ocurren dentro del mismo. La habitación “iba a resultar demasiado pequeña para contarnos a los dos” (Onetti, 1980, 33) –nos dice Brausen–, imaginando la convivencia con Gertrudis y evaluando a su vez las dimensiones del recinto, a partir de sus “largos pasos”, comparados con el tamaño de su sufrimiento: “Demasiado pequeña la habitación para sus largos pasos lentos, para los sollozos con que sacudía tímidamente un borde de la cama, en las horas del amanecer en que suponía que yo estaba dormido” (Onetti, 1980: 33).

Dentro de esta estrechez, no hay lugar para objetos innecesarios, apenas una cama con “sábana limpia” (Onetti, 1980: 12), una silla, una mesa, una lámpara, el retrato de Gertrudis y un “plato con el hueso donde la grasa se estaba endureciendo” (Onetti, 1980: 33), imágenes que apoyan el ambiente reducido y sofocante de la misma. Aínsa relaciona esta precariedad con el espíritu del protagonista, estableciendo una conexión entre la interioridad del mismo y el ambiente que lo rodea: “La sensación de desamparo y marginalidad puede estar dada por la *«ausencia de objetos»*. La falta de apoyatura de objetos, en la medida en que estos son significativos para el protagonista, se convierte en el elemento definitivo de un desamparo o una soledad” (Aínsa, 1970: 155).

Esta habitación también opera como un *muro psicológico* que media entre el drama del protagonista Brausen, encerrado dentro de las cuatro paredes, y el mundo que lo rodea. Este espacio, simboliza, según Ludmer, el mundo de la vida cotidiana, la estructura familiar, el orden diario, “el sistema de la racionalidad y la reproducción: el organismo social y la estructura familiar que traduce las presiones del modo de producción” (2009: 66). Este primer entorno colinda con el mundo desordenado de su vecina que, por oposición, “«representa» el sexo, el secreto, la locura, el desorden y la segunda lógica, la de los impulsos fundamentales, lo otro reprimido y renegado” (2009: 66), y por último, en contraste con los dos anteriores, el mundo externo, imaginario de Santa María, como ya veremos más adelante, “habitado por «otros» personajes, distintos y distantes” (2009: 66). Este último surge a razón de los desplazamientos producidos por los dos primeros, los cuales pertenecen a los escenarios narrativos de la realidad de la obra, mientras que este funciona como el mundo de la ficción de la misma.

### 3. El espacio de la creación

La habitación de Brausen es también el espacio físico donde el protagonista comienza a escribir un libreto cinematográfico que conducirá a la creación de Santa María y sus personajes. Si bien este impulso de demiurgo nace como respuesta a una necesidad económica, el ambiente asfixiante y, especialmente, la presencia de su compañera convaleciente, inflaman el proceso creativo: “Había sentido crecer contra mi mano la humedad de su frente, mientras pensaba en el argumento para cine” (Onetti, 1980: 17).

Es este sufrimiento el que da a luz al doctor Díaz Grey, un posible *alter ego* de Brausen, y a Elena Sala, una paciente que lo visita en su consultorio, escena desde donde arranca la narración de Santa María. No en vano la descripción de la paciente parte de la imagen añorada de Gertrudis, quien esgrime sus pechos “excesivamente blancos” frente al médico del libreto: “El torso y los pequeños pechos, inmóviles en la marcha, que la mujer mostró a Díaz Grey eran excesivamente blancos; solo en relación a ellos y a su recuerdo de leche y papel satinado resultaba chillona la corbata del médico” (Onetti, 1980: 20).

Fredman, al analizar la prosa de Paul Auster, distingue tres espacios distintos de la creatividad del autor: la habitación real donde se efectúa el acto escritural, el espacio de la ficción creada por el escritor y el del texto –vacío en un principio–, que el autor va rellenando con palabras.<sup>2</sup> Siguiendo este orden, estos tres espacios se entremezclan durante el proceso creador de Brausen. Los *sonidos alegres* que se renuevan en la habitación contigua y que se oponen al sufrimiento de Gertrudis, al hacer eco dentro de su recinto habitacional, impregnarán las nuevas páginas, aún blancas, del texto en creación: “La mujer canturreaba, más audible ahora, e iba pisando el parquet con unos tacones brillantes y altos. [...] La mujer caminó hacia el centro de la habitación y comenzó a reír en el teléfono. Gertrudis murmuró una pregunta y volvió a roncar” (Onetti, 1980: 21).

El esfuerzo escritural de Brausen se vuelca hacia las blancas páginas de un texto en construcción, hasta que su mundo, confinado en principio dentro de su espacio habitacional, se extiende hacia los espacios sociales, y a pesar de que en más de una oportunidad desiste de la escritura, su fuero interior le indica que en ello radica su posibilidad de salvación: “Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo” (Onetti, 1980: 34).

<sup>2</sup> Afirma Fredman refiriéndose a la obra de Paul Auster, *White Spaces* (1980): “In this work of poet’s prose, Auster insists over and over again on the physicality of writing. He makes this physicality graphic by welding together three distinct spaces: the room, the space in which writing is enacted; the interior space where writing happens in the writer; and the space on the page the words occupy” (Fredman, 1996).

La creación dentro del espacio reducido de una habitación, sofocante también, nos recuerda a Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo* (1939), primera novela de Onetti. En la precariedad de un cuarto de conventillo, Eladio Linacero comienza a escribir su biografía, quizás también con fines liberadores: “Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde” (Onetti, 2010: 6). El proceso escritural se revela también aquí, como caracterizador del espacio que rodea al protagonista, quien intenta llenar los espacios blancos de un supuesto texto biográfico: “Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio” (Onetti, 2010: 6). Desde su confinamiento, Eladio Linacero reconstruye el mundo exterior con su geografía y los habitantes que lo integran, “La ventana es el único puente de apertura entre el espacio de la escritura y el territorial. En este sentido, los territorios de las historias convergen en este cuarto y en la página en blanco, como haces en un receptáculo opaco que los refracta” (1990: 44), afirma Mattalia, sin embargo y a diferencia del protagonista de *El pozo*, Brausen construye un mundo aún no existente.

#### 4. La habitación de la Queca

La atracción de Brausen por los sucesos que ocurren en la vivienda contigua, habitada por su nueva vecina, la Queca, crea la posibilidad de ampliar el espacio limitado y sofocante de su habitación. Para Bachelard la casa puede ser imaginada como un ente vertical donde el sótano sería la residencia de los sentimientos profundos del alma, y la guardilla, el lugar de los sueños: “La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad” (Bachelard, 1993: 48). Sin embargo, al tener en cuenta las limitaciones físicas de un edificio de departamentos, sugerimos modificar la metáfora de Bachelard, la *casa vertical*, por un modelo horizontal, donde la habitación de Brausen, representante de la realidad, encierra su espíritu, sus sentimientos y, por supuesto, sus frustraciones, mientras que la residencia contigua de la Queca podría considerarse como la extensión de sus sueños, tal como lo describe Ludmer, y una etapa en la senda de su salvación: “Me convencí de que sólo disponía, para salvarme, de aquella noche que estaba empezando más allá del balcón, excitante, con sus espaciadas ráfagas de viento cálido” (Onetti, 1980: 33). El mundo de su vecina irrumpe en la realidad de Brausen a través del ejercicio

de lo que llamaremos *poética de la contigüidad*,<sup>3</sup> que permite reconstruir el espacio y las vivencias del mundo adyacente a partir del diálogo y los sonidos de los objetos que llegan *del otro lado*, sin ocuparlo físicamente. “Y yo, al otro lado de la delgada pared” (Onetti, 1980: 12) –nos dice el narrador homodiegético– quien accede al mundo de su vecina, en principio, gracias a los mensajes audibles que emanan de la habitación contigua y de las imágenes recreadas en su imaginación. “La imaginación de lo real” (Aínsa, 1970: 132) le posibilita complementar las visiones parciales de la escena, conjeturando los elementos escenográficos, que los sentidos no son capaces de reproducir:

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. (Onetti, 1980: 11)

El ambiente de la habitación vecina no se diferencia del espacio sofocante donde reside Brausen; sin embargo, el diálogo entre la Queca y su interlocutor masculino, que se mezcla con el tintineo de los cubos de hielo dentro de los vasos supuestamente cristalinos, le confiere un aire apenas algo más fresco que el de su cuarto asfixiante: “Escuché por un rato el silencio del departamento en cuyo centro repiqueteaban ahora pedazos de hielo remolineados en los vasos” (Onetti, 1980: 11–12). No obstante, aun así, la sensación de calor que surge de los diálogos contiguos, le despierta a Brausen un espíritu de solidaridad, no solo con ellos, sino con todos los habitantes de la ciudad, con quienes comparte –aunque sea temporalmente– un destino común, la espera del temporal refrescante: “Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitarse, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo” (Onetti, 1980: 13).

Entre ambos vecinos, se establece una extraña comunicación, el diálogo proveniente del cuarto de la Queca se sigue filtrando dentro del mundo de Brausen, estableciendo una comunicación unilateral, donde este último, en un principio, es apenas un oyente pasivo. Se trata de un diálogo que le despierta la tentación y el deseo de ser también partícipe de esa realidad.

<sup>3</sup> La contigüidad de los espacios habitacionales, resultante –por ejemplo– de una densa geometría arquitectónica, suele permitir ocasionalmente un vínculo insólito entre dos mundos desconocidos. La adyacencia creada por una pared, un tabique, una ventana –debido a una estructura endeble– permite translucir la cotidianidad de dos mundos que, si bien vecinos, suelen ser hasta cierto momento de la narración absolutamente extraños. Las imágenes creadas por estos entornos vecinos, son recurrentes en la narrativa, lo que nos permite sugerir la existencia de una *poética de la contigüidad*.

## 5. La puerta entre dos mundos

“Toda cerradura es una llamada al ladrón” (1993: 115), nos dice Bachelard, y al salir al pasillo del edificio —el laberinto que comunica los mundos de su realidad y de su ensueño— y al enfrentarse casualmente con la puerta entreabierta que comunica entre ellos, Brausen se excita con la oportunidad de poseer el espacio que hasta ahora le es conocido, solamente por los sonidos que se filtran a través de la delgada pared: “El departamento de la Queca estaba abierto, el manojito de llaves colgaba en la cerradura, la luz del corredor entraba y moría contra las patas de una butaca y sobre el dibujo de la pequeña alfombra” (Onetti, 1980: 56). Mientras que la puerta representa la frontera que media entre el mundo *ordenado*, representado por la realidad mundana vivida en su cuarto, y el *desordenado*, sugerido por el comportamiento pecaminoso de su vecina que constituye, además, “la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, 1993: 261), la escalera funciona como el objeto mediador con el mundo externo. La ausencia de ruidos provenientes de la planta baja y que podrían filtrarse a través de la escalera le permiten al protagonista irrumpir en el mundo del deseo, asegurándole en su intento de conquista de la habitación vecina, la ausencia de todo riesgo: “Estaba seguro de que no había nadie en el departamento, pero continué inmóvil, esperando. Nadie en las escaleras, ningún ruido en la planta baja. Volví a tocar el timbre y a esperar” (Onetti, 1980: 56). La tentación y el deseo, que al principio lo sumergen en un estado de ansiedad, se transforman, una vez dentro de la habitación de su vecina, en gozo y serenidad. La familiaridad, previamente adquirida, lo llena de calma y de placer, motivado por el beneficio de extender su entorno al casi conocido cuarto de la Queca:

Apoyado en la pared, entorné los ojos y estuve oliendo, a través de la abertura de la puerta, el aire de la habitación indefinible. Aspiré el aire hasta que sentí que se me cerraba la garganta y que mi cuerpo entero quería abandonarse a los sollozos que había estado postergando en las últimas semanas. Esperé hasta serenarme y entonces el aire del departamento vacío me dio una sensación de calma, me llenó con un particular, amistoso cansancio, me indujo a recostar un hombro en la puerta y entrar, lento y en silencio. (Onetti, 1980: 56)

Brausen se embarca en una incursión a la intimidad de una habitación que, si bien ya pertenece a su espacio imaginado, no le había sido físicamente accesible hasta ahora. Su incursión en este nuevo-viejo espacio se transforma, para él, en una especie de conquista. El monólogo interior del narrador homodiegético nos revela los detalles de este nuevo entorno. Objeto por objeto es revisado, descrito, palpado

desde la perspectiva de este narrador-protagonista, como si estuviese apropiándose de un terreno aun virgen:

El cuarto de baño, al fondo, estaba abierto y el color verdoso de los azulejos brillaba suave y líquido. Miré la celosía cerrada y descubrí en seguida que allí se iniciaba el desorden. [...] Había una caja caída y arrugada entre la puerta del balcón y la mesa; alguna ropa de mujer colgaba en las sillas; [...] paquetes de cigarrillos llenos o aplastados, se alzaba oblicuo un gran marco de retrato, viejo y macizo, vacío, con el vidrio roto que aun parecía temblar. (Onetti, 1980: 56-57)

La descripción casi pictórica continúa hasta el final del capítulo y el ojo del narrador se posa en todos los detalles de la vivienda como si estuviera pintando un cuadro. No en vano el capítulo es titulado *Naturaleza muerta*, bosquejo que revela el espacio conquistado de la Queca. Resulta substancial enfatizar la vinculación de Onetti con el arte pictórico, el cual se manifiesta en la descripción de las habitaciones donde se desenvuelve su protagonista, como si estuviera deambulando dentro del espacio de una pintura. La influencia del mundo pictórico se revela en la capacidad del autor de *dibujar* la escena donde transcurre la narración; ello agrega una dimensión adicional a la descripción del espacio físico, característica ya notada por Verani (2009) y reconocida por el autor mismo: “Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas y problemas literarios: casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música” (Onetti, 2009: 41).

Esta incursión no deja huellas, no modifica el espacio, todo se mantiene en su forma original, su fin es familiarizarse con la prolongación de su entorno, extensión que hasta ahora solo fue imaginada y por ello el narrador-protagonista se asegura de mantenerla intacta, puesto que el mismo es aún un intruso, no un invitado: “Me separé de la pared y comprendí sin esfuerzo que me estaba prohibido tocar ningún objeto, mover ninguna silla” (Onetti, 1980: 57).

Brausen, impulsado por el deseo y la curiosidad provocados por el mundo lujurioso de su vecina, retornará más adelante a la habitación de la Queca, esta vez como Arce, adoptando una nueva personalidad, necesaria para proteger los lazos que lo unen a Gertrudis: “sentía que lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce” (Onetti, 1980: 102). Mientras que Brausen crea a Díaz Grey, para materializar su futura transformación, coincidimos con Rodríguez Monegal, necesita ahora a Arce para enfrentarse al mundo marginal representado por su vecina,<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce” (Rodríguez Monegal, 1968-1969: 435).

mundo que le es extraño pero al mismo tiempo fascinante, donde no hay lugar para un “hombre prudente, responsable” (Onetti, 1980: 196). Si bien “hay dos «seres» en la puerta” (1993: 263) –insiste Bachelard–, solo la nueva personalidad puede establecer un diálogo entre proxeneta y prostituta. Ahora puede visitar la habitación como invitado, el espacio ha cambiado y el entorno recordado de su visita inicial le resulta desconocido, resultado de una previa idealización y de las debilidades de la memoria: “Más allá de sus espaldas la habitación era irreconocible: la cama estaba escondida, sobre la mesa sólo había la carpeta de felpa azul y la frutera, el estante de los libros era más alto y angosto que el que yo había examinado” (Onetti, 1980: 82). Sin embargo, como en su visita inicial, Brausen intenta familiarizarse con el espacio habitacional, y llevado por el mismo instinto de apropiación, comienza a *anotar* mentalmente y a reconocer el entorno conquistado durante la primera vez: “Moví la cabeza, fui anotando cada cambio de la habitación, recordé mi primera visita al departamento, la fisonomía del desorden, de la acumulada experiencia” (Onetti, 1982: 82-83).

La curiosidad y la incertidumbre del encuentro inicial entre Brausen, desdoblado en Arce, y la Queca, facilitado en un principio por los interminables tragos amistosos, son perturbadas por un aparente temor a una visita imprevista. El ascensor, funcionando como vehículo de premonición, en su vaivén entre los diferentes niveles del edificio, amplifica la ya existente tensión de este primer encuentro, al sugerir tanto una inesperada amenaza como, luego, la confirmación de una *falsa alarma*:

La Queca se levantó de un salto y retrocedió hasta tocar la mesa. Oímos juntos el ruido del ascensor, un rumor de llaves, una puerta cerrada. Ella había vigilado los sonidos con la boca abierta como una tercera oreja; después la cerró con un golpe seco, apartó los labios para sonreírme y vino a instalarse en el brazo del sillón. (Onetti, 1980: 86)

Tanto el ascensor como la escalera, anteriormente mencionada, son los elementos arquitectónicos que fuera de cumplir con sus funciones simbólicas, aportan la visión tridimensional del bloque habitacional. Dichos elementos dan la pauta de verticalidad, complementando las imágenes horizontales de la planta baja y de los pasillos, para configurar el volumen ocupado por el bloque habitacional y adjudicar un lugar específico a cada uno de los recintos dentro del mismo. La habitación de la Queca funciona como negativo del espacio habitacional de Brausen, lo que le permite reconstruir ahora un entorno compuesto por ambos ambientes, pero separados apenas por un delgado tabique. Desde este nuevo entorno, el protagonista reproduce la visión de su propio ambiente que, visto ahora desde el espacio adyacente de su vecina, amplifica el espíritu de desolación reinante en el mismo:



... aplastando mi sombrero contra la pared, con el cuerpo torcido, apoyé la oreja en el muro y busqué el silencio, con los ojos cerrados; dejé de respirar un momento hasta estar seguro de que había oído a Gertrudis suspirar y moverse, para obtener la visión de mi departamento en sombras, de las distancias entre los muebles, la forma del cuerpo solitario en la cama. (Onetti, 1980: 57)

El escenario de sus vivencias se desdobra así en dos espacios de significación simbólica opuesta: su entorno habitacional, donde es enfrentado por la realidad de la inseguridad económica y la inestabilidad hogareña, y el *antro* de la Queca, caracterizado por el deseo y el libertinaje, como ya lo ha apuntado Ludmer. No en vano el primero es parcamente descrito y lo aprisiona dentro de un estado de angustia existencial, mientras que el segundo goza de una representación casi pictórica que lo sumerge en un estado de ansiedad, motivado por las fantasías eróticas que le despierta su vecina y que no pueden materializarse en su mujer convaleciente. Esta alternancia emocional, que lo arroja dentro de un vaivén existencial de situaciones casi imposibles, se apoya temporalmente en el desdoblamiento Brausen-Arce, como ya lo hemos notado.

## 6. Los espacios sociales-laborales

Las vivencias de Brausen y su compañera Gertrudis, que en principio ocurren dentro del sofocante espacio habitacional, tienden a extenderse hacia el exterior –así como lo ha indicado Bollnow– y van acercando al protagonista, sin saberlo, hacia su destino en Santa María. La estrechez experimentada en su casa se torna en una ansiedad que le obliga a ampliar el campo de acción, perdiendo voluntariamente su privacidad y facilitando las relaciones con otros personajes de su círculo social. Por su parte, Gertrudis también abandonará el frágil hogar buscando el refugio en su casa maternal. Brausen, en su senda hacia la salvación se apropia de otros espacios como parte del proceso de *territorialización*.<sup>5</sup> De esta forma, el mundo del texto se expande, ofreciendo al lector una geografía más amplia que se presta a una mayor gama de posibilidades interpretativas. Varios de estos lugares funcionan como una extensión del recinto habitacional, como por ejemplo los bares y restaurantes que sirven de lugar de encuentro, mientras que otros, como la oficina que inventará el protagonista, operan como reemplazo del medio laboral, pero todos ellos pertenecientes aún al ámbito de la realidad del texto. Sin embargo, y a pesar de que dentro de su casa se experimenta un hogar en descomposición, Brausen suele retornar a ella, a su punto

---

<sup>5</sup> “Por último, la dominación del entorno próximo a la casa es el proceso de territorialización sobre el espacio exterior, que parte de la casa como centro” (Cuervo Calle, 2010: 87).

cero, a su *rincón del mundo*, hasta el instante en que se fuga a Santa María. Los espacios sociales funcionan para Brausen como recintos que le permiten “ser visto y oído por los demás” (Arendt, 2009: 87) y le posibilitan, de esta forma, compartir sus problemas existenciales con un círculo más amplio, integrado por su compañero de trabajo y su pareja. No obstante, ellos también funcionan como lugares temporales que contribuyen a postergar su enfrentamiento con la vida real contenida dentro de la habitación, donde reina el sufrimiento: “No quiero soportar la imagen de Gertrudis tendida de espaldas” (Onetti, 1980: 49), insiste Brausen. En este intento el protagonista alterna de un espacio social a otro, compartiendo experiencias con su círculo amistoso y sumergiéndose en el alcohol para mitigar las imágenes conflictivas que emanan de su mujer convaleciente: “Invité a Stein a tomar una copa en el mostrador de un bar, y vacié la mía de un trago, sintiéndome repentinamente en paz, mientras empezaba a evocar con deseo a Gertrudis dormida” (Onetti, 1980: 51). Más adelante recurrirá al refugio temporal de otro bar del vecindario, el *Petit Electra*, “en la hora en que los muchachos volvían del fútbol y las carreras, del paseo con la novia, y se agrupaban en el café, lacónicos” (Onetti, 1980: 80). El ambiente ruidoso y familiar que este espacio le ofrece le permite seguir lamentándose de su triste realidad de la cual busca desesperadamente un posible escape: “Me alejaba –loco, despavorido, guiado– del refugio y de la conservación, de la maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” (Onetti, 1980: 81).

Distinto es el rol del bar donde Macleod –el dueño de la agencia de publicidad– le comunica a Brausen las razones de su despido. Este espacio social, que pertenece a un círculo ajeno al protagonista, a la clase de los *macleods*, y también alcohol mediante, le facilita al empresario endulzar la amarga decisión: “No me era agradable hablarle en la oficina” (Onetti, 1980: 157), insiste Macleod durante su monólogo compuesto de falsas excusas. Inconscientemente dicha cesantía le aportará a Brausen otro motivo más que lo conducirá a Santa María. Estos espacios guardan entre sí un aire de neutralidad, por estar desprovistos del peso sofocante de los recintos habitacionales o de las convenciones de los espacios laborales, y permiten experimentar, a través de la bebida alcohólica, un cierto grado de resguardo y libertad. Mientras que dentro de una casa o de un espacio laboral los lazos interpersonales obligan a los individuos a conducirse según normas preconcebidas, los espacios sociales, fácilmente reemplazables, permiten en cierta forma la transgresión de las normas sociales ofreciendo un temporal espíritu de liberación y esparcimiento.

La avidez de escapismo y la necesidad de crear una realidad alternativa a su desvanecido mundo laboral lo llevan más allá de su departamento. Brausen, temiendo que el desdoblamiento en su nueva personalidad, Arce, se apodere de él, busca su individualidad y decide extender su entorno hacia un despacho que alquila: “Yo, el

puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni paciencia, podría llegar a ser y a reconocermé” (Onetti, 1980: 194). El protagonista monta una farsa, la *Brausen Publicidad*, en un despacho compartido con un tal Onetti, un “hombre de cara aburrida” (Onetti, 1980: 198), con el cual se establece una irónica y fría relación de vecindad. Este espacio le permite escapar, aunque temporalmente, del ambiente sofocante de su habitación, que linda con el de su vecina la Queca, creando así un reemplazo a la falta de espacio laboral:

inventé la “Brausen Publicidad”, alquilé la mitad de una oficina en la calle Victoria, encargué tarjetas y papel de cartas, le robé a la Queca una fotografía donde trataban de sonreír con gracia tres sobrinos cordobeses. [...] Conseguí que Stein, Mami y Gerturdis me llamaran por teléfono cada día y ocupé mi puesto con energía y sana ambición desde las diez de la mañana, dispuesto a luchar sin descanso, a conseguir un lugar al sol. (Onetti, 1980: 197)

Brausen intenta adjudicar a la oficina algún aire de familiaridad por medio de una fotografía prestada u otros objetos de afiliación supuestamente personal, construyendo de tal forma un puente que se extiende entre su espacio habitacional y las plazas, las avenidas y el bullicio humano procurado por el escenario urbano exterior. Esta farsa le permite establecer una especie de orden dentro de su vida alterada, un espacio intermedio de placer temporal, para cumplir la rutina de un horario y la justificación del ocio en los espacios abiertos de la ciudad, que apoyan su estado de ánimo. Así Brausen consume los meses de verano, hasta que los dos protagonistas que penetraron inicialmente en la imaginaria Santa María, Elena Sala y el doctor Díaz Grey (con el cual comienza a encariñarse, apodándolo *Degé*) –después de una pausa escritural– irrumpen nuevamente en su imaginación para obligarlo a continuar su actividad demiúrgica. Dicho retorno, que es posibilitado por este nuevo ambiente desconectado del sufrimiento hogareño, se transforma así, no solo en una alternativa a su espacio laboral perdido, sino que se convierte también en el entorno que le permite desarrollar su nueva vocación, la creación de su propio futuro. Otro hito más en el camino a Santa María.

## 7. Los espacios de la muerte

En su afán de salvación, Brausen en cierta forma intuye que la muerte de su vecina lo conducirá a su nueva y liberada identidad, el doctor Díaz Grey. El departamento de la Queca constituye el entorno donde Brausen-Arce tomará conciencia

más adelante que el asesinato de su vecina será el gatillo que le obligue a *disparar* de Buenos Aires, de su mundo real. Brausen llegará a Santa María, si bien encubriendo al asesino real –un delito menor pero justificado– en pos de su felicidad. Pero en principio Brausen está motivado por la imperiosa necesidad de castigar a la mujer de vida licenciosa, “esa asquerosa bestia del otro lado de una pared que parece de papel” (Onetti, 1980: 15), que hiere con su adyacente presencia la imagen de su mujer convaleciente, y comienza a jugar con la idea de su muerte: “Fue entre este período y el siguiente cuando se me ocurrió, vaga, sin ecos, viniendo y yéndose, siempre superficial, como un capricho de primavera, la idea de matarla” (Onetti, 1980: 65).

Al adelantársele Ernesto, el verdadero asesino, encuentra el cadáver de su vecina tendido sobre la cama, único objeto fúnebre imprescindible ahora, en un ambiente en el que por contraste cundía el desorden y el llamativo desfile de *naturalezas muertas*. La descripción del cadáver de la Queca recuerda las imágenes pictóricas referidas anteriormente. Con el mismo estilo usado ya para describir la habitación, el ojo del narrador se posa esta vez sobre los detalles del cuerpo inerte, sin morbosidad, ni lujuria ni erotismo, más bien mostrando la naturalidad de la desnudez humana:

lentamente torcí el cuello hasta distinguir las uñas pintadas de los pies, los dedos encogidos; el pie que se estiraba fuera de la cama, el que descansaba en las arrugas de la sábana. Estaban después las piernas y su vello; una se extendía rígida y horizontal; la otra, con el hueso de la rodilla semejante al cráneo de un niño, se doblaba y descendía hacia el vientre, hacia la doble curva de las nalgas aplastadas, hacia lo que estaba convertido en sombra, depresión y pelo. (Onetti, 1980: 235)

A pesar del inicial deseo de su muerte, Brausen no exhibe satisfacción ni venganza, aunque quizás sí un cierto alivio, por haberse liberado de la ansiedad y la pesadumbre que su vecina le ocasionaba, sentimiento que es exteriorizado por un nuevo aire que reina en la habitación: “Pero el aire de la habitación, la libertad y la inocencia, se alzaban como un vapor en el alba, alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro” (Onetti, 1980: 235). El espacio de la muerte es vacío, frío y tenue; en él se respira, sorprendentemente, un ambiente calmo, donde la opresión característica de la habitación de Brausen es reemplazada, esta vez, por un espíritu de sosiego y de posible liberación, intuyendo quizás su propio destino: “Y el cuerpo era el de la muerte, intrépido, encendido de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones” (Onetti, 1980: 236).

## 8. Entre Buenos Aires y Santa María

Después de la muerte de su vecina, Brausen emprende la fuga hacia un lugar lejano, apartado, para comenzar un nuevo capítulo de su vida, señalado en un principio como Bolivia. La senda de escape pasa por un hotel de dudosa categoría, aún en Buenos Aires, que le sirve de resguardo temporal a Brausen y al asesino que encubre. Este hotel, cuya “pieza olía a bodega y a ginebra” (Onetti, 1980: 237), hace eco del ambiente impregnado de alcohol, característico de los bares que solía frecuentar. Después de despedirse de su amigo Stein, por medio de una carta falsamente enviada desde Montevideo, y fechada una semana después, Brausen y Ernesto abandonan la ciudad desde la estación de tren Retiro, otro hito en su fuga de la realidad, para llegar a la próxima estación, Pergamino. La fuga de Buenos Aires y la intención de no dejar rastros se convierten en un juego, que lo lleva inconscientemente de estación en estación, de poblado a poblado, en el área que remite a la zona rioplatense: “que todo el viaje, lo que yo llamaba retirada y pensaba bajo el nombre de fuga, carecía de un propósito explicable, y que él, las carreteras, los caminos transversales, los pueblos, los amaneceres y las detenciones solo eran elementos propicios e indispensables para mi juego” (Onetti, 1980: 274).

Sin embargo, esta senda tortuosa es necesaria para traspasar la frontera entre la realidad del texto y la ficción, para “pasar del ardor a la paz, anonadarme en la felicidad cumplida” (Onetti, 1980: 274), límite señalado por Pergamino, localidad que hasta el momento no había pertenecido al espacio configurado en el texto. Una vez llegados allí, y con la ayuda de un mapa, Brausen localiza a Santa María, que deja de ser un espacio ficticio y se transforma así en la realidad del texto. Brausen concibe una ruta diseñada para desconcertar a quien le estuviese siguiendo la pista, pero especialmente para desconectar todos sus lazos con la realidad abandonada del pasado bonaerense: “establecí el tiempo y el rodeo necesarios para llegar a Santa María a través de lugares aislados, poblachos y caminos de tierra, donde sería imposible que nos cayera en las manos un diario de Buenos Aires” (Onetti, 1980: 276).

Después de casi un mes de *retirada* se detienen en Enduro, localidad ya perteneciente a la geografía de Santa María desde donde se puede percibir el pulso de la ciudad. Brausen, después de haber utilizado a Ernesto a fin de “primero a matar por mí” (Onetti, 1980: 289) se aprovecha una vez más del mismo, enviándolo a descubrir Santa María, situación que recuerda el pasaje bíblico donde *Moisés* destaca a doce emisarios para reconocer la tierra prometida,<sup>6</sup> “Pero resolví detenerme en Enduro y destacar a Ernesto para que entrara en Santa María y reconociera la ciudad” (Onetti,

---

<sup>6</sup> “Envía a hombres para que exploren la tierra de Canaán (*C'náan*) que di a los hijos de Israel” (*La Biblia*, 2007: números 3-2).

1980: 276), insiste Brausen. Pero a diferencia del *Moisés* bíblico, Brausen finalmente sí entra a la ciudad y se enfrenta con la realidad de su creación, con sus habitantes y con su entorno, asombrándose de que todo lo que allí existe es producto de su imaginación, haciéndolo ya sentirse su Dios creador: “todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí” (Onetti, 1980: 277), mientras que el asesino Ernesto, una vez cumplido su rol, desaparece sin dejar rastros.

## 9. A modo de conclusión

A pesar de la fría acogida de la ciudad de provincias, Brausen siente que finalmente puede vivir como un ser libre de las ligaduras que lo atan a su realidad opresora, y cuando le recuerdan otra posibilidad existencial,<sup>7</sup> este vislumbra que el viejo Brausen ha muerto y que ahora *otro* ha nacido, encarnado en una posible y nueva identidad: el icónico doctor Díaz Grey –producto de su creación–, personaje de vida gris y sin compromisos con el mundo que lo rodea. De esta forma, el espacio de la ficción del texto se transforma así en la realidad del mismo, espacio que apoya las aspiraciones del protagonista y que se eternizará en los próximos textos del ciclo de Santa María: “«Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad»” (Onetti, 1980: 290).

Para concluir, consideramos necesario hacer hincapié en el posible acercamiento a la felicidad del protagonista, aspiración que lo impulsa a emprender una trayectoria que comienza en su confinamiento dentro de la sofocante habitación bonaerense y culmina, si bien fatigado, liberado en los espacios abiertos de Santa María. La aspiración a la felicidad tiene dos fases, nos dice Freud: “un fin positivo y otro negativo: por un lado, evitar el dolor y el displacer; por el otro, experimentar intensas sensaciones placenteras” (1970: 19). Y así Brausen, el protagonista, en esta trayectoria que lo lleva a evadirse de los factores que le han provocado dolor y malestar, sugiere también un posible logro de sus aspiraciones, “arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio” (Onetti, 1980: 308); sin duda, se trata de una imagen singular en la narrativa de Onetti, lograda por el intento de revivir pasados instantes de felicidad en Santa María: “porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo” (Onetti, 1980: 18).

---

<sup>7</sup> “–Usted es el otro –dijo el hombre–. Entonces, usted es Brausen” (Onetti, 1980: 290).

## Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1970). *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa.
- Aínsa, Fernando (2002). “Del *Topos* al *Logos*, «Grafías» del Espacio en Perspectiva”. *Todas as Letras*, 4, 59-67.
- Arendt, Hanna (2009). *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Buenos Aires, Paidós.
- Bachelard, Gastón (1993). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile.
- Bollnow, Otto Friedrich (2011). *Human space*. Traducción de Christine Shuttleworth. Londres, Hyphen Press.
- Cuervo Calle, Juan José (2010). “¿Vivienda, casa, hogar? La construcción del concepto «hábitat doméstico»”. *IconoFacto*, 6 (7).
- Fredman, Stephan (1996). “«How to Get Out of the Room That Is the Book?». Paul Auster and the Consequences of Confinement”. *Postmodern Culture*, 6 (3).
- Freud, Sigmund (1970). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial.
- La Biblia* (2007). Versión castellana. Conforme a la tradición judía por Moisés Katznelson. Tel Aviv, Editorial Sinai.
- Ludmer, Josefina (2009). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mattalia, Sonia. (1990). *La figura en el tapiz. (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*. Londres, Tamesis Books Limited.
- Onetti, Juan Carlos (2009). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Montevideo, Trilce.
- Onetti, Juan Carlos (2010). *El pozo*. Montevideo, Arca.
- Onetti, Juan Carlos (1980). *La vida breve*. Barcelona, Editora y Distribuidora Hispanoamericana.
- Rodríguez Monegal, Emir (1968-1969). “Onetti o el descubrimiento de la ciudad”. *Capítulo Oriental*, 28, 432-448.
- Verani, Hugo (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Verani, Hugo (2009). “Onetti y la pintura”. *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 750, 27-29.





**IMAGEN DE MUJER SENTADA EN LAS PENUMBRAS DE UN TREN.  
ANÁLISIS DE LA NOVELA *TORMENTO* DE BENITO PÉREZ GALDÓS**

**IMAGE OF A WOMAN SITTING ON THE PENUMBRA OF A TRAIN.  
ANALYSIS OF THE NOVEL *TORMENTO* BY BENITO PEREZ GALDÓS.**

RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ  
*Universidad de Guadalajara (México)*

RESUMEN:

A partir de una imagen (Amparo Emperador sentada en las penumbras de un carro de tren) parto para hacer un análisis de la protagonista de la novela *Tormento* en el que desarrollaré tres aspectos: el conflicto de la psique entre el ello y el súper-yo, el héroe problemático que propone Lucien Goldmann en su libro *Para una sociología de la novela* y la crítica contra la sociedad española previa a la Revolución del 68 que realiza Galdós. Estos tres aspectos revisados los realizo a partir de la psicocrítica y el análisis marxista de la literatura.

PALABRAS CLAVE:

Narrativa decimonónica, Galdós, psicocrítica, marxismo literario, Revolución del 1868.

ABSTRACT:

From an image (Amparo Emperador sitting in the shadows of a train carriage) I start to make an analysis of the protagonist of the novel *Tormento* in which I will develop three aspects: the conflict of the psyche between the id and the super-ego, the problematic hero that Lucien Goldmann proposes in his book *For a sociology of the novel* and the criticism against Spanish society prior to the Revolution of 68 carried out by Galdós. These three aspects reviewed are made from Psychocritics and Marxist analysis of literature.

KEY WORDS:

Nineteenth-century narrative, Galdós, psychocritical, literary Marxism, Revolution of 1868.

Dice Javier Cercas que algunas de sus novelas han surgido motivadas por una imagen que lo obsesionaba, que lo perseguía. Ésta le mostraba, no sabía bien de qué manera, que esa composición encerraba en sí misma una novela y que ésta lo apremiaba a que la escribiese. Esa estampa generadora de una novela está descrita en *Soldados de Salamina*: forma parte de una escena en que un republicano descubre a un franquista huido del pelotón de fusilamiento y, cuando el miliciano está a punto de disparar en contra del fugitivo, baja el arma, finge no haberlo visto y grita a sus compañeros: “¡Por aquí no hay nadie!” (Cercas, 2001: 11).

Tengo para mí que con la novela *Tormento* de Benito Pérez Galdós pasa más o menos lo mismo, se haya propuesto el autor canario utilizar o no ese recurso. Hacia el final de la obra, Amparo Emperador, la protagonista del libro, es descubierta por Francisco Bringas sentada en el interior de un coche de tren y semioculta por las penumbras. El real funcionario la mira incrédulo por el atrevimiento de los amantes y, aunque no les hace ningún reproche, tiene una grave censura contra ambos. El narrador se encarga de informarnos de que la jovencita está muy feliz por el desenlace que ha tenido el enredo en que había estado atrapada, pero sin duda otro sentimiento, aunque no se explicita, domina a la huérfana: el miedo.

Es esta sensación paradójica de plenitud y fracaso lo que domina la atmósfera en estas páginas finales de nuestra novela. Agustín Caballero y Amparo Emperador han roto con la moral al uso y eso les permitirá –los lectores lo pueden inferir– encontrar el camino de la felicidad, pues son una pareja recién formada que está dispuesta a renunciar a ciertos principios de su autoestima en función de alcanzar la estabilidad conyugal, aunque formalmente no sean cónyuges. Lo que Galdós le quiso decir al lector se puede sintetizar en esta imagen de lo alto y lo bajo, del éxito y el fracaso, de la altura moral y la humillación. Para demostrarlo, desarrollaré a continuación tres temas: 1) cómo vive Amparo los hechos que en esta escena se concluyen –no hay duda de que las decisiones que tome estarán determinadas por las exigencias del yo, el ello y el súper-yo–; 2) cómo se desarrolla en Amparo el tema del héroe problemático que propone el análisis marxista de la literatura; y 3) cómo es la crítica que Galdós hace a los principios morales de la sociedad de los tiempos en que finalizaba el reinado de Isabel II.

## **1. El yo, el ello y el súper-yo en Amparo Emperador**

En *Tres ensayos para una teoría sexual* Freud reconoce que las intuiciones de los artistas dijeron con mucha anticipación las cosas que pasados los siglos él verbali-

zaría de otra manera; sostenía esto en función de la explicación que da a la conformación del Complejo de Edipo en los niños.<sup>1</sup> Guardadas las proporciones, podemos decir que Galdós intuyó la teoría freudiana del yo, el ello y el súper-yo y que las fuerzas que luchan en el interior de la vida psíquica del individuo quedan claramente plasmadas en las batallas que contra sí misma libra Amparo.

La autoridad represiva dimana en esta novela de muchas maneras, formas y personajes, y se dirige, principalmente, a establecer un durísimo control sobre la voluntad de Amparo Emperador. Con todas ellas la temerosa joven logra establecer, como es dable según explica Freud, cierto tipo de negociación para atemperar esas exigencias o para alcanzar alguna satisfacción del yo a cambio de ciertas concesiones. Así explica Freud las tiranías del ello:

El ideal del Yo es, por lo tanto, el heredero del complejo de Edipo, y con ello, la expresión de los impulsos más poderosos del Ello y de los más importantes destinos de su libido. Por medio de su creación, se ha apoderado el Yo del complejo de Edipo y se ha sometido, simultáneamente al Ello. El Super-Yo, abogado del mundo interior, o sea del Ello, se opone al Yo, verdadero representante del mundo exterior, o de la realidad.

Los conflictos entre el Yo y el ideal, reflejan, pues, en último término, la antítesis de lo real y lo psíquico, del mundo exterior y el interior. (1981c: 2476)

O como también es dable, en determinados contextos la exigente autoridad se niega a otorgar ningún tipo de tregua y Amparo se ve obligada a padecer durísimos episodios represivos; el más terrible de todos ellos es el fallido intento de suicidio que escenifica, episodio un tanto truculento que tiene mucho que analizar, pero que para el plano de la psique de la joven (por el momento) nos limitaremos a demostrar cómo en tal incidente estaban en juego las terribles luchas de control que el ello y el súper-yo tratan de ejercer sobre el débil y sufrido yo. En otro momento volveremos a esta escena, pero no en función del análisis psicocrítico, sino de la construcción narrativa que nuestro autor pone en juego.

En cuanto a las imágenes del súper-yo exigente que demanda la sujeción de los deseos de Amparo, Freud establece que la figura de autoridad radica en el súper-yo y demanda de éste que someta a represión las satisfacciones de la libido en la medida en que estas cargas transgredan las normas sociales:

---

<sup>1</sup> En diversas obras Freud alude a esta idea de que los artistas tienen una intuición que supera su capacidad interpretativa. Lo dijo en *Tótem y tabú* o en su *Autobiografía* o en *Sobre un tipo particular de la elección de objeto en el hombre* (1981: 3509).

El severo súper-yo insiste tanto más enérgicamente en la represión de la sexualidad cuanto que ésta adopta formas más repulsivas. Resultando así que en la neurosis obsesiva aparece el conflicto agudizado en dos direcciones diferentes: las fuerzas defensivas se hacen más intolerantes, y las fuerzas que deben rechazarse más intolerables; ambos por la influencia de un solo factor, de la regresión de la libido. (1981c: 2632)

Quien más ferozmente reprime el desarrollo del yo de Amparo y la obliga a disfrazar de mansedumbre ese yo impulsivo y dominante que tiene la huérfana es Rosalía Pipaón. Ésta no sólo le organiza un horario, unas actividades que realizar o unos espacios a los que la jovencita tiene que sujetarse:

Quando se retiraba por las noches a su domicilio, después de hacer recados penosos, algunos muy impropios de una señorita; después de coser hasta marearse, y de dar mil vueltas ocupada en todo lo que la señora ordenaba, ésta le solía dar unas nueces picadas, o bien pasas que estaban a punto de fermentar, carne fiambre, pedazos de salchichón y mazapán, dos o tres peras y algún postre de cocina que se había echado a perder (Pérez Galdós, 2019: 165).

La patrona llega a los extremos de también elegir por ella lo que puede hacer o no, lo que le conviene o lo que tiene que hacer en el presente, en el futuro inmediato o en el futuro remoto la huérfana; le dice en un arranque casi demencial a su joven parienta y sirvienta:

Amparo, a la sombra nuestra puedes encontrar, si te portas bien, una regular posición, porque tenemos buenas relaciones y... ¡Ah!... ¿no sabes lo que se me ocurre en este momento? Una idea felicísima. Pues sencillamente que debías meterte monja. Con tu carácter y tus pocas ganas de tener novios, tú no te has de casar, y sobre todo, no te has de casar bien. Con que piénsalo; mira que te conviene. Yo haré por conseguírte el dote. Creo que si se le habla a Su Majestad, ella te lo dará. Es tan caritativa, que si estuviera en su mano, todo el dinero de la nación (que no es mucho, no creas), lo emplearía en limosnas (Pérez Galdós, 2019: 167-168).

Las causas de tal tendencia de la Pipaón a manipular a la jovencita no serán ahora consideradas ni son materia de nuestro análisis. Sólo es necesario decir que Rosalía va más allá de ejercer una imagen de autoridad sobre Amparo; su actitud represiva la ejerce con tal fuerza, impiedad y sin motivación alguna que explique tal violencia sino la búsqueda de satisfacer unas tendencias libidinales sádico-masoquistas que la definen.

Amparo, ¿has traído la seda verde? ¿No? Pues deja la costura y ponte el manto: ahora mismo vas por ella. Pásate por la droguería y trae unas hojas de sanguinaria. ¡Ah!, se me olvidaba; tráeme dos tapaderas de a cuarto... ¿Ya estás de regreso? Bien: dame la vuelta de la peseta. Ahora date un paseo por la cocina, a ver qué hace Prudencia. Si está muy afanada, ayúdala a lavar la ropa. Después vienes a concluirme este cuello (Pérez Galdós, 2019: 167).

Hay otra figura del súper-yo que ejerce un pánico terrible en la jovencita, pero el modo de relación que se establece entre ambas es de una condición muy disímbola a la que acabamos de describir. Nos referimos a la mujer-tabla, doña Marcelina Polo, hermana del cura Pedro. Esta beata ejerce un poder sobre el frágil y asustadizo yo de Amparo:

El Super-Yo conservará el carácter del padre, y cuanto mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará, después, sobre el Yo, como conciencia moral o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad (Freud, 1981a: 2475).

Para ejercer tal autoritarismo, la mojigata se parapeta en una ortodoxia católica muy represiva; desde ella censura al hermano y a la jovencita que se le ha entregado.

El poder que Marcelina Polo ejerce es de tal tiranía que provoca (sin proponérselo abiertamente) el intento de suicidio de la Emperador. Por lo tanto, no tenemos duda de que, aunque en la forma, Rosalía Pipaón es una terrible arpía que ceba sus iras vengadoras como las erinias contra Orestes: de forma taimada, indirecta y callada la beata ejerce mucha más violencia contra la joven sirvienta. Podemos decir que ambas figuras femeninas (Rosalía y Marcelina) son una misma encarnación de doble rostro, como Jano, que ejercen su poderosa autoridad en contra de los deseos de Amparo.

Ellas son la autoridad moral rebosante de impiedad y simulación que se encarna en unos principios caducos e hipócritas que, junto con el Antiguo Régimen y su reina<sup>2</sup> de farsa y licencia castiza, han quedado rebasados por la historia. En estos tiempos de revolución, una nueva mentalidad, una nueva visión de la vida política y una nueva mirada de los principios morales rebasan y destronan aquellos caducos valores. Más adelante volveremos sobre esta idea, cuando hablemos del héroe pro-

---

<sup>2</sup> Recuerde el lector que el tiempo de la acción narrativa se da en 1868, poco antes de que estallara la revolución que destronó a los borbones en la persona de Isabel II. Para la posición ideológicas que asumió Galdós respecto de la revolución, véase el estudio de Julián Ávila Arellano (2001: 35 y ss.).

blemático según lo propone Georg Lukács, y en particular, seguiremos las ideas de Lucien Goldmann.

Otros personajes más se establecen en esta novela como formas de la autoridad y se constituyen en encarnaciones del súper-yo psíquico que le dictan sus sentencias a la joven Amparo Emperador. No ejercen una tiranía evidente sobre la temerosa huérfana, aunque hay en ellos gran poder manipulador. Nos referimos a Francisco Bringas, José Ido del Sagrario y el padre Juan Manuel Nones. Es curioso que estos hombres de apariencia benévola no tengan para la joven, en última instancia, sino preceptos, normas, reglas, instrucciones. La autoridad que ellos ejercen sobre Amparo casi siempre está matizada por un cariz de comprensión antes que de censura, de sugerencia antes que de órdenes, de recomendaciones de lo que más le conviene hacer, cuando en realidad buscan controlarla;<sup>3</sup> en particular, es impresionante la capacidad de manipulación del padre Nones.

“Trate usted de arreglar su vida para su muerte...” (Pérez Galdós, 2019: 366), le dice éste a Amparo cuando la obliga a caminar a un lado de donde vigila la mujer-ta-bla. Mayor violencia no se podía ejercer: la hace pasar por el estrecho paso de Escila y Caribdis y le facilita su propósito a doña Marcelina, mostrándole a la “culpable” que hasta hacía poco había escapado a la tiránica mirada de la enlutada. Entonces, cuando están a punto de cruzar aquella tortura, él le sugiere brutalmente a Amparo el castigo que Dios le tiene preparado una vez que haya fallecido y que acabamos de citar. ¿Por qué obligarla a pasar por ahí? Se entendería que el propósito de él es darle fuerzas de ánimo, aunque en realidad la obliga y le restriega sus culpas. Supuestamente la ayuda confortándola y transmitiéndole energía: ¿por qué no utilizó su autoridad, que la tenía y mucha, para ahuyentar a la parca? No, no podía hacer eso porque implicaba una protección real y no fingida. Tan violento es con Amparo el padre Nones como doña Marcelina o Rosalía Pipaón.

Finalmente describiremos, también con brevedad, la relación que establece la Emperador con sus amantes, tanto el que se aleja –el padre Polo–, como el que pronto lo será –Agustín Caballero–. Lo primero que diremos es que, en apariencia, la jovencita quiere buenamente a Caballero y ya no ama (o quizá nunca amó) al cura que abandonó el sacerdocio. Pero esto sólo es en apariencia; a nuestro parecer, los ambivalentes sentimientos de Amparo son como los que después se definirían como

<sup>3</sup> ¿Será casualidad que las figuras de autoridad crueles y opresivas la desempeñen mujeres y las de supuestas figuras comprensivas y bondadosas, hombres? Podemos adelantar a un posible ulterior análisis que ambas mujeres representan la conciencia moral, en oposición a ellos, que encarnan el ideal del yo. No obstante, hay algunas objeciones que se podrían hacer, como el hecho de que la conciencia moral que estas mujeres dicen encarnar en realidad está distorsionada por la simulación, lo cual les arrebató toda auténtica autoridad.

el Síndrome de Estocolmo, en el que el cautivo renuncia a su identidad para identificarse con el de su captor.<sup>4</sup> Ambos hombres no encarnan, como torpemente podríamos concluir, otras dos figuras de la autoridad que constriñen y limitan a la joven; en efecto, no se trata de eso, pues en realidad ellos son dos proyecciones claramente diferenciadas de una misma formación psíquica de la joven: el ello. En el ello residen las pulsiones más primarias de la realización del deseo; en el ello recreamos lo que nos da placer:

El Yo se esfuerza en transmitir a su vez, al Ello, dicha influencia del mundo exterior, y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el Ello, por el principio de la realidad. La percepción es, para el Yo, lo que para el Ello el instinto. El Yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al Ello, que contiene las pasiones (Freud, 1981b: 2470).

Y como lo puede comprobar el lector de esta novela, Pedro Polo representa la pasión amorosa, el fuego en el que ardió en deseos por consumirse la polilla; pero tiene un grave impedimento: hoy Amparo ha abierto los ojos y ya no se deja engañar, acepta que el cura está prohibido y ella no está dispuesta a exponerse a más sacrificios. El narrador mira a su personaje y dice por ella lo que la temerosa no podría verbalizar, pero sin duda domina en su inconsciente: “Tormento les miró a entrambos, revelando en sus ojos toda la irresolución, toda la timidez, toda la flaqueza de su alma, que no había venido al mundo para las dificultades” (Pérez Galdós, 2019: 364).<sup>5</sup> Por ello es por lo que cambia de objeto libidinal, para sujetarse a la estabilidad y la seguridad que le ofrece el amasiato de Caballero, aunque éste sea manipulado y controlado por la Pipaón.

Freud explica que la tiranía que tanto el ello como el súper-yo ejercen sobre el yo llega a niveles insoportables que obligan al pobre perseguido a la toma de medidas radicales: “No deja de ser notable que el súper-yo despliegue a menudo una severidad de la cual los padres reales no sentaron precedentes, y también que no sólo llame a rendir cuentas al yo por sus actos cabales, sino también por sus pensamientos e

<sup>4</sup> Dice Andrés Montero Gómez en su ensayo “Psicopatología del Síndrome de Estocolmo” que este fenómeno psíquico está relacionado con el deseo primario del cautivo de recuperar la homeostasis fisiológica y conductual para así poder proteger su integridad psicológica, por nuestra parte queremos más bien destacar la ambivalencia de la conducta (1999: 1-25).

<sup>5</sup> Estas palabras del narrador extradiegético de la novela son idénticas a las que alguna vez Freud se atrevió a decir respecto de las dificultades de las mujeres para adaptarse a las exigencias de la vida. Duras han sido las críticas que el neurólogo recibió por ello. ¿Qué hacer? ¿Reproducir los reproches, ahora dirigidos a Galdós? ¿Quizá sea mejor respetar los puntos de vista de estos dos genios que fueron capaces de conocer a profundidad, como pocos, el alma femenina?

intenciones no realizadas, que parece conocer perfectamente” (1981a: 3220). En el caso de nuestro personaje, el más extremo acto de fuga se sintetizaría en el intento del suicidio, que concluye graciosamente con la ingesta de guayaco que alivia el dolor de muelas:

El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo... ¡ay, no me pegue!... me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché... –¿Qué echaste, verdugo? –Le eché un poco de tintura de guayaco... de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas (Pérez Galdós, 2019: 399).

Desde el punto de vista de la constitución del aparato psíquico de Amparo Emperador, podemos detectar dos causas principales por las que ella decide suicidarse. La primera radica en la imposibilidad que percibe de dejar al viejo amante para mudarse al nuevo, más seguro, más cómodo y –sobre todo– sancionado como un enlace válido, moral y legal; por ello, podemos decir que es una solución que dimana de las exigencias del ello. La otra causa por la cual decide Amparo atentar contra su vida surge como consecuencia de las demandas del súper-yo que están sintetizadas en la terrible persecución que doña Marcelina Polo ejerce contra la pobre medrosa. Ante la imposibilidad de alcanzar los objetivos y ante el escarnio público al que sabe podrá ser expuesta, la joven elige la más radical de las soluciones, destruir al mundo que rodea a ese frágil yo que tirita de angustia, y que no es otra cosa que el suicidio. Finalmente éste no se consuma, pero el intento obligó a los dos terribles amos (el ello y el súper-yo) a atemperar sus demandas y a raíz de esta dramática escena del suicidio el Yo de Amparo puede asumir sin culpas su nueva posición de concubina. ¿Ante la moral pública la joven es culpable tanto si acepta abiertamente el papel de manceba de Caballero, como de amante clandestina de un cura? Sí, sin duda. La transgresión es casi igual de culpable ante los ojos de la moral al uso; no obstante, en Amparo se ha operado una transformación radical que le permite aceptar su nuevo *statu quo*, con temor, pero con asunción de un juicio sereno y claramente asumido. Es esta transformación operada en su yo lo que le hace ver desde las penumbras del tren, con ojos distantes, el ir y venir presuroso de los viajeros que presto, como ella, saldrán de viaje.

## 2. La lucha por una moral caduca

Dice Lucien Goldmann, siguiendo en todo a Georg Lukács, que hasta las dos primeras décadas del siglo XX predominó en el discurso novelístico europeo un estilo



dominado por dos tendencias: la concepción de un héroe problemático y la construcción de la acción novelística en función de una biografía, la biografía del héroe en conflicto; opina el teórico que esta forma de novelar concluye entre la primera y la segunda década del siglo XX en los años en que se define el desarrollo capitalista por la economía de la libre concurrencia. La novela que produce Kafka y las generaciones que le siguieron hasta la década de los 60 se la podría llamar

transformación de la forma novelesca que desemboca en la desaparición del personaje individual lleva consigo las tentativas de sustituir la biografía como contenido de la obra novelesca (se trata ahora de eliminar dos elementos esenciales del contenido específico de la novela: la psicología del héroe problemático y la historia de su búsqueda demoníaca) (Goldmann, 1975: 32-33).

En efecto, la novela burguesa que nace durante el siglo XIX y que se desarrolla principalmente a partir de las novelas históricas y las novelas realistas (Balzac, Dickens, Dostoievski) tienen una impronta rupturista con los valores sociales, si se las compara con la novela que le precedió. Del siglo XVIII hacia atrás –en términos generales– los protagonistas de las novelas permanecen y desean permanecer bajo el paraguas protector de los valores morales y sociales del absolutismo. Nunca salen de ese espacio y, si lo hacen, es por confusión, enredo, mala voluntad de otros, azares de la vida, etc., pero en cuanto les es posible regresan a la sombra protectora de aquellos valores morales al uso y afirman clara y explícitamente que viven y quieren vivir en comunión con el resto de la sociedad; así, la resolución de estas novelas suele ser ejemplarizante y aleccionadora. Aun Cervantes, a pesar del gran sentido rupturista que tiene su novela, hace a don Quijote, ya para concluir, renegar y lamentarse de su vital locura.

El protagonista de la novela psicológica, como también se le llama a la novela realista, ha dado un vuelco radical a la concepción del héroe y del sentido mismo de la novela como género literario; de tal manera pasó de ser un discurso ideológico e ideologizado que tendía a preservar los valores sociales y morales del absolutismo a un discurso rupturista<sup>6</sup> que atenta contra esos valores. La concepción que Benito Pérez Galdós tiene de la protagonista de la novela que nos ocupa es de esta naturaleza rupturista. Ella encarna, como sucede con casi todos los protagonistas de nuestro autor, claramente, la figura del héroe problemático.

<sup>6</sup> Habría que decir en justicia que si bien don Quijote al final de sus aventuras lamenta y llora su locura, en realidad, los principios rupturistas del discurso novelístico de Cervantes ya están claramente delineados, sólo que no hubo ningún genio creador a su altura y, por lo tanto, dicha ruptura tuvo que esperar casi doscientos años para que terminara de eclosionar.

En el siglo XVIII, por ejemplo, se seguía pensando que el valor de la novela radicaba en su condición aleccionadora para el pueblo; no pasaba de ser una especie de fábula extensa de la que el lector debería desprender una lección. Marth Robert cuenta que en 1719 la novela se encuentra en tal descrédito que “Daniel Defoe, quien, no obstante, pasa por ser el que le dio su primer impulso [a la novela], rechaza de antemano cualquier asimilación de su obra maestra [*Robinson Crusoe*] con ese subproducto de la literatura que él considera, todo lo más, *bueno para aprendices*” (1978: 14).<sup>7</sup>

En Amparo Emperador ya se ha operado esa transformación del personaje. Ella ha roto con los principios morales de la sociedad española de los momentos previos a la Revolución de 1868 y la historia que se nos cuenta, la biografía de la huérfana, se centra en tratar de explicarle al lector por qué se dio esa ruptura, qué la obligó a tales contradicciones, cuáles son las consecuencias de las cosas que la joven hace y cómo es que nació o dónde es que nació tal desdicha. Como el asunto es muy complejo, es necesario que revisemos con más tiento el escenario y sus resultados.

Lo primero que tendríamos que aclarar es que, por lo dicho en estas líneas, la novela se divide en dos espacios claramente diferenciados. Ambos son impresionantes y desagradables, pero uno lo es más. Amparo lleva una doble vida. El mundo de la huérfana y sus amos es gris, triste, repelente; es el retrato de una sociedad que se desintegra, que no da más de sí.

Tal obligación sólo existía en Madrid, pueblo callejero, vicioso, que tiene la industria de fabricar tiempo. En Londres, en Nueva York no se ve un alma por las calles a las diez de la noche, como no sea los borrachos y la gente perdida. Aquí la noche es día, y todos hacen vida de holgazanes o farsantes. (Pérez Galdós, 2019: 315)

El otro espacio, el del amante clandestino, es oscuro, sucio, opresivo, angustiante, maloliente, violento; las páginas más sombrías de *Crimen y castigo* no le ganan en efectividad a las oscuras escaleras por donde sube o baja la huérfana; las casas donde habitan el hambre, las penurias, la locura, la enfermedad realmente dejan impactado al lector y más sorprende ver a aquella jovencita frágil y desprotegida internarse en ese mundo sórdido, pero para mayor sorpresa, ella evidencia que lo conoce, lo do-

<sup>7</sup> Líneas más adelante la señora Robert insiste en el descrédito del género en el siglo XVIII; en esta ocasión menciona el caso de Diderot: “Este juicio domina aun en Diderot, también novelista vergonzante, según se manifiesta en *Jacques le Fataliste*, donde desmonta los procedimientos habituales del relato novelesco, con objeto de subrayar su enorme porción de arbitrariedad y convencionalismo. Tan prevenido está el filósofo en contra de la novela que, en el *Éloge à Richardson*, donde se ve encerrado entre su admiración por el novelista y su desdén por el género, llega incluso a exigir que se dé otro nombre a las obras de este autor, puesto que el de novela es demasiado bajo para designarlas” (1975:14-15).

mina, se mueve como pez en el agua en esas penumbras del hambre, la enfermedad y la violencia:

¡Quién le había de decir que vería otra vez la horrible alambra y el patio surcado de arroyos verdes y rojos!... Cuando subía la escalera, dos mujeres bajaban diciendo: “No sale de la noche. Se muere sin remedio...”. ¿De quién hablaban? ¿Sería él quien agonizaba? Hay muertes que parecen resurrecciones por la esperanza que entrañan en su fúnebre horror... La puerta estaba abierta. Entró Amparo paso a paso, temiendo encontrar caras extrañas, y llegó hasta la sala aquella, antes atestada de muebles y ahora casi vacía... A primera vista se echaba de ver que por allí habían pasado los prenderos [...] Oyéronse entonces claramente quejidos humanos, que anunciaban dolores muy vivos.

¡Pobre mujer! –dijo Polo–. No he querido mandarla al hospital. ¿Quién ha de cuidar de ella si yo no la cuido?

En el rato que estuvo sola, Amparo creyó prudente cerrar la puerta de la casa, pues con ella abierta, considerábase vendida en aquella mansión de tristeza, miedo y dolor. (Pérez Galdós, 2019: 337)

En efecto, como decíamos, a pesar de la sordidez y oscurantismo de aquellas buhardillas malolientes, Amparo no se comporta como la tímida jovencita que hemos visto sujeta a la terrible voluntad de Rosalía, sino llena de energía, plena de iniciativa, moviendo y dirigiendo todo en aquel espacio caduco al que ella le transmite vitalidad.

He venido por cumplir una obra de misericordia; he venido a visitar a un amigo enfermo, y nada más. Se acabaron para siempre aquellas locuras... Tormento volvió a desaparecer. Sintióla el enfermo trasteando en la cocina, y oyó la simpática voz que decía: “Esto es un horror”. –¿Qué haces? – Limpiar un poco –replicó ella desde lejos, confundiendo su voz con el sonido de calderos y loza. Poco después entró en la sala, diligente. Se había quitado el velo y el mantón, y la mujer de gobierno se revelaba en toda ella. (Pérez Galdós, 2019: 237)

Pues bien, si la novela del siglo XIX ha tenido un cambio radical en cuanto a la concepción de su protagonista, es necesario que aclaremos que en este personaje de Galdós percibimos una diferencia importante, por ejemplo, respecto de los protagonistas de Dostoievski, ya que lo hemos traído a colación.

En Raskolnikov hay un deliberado gesto de enfrentamiento con los principios morales de la sociedad cuando decide asesinar a la usurera y esa especie de excepción que se atribuye es producto de las que él considera sus ideas socialistas, de

crearse un hombre superior que tiene derecho a ciertas libertades que otros mortales comunes no pueden aspirar. Sin duda, es una elaboración psicológica en que el joven estudiante se refugia para justificarse ante sí mismo el atroz crimen que ha decidido cometer, nada más alejado de los ideales socialistas. Independientemente de este matiz, no hay duda de que el protagonista de Dostoievski ha tendido una línea divisoria con los principios morales de la sociedad y los suyos propios, el crimen, como dice Rasumikhine: “Los primeros en intervenir fueron los socialistas, que expusieron su teoría. Todos la conocemos: el crimen es una protesta contra una organización social defectuosa” (Dostoievski, 2005: 354). No sólo se independiza del grupo al que pertenece, sino que lo enfrenta, y es de ese enfrentamiento de donde surge el terrible sufrimiento al que es sometido el estudiante; en fin, es el lugar de donde surge el título moralizante de la novela: crimen y castigo.

Si el individuo está dispuesto a romper las amarras con la sociedad que le prohíja, no hay duda de que tarde o temprano le llegará el castigo terrible. Castigo que, si bien será purificador y elemento de expiación y puerta de salida, no le ahorra el sufrimiento; y más aún, es el elemento indispensable para que se dé tanto el perdón como la reconciliación (como ya saben los lectores del autor ruso, era una constante en él esta tendencia al maniqueísmo en la construcción de sus personajes).

En la novela de Galdós el procedimiento y el resultado es muy diferente. Sin duda, Amparo es un personaje problemático porque, como Raskolnikov, no encaja en esa sociedad, pero ella no tiene esas altas miras que el joven estudiante ruso tiene de sí mismo. Ella no quiere romper con esos principios morales que la sociedad le impone; incluso lucha por permanecer en ellos, pero varios factores, principalmente la pobreza, la orillan a distanciarse del deber ser que la sociedad le señala. Otro factor importantísimo radica en el abuso cometido por el padre Pedro Polo, la figura más terriblemente criticada por Galdós. Él traicionó la imagen de autoridad paterna que ella depositó en él y abusó de las necesidades afectivas y de protección que ella tenía para seducirla. Ella buscaba en él al padre que había perdido, quería amparo y protección.

Sin duda, la conclusión de Galdós es más pesimista que la de Dostoievski. Al final de la obra, el ruso deja la puerta abierta a la resolución del conflicto a través de la redención del culpado vía el castigo. Raskolnikov ha pagado su culpa, Amparo no. Ésta, desde el inicio de la novela, se ha alejado, en contra de su voluntad, de los principios morales de la sociedad y, aunque lucha por reintegrarse a ellos, no lo logra, y la obra termina confirmando esa exclusión, e incluso agravándola.

Amparo es una víctima de la hipocresía social y en su lucha por sobrevivir es revictimizada. Lo es por Rosalía y por Marcelina, pero también por su nuevo amante;

él la revictimiza en la medida en que la hace asumir la posición de concubina cuando decide no casarse con ella, regalarle a Rosalía el ajuar de novia que le había comprado y llevarla consigo a Francia en calidad de amasia. El mensaje que le envía es: tu posición no puede ser otra sino la de amante, lo mejor es que termines aceptándolo; esposa decente no lo eres ni lo podrás ser. Ella se sienta al fondo del vagón y calla. No hay más que hacer. Se sabe derrotada y acepta esa terrible mácula, esa letra escarlata que se le obliga a llevar en su pecho. En *Para una sociología de la novela* dice Goldmann

La obra de Balzac –cuya estructura sería preciso analizar a partir de ahí– constituiría la única gran expresión literaria del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía: individualismo, ansia de poder, dinero, erotismo, que triunfan sobre los antiguos valores feudales de altruismo, caridad y amor. (1975: 34)

Este es justo el dilema en que se debate *Tormento*: la historia que nos cuenta Galdós es de cómo esta jovencita es arrastrada por el vendaval de estos valores burgueses y cómo es sacudida por ellos de tal manera que terminan por imponérsele, aunque ella no quiera. La historia que esta novela nos cuenta es cómo tiene Amparo que renunciar (aunque tenga muy buena voluntad por preservarlos) a los viejos y tradicionales principios. Un periodo de la historia de España se cierra y uno nuevo se entroniza. Los principios morales que Amparo intenta preservar son antiguallas para la moderna moral burguesa que se encarna en Agustín Caballero.

### **3. Un descontento afectivo no conceptualizado**

Dice Lucien Goldmann en su afamado estudio que la teoría marxista de la literatura atribuyó al proletariado un papel protagónico en la futura sociedad socialista y que, así como la burguesía había entronizado sus principios y valores morales, sociales y culturales, con el proletariado sucedería lo mismo, pero finalmente eso nunca acaeció y fue una especie de clase media la que terminó por escribir la literatura de las clases oprimidas.

La antigua tesis marxista que veía en el proletariado el único grupo social capaz de constituir el fundamento de una cultura nueva, por el hecho de no hallarse integrado en una sociedad cosificada, partía de la representación sociológica tradicional, según la cual, toda creación cultural auténtica e importante no podía surgir más que de una conjunción

fundamental entre la estructura mental del creador y la de un grupo parcial más o menos extenso, pero de alcance universal... (1975: 28)

Ante este hecho, explica el teórico de La Sorbona la mirada de esos intelectuales que no padecieron las pobreza ni las marginaciones de las clases oprimidas es solidaria con éstas y escriben las historias que los marginados nunca escribieron de sí mismos. ¿Por qué se da esa especie de solidaridad? Goldmann lo atribuye a un “descontento afectivo no conceptualizado”.

Al no poder ser ninguna obra importante la expresión de una experiencia puramente individual, es probable que el género novelístico no haya podido aparecer y desarrollarse más que en la medida en que un estado de descontento afectivo no conceptualizado y una aspiración afectiva directamente orientada hacia valores cualitativos se haya desarrollado en el conjunto de la sociedad o, quizá, únicamente entre las capas medias, en cuyo interior se reclutan la gran mayoría de los novelistas. (1975: 31).

Por lo tanto, tendríamos que preguntarnos si en Benito Pérez Galdós existió ese descontento y si quizá fue ese hecho el que le llevó a ser un agudo observador de la sociedad en la que le tocó vivir. Podríamos agregar que, independientemente de cómo le llamemos a esa aguda capacidad de observación de nuestro novelista, su virtud de poder ver la situación de marginación (o quizá de doble marginación de la mujer) es lo que le llevó a desarrollar esa perspicaz percepción de empatía con ellas. Si comparamos las grandes figuras femeninas que construyó Galdós en sus novelas, en contraste con los protagonistas masculinos, sin duda, podemos decir que nuestro autor destacó por expresar con mayor hondura y complejidad los avatares de las mujeres que de los hombres. No obstante, la imagen de Amparo Emperador sentada en las penumbras del tren es una imagen muy compleja; es más, mucho más que la simple (y un tanto maniquea) figura de la mujer contra la que la sociedad se ha cebado, desde la marginación vía la pobreza hasta la hipocresía de unos principios morales caducos. Y aunque la situación en la que se encuentra en aquellos momentos previos al abordaje del tren le da amargura, debemos aceptar las palabras del narrador y entender que es feliz, algo que sin duda es muy importante para la concepción del personaje.

Aceptemos, siguiendo a Goldmann, que Galdós observa los marginados de su patria y, aunque él no padeció esas miserias porque su condición social no era la de un proletario que tenía que vivir las miserias de un pedigüeño (*Misericordia*), ni las hambres de una huérfana (*Tormento*), ni las pobreza de una mujer del pueblo bajo

madrileño (*Fortunata y Jacinta*), es lo suficientemente observador de la condición humana y es capaz de preguntarse por qué sucede eso y por qué los hombres hacen lo que hacen, aunque él no lo viva en carne propia. No es necesario esto para entender, pero sobre todo para imaginar lo que detrás de un gesto puede encerrarse.

Observar, observar su tiempo y percibir las miserias humanas es lo que necesita el escritor. Prestar atención a los conflictos humanos y entenderlos en su cabal hondura es lo que le permite a un buen autor hacer la crítica certera de la sociedad en que le toca vivir. Frente a las complejas figuras femeninas de Galdós, compárese con las esquemáticas figuras femeninas de algunos narradores contemporáneos al novelista canario, como las que delinea Pedro Antonio de Alarcón, por ejemplo.

Sin duda, el severo juicio moral que Galdós hace en *Tormento* de la sociedad española previa a la Revolución del 68 se expresa en la novela que nos ocupa y es la capacidad de observar ese mundo lo que le permite atinar en la visión que tiene de él. En un lúcido ensayo Julián Ávila Arellano explicó la posición ideológica desde la cual Galdós hace un durísimo juicio político del régimen previo a la Revolución de 1868.

Me refiero, en concreto, a la decepción que supone para un escritor como Galdós, profundamente impregnado del idealismo ético ilustrado del medio siglo decimonónico canario (Beyrie), reforzado con el racionalismo armónico krausista del liberalismo madrileño de los años 60 (Beyrie, Blanquat, Pérez Vidal, Rodgers), la decepción que supone contemplar las ilusiones progresistas de la Revolución de 1868 (2001: 35).

En efecto, aunque el juicio de valor de Galdós parte de una posición ideológica y política, no cabe duda de que en *Tormento* predomina un idealismo ético cuando vemos a esa jovencita sentada en las penumbras del tren a punto de llorar, a pesar de que esté feliz.<sup>8</sup> Hay una resignación pesimista en nuestro autor cuando es capaz de decirnos que eso que la sociedad le ha hecho a Amparo es muy grave, pero no niega que, a pesar de ello, la joven se puede sobreponer y ser feliz, por más que esa sociedad hipócrita intente estropearle la vida.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Marth Robert en el libro ya citado opina que la novela es paradójicamente democrática y conservadora. Así lo dice: “En efecto, en virtud del esquema inicial de su conquista [la novela], no tiene más remedio que ser a la vez democrática y conservadora, incluso cuando exhibe convicciones bien definidas; aventurera y arribista, incluso cuando pone los ojos en el más elevado fin; libre y dominante, burguesa por excelencia, siempre tentada por el orden y llamada a un perpetuo movimiento” (1975: 34). Coincidimos en casi todo lo que dice nuestra autora, sólo si cambiamos *conservadora* por *moral*, puesto que buena parte de lo que Galdós transmite a su lector a través de su discurso novelístico, a nuestro parecer, queda aquí retratado por la cita de Robert.

<sup>9</sup> Francisco Caudet, por otra vía, llega a resultados similares cuando dice que Galdós “pretende cambiar las estructuras sociales -es su compromiso-, ese cometido no está del todo a su alcance. Todo escritor

Iniciamos estas páginas aludiendo al novelista Javier Cercas y es nuestro deseo concluir las volviendo a sus palabras porque muy bien se acomodan a lo que queremos decir con esta verdad paradójica que nos plantea Benito Pérez Galdós. En una entrevista concedida al programa televisivo *Conversatorios en Casa América*, Cercas dijo en fecha reciente que “las verdades de la literatura son contradictorias, arrojan luz en sentido que se oponen y se distancian”. En efecto, la verdad de la realidad es una y unidimensional, pero la verdad de la literatura nos muestra un rostro y su contrario. Continúa diciendo Cercas: “Como dijo Stendhal, sólo a través de la novela (la mentira) se puede llegar a la verdad” (en Somoano, 2019). Si Galdós hubiera dicho que en Amparo sólo había sufrimiento, su discurso novelístico hubiera fracasado; y lo mismo hubiera sucedido si nos muestra a Amparo únicamente feliz e insensible porque se puede fugar con su nuevo amante.

Lo que le pasa a la jovencita sin duda es dramático, pero la complejidad de la vida no se puede captar si el autor sólo muestra una de las posibilidades; es decir, que el compromiso del escritor es mostrarle al lector que todos estamos obligados a buscar la felicidad, aunque sepamos que ésta es esquiva.

## Bibliografía

- Ávila Arellano, Julián (2001). “La ironía de la decepción histórica en la obra de Benito Pérez Galdós”. *Anales Galdosianos*, 36, 35-48.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. México, Tusquets.
- Dostoievski, Fiodor (2005). *Crimen y castigo*. Madrid, Aguilar.
- Freud, Sigmund (1981a). “La neurastenia y la neurosis de angustia”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 174-192.
- Freud, Sigmund (1981b). “Tótem y tabú”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1486-1590.
- Freud, Sigmund (1981c). “Tres ensayos para una teoría sexual”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 934-950.
- Goldmann, Lucien (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso.
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. México, Era.
- Lukács, Georg (1984). *Significación actual del realismo crítico*. México, Era.
- Montero Gómez, Andrés (1999). “Psicopatología del Síndrome de Estocolmo”. *Ciencia policial*, 51, 1-25

---

actúa en solitario. No cabe propiamente, pues, hablar de «grupos sociales», sino simplemente de individuos que se imponen como artistas comprometidos” (Pérez, 2019: 12).



Imagen de mujer sentada en las penumbras de un tren. Análisis de la novela *Tormento* de...

- Pérez Galdós, Benito (2019). *Tormento*. Edición de Francisco Caudet. Madrid, Akal.
- Robert, Marthe (1975). *Orígenes de la novela y novela de los orígenes*. Madrid, Taurus.
- Somoano, Julio (2019). *Conversatorios en Casa de América*. Javier Cercas. Recuperado de: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-casa-america-javier-cercas/5442919/> (último acceso: 17/09/2021).



**LA DEMOLICIÓN DE LA ESTATUA:  
LA POESÍA DE ÁLVARO GARCÍA EN SU CONTEXTO**

**THE STATUE'S DEMOLITION:  
THE POETRY OF ÁLVARO GARCÍA IN ITS CONTEXT**

SERGIO NAVARRO RAMÍREZ  
*Universidad de Navarra*

RESUMEN:

En la década de los noventa, el poeta español Álvaro García desarrolla una obra y pensamiento poéticos que más tarde lo consagrarán como uno de los autores más influyentes de su generación. Su programa estético apuesta por un vaciamiento de la subjetividad en el poema y una mayor autonomía del poema respecto a la vivencia. Este ensayo ofrece el primer estudio académico del desarrollo de esta idea en el poeta español, centrandolo en el análisis en el libro que marca el inicio de esta tendencia, *Intemperie*. Además, establece las fuentes de este pensamiento poético y propone entenderlo como una reacción y crítica contra prácticas poéticas contemporáneas que dejará marcado poso en las generaciones que le siguen.

PALABRAS CLAVE:

Álvaro García, poesía española contemporánea, desubjetivación, poesía de la experiencia.

ABSTRACT:

In the 1990s, the Spanish poet Álvaro García developed his poetry, that would make of him one of the most influential authors of his generation. His aesthetic program comprehends an emptying of subjectivity in the poem and a greater autonomy of the poem with respect to the experience. This paper offers the first academic study of the development of this idea in Álvaro García. In addition, the essay establishes the literary sources of this poetic thought and proposes to understand it as a reaction and criticism against contemporary poetic practices, that will open the path to the generations that follow.

KEY WORDS:

Álvaro García, Spanish Contemporary Poetry, De-personalization, Poetry of Experience.

## 1. El comienzo de una voz

Hace ya más de treinta años, el poeta español Álvaro García (Málaga, 1965) publicó su primer libro de poesía, *La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989). Antes había dado a la imprenta algunos poemas que fueron editados como *plaquettes*, hoy en día muy difíciles de encontrar. Pese a ser un libro de juventud, *La noche junto al álbum* atesora un decir muy personal, marcado por la ironía que aleja al yo de su circunstancia más o menos cotidiana, lo cual abre la puerta a la crítica y la autocrítica. El yo de estos primeros poemas está en un sitio, pero es esencialmente un “ser sin sitio”, como titula Álvaro García uno de sus libros posteriores. Si bien es cierto que *La noche junto al álbum* comparte algunos rasgos con una línea “realista” de la poesía española de los ochenta y noventa, haciendo calas en su temática y compartiendo la manera de construir el poema, lo hace desde la incomodidad y la ironía. Habita una circunstancia urbana que queda representada en el texto, como sucedía en los poemas de la conocida como poesía de la experiencia, pero el poeta no se encuentra cómodo en ella: entre el lugar y el yo hay un desajuste y esa es la rendija abierta por la que miramos la realidad en *La noche junto al álbum*.

En 1995, Pre-Textos publica *Intemperie*, el segundo libro de Álvaro García, que aporta una estética ligeramente distinta, dando una nueva significación al desajuste irónico anunciado en su primer libro. La conciencia se distancia aún más de la circunstancia ciudadana y se mueve ahora como por una periferia o un desierto donde el yo comprueba su finitud y camina por su casi extinción. La vivencia no se pierde en el poema, pero Álvaro García la cuestiona más profundamente, hasta su esencia misma de ser circunstancia para alguien. Lo que *Intemperie* tenía de cambio lo supieron ver los críticos que reseñaron el poemario. Algo más difícil era notar que esa dirección personal, si no nueva para el autor al menos sí renovada, calculaba además una velocidad de escape respecto de ese centro gravitatorio que era entonces la poesía de la experiencia.

En este sentido, Luis Antonio de Villena hablaba en una reseña del libro sobre “comienzo de una voz” (1996: 17), frase que puede interpretarse tanto en clave personal como generacional. Villena veía en *Intemperie*, junto a otros libros de poetas como Luis Muñoz, Juan Bonilla o Jorge Riechmann, una “renovación poética” que se desviaba del canon más realista o figurativo. Más tarde, Villena reunía en una antología titulada *10 menos 30* a diez autores cuyas obras venían a ampliar el concepto de realidad y las técnicas de representación acuñadas y popularizadas por los poetas de la experiencia. El crítico pretendía así certificar la defunción de un grupo poético que casi no daba más de sí a la vez que daba el pistoletazo de salida para la siguiente generación de poetas.

Si bien es cuestionable que ese cambio se produjera necesariamente “desde dentro” de la poesía de la experiencia, es decir, si bien es debatible que estos poetas pertenecieron en algún momento de su evolución literaria a esa tendencia (y todo dependerá de la amplitud con la que se defina el término “poesía de la experiencia”), no deja de tener valor el reconocimiento del cambio y la partida de defunción. Otras antologías, como la de Rafael Morales Barba (2006), radiografiaron más adelante una parecida transformación estética que el calendario, con el cambio de siglo y de milenio, confirmaba.<sup>1</sup>

El estudio de este cambio ha acusado cierto carácter generacional, en parte porque muchos textos que han discutido esta renovación encabezaron antologías o bien, sin que sean opciones excluyentes, participaron de la rencilla literaria, que requiere en la mayoría de los casos de alineaciones grupales. Aunque en general las antologías realizan una labor de necesaria difusión, su impacto ha de compensarse. La crítica debe al mismo tiempo atender y cuidar las “singularidades”, en concepto de Vicente Luis Mora (2006). Con esto se quiere decir que, en la medida de lo posible, se ha de evitar que el poema pase a ser peón de una guerra, pieza de una vanguardia o botón de muestra de una estética y pierda entonces la individualidad que lo hace valer como poema. Esto no significa olvidar que el poema nace dentro de un ecosistema literario. De hecho, normalmente la calidad se descubre mediante el contraste, y la importancia o la trascendencia solo puede medirse dentro del contexto donde la obra nace y actúa, pero esto ha servido a menudo de excusa para disolver autores y poemas en polémicas generacionales.

La intención de mi artículo es estudiar el cambio estético que se produjo alrededor del dos mil realizando una lectura en profundidad de *Intemperie*, es decir atendiendo a su “singularidad”, pero situando al mismo tiempo este “comienzo de una voz” en el contexto estético que contribuyó a cambiar. Solo de esta forma, sin perder de vista el texto ni el contexto, podremos llegar a entender mejor este episodio de la historia de la poesía española contemporánea.

## 2. Alguna destrucción

La intemperie no es el hábitat del animal, sino el espacio donde una persona se desacomoda y se desaloja, pues solo es consciente de la intemperie quien ha habitado bajo un techo. Podríamos decir, según la influyente teoría espacial de Michel

---

<sup>1</sup> El caso contrario lo ofrece la antología de José Luis García Martín, *Selección nacional*, donde el crítico, quizá algo partidista, antologa aquellos jóvenes que en aquel momento seguían de cerca los postulados de la poesía de la experiencia o, más ampliamente, de la poesía “figurativa”.

de Certeau (1984: 95-97), que la intemperie no es un lugar –el sitio acomodado a la vivencia–, sino un espacio, un “aquí” difícil para estar, aún no convertido en habitación. Álvaro García, no obstante, entiende que nacemos en el lugar donde los otros ya han construido previamente, y que escribir quizá consista en abrir intemperies en estas zonas habitadas, en estos salones familiares.

El primer poema de *Intemperie* es una toma de conciencia de la “situación” –así se titula el texto, “Situación”– desde la que el poeta escribe su libro: “Mantente pues a un lado y piensa en Beckett: / no hay nada que decir ni que escribir / pero es imprescindible expresar eso” (1995: 9). El último verso advierte de que esta no es una afirmación puramente negativa o, mejor dicho, conclusivamente nihilista. Decir la nada, abrir la intemperie y desacomodar el lugar, es un posible primer movimiento de la escritura, que necesita apartarse de los saturados circuitos actuales –literarios o no–. Escribir asume la doble misión de dirigirse desde el centro a la periferia para coquetear con lo que está afuera y de despejar la “nada” en el lugar común, en el mismo centro de la costumbre. Además, el último verso adjetiva esta tarea de “imprescindible”, lo cual da una idea de su urgencia.

Como el poema presenta seguidamente, la escritura no satisface necesariamente una apetencia –“Nadie respira porque le apetezca”–, sino que realiza una necesidad: “La poesía tal vez sea un oxígeno // un subir a por aire necesario / para bajar después a lo de siempre”. La intemperie a la que Álvaro García aspira está sobre nuestras cabezas: hay que subir a ella y desalojarse allí del medio en que vivimos. El lugar de “lo de siempre” es el entramado de urgencias laborales o burocráticas, la malla de relaciones principalmente prácticas que entreteje el nivel más aparente de vivir en sociedad, esas mismas circunstancias con las que *La noche junto al álbum* había expresado una distancia mayormente irónica.

“Lo de siempre” es también una situación en el mundo literario, la posición en la tradición desde la que todo escritor inicia su jornada. En este sentido, “Situación”, como primer poema de *Intemperie*, expresa una postura existencial que se refleja a su vez en una toma postura respecto al campo literario que a Álvaro García le era contemporáneo, pues no en vano la poesía de la experiencia predicaba una estética enraizada en “lo de siempre”: la tradición española que va de Antonio Machado a Gil de Biedma, la inclusión de personaje y escenarios urbanos en los poemas, etc.

“Situación” expresa una necesidad de toma de postura estética (mantenerse a un lado y salir de lo de siempre a tomar oxígeno) que más tarde corrobora el poema “Árbol Joyce”. La experiencia de nacer “arrojados” a la tradición vertebrada este texto, en el que Joyce “es el árbol que a un tiempo invade y afirma / los ocultos cimientos del idioma” (26). Sin cimientos no se puede escribir, pero, al mismo tiempo, uno ha de cuidar que las raíces del árbol Joyce no invadan demasiado el terreno propio. Al fin y

al cabo, la raíz es la parte más violenta del árbol: agrieta muros, resquebraja carreteras. En *La tradición y el talento individual*, Eliot se hace cargo de la ambigua necesidad de la tradición –tan imprescindible como peligrosa–, y Álvaro García mantiene esta tensión en la paradoja de adjetivar al propio Joyce como “el héroe que se hace dueño del lenguaje” pero, más tarde, presentarlo siendo “más bien su víctima”. Esta paradoja no se resuelve: parece necesario al mismo tiempo abrir una intemperie en el lenguaje “para bajar después a lo de siempre”, como decía el verso de “Situación”.

En cualquier caso, para quien considera la escritura como una tarea “imprescindible”, desbrozar la nada en los lugares comunes es una actividad tan estética como existencial. En su ensayo doctoral sobre teoría poética *Poesía sin estatua* (2005), Álvaro García reflexiona sobre el hecho de que la creación poética exige “alguna destrucción”, “evitar la deriva [...] la opacidad de lo existencial que oculta lo esencial, del individuo que no deja ver al ser humano” (2005: 44). El poema que abre *Intemperie*, “Situación”, enuncia este primer paso. ¿En qué consiste esta “nada”, que es oxígeno, “imprescindible” de expresar?

### 3. El hombre destilado

Parte de *Poesía sin estatua* se inspira en lo que Eliot llamó en *Tradition and the Individual Talent* la “huida de la personalidad”. Álvaro García desarrolla una reflexión parecida sobre la destilación de la vivencia íntima en el texto poético. Sin negar la importancia que juega el hecho biográfico en lo poético, el poeta malagueño advierte que el puro reportaje o la mera transitividad –que el poema se limite a referir al hecho biográfico sin trascenderlo– obstruyen más que enriquecen el decir poético. La vivencia, entonces, figura en el poema, sí, pero destilada, trascendida, cargada de la electricidad lírica que le da la posterior elaboración de la vida por parte de la imaginación en el lenguaje.

Diez años antes de *Poesía sin estatua*, *Intemperie* ya participa de estas ideas, ya las aporta al paisaje lírico de los noventa y, lo que es más importante, las plasma con notable acierto poético. Esto se refleja en la composición de los poemas más o menos breves –atenderé a esto pronto–, pero también se explicita frecuentemente en el poema largo “Carta a un escultor”, que, en versos afilados como aforismos, incide más de una vez en una poética de ascesis de lo personal: “Se trata de que uno es solo un síntoma, / de que uno ya no es uno cuando mira” o el fantástico verso “el alma es un saberse retirar” (40). También el texto “Historia del verano” adquiere densidad metapoética cuando pone en verso el pensamiento de Deleuze: “*Humor es bilingüismo en una sola lengua. / Saber perder el rostro. Diluirse en sí mismo*” (29).

Aunque en principio pueda parecer que estos dos versos juntan, como en el dicho popular, el tocino con la velocidad, humor y asepsia se hermanan en el concepto de ironía, que electrifica muchos versos de Álvaro García. Aquí podríamos recuperar ciertas teorías sobre la retórica irónica –no tanto la de Walter Benjamin como la de Paul de Man en algunos ensayos de *La retórica del romanticismo* o *El concepto de ironía*–, pero lo cierto es que Álvaro García se explica perfectamente él solo. He ahí un poema como “Hombre solemne”, que puede leerse como un breve tratado de poesía sin que por ello el texto pierda humor o soltura, lo que Schiller entendía por “gracia” y en Andalucía, “duende”.

El poema nos presenta lo egocéntrico: “Hay horas en el día, días en la semana / en que ese ciudadano, ante sí mismo / es la mayor noticia del momento” (33). No obstante, el texto no cae en el género de lo burlesco: no es una crítica mordaz o un dardo más o menos ingenioso. Álvaro García muestra una sana empatía que el humor impide que sea “buenismo”: “Hay días en los días en que el hombre / tiene derecho a ser falsa noticia / mientras le dura su dolor de muelas / o la tristeza excluye otras tristezas”. El poema supera así tanto el tono burlesco como el redentor para presentar, barnizado de ironía, el hecho de que, para ese hombre solemne del título, “no hay nada que no sean letreros luminosos / o el mismo rostro de él, / que se refleja / en el cristal de otra ventana, enfrente”.

Aludía antes a Schiller por una cuestión nada casual. Schiller percibía, no necesariamente como un hecho negativo, que la poesía de su tiempo, es decir, la romántica, se caracterizaba por una mayor aparición de lo personal en el poema. La poesía antigua podía escribir, por ejemplo, de los pájaros, pero la poesía que le era contemporánea no podía escribir de los pájaros sin hablar del alma, porque el poeta tiene que tematizar de alguna forma la distancia entre el yo y la naturaleza (1985: 84). El poema de Álvaro García tiene en cuenta esta tradición crítica y romántica. “Hombre solemne” guiña también a Keats, quien critica la obra del gigante romántico inglés, William Wordsworth, afirmando de ella que padece de insufrible egotismo, es decir, de un yo incapaz de desaparecer del poema ni de la contemplación de la naturaleza (2003: 87). Este yo gigantesco refiere todo lo que existe a sí mismo. No en vano, “A traveller I am, whose tale is only of myself” no es un verso de Walt Whitman sino de *El Preludio* de William Wordsworth.

La destrucción que acomete Álvaro García en *Intemperie* es, precisamente, la de ese egotismo del que habla Keats en su carta a John Reynolds el 3 de febrero de 1818 y que, con muchos matices, también podía aplicarse a cierta poesía española de su tiempo. Esto, y es importante entenderlo, no significa un desprecio hacia esta tendencia poética más o menos biografista: Keats manifiesta en otras cartas admiración por Wordsworth y Álvaro García no confunde tampoco crítica con menosprecio. Antes



bien, Álvaro García veía la huida de la personalidad como un camino transitable para evitar la gravedad biográfica y el peso anecdótico que se había convertido en rasgo de identidad de la poesía de la experiencia.

Poco importa en este sentido si el yo que cierta poesía de los ochenta centraliza se corresponde al del autor o resulta un personaje ficticio, puesto que lo que Álvaro García cuestiona no es el exhibicionismo. No se trata de un problema de decoro, es decir, de determinar qué materiales pueden o no pueden figurar en un poema. La intención, más bien, es distinguir entre lo lírico y lo narrativo o lo dramático, entre la construcción de una experiencia poética autónoma y el reportaje que necesita el hecho o el dato para funcionar y tener sentido como texto. De esta manera, la minimización del yo poético que Álvaro García propone también se diferencia de ciertas técnicas de la poesía novísima, que vadeaban la falacia patética mediante el empleo de máscaras, es decir, de personajes históricos o ficticios que ocupan el lugar de la enunciación en el poema, abusando quizá de una técnica que tan buenos resultados dio en Luis Cernuda y cierto Gil de Biedma.

Pese a las diferencias que separan la generación novísima de la poesía de la experiencia, es posible que algunas líneas de ambas poéticas confluyan en el tratamiento del poema como escenificación, como han señalado Juan José Lanz y Molina Damiani (ver en Lanz, 2007: 157). La ficción culturalista novísima y el autobiografismo patente de ciertos poemas de la poesía de la experiencia, aunque lo parezcan, no son términos excluyentes, y coinciden en que ambos modos conciben el poema como si fuese un escenario: un lugar ficticio con unos personajes igualmente ficticios. Es con esta tradición de lo escénico, que algunos quieren leer como un rasgo de posmodernidad –lo cual es cuestionable cuando menos–, con la que Álvaro García disiente, por lo que supone de desvío hacia lo dramático en detrimento de lo lírico. Al vaciar el poema de máscaras y escenarios, de personajes e historias, queda, efectivamente, el espacio vaciado, que ha dejado de ser lugar para convertirse en una intemperie donde no hay ni siquiera yo –que no deja de ser un personaje más del drama–, aunque sí queda la conciencia, que es algo distinto al yo.

Esto, que se intensifica en *Intemperie*, ya era una preocupación del yo irónico de *La noche junto al álbum*, quien en un poema como “Paisajes” insiste en la idea de “escapar de uno mismo” o “escapar de nosotros” (1989: 21). Con esta huida, escribía Álvaro García, “la vida se hace digna y objetiva”, cuando sabe no caer en las tentaciones de la memoria, “esa trampa / del pasado, esa herida del recuerdo”, es decir, cuando el poema no se pierde en el tiempo profundo de la subjetividad romántica. El recuerdo fue el motivo central de la poesía realista de los ochenta y permea la veta elegíaca de autores como Eloy Sánchez Rosillo, Miguel d’Ors o Andrés Tra-

piello.<sup>2</sup> De este *topos* se alejan los usos modernistas e irónicos de Álvaro García.<sup>3</sup> Así, aunque el cambio estético se acrisole en *Intemperie*, ya ciertos poemas de *La noche junto al álbum* se sustraen de la inercia generacional de los ochenta, poniendo en cuestión la adscripción inicial del libro a la tendencia experiencial y, por tanto, la interpretación del cambio estético que se abría paso en los noventa como “ruptura interior” en la poesía de la experiencia misma. Como es fácil de leer en los poemas que vendrían después, los libros posteriores de Álvaro García afianzarían esta querencia de un yo débil, si no destilado o evaporado, y este adelgazamiento de la narratividad, en resumen, la demolición de lo que Álvaro García ha llamado la “estatua”: “la proposición simple y pasional de una persona” y “la presencia excesiva de sustancia” (1999: 223). Esta poesía sin estatua adelantaba una tendencia que poetas más jóvenes corroboraron.

#### 4. Modernismo y humor

Con su reticencia hacia el uso de la anécdota para sostener la reflexión poética, Álvaro García se distancia con *Intemperie* de la fuerte tendencia narrativa y autobiográfica que articulaba buena parte del lirismo de los ochenta y principios de los noventa. De hecho, Araceli Iravedra ha considerado este autobiografismo, con mayor o menor dosis de ficción, el rasgo fundamental de la poesía de la experiencia (2007: 35). La poética que se despliega a partir de este rasgo estético llevó a otros críticos como Villena (1992: 9-34) a apreciar en la poesía de la experiencia o realista cierto neorromanticismo, por todo lo que tiene de intimismo, narración –representación de eventos y figuración de un personaje– y un registro que quiere acercarse al lenguaje oral. Esta cercanía con algunos presupuestos románticos se aprecia además en el uso de la etiqueta “poesía de la experiencia”, que se popularizó para llamar a esa poesía realista que predominó en la España de los ochenta y principios de los noventa. Es de sobra conocido que la poesía de la experiencia toma su nombre del libro de Langbaum que estudia el monólogo dramático como forma poética que el romanticismo desarrolla.

Sobre lo mucho que se ha dicho sobre este libro y su relación con la poesía española, no hay que olvidar el hecho de que Langbaum liga el monólogo dramático con la epistemología empirista –que funciona mejor para Wordsworth que para Shelley

<sup>2</sup> Jaime Siles destaca este tono elegíaco como una de las características fundamentales de la poesía española postnovísima (1990: 157).

<sup>3</sup> En lo que sigue, uso el adjetivo “modernista” en referencia al modernismo anglosajón (Wallace Stevens, William Carlos Williams o T. S. Eliot) y no como adjetivo del modernismo hispanoamericano (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc.). Lo mismo con el término “modernismo”.

o Keats—. El monólogo dramático permite recrear en el poema las condiciones para que se dé el conocimiento según el empirismo ilustrado, pues, según describe Cassirer en su canónico *Filosofía de la Ilustración*, el conocimiento empirista requiere del individuo abandonar las certezas generales para fundamentar lo que conoce en la experiencia sensible individual. Muy resumidamente, para el empirismo el sujeto no conoce mediante el acceso de la mente a las verdades universales e innatas, sino por la construcción que la mente realiza de las experiencias que recibe de las cosas gracias a los sentidos. Es decir, el conocimiento parte de la situación de un individuo en un lugar y en un tiempo. La poesía romántica inglesa diseña entonces ese lugar y ese tiempo donde el individuo, el personaje, experimenta y posteriormente reflexiona sobre lo sentido. De acuerdo con Langbaum, el monólogo dramático desarrolla esta forma de componer el poema hasta llegar a una dramatización y ficcionalización más radical, que conserva no obstante esa arquitectura básica de alguien que siente algo (generalmente a través de la visión) y extrae de ello, más que una verdad universal, algún sentido.

Todo esto importa ya que ayuda a pensar el posterior desarrollo de la poesía de la experiencia hacia lo que algunos reseñistas dieron en llamar –algo sorprendentemente– poesía metafísica, según la practicaron Carlos Marzal en *Metales pesados* (Tusquets, 2001) o Vicente Gallego en *Santa deriva* (Visor, 2002).<sup>4</sup> Este supuesto giro metafísico no es, en realidad, tal giro, ya que el libro de Langbaum aún nos permite considerar esta llamada poesía metafísica como extensión natural de la poesía de la experiencia. Ciertamente, el escenario cambia: van desapareciendo los bares y sus ninfas, las habitaciones de hotel y sus náyades, pero sigue habiendo un escenario y un sujeto que tiene una experiencia en ese escenario y extrae de ella una reflexión, un significado que convierte la vivencia en símbolo –normalmente de la finitud que somos y del tiempo que inevitablemente nos acaba–.

Para *Intemperie*, las reseñas señalaban un aumento de la densidad reflexiva y de ahí que prácticamente por primera vez se empleara la etiqueta metafísica para describir una nueva veta de la poesía española hacia finales de los 90, etiqueta que el propio Álvaro García usa en un momento puntual.<sup>5</sup> No obstante, no se han de confundir estas dos posibilidades estéticas. Sería algo así como confundir a Wordsworth con Wallace Stevens simplemente porque los dos hablan de imaginación. Y es que Álva-

<sup>4</sup> Una caracterización de esta estética puede encontrarse en Bagué Quílez, quien la define como “una poesía donde coexisten sin fricciones la revelación ontológica y la profundidad introspectiva” (2008: 53). El crítico sitúa a Álvaro García dentro de esta línea. Bagué Quílez evita el nombre que se le dio en diversos medios porque la etiqueta, ciertamente, se presta a confusiones con otra “poesía metafísica” que se desarrolló en la España de los ochenta.

<sup>5</sup> Más tarde, en una entrevista de 2016 para *Cuadernos Hispanoamericanos* con Beatriz García Ros, el propio Álvaro García rechazará el uso del término “metafísico” para su poesía.

ro García se encuentra más cercano al modernismo de Stevens, Pound o Eliot que al romanticismo con el que se ha relacionado la poesía de la experiencia. Precisamente, lo que el modernismo anglosajón llevaba a cabo era una limpieza de epistemologías románticas, una evaporación del yo que escapa de la dialéctica del sujeto y el objeto.<sup>6</sup>

Escribir en la intemperie implica que el yo deja de ser el punto de referencia del poema. Eso rompe con la forma compositiva canónica de la poesía de la experiencia y su posterior desarrollo “metafísico”. No se mira una realidad que luego se interpreta, como si el poeta fuese el detective que examina una pista. Como recuerda “Carta a un escultor”:

Hay mucha policía tras las cosas  
mucho arte detective con la lupa  
y con el ojo de la cerradura.  
Usted no es un figón de realidad.  
Es usted de los magos que la intuyen,  
que la dejan temblar al otro lado  
sin pretender saber qué lado es ese. (33)

La interpretación es una actividad del yo que mira: el yo pregunta a las cosas por el sentido que guardan para su mirada. Álvaro García propone algo distinto de la interpretación: dejar las cosas ser. “No todo significa algo. / Que este paseo no guarde relación / con su propia amenaza de acabarse”, escribe en “Esta calle vacía”. *Intemperie* es una intemperie porque no somete el espacio al lugar ni las cosas al hombre. Esto creo que explica, además, el humor desde el que Álvaro García escribe, que podría relacionarse con ese tono suelto y “ligero” legible en los poemas de Eliot, William Carlos Williams y, sobre todo, Stevens. Si las cosas dejan de ser símbolos, entonces se puede jugar a que las cosas signifiquen y dejen de significar en un abrir y cerrar de ojos. La escritura se hace más leve por menos urgente de respuestas. Por eso decía que los dos versos de “Historia del verano” –“*Humor es bilingüismo en una sola lengua*” y “*Saber perder el rostro. Diluirse en sí mismo*”– son parte de un mismo programa: caras o, mejor dicho, cruces de una misma moneda, por seguir aquello de perder el rostro.

Por otra parte, añade soltura el continuo uso de la elipsis, los saltos lógicos que da el poema una vez que se desprende de la necesidad narrativa y de los nexos causales o simbólicos que requieren la reflexión sobre la experiencia. Álvaro García tiene la agilidad mental de un Stevens y la misma despreocupación ante el hecho de que un

---

<sup>6</sup> Recomiendo para este tema el artículo de Gelpi “Stevens and Williams: The Epistemology of Modernism”.

verso parezca contradecir el verso anterior. Si “The Man with the Blue Guitar” de Stevens parece un decir que no tiene ningún interés en concluir nada, Álvaro García escribe un poema sobre un puente para concluir que “aquel puente era lo de menos”. La paradoja nos recuerda que a la poesía no corresponde la lógica de la no contradicción, sino la de la metáfora, más ágil y menos grave, según la cual una cosa es otra al mismo tiempo y precisamente por compartir un mismo sentido: “La realidad es un cliché del cual escapamos por medio de la metáfora” (2006: 261), dice un aforismo de Stevens.

Escapar de la “realidad”, como quería Stevens, es salir a la intemperie. En ella, las cosas no tienen el significado cifrado que el yo les da, y, por eso, la conciencia puede jugar, pero también observar las cosas temblando al otro lado de nosotros. El siguiente libro de Álvaro García, *Para lo que no existe* (Pre-Textos, 1999), abunda en poemas objetuales emparentados con Rilke: poemas en los que el sujeto se retira para que sea el objeto el protagonista.

## 5. Conclusiones

Por definición, la intemperie es un lugar inhabitable: en cuanto uno está en ella cierto tiempo, la habita y deja de ser intemperie para convertirse en lugar. Álvaro García lo sabía, y por eso en el primer poema del libro, “Situación”, advierte de que la poesía es subir a por oxígeno para bajar de nuevo a lo de siempre. En la trayectoria poética de Álvaro García, la exigencia de derruir el yo evoluciona hacia *El ciclo de la evaporación* (Pre-Textos, 2016), un continuo hacerse y deshacerse del yo en el poema. Allí los contenidos biográficos aparecen en constante circulación y transformación, sometidos al ágil y minucioso juego de la imaginación que mantiene la conciencia huida de la emoción y precavida del símbolo, que de otra manera fijaría la experiencia en un contenido de entusiasmo o de tristeza.

Ya no queda ensayo suficiente para hablar de *El ciclo de la evaporación*, aunque cabe concluir con el porvenir que vino tras la andadura de Álvaro García. Un libro solo no conforma un paisaje estético y no presenta un panorama nuevo. Pero sí es posible defender que la poesía de Álvaro García fue protagonista a la hora de renovar el neorromanticismo de los ochenta y noventa hacia el “neomodernismo” de los dos mil. Este “neomodernismo” no debe sorprendernos en plena postmodernidad. Creo que Frederic Jameson (1991), apunta hacia esto cuando afirma que la postmodernidad, en el fondo, puede ser considerada como un momento más de la modernidad, y en especial del modernismo, algo que también se encuentra en pensadores como Frank Kermode (1968) y, evidentemente, Daniel Bell (1976)

Álvaro García encuentra útiles los hallazgos modernistas –la evaporación del yo, la sustitución del símbolo por el juego, el uso de la elipsis por encima de la situación narrativa, la primacía de lo “ligero” sobre lo sentimental “schellingiano”... – para diseñar una poética distinta. En las diversas descripciones que se han dado del panorama poético que se abrió con el cambio de siglo, muchos autores como Morales Barba (2006), Villena (2007) y Sánchez-Mesa (2007) coinciden en señalar como rasgo fundamental la menor presencia de elementos narrativos o biográficos, lo cual se traduce en una reducción considerable de la anécdota y del yo. Así, el fragmentarismo, el mayor uso de la elipsis y las diversas técnicas que deconstruyen al yo fuerte en el poema divergen de los presupuestos fundamentales de la poesía de la experiencia y se pueden encontrar ya, como hemos visto, en *Intemperie*. De esta forma, más tarde, poetas más jóvenes acompañarían a Álvaro y consolidarían el cambio estético que podía leerse en *Intemperie*.

## Bibliografía

- Augé, Marc (1993). *Los “no lugares”. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Bagué Quílez, Luis (2008). “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”. *Monteagudo*, 13, 49-72.
- Bell, Daniel (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres, Heinemann.
- Cassirer, Ernst (1981). *Filosofía de la Ilustración*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, Michel de (1984). “Walking in the City”. En *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Eliot, Thomas Stearns (1969). “Tradition and the Individual Talent”. En *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber.
- García, Álvaro (1989). *La noche junto al álbum*. Madrid, Hiperión.
- García, Álvaro (1995). *Intemperie*. Valencia, Pre-Textos.
- García, Álvaro (1999). “Poética”. En García Martín, José Luis (ed.). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo, Nobel.
- García, Álvaro (2005). *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Valencia, Pre-Textos.
- García, Álvaro (2016). *El ciclo de la evaporación*. Valencia, Pre-Textos.
- García Martín, José Luis (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón, Libros del Pexe.

- García Ros, Beatriz (2016). “El amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 796, 108-121.
- Gelpi, Albert (1985). “Stevens and Williams: The Epistemology of Modernism”, en *Wallace Stevens. The Poetics of Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid, Visor.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- Kermode, Frank (1968). *Continuities*. Nueva York, Random House.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares.
- Lanz, Juan José (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid, Devenir.
- Lord Houghton (2003). *Vida y cartas de John Keats*. Valencia, Pre-Textos.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid, Bartleby.
- Morales Barba, Rafael (2006). *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid, Marenostrum.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2007). *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*. Madrid, Hiperión.
- Schiller, Friedrich (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona, Icaria.
- Siles, Jaime (1990). “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”. En Ciplijauskaitė, Biruté (ed.). *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes.
- Stevens, Wallace (2006). *De la simple existencia. Antología bilingüe*. Edición y traducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Random House Mondadori.
- Villena, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid, Visor.
- Villena, Luis Antonio de (1996). “El comienzo de la voz” en *El Mundo. La Esfera-Libros*. 07/01/1996.
- Villena, Luis Antonio de (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. Valencia, Pre-textos.
- Villena, Luis Antonio de (2003). *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*. Madrid, Visor.





***HISTORIA DEL CORAZÓN, HISTORIA DE UNA TRADUCCIÓN  
SEGUIDA DEL EPISTOLARIO DE VICENTE ALEIXANDRE  
A JACQUES COMINCIOLI***

***HISTORIA DEL CORAZÓN, THE STORY OF A TRANSLATION  
FOLLOWED BY THE CORRESPONDENCE OF VICENTE ALEIXANDRE  
TO JACQUES COMINCIOLI***

LUCIANA PÉREZ & BÉNÉDICTE VAUTHIER  
*Universität Bern*

RESUMEN:

Este artículo analiza las cartas que Vicente Aleixandre dirigió de 1960 a 1983 a Jacques Comincioli. Inédito hasta la fecha, el intercambio, transcrito íntegramente aquí, se origina en la propuesta del hispanista suizo de traducir al francés *Historia del corazón* (1954). La correspondencia hace memoria de los avatares de este proyecto y se esboza así una instantánea del poemario abriéndose paso en el mercado francófono durante el franquismo. La interpretación de este epistolario se enriquece a la luz de otros epistolarios aleixandrinos o del epistolario de otros miembros de su generación que se cartearon con jóvenes hispanistas durante el franquismo.

PALABRAS CLAVE:

Vicente Aleixandre, Jacques Comincioli, *Historia del Corazón*, traducción al francés, recepción, epistolario.

ABSTRACT:

This article analyses the letters that Vicente Aleixandre wrote from 1960 to 1983 to Jacques Comincioli. Unpublished to date and transcribed in full here, the exchange originated in the proposal of the Swiss Hispanist to translate *Historia del corazón* (1954) into French. The correspondence recounts the vicissitudes of this project and in doing so sketches a snapshot of the poetry collection making its way into the French literary market during Franco's regime. The interpretation of this collection of letters is enriched in the light of other collections of Aleixandre's letters or the letters of other members of his generation who corresponded with young Hispanists during Franco's regime.

KEY WORDS:

Vicente Aleixandre, Jacques Comincioli, *Historia del corazón*, French translation, reception, correspondence.

*Jacques Comincioli, in memoriam*

Jacques Comincioli (1932-2018), profesor de lenguas modernas, traductor al francés y crítico literario, tenía apenas veintiocho años cuando propuso a Vicente Aleixandre traducir *Historia del corazón*. Había estudiado Filosofía y Letras en la Universidad de Neuchâtel (Suiza), realizado una estancia en Birmingham de 1954 a 1955, y otra en Granada de 1955 a 1956. Al inicio del intercambio epistolar con el poeta, Comincioli se encontraba en Madrid finalizando una segunda estancia en suelo español que se extendió desde 1958 a 1961.<sup>1</sup> Fue durante este período de formación que la vida intelectual madrileña le abrió sus puertas, y con ello, uno de sus puntos de encuentro obligados: la casa de Aleixandre en Velintonia, tal como se desprende de la primera carta del poeta, fechada el 28 de julio de 1960.

En ella, Aleixandre responde con entusiasmo a la propuesta de traducción de Comincioli y declara alegrarse de “haber recibido su carta, con el eco de sus visitas velintonianas” (JC0102-0001-001).<sup>2</sup> Esta carta es la primera de una correspondencia que se mantendrá con fluctuaciones en frecuencia e intensidad hasta diciembre de 1983, haciendo, por un lado, memoria de los avatares de este proyecto, desde su concepción en la mente inquieta del traductor suizo hasta su publicación, nueve años más tarde; y yendo más allá, con la ilusión manifiesta de otros proyectos colaborativos que quedaron inconclusos.

Inéditas hasta la fecha y transcritas integralmente al final de esta contribución,<sup>3</sup> estas cartas se presentan, pues, primero, como la historia de una traducción, con las dificultades que traducir y publicar poesía conllevan. De esta historia se desprende una instantánea de la literatura española abriéndose paso en los mercados literarios extranjeros durante el franquismo. Leídas a la luz de otros epistolarios, se entiende mejor cómo Aleixandre se perfila en sus cartas, enriqueciéndose así la interpretación de las partes ya conocidas de su epistolario. Por otro lado, esta lectura puede beneficiarse de la luz que aporta el carteo de otros miembros de la generación del 1927 con jóvenes hispanistas extranjeros durante el franquismo.

Pero vayamos por partes, empezando, pues, por una descripción de la colección de cartas.

<sup>1</sup> Estas informaciones se desprenden de un breve currículum vitae elaborado por Jacques Comincioli.

<sup>2</sup> En ese momento, el hispanista se encontraba aún viviendo entre Suiza y Madrid, tal como delatan las direcciones de destino en los sobres. A partir de enero de 1962, en cambio, Aleixandre escribiría casi sin excepciones a La Chaux-de-Fonds, ciudad en la que residía y trabajaba Comincioli.

<sup>3</sup> El legado consta de cuarenta y dos documentos que incluyen cartas y tarjetas postales custodiadas en el archivo de la Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds.

## 1. Historia de una traducción

A principios de los sesenta, una vez finalizada su formación y de vuelta a su ciudad natal, Comincioli estaba dando sus primeros pasos en la docencia del español, francés e inglés, principal actividad laboral a la que se dedicó a lo largo de su vida. Además, aprovechando los vínculos cultivados en Madrid, el hispanista se aventuraba por primera vez en el terreno de las traducciones, empezando por la nada fácil *Historia del corazón*. A este primer volumen se le sumarían luego las traducciones de *Belleza cruel* y *Colorín colorado* de la poeta bilbaína Ángela Figuera Aymerich, con quien también mantuvo una correspondencia con motivo de esa colaboración.<sup>4</sup> Al mismo tiempo, el suizo trabajaba en una tesis de doctorado sobre Federico García Lorca, que no llegó a finalizar. Adelantó algunos frutos inéditos de sus pesquisas a principios de los mismos años (Comincioli, 1960, 1961; Laffranque, 1963) y en 1970 publicó *Federico Garcia Lorca: textes inédits et documents critiques*, del que se harán elogiosamente eco Marie Laffranque (1972) y Christian De Paepe (1972), no sin unas cuantas observaciones en este caso. El trabajo en el ámbito de la crítica y la edición, si bien no tan prolífico como el de traductor, se sumó también a la vocación docente del hispanista (Comincioli, 1979, 1986).

A pesar de que no dispongamos de las cartas de Comincioli, carencia habitual, ya que Aleixandre no solía conservar las cartas que recibía (Emiliozzi, 2001: 26), sus quehaceres en estos distintos ámbitos se pueden rastrear gracias a las respuestas que le da su atento corresponsal.

En efecto, Aleixandre no escatima palabras de aliento para su traductor en sus diversos emprendimientos. En cuanto a la traducción misma afirma, por ejemplo, “me parece un triunfo muy conseguido, toda ella” (31.08.1961, JCO102-0001-006). Le da ánimos con su vida profesional y con la elaboración de su tesis: “Ya veo que desde abril tiene sus clases de español e inglés en Instituto y Escuela, lo que quiere decir que tiene Ud. su vida resuelta. Y que su tesis va a acabarse. ¡Qué gran libro va Ud. a dar sobre Federico! Estoy con ganas de que se publique y disfrutarlo. A ese poeta habrá siempre que estudiarlo a partir del libro de Ud.” (01.08.1962, JCO102-0001-009).

Pero Aleixandre no solo lo alienta para que termine su tesis, también aporta datos y aclaraciones en cuanto amigo y testigo de algunos sucesos en la vida de García Lorca. Tal es el caso de las precisiones que hace, en una carta de septiembre de 1962, con respecto al grupo de teatro amateur “La Barraca”, que García Lorca dirigió junto a Eduardo Ugarte (03.09.1962, JCO102-0001-010). Y vuelve a facilitar aclaraciones

---

<sup>4</sup> Véase Luciana Pérez, “Ángela Figuera Aymerich: cartas desde *la isla sin puentes*”. Epistolario en prensa.

sobre la obra poética del granadino en 1969. Igual que en los demás casos, las dudas del joven Comincioli solamente se dejan deducir de la respuesta del poeta. “Sobre los Sonetos –dice por ejemplo– solo le puedo decir que en la primavera del 36 Federico me leyó unos cuantos, que luego he reconocido en los publicados. Años después pregunté a su hermana Isabel si había más y si se habían perdido. Ella me contestó que el libro existió entero y que no se había encontrado” (01.08.1969, JCO102-0002-010). Como se ve, todos estos ejemplos muestran la amabilidad y la solicitud con las que Aleixandre aborda su correspondencia con el joven hispanista.

En las cartas figuran también datos bien conocidos en torno a la trayectoria de Vicente Aleixandre. Por razones de espacio, solo se comentarán aquí de paso. Para 1961 su poesía ya contaba con amplio reconocimiento dentro y fuera de España. Muestra de ello son las traducciones de las que hasta entonces habían sido objeto sus poemas “al francés, inglés, alemán, ruso, sueco, portugués, etc.” (15.02.62, JCO102-0001-008). Al hilo de las cartas, Aleixandre trabaja incansablemente, de acuerdo con su lema “hacer es vivir más” (Duque Amusco, 2005: 10), que se origina en el poemario *En un vasto dominio* (1962), y cita en tres ocasiones con motivo de sus intercambios con Comincioli.<sup>5</sup>

Pero Aleixandre no solo “hace”. Comparte también con Comincioli los frutos de su intensa actividad: en 1963, celebra la publicación de *En un vasto dominio* con las siguientes palabras: “Mi libro *En un vasto dominio* acaba de aparecer. Muchas veces hemos hablado de él. Estoy contento de verlo en la calle. Es el más extenso de mis libros, y por ahora el más querido, no en balde es el más próximo, el más reciente, y tanto que aún no me he separado de su atmósfera, en la que he vivido cuatro años de labor” (08.01.1963, JCO102-0001-011). A fines de 1966 comenta que el año anterior ha salido *Retratos con nombre* (08.12.1966, JCO102-0001-017). En julio de 1968 declara estar corrigiendo las pruebas de imprenta de sus *Obras completas*. Y en diciembre del mismo año anuncia la aparición de *Poemas de la Consumación* explicando que el poemario “intenta apresar algo del zumo último de la vida desde la altitud de la edad” (04.12.1968, JCO102-0002-007-01). Cabe destacar que todos estos alegres anuncios de los proyectos que avanzan, se cierran y dan paso a otros, vienen acompañados siempre del envío de un ejemplar de la obra a Comincioli. Y en las posteriores cartas, Aleixandre no deja pasar la oportunidad de asegurarse solícitamente de que su corresponsal haya recibido la obra. Finalmente, durante el período que abarcan las cartas, Aleixandre recibió el Premio Nobel de Literatura. A pesar de “la barahúnda” que resulta de este reconocimiento, entre las últimas cartas que

<sup>5</sup> Véanse las cartas del 10.09.1965, [JCO102-0001-014], 09.02.1970 [JCO102-0002-012] y del 16.05.1970, como parte de un texto que Comincioli solicita a Aleixandre con motivo de una intervención suya sobre la traducción de *Histoire du cœur* en la Radio Suiza [JCO102-0002-013].

Aleixandre envía a Comincioli, se hallan palabras de agradecimiento a su “querido Jacques” por sus felicitaciones (21.12.1977, JCO102-0003-006).

Dicho esto, el tema central, la columna vertebral, de nuestro epistolario es, sin duda alguna, la traducción de *Historia del corazón* y las gestiones en torno a su publicación. Nos informa, por decirlo con una expresión consagrada, acerca de la “historia externa” de *Historia del corazón* y de las dificultades que encuentra el joven traductor suizo para dar a conocer en el ámbito francófono la poesía de Aleixandre, la primerísima (y una de las escasas aún) al francés, subrayémoslo. El lapso de casi diez años que transcurre entre la primera carta entusiasta de Aleixandre aceptando la propuesta de traducción de Comincioli hasta la efectiva publicación de *Histoire du cœur* es un claro indicio de que la tarea no fue fácil.

En las cartas se evidencia primero la dificultad de traducir poesía. No en vano el escritor, crítico y traductor argentino Ricardo Piglia afirmaba que “la relación de la traducción con la poesía es una relación casi imposible” (Marchant & Watt, 2011: 16), siendo la novela el género que se distingue por su capacidad de sobrevivir a una traducción. A esta cuestión genérica básica se suma la dificultad particular de la poesía de Aleixandre. Respecto a *Historia del corazón*, Barbara Pihler afirma que “una de [sus] características fundamentales [...] es su ‘difícil sencillez’ (Jiménez, 1998: 73): la aparente simplicidad que ofrece muchos niveles de lectura y bastante más carga simbólica de la que podría sospecharse” (2013: 280). Comincioli intenta sortear estas dificultades pidiendo aclaraciones a Aleixandre. El poeta responde con explicaciones y algunas sugerencias, por ejemplo, el 15 de febrero de 1962, en una hoja aparte de la carta principal donde se leen las preguntas de Comincioli mecanografiadas y a continuación las respuestas de Aleixandre. Este ejemplo es de gran interés porque nos brinda por única vez la oportunidad de oír la voz del joven traductor. Comincioli pregunta: “[E]n mi traducción, versión bastante literal del original, el señor Guyot<sup>6</sup> no llega a entender bien lo que significa el versículo siguiente de ‘El otro dolor’. ‘Y tu blando dolor, como una existencia que me hiciese bajar la cabeza hacia tu sentimiento’”. Y la respuesta del poeta reza así: “Como la madre (su recuerdo) está dentro del pecho del hijo, al caer éste le duele su madre dentro, por el golpe, y siente a la madre (el blando dolor) personalizada, como una existencia dentro del pecho [...]” (15.02.1962, JCO102-0001-008). En las siguientes líneas Aleixandre desarrolla uno por uno los sintagmas del versículo, hasta develar su sentido por completo.

---

<sup>6</sup> Catedrático de lengua y literatura francesa, además de rector en la Universidad de Neuchâtel, Guyot había publicado un *Péguy pamphlétaire* (1950) en La Baconnière, primera editorial con la que Comincioli negocia para publicar su traducción.

A la lectura de sus explicaciones, se vislumbra la profunda revisión del trabajo personal que ello conlleva.<sup>7</sup> Es más: el poeta explicita la magnitud del poco grato esfuerzo requerido en su carta del 10.09.1965, comentando el tiempo y el estudio detallado que las explicaciones le han significado. Y no se detiene ahí, sino que, cortés pero firmemente, se queja:

Es curioso, en las docenas y docenas de consultas, los repastos a que me ha obligado, las detenciones, las vueltas, los análisis. Para mí una faena a la que he atendido, se lo confieso a Ud., con una gran pereza, venciendo mi resistencia a volver y revolver, a estudiar y a descomponer, a analizar y a rehacer lo que por ser mío, precisamente, me fatigaba mucho más que si fuera de otro.

Este ejemplo revela tanto el arduo estudio de la propia obra que para Aleixandre implicaba hacer estas precisiones, como la concentración de sentidos que Comincioli debía considerar al traducir cada verso. Junto a las posteriores precisiones sobre el cuidado que hay que prestar al uso de la mayúscula inicial (30.01.1969, JCO102-0002-008), este ejemplo es también uno de los casos más claros de autoexégesis que brinda este epistolario. En esta misma línea de ideas, es interesante observar la selección de informaciones biobibliográficas que en tres ocasiones (1962, 1968, 1970) el poeta facilita a su joven traductor para que este pueda trazar semblanzas suyas con motivo de la salida de su obra. Lejos de ser meramente descriptivos, los datos suelen ir acompañados de una autovaloración del trabajo, ya hecho o en el telar. En el “currículo” que acompaña sus respuestas en 1962, en las “notas” solicitadas en 1968 para presentar el libro a punto de salir, o en las “líneas” facilitadas para una transmisión en Radio Suiza de Genève (1970), Aleixandre no vacila en resaltar la influencia que la publicación tardía de *La Destrucción o el Amor* (1935) ha tenido en la “lírica de su país”, por un lado, y el papel de bisagra que corresponde a *Historia del corazón* en su trayectoria, por otro. En 1962, hablando de sí mismo en tercera persona, Aleixandre declara: “el libro [*Historia del Corazón*] es uno de los más importantes del autor” (JCO102-0001-008). Seis años más tarde, valiéndose del análisis de su amigo Carlos Bousoño, subraya que este libro “pertenece a la segunda etapa y es uno de los libros más significativos de ella” (JCO102-0002-007-01\_02), idea que retoma en 1970 (JCO102-0002-013). En una de las últimas cartas, finalmente, después de que Comincioli haya manifestado su interés por traducir *Diálogos del conocimiento*, Aleixandre confiesa la “especial predilección” que siente por esta obra, “entre otras cosas porque me parece que ella ilumina el sentido total de lo que yo he escrito en mi vida”. Y agradece a su traductor, ahora crítico –Comincioli había mandado a

<sup>7</sup> Debieron de existir otros dos documentos similares, tal como se desprende de las cartas del 10.09.1965 [JCO102-0001-014] y del 01.12.65 [JCO102-0001-015].

Aleixandre un artículo suyo sobre la obra (1979)–, sus “hondos esclarecimientos, que llegan al meollo mismo de las motivaciones decisivas y de los alcances últimos, arrojan una luz que yo llamaría metafísica, y al mismo tiempo racional en cuanto a estudio y que sitúan a mi libro en el lugar del pensamiento poético que yo desearía para él” (28.12.1983, JCO102-0003-008). En todos estos casos, se ha de observar que, al comentarla, Aleixandre está encauzando la propia recepción de su obra. Tanto más cuanto que Comincioli suele traducir luego, de forma bastante fiel, los datos que le ha brindado su interlocutor.

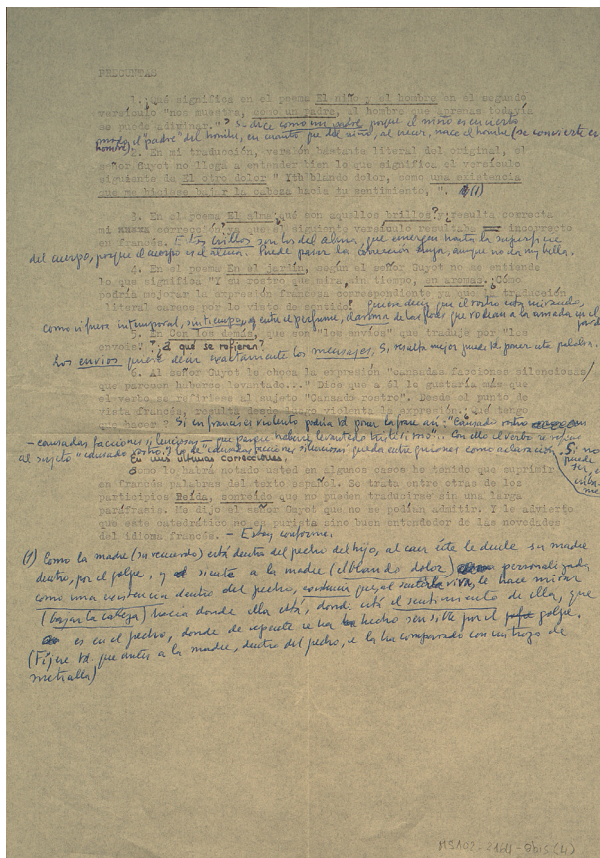


IMAGEN 1

Leyenda: JCO102-0001-008 (fragmento)

© Legado Comincioli. Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds.

En tercer lugar –primero en cuanto al volumen– las cartas reflejan la dificultad de encontrar una casa editorial dispuesta a acoger el poemario. Cuando Comincioli escribió a Alexandre por primera vez con su propuesta, ya había contactado con el editor de La Baconnière.<sup>8</sup> En su primera carta, Alexandre califica de “excelente” la casa editorial (28.07.1960, JCO102-0001-001), en la segunda de “tan valiosa” (03.09.1960, JCO102-0001-003). Pero luego de años de gestiones y un retraso provocado por la tesis de Comincioli, parecen desistir. En junio de 1966 Alexandre lamenta: “Siento que tanto trabajo como Ud. se ha tomado no haya tenido hasta ahora conclusión satisfactoria, y sobre todo que Hauser<sup>9</sup> le haya defraudado a Ud. como me comunica” (JCO102-0001-016). Es claro que deben encontrar otra casa editorial. En la misma carta Alexandre opina respecto de ello: “Su idea esperanzada de dirigirse a algún editor francés me parece muy bien, y a ver si tiene Ud. más suerte. Es buen propósito previo, y lo veo acertado, aconsejarse de su amigo Piroué,<sup>10</sup> que podrá hacerle a Ud. las más útiles indicaciones y quizá ayudarle a Ud. directamente en la exploración editorial” (junio de 1966, JCO102-0001-016).

El punto más crítico, delicado incluso, de la larga pesquisa es la aparentemente “insólita” propuesta que la editorial Seghers, especializada en poesía y fundada por el poeta Pierre Seghers, hace a Alexandre a través de Comincioli. Por su importancia, se reproduce íntegra aquí:

He tardado varios días en responderle, más que nada por el embarazo que en cierto modo me causa la proposición de Seghers. Muy agradable la aparición de *Historia del corazón* en su traducción de Ud. (aunque sería solo un extracto, por el nº de páginas a editar: alrededor de 70 páginas). Pero el editor solicita una ayuda de 3.200 francos, lo que en pesetas es cerca de las 40.000 pesetas. Para un escritor como yo con tantos años y libros, parece poco digno costear yo estos gastos. Se me ha traducido en Italia, y en Alemania, en volúmenes grandes. Ahora se van además a publicar todos mis libros en ediciones alemanas. Y nunca a cargo del autor, claro está.

Si usted ve una posibilidad de que Seghers perciba la ayuda que desea, sufragada por alguien que esté dispuesto a ello, a mí parecería muy bien. Lo que no me parece correcto a estas alturas de mi vida es que sea el propio autor quien haga un desembolso de ayuda editorial (08.12.1966, JCO102-0001-017).

Alexandre se muestra algo sorprendido, dolido incluso, por la propuesta, que evidencia el contraste entre el mercado editorial de lengua francesa y los mercados

<sup>8</sup> Fundada en 1927 esta casa editorial de Neuchâtel se especializa hoy en el género ensayístico. Antes de ello, publicó varias colecciones de poesía.

<sup>9</sup> Se refiere a Hermann Hauser, fundador de la editorial y su director hasta 1980.

<sup>10</sup> Nacido, como Comincioli, en La Chaux-de-Fonds, el escritor, crítico literario, traductor y editor Georges Piroué (1920-2005) se instaló y trabajó en París a partir de 1960. Para más información biobibliográfica, véase la página web de [viceversa littérature.ch](http://viceversa.littérature.ch).



de lengua italiana y alemana. Pese a las razones que el poeta expone, es decir, su larga trayectoria y el hecho de haber sido traducido ya a otras lenguas, recibe en Francia un trato inferior a sus expectativas, y manifiesta su incomodidad, su desagrado a su joven corresponsal. Algo similar ocurre con la casa editorial francesa Gallimard. Comincioli da cuenta de sus negociaciones con esta en una carta del 16 de diciembre de 1966, y Aleixandre comenta: “Le veo a Ud. muy esperanzado. Y se me comunica su esperanza. ¡Magnífico!” (16.12.1966, JCO102-0001-018). Sin embargo, en la carta posterior, fechada a 4 de noviembre de 1967, Aleixandre evalúa, se queja y bromea: “Veo que ha hecho una gestión con su amigo Piroué para su versión de *Historia del Corazón*. Lo grande y extenso de la obra supongo que asustará a Gallimard. Si su autor hubiera obtenido ahora el Premio Nobel Gallimard sería valiente y decidido” (04.11.1967, JCO102-0002-001). El comentario no deja de ser irónico si tenemos presente que Aleixandre obtuvo el Nobel diez años más tarde, reconocimiento que le permitió entrar en la prestigiosa “collection blanche” de Gallimard con *Poésie totale*, una selección antológica de su obra traducida por Roger Noël-Mayer.

No importa que me excite td. a  
Madrid 4-11-67. Que me  
jore su brazo.  
¡Quédate Jacques! ¡Cuanto me  
alegra haber recibido noticias tuyas!  
Son buenas y me salta el pecho.  
Espero que alguna vez sea un  
viático suyo a España por siempre  
deleitados con sus amigos. Muchos  
recuerdos univálicos de su  
abuelita madrilena y a mí me  
parece aún mentira no verle llegar  
de vez en cuando a Veletrán.  
Veo que ha hecho una gestión  
con su amigo Piroué para su  
versión de *Historia del Corazón*.  
Lo grande y extenso de la obra supongo  
que asustará a Gallimard.  
Si su autor hubiera obtenido  
ahora el Premio Nobel Gallimard

sería valiente y decidido.  
De todos modos, escribo a Claude  
Couffon dando el mejor informe  
me, como autor, del trabajo de  
td., seguido por mi de cerca y a  
mi entera satisfacción.  
¿Recibirá td. mi libro  
en un vanto dominio? Se lo  
mandé hace tiempo, si no estoy  
equivocado. Pero si no le llegó  
el paquete, cuando me escriba  
y se lo volveré a mandar.  
Trabajo en otros nuevos libros.  
Ha habido punto, querido Jacques,  
que te he rd. buenas noticias.  
Y aquí le mando un gran  
recuerdo, un gran abrazo.  
Vicente

MS 102-215.1 (1)

IMAGEN 2 RECTO Y VERSO

Legenda: JCO102-0002-001

© Legado Comincioli. Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds.

Las gestiones truncas con las editoriales francesas Seghers y Gallimard muestran, sin duda alguna, la falta de interés por parte de aquel mercado en un poeta de tanto reconocimiento en tierras tan cercanas. Aleixandre no fue el único en señalar este tratamiento. Veinte años más tarde, Goytisolo, lector en Gallimard, lo denunció *En los reinos de Taifa* (1986), evidenciando que este proceder continuó al menos unas décadas más.

La atención prestada a España por las editoriales francesas ha sido casi siempre mezquina, desenfocada e intermitente. Fuera del caso especial de García Lorca, glorificado ab initio con el lanzamiento de sus obras completas, ni los autores más representativos del Noventa y Ocho ni de las generaciones sucesivas de antes y después de la guerra habían alcanzado en los años cincuenta una mediana difusión ni eran objeto de una traducción selectiva correcta. Si el público y crítica de nuestros vecinos ignoran todavía en general una novela de la magnitud de *La Regenta*, ¿cómo sorprenderse de que, hace más de un cuarto de siglo, conocieran solo un puñado de obras, a veces agotadas e inasequibles, de Baroja, Unamuno, Machado, Valle-Inclán y Ortega? (2006 [1986]: 373)

A pesar de estos contratiempos, en enero de 1968, Aleixandre se congratulaba de que Comincioli hubiera comenzado las gestiones con la editorial suiza Rencontre. Ya aguerrido, aconsejaba al traductor devenido en agente literario: “Si le dicen a Ud. que la obra es demasiado extensa, podría Ud. proponer la supresión de la parte titulada ‘La Realidad’, por ejemplo, con lo que la cantidad de poemas quedaría reducida. Se podrían hacer otras combinaciones, caso de necesidad” (04.01.1968, JCO102-0002-002-01). Rencontre, sin embargo, desafió los pronósticos de Aleixandre y dos meses más tarde el poeta se alegraba: “¡Qué hermosa noticia me da usted! Es una alegría pensar que va a salir su traducción y que el editor está dispuesto a publicarlo en el tamaño conveniente para que quede lucida y completa la traducción y disposición del texto” (14.03.1968, JCO102-0002-003).

Es así como una pequeña editorial suiza fundada como una cooperativa social resultó ser más respetuosa de la integridad de la obra y de la voluntad autorial que casas editoriales de mayor renombre. En mayo de 1969, Aleixandre por fin pudo escribir, conforme:

Ayer tarde recibí su carta y casi al mismo tiempo los ejemplares de *Histoire du cœur*. ¡Precioso! Estoy verdaderamente contento. Muy bonito y proporcionado de formato; letra clara y limpia y en conjunto en el esmero de la impresión que lo hace gratísimo. Leí su prólogo y su epílogo que me han vuelto a agradecer mucho. Todo muy acertado.

Creo que puede Ud. estar contento. Ha hecho Ud. una labor preciosa y se ha visto coronada con el éxito de esta edición sugestiva. Alegrémonos pues los [sic] juntos y veamos

también en ello el sello de una colaboración y una amistad viva y real que dura ya muchos años (04.05.1969, JCO102-0002-009).

En la alegría de Aleixandre se valora el trabajo, pero también la amistad compartida. Tanto la cooperación entre el traductor y el poeta en la elaboración de una traducción precisa y bella, como las gestiones de Comincioli, siempre en busca de editoriales de calidad, habían dado sus frutos. Aleixandre celebraba la traducción por su calidad, y juzgaba la edición satisfactoria tanto desde el punto de vista estético como crítico. A pesar de las dificultades que le llevó años superar, Comincioli había logrado escoltar la poesía de Aleixandre hasta una nueva frontera lingüística.

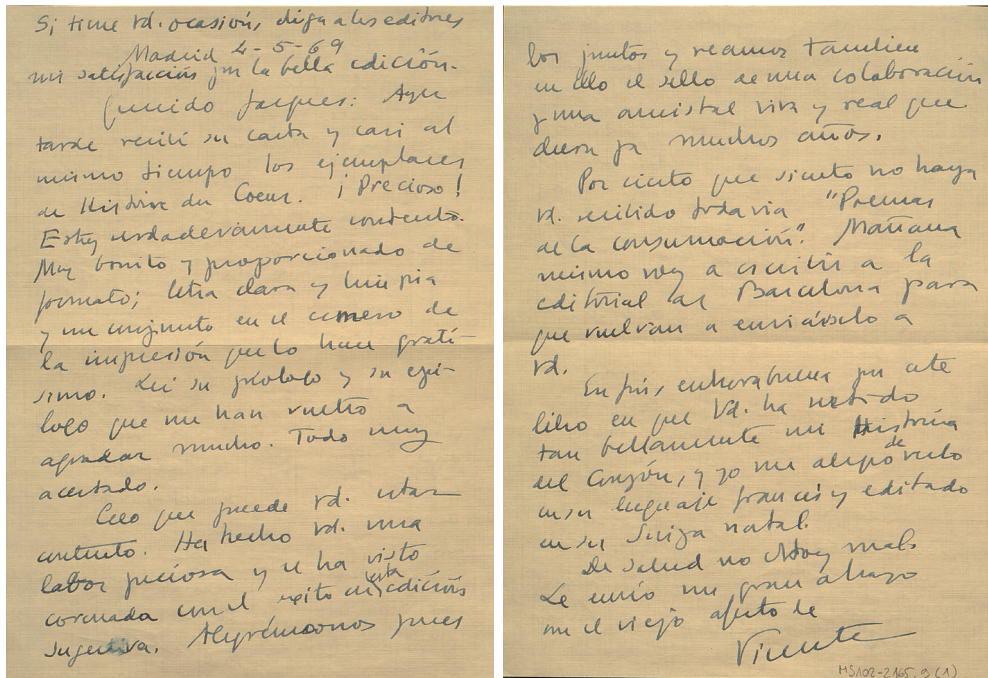


IMAGEN 3 RECTO Y VERSO

Legenda: JCO102-0002-009

© Legado Comincioli. Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds.

Algunos poetas y críticos de lengua francesa supieron valorar la doble proeza del traductor: traducir al francés y traducir íntegramente a Aleixandre. Profesor y crítico del arte, especialista de las vanguardias históricas, Serge Fauchereau escribió una elogiosa reseña en *La Quinzaine littéraire* que no pasó inadvertida a Aleixandre

(9.2.1970, JCO102-0002-012). Fauchereau ensalza en ella tanto la obra y la figura de Aleixandre, “l’un des plus grands poètes en langue espagnole aujourd’hui”, como la decisión del traductor de “traduire la totalité d’*Histoire du Cœur*”.

C’était agir sagement puisque cette œuvre occupe une place centrale dans la production d’Aleixandre. C’était surtout respecter la volonté du poète dont chaque recueil est toujours scrupuleusement agencé, de façon à former une suite continue ayant un commencement précis, une fin nécessaire. Il y a peu de chances qu’un choix anthologique puisse jamais présenter la poésie d’Aleixandre de façon satisfaisante.

Nada más salir *Histoire du Cœur*, el poeta y pintor belga Edmond Vandercammen (1901-1980) escribió también un artículo en una revista belga. Igual que Comincioli, Vandercammen había conocido a Aleixandre con motivo de un viaje por España en 1931 y su paso por la capital le había llevado a casa del poeta (Rubes, 1984: 15). Aleixandre, en cambio, no parece acordarse de ello al fijarse en el artículo (01.08.1969, JCO102-0002-010).<sup>11</sup> Según Rubes, este viaje estuvo además en el origen de una “féconde activité d’hispanisant” (1984: 15). Ilustración de ella se encuentra en la comunicación sobre el conjunto de la poesía de Aleixandre –“*vaste domaine*”– que Vandercammen pronunció en la Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique en 1971. Saluda en ella la “remarquable version française de *Histoire du Cœur*” de Comincioli (Vandercammen, 1971: 36).

Hasta aquí un botón de muestra de las sorpresas que la publicación de este epistolario inédito reserva al lector. Nos quedan por ver ahora por qué nuestras cartas ganan al ser leídas a la luz de epistolarios afines, ya se trate de otras cartas escritas por el mismo Aleixandre, o de las pertenecientes a otros miembros de la generación del 27 dirigidas a su vez a jóvenes hispanistas extranjeros.

## 2. Las cartas a Comincioli a la luz de otros epistolarios

“No ha recibido Aleixandre ni la atención ni el cuidado editorial que merecen sus cartas, pese a la gran cantidad de ellas que escribió”, lamentaba hace algo más de veinte años Francisco J. Díaz de Castro en su balance de los epistolarios de la generación del 27 (1998: 21). En aquel momento, solamente las cartas de Aleixandre dirigidas a su fiel e íntimo amigo José Luis Cano entre 1939 y 1976, y publicadas por él en 1986,<sup>12</sup> podían desmentir esta triste constatación. En 2001, la arrinconaba de

<sup>11</sup> A pesar de nuestras pesquisas, nos ha resultado imposible localizar el artículo.

<sup>12</sup> El epistolario fue seguido, tres años más tarde, por la publicación de unas 5 cartas de Vicente Aleixandre con una nota introductoria de José Luis Cano. En la “Nota introductoria”, fechada en septiembre de 1989, Cano explica el motivo por el cual las había dejado “inéditas” en 1986: “[le] parecieron demasiado íntimas y sagradas para exhibirlas reciente aún la muerte del poeta” ([s.f.]: 1).

forma definitiva Irma Emiliozzi con *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, fruto de una tesis doctoral realizada bajo la dirección del primero. La crítica reunía y daba a conocer así las cartas que Vicente Aleixandre había escrito a Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y familia, Pedro Salinas, Carles Riba y su mujer, Clementina Arderiú (2001: 11).

En los apartados siguientes, aquellas cartas a los amigos íntimos, a los compañeros de generación nos servirán de contrapunto para sopesar mejor la originalidad y el valor del presente epistolario, desconocido hasta la fecha. Lo haremos empezando por el epistolario a Cano, cuyo valor hermenéutico ha sido destacado por Concha Zardoya en una temprana reseña.

Vicente Aleixandre era dueño de una cortesía y de una sensibilidad tales que le imposibilitaban para tomar a la ligera la menor relación humana. Cada carta que recibía, le parecía –si no una llamada– un don de parte de quien la había escrito, y se sentía con la obligación moral de responderla. Así, su correspondencia fue extensa y fecunda. Para quienes le han leído –y le leen– forma parte, en gran medida, de su obra total y su publicación es pues, legítima y necesaria (1987: 111).

A continuación la crítica desmenuza el perfil humano de Aleixandre esbozado aquí. Entre las cuestiones que afloran de forma regular y tiñen el epistolario de “una sostenida unidad de ‘confesión’ humana, muchas veces emocionante y siempre ‘iluminadora’” (113), Zardoya destaca el dolor, el amor, la vida, la muerte, la amistad, la poesía, su creación, la naturaleza y la juventud. Hemos hablado ya del papel que la *creación* ocupa en el epistolario a Comincioli. Para completar este análisis, nos gustaría ahondar en otros tres rasgos destacados por Zardoya: el dolor, la juventud y la naturaleza, ya que vuelven a ocupar un lugar singular en este epistolario no ya íntimo, sino dirigido a un joven hispanista extranjero.

“El cuerpo enfermo –dice Zardoya al hablar de las cartas a Cano– es para Vicente Aleixandre una ‘cárcel’” (113). En nuestras cartas también son temas recurrentes la salud y la enfermedad. En 1962 Aleixandre escribe, refiriéndose a un recorte de una vieja entrevista que le ha enviado Comincioli: “En aquella época yo salía de una larga y grave enfermedad, con operación quirúrgica y demorada convalecencia de meses. La peor época de salud. De ahí las frases hasta aparatosas. ¡Han pasado treinta años desde entonces!” (03.09.1962, JCO102-0001-010). Aleixandre evidencia así que la enfermedad fue una obsesión de su vida. En una carta posterior, y como en el epistolario a Cano (Zardoya, 1987: 116), contrasta su propia fragilidad con la juventud y la vitalidad que asocia a Comincioli: “¡Qué buen viaje ha hecho Ud. a Túnez!

Le envidia, con el pensamiento, pues mi salud no está para esos viajes. Sol, oriente, exotismo... ¡Cuánto habrá Ud. disfrutado, con la capacidad que para ello tiene!" (07.05.1968, JCO102-0002-005).

Como es sabido, el epistolario a Cano está escrito enteramente desde Miraflores de la Sierra, donde Aleixandre pasaba sus veranos y descansaba del ajetreo de la ciudad. En nuestras cartas se evidencia la misma presencia "benéfica" de Miraflores en el verano, así como la dureza de Madrid en invierno, y el influjo de ambos lugares en el ánimo y el trabajo del poeta. En la primera carta, enviada desde Miraflores, Aleixandre escribe gozoso: "Yo, como Ud. ve, sigo aquí disfrutando del sol y la temperatura grata. Trabajo también, pues esta calma de la Naturaleza invita a ello. Estas temporadas anuales en la montaña soleada son muy beneficiosas para mí, en cuerpo y espíritu" (28.07.1960, JCO102-0001-001). Y desde Madrid comenta, en un tono bastante diferente, a comienzos del siguiente año: "De su Madrid solo le diré que el sol falta desde que Ud. se fue. Sin duda en luto por la ausencia de quien tanto ama a la ciudad. Así que vemos llover, padecemos gripes (yo no, hasta ahora) y suspiramos por el cielo madrileño que nos ocultan las nubes" (03.01.1962, JCO102-0001-007). En todas estas líneas se confirma la influencia del ambiente vital en el ánimo del poeta y su obra, su amor por la naturaleza, encarnada en Miraflores de la Sierra.

En su introducción a *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, Emiliozzi destaca, por su parte, el carácter prolífico de la correspondencia de Aleixandre, e incide en la complementariedad que existe entre epistolario y obra de creación, en particular respecto de los retratos (propio y ajenos) que emergen de ambos. Sobre la personalidad del poeta, dice: "No nos arrogaremos la pretensión de concluir, después de la lectura de la correspondencia de Aleixandre a estos destinatarios, un perfil definitivo de su personalidad: falta aún leer mucho más. Pero sí hemos comenzado a diseñarla, a entreverla, y poco a poco la iremos completando" (2001: 26-27).

Rehuyendo de la misma pretensión de sacar conclusiones definitivas, otro interés del epistolario a Comincioli –entiéndase de un joven hispanista poco (re)conocido hasta la fecha–, reside en el hecho de que su publicación permite corroborar algunos rasgos destacados por Emiliozzi. Igual que Zardoya, la investigadora destaca primero la importancia del estado físico del escritor en sus cartas, no solo, como antes señalamos, en su contraste con la exaltación de la juventud que tanto admiró, sino también como motor de su abundante comunicación escrita. Después también señala la importancia del ambiente vital de Aleixandre, es decir, del binomio Madrid-Miraflores, que al hilo de los años se identifica cada vez más con los pares ciudad y campo, invierno y verano. Finalmente, Emiliozzi describe a Aleixandre como "ordenadísimo, obsesivo", pero al mismo tiempo

sumamente desordenado, con sus papeles y hasta con los de los demás: la inexistencia de su archivo —existe una mínima parte de tantos papeles en poder de Carlos Bousoño—, la ausencia de documentos valiosos que debieran sumarse hoy al estudio tan incompleto de su obra, *del periodo de gestación de la misma, de su recepción*, y la inexistencia de las respuestas a estas cartas que hoy leemos, es fehaciente demostración de lo dicho (2001: 32, las cursivas son nuestras).

Si este rasgo basta para explicar la ausencia de las cartas de Comincioli, mucho más interesante resulta destacar que el presente epistolario contribuye al conocimiento de la recepción de Aleixandre en lengua francesa, así como a la génesis de sus poemarios tardíos.

Pero acaso sea la atención y la cortesía de Aleixandre hacia el destinatario, las virtudes destacadas por Emiliozzi que más sobresalen en nuestro epistolario. “Mediador, centro o eje de las relaciones entre los amigos [...], era servicial, diligente, predispuesto. Porque era además generoso y se alegraba y festejaba los éxitos de los demás [...]. Atento a sus amigos y a sus obras, era puntual, cortés y fiel” (2001: 32). Emiliozzi se detiene en la correspondencia dirigida a Gerardo Diego, otro asiduo interlocutor de Aleixandre. La familiaridad con la que el poeta se dirige a su compañero de generación no transforma las cartas en un terreno íntimo o confesional, sino que “se encauzará siempre dentro de determinadas formas y fórmulas de puntualidad y cortesía. De respeto y buenas maneras. De *politesse*” (2001: 26). Estos datos ayudan a ajustar la mirada a la hora de evaluar el tono con el que Aleixandre se dirige a Comincioli. Si bien es formal, es también, como ocurre con sus amigos más entrañables, sumamente generoso, amable y atento.

Se puede profundizar en estos rasgos a partir de las *Cartas italianas*. Recientemente editadas y publicadas por Giancarlo Depretis (2018), especial atención se merecen las cartas que Aleixandre dirigió al hispanista italiano Oreste Macrí del que Gabriele Morelli ya había dado noticias en 1998, en un artículo del que el nuestro podría ser el *pendant*.

El epistolario a Macrí abarca el período 1951-1978 y se desarrolla asimismo al hilo de un proyecto editorial: la antología *Poesía spagnola del Novecento* (1952), en la que se incluyeron poemas de Aleixandre. El segundo proyecto que los ocupó es el de la elaboración de una antología poética de Aleixandre traducida al italiano, *Poesie* (1961).<sup>13</sup>

En su estudio, Morelli destaca la admiración y el interés que Aleixandre expresa por el trabajo de Macrí. En palabras que podríamos hacer nuestras para hablar de la traducción de Comincioli, Morelli afirma que el epistolario “parece más la historia de una continua seducción por parte del escritor —Aleixandre— del joven hispanis-

<sup>13</sup> Cabe señalar que finalmente no es Macrí el encargado de esta publicación, sino Darío Puccini.

ta valerosamente lanzado hacia la exploración de la poesía española del siglo xx” (1998: 75). Esta “seducción” se plasma en los elogios y palabras de aliento en torno a las traducciones y estudios de Macrí. Morelli destaca, entre otros, el siguiente vaticinio del poeta, según el que la antología será “una obra importante y desde luego memorable en el ámbito de la Poesía y de las relaciones entre la lírica italiana y española” (1998: 76-77). Estas palabras se asemejan, aunque atenuadas, a las que Aleixandre dirige a Comincioli con motivo de sus negociaciones con la editorial Rencontre: “La larga paciencia y el tesón de usted han sido premiados y su trabajo con tanto fervor realizado tiene, ahora, su bella compensación. Para mí esto es una alegría tanto como lo es ver el libro mío distribuido, en su hermosa traducción, por todo el ámbito de la lengua francesa” (14.3.1968, JCO102-0002-003).

El entusiasmo de Aleixandre con su “lazarillo” italiano se vuelve a manifestar a través de una constante predisposición a suministrar cualquier dato necesario; a leer y corregir las traducciones; a contestar dudas. De forma similar a las páginas aclaratorias enviadas a Comincioli (JCO102-0001-016), Morelli reproduce un extenso cuestionario de Macrí sobre los poemas de la antología, seguido de las respuestas de Aleixandre (79-81). Como se ve, en la correspondencia a Macrí, vuelve a sobresalir el perfil de un Aleixandre entusiasta y generoso con sus corresponsales, puesto de relieve por Emiliozzi.

Morelli destaca también la forma de tratamiento utilizada por Aleixandre al dirigirse a Macrí, y comenta: “la relación entre Aleixandre y el crítico se va haciendo con el tiempo cada vez más intensa [...] aunque los dos sigan tratándose de usted (se tutearán tras su primer encuentro en el chalet alexandrino ‘Vista alegre’ de Miraflores de la Sierra)” (1998: 78). En nuestro caso, Aleixandre trata, por lo general, de usted a Comincioli, incluso si se conocieron en persona en Madrid y aun cuando se volvieran a ver en 1975, o sea, quince años después, en la misma ciudad. Aleixandre recuerda cariñosamente esta visita de Comincioli en una carta del 25 de mayo de ese año: “Su carta es una prolongación de su visita y no quiero dejar de ponerle unas líneas para volverle a decir que también para mí fue una alegría volverle a ver. ¡Catorce años! La verdad es que teniéndole a Ud. al lado me parecía que no eran catorce años, sino quizá catorce meses los de la ausencia” (25.5.1975, JCO102-0003-004).

Es evidente, la ausencia de tuteo no implica distanciamiento. En efecto, ya a partir de su séptima carta, Aleixandre pasa del “Comincioli” al “Querido amigo Jacques”, afirmando a continuación: “Le llamo a Ud. así y es hora de ello”. Las formas de tratamiento con las que Aleixandre se dirige a sus destinatarios evocan la cortesía subrayada por Emiliozzi. Sin embargo, vale la pena señalar que Aleixandre tutea excepcionalmente a Comincioli. Ocurre por primera vez a raíz de un pequeño incidente durante las negociaciones con Rencontre. La editorial se había puesto en contacto



con Espasa-Calpe para la gestión de los derechos de autor de *Historia del corazón* después de que Aleixandre hubiera hecho las aclaraciones pertinentes a través de Comincioli, lo que le molestó. En esta carta Aleixandre conserva su amabilidad usual, pero tal vez a raíz del percance se olvida algo de su formalidad. “Lo que me extraña es que Rencontre haya escrito a Espasa-Calpe después de haberte comunicado yo a ti que los derechos de traducción eran exclusivamente míos y que el editor español no poseía ninguno en este asunto” (24.4.1968, JCO102-0002-004). Después de este pequeño contratiempo el poeta volverá a tratar de usted a Comincioli, y solo vuelve a tutearlo en sus últimas tres cartas, fechadas respectivamente en 1977 y 1983.

Como se ve, estos dos epistolarios de Aleixandre con los hispanistas suizo e italiano tienen más de un punto en común y vienen a confirmar el perfil humano trazado por Emiliozzi o Zardoya. No obstante, vale la pena subrayar una diferencia: el nivel de aplomo que manifiesta Aleixandre respecto de las traducciones de su obra en uno y otro epistolario.

En el epistolario a Macrí, la preocupación de Aleixandre respecto de la presencia que tendrá en la antología que se está lanzando es proporcional a la importancia que la compilación tuvo para su ingreso en el mercado italiano. Para Giancarlo Depretis, “lograr alcanzar la frontera de un exilio interior, sin duda, era el principal objetivo de Aleixandre. Obtuvo lo que buscaba. Hoy se puede decir que la recepción de su poesía en Italia fue notable” (2018: 25-26). Aleixandre también fue consciente de ese éxito. Y queda claro cuando leemos el comentario que hace a Comincioli respecto de la propuesta de Seghers en 1966. Apenas una década y media después de su ingreso en el mercado italiano (también destaca Aleixandre el alemán), Aleixandre se muestra mucho más seguro de la posibilidad de atravesar nuevas fronteras, y, por ello mismo, le resulta “embarazosa” la propuesta de Seghers. El orgullo de haber conquistado el mercado italiano forma parte de los balances en la década final de su vida. En 1973 finaliza una carta a Comincioli afirmando: “En Italia han salido varios libros míos en versión italiana, en diferentes editoriales. Y otros que son estudios de mi obra. Creo que es el país donde soy más difundido y estudiado” (11.01.1973, JCO102-0003-003). Y la satisfacción se torna en agradecimiento en la última carta de Aleixandre a Macrí, escrita en 1976, en la que se presencia de nuevo la celebración de los frutos nacidos al calor de la amistad y la cooperación.

Hoy en día los epistolarios de la generación del 27 son bien conocidos. Y desde el balance de Francisco Díaz de Castro, apenas es necesario destacar su importancia “vital” para el estudio de la historia de la literatura.

El conjunto de los epistolarios recuperados va formando una *especie de autobiografía colectiva* a la que todos aportan perfiles y perspectivas complementarias y que permite re-

cuperar, como nuevas piezas de rompecabezas de la historia, datos suficientes para añadir valor y referencia a un fenómeno muy amplio del que la llamada “generación del 27” fue el centro (1998: 13-14, las cursivas son nuestras).

Por eso mismo, antes de concluir, puede resultar interesante contrastar el epistolario de Aleixandre con aquellos dos jóvenes hispanistas extranjeros con el que otros miembros de su generación mantuvieron con hispanistas europeos. El *Epistolario inédito (1961-1981)* de Jorge Guillén con Elsa Dehennin, hispanista belga, es un excelente complemento. A diferencia de los epistolarios de Aleixandre, se trata, en este caso, de una rica y verdadera *correspondencia*, en la que se oyen las voces de los dos correspondientes. Igual que nosotras con los epistolarios de Aleixandre, en el “Proemio”, la editora suma su trabajo al ya existente epistolario Guillén-Macrí (2004) y señala:

En ambos epistolarios, el tema central del diálogo es la poesía, y los poemarios y estudios críticos que escriben unos y otros; pero al hilo de los años la conversación se va enriqueciendo de pequeños paréntesis que nos permiten seguir bastante de cerca la trayectoria profesional de los críticos y entrar algo en la intimidad familiar de todos los protagonistas. En estas cartas se dibujan también las relaciones amistosas que Jorge Guillén fue tejiendo en Bélgica con un pequeño círculo de hispanistas y artistas valones y flamencos, lo que justificaría otro paralelo con el epistolario Guillén-Macrí. Mientras que en este se habla de “Guillén e Italia”, aquí se esboza un “Guillén y Bélgica” (Vauthier, 2012: 10-11).

Si bien la correspondencia entre Comincioli y Aleixandre careció de la intensidad que tuvo la relación epistolar entre Dehennin y Guillén,<sup>14</sup> comparte con esta, atenuados o modificados, algunos puntos que Vauthier destaca. Hemos visto, por ejemplo, cómo las cartas de Aleixandre permiten seguir la trayectoria profesional de los dos correspondientes. En el epistolario se advierten también los contactos que Comincioli estableció y supo cultivar con otros miembros de la generación del 27. Entre otros, se menciona con frecuencia a dos amigos comunes, la poeta Elena Andrés y su pareja Ramón Barce, compositor y filólogo.

Pero más allá de ello, uno de los rasgos más interesantes que comparten los epistolarios entre reconocidos miembros de la generación del 27 y jóvenes hispanistas extranjeros es el deseo de los correspondientes de trascender las fronteras geográficas y generacionales que los separaban. En la primera carta que Jorge Guillén dirige a Dehennin, le dice: “Querida amiga: sí, permítame que así la llame, puesto que se interesa usted por la poesía española [...]. Si usted quisiera que yo aclarase o precisase algunos puntos de historia literaria española, estoy a su disposición” (2012: 43).

<sup>14</sup> El epistolario suma en este caso 141 cartas.

Pese a la brevedad del mensaje, quedan claros la apertura y el entusiasmo con los que Guillén entabla esta amistad. El mismo fervor se percibe en la alegría con la que Aleixandre acepta la propuesta de traducción de Comincioli, o en su colaboración “constante y total” en la concepción de la antología de Macrí (Morelli, 1998: 78).

Ya sea desde el exilio italiano de Guillén, como desde el exilio interior de Aleixandre, destacan, por tanto, el entusiasmo y el agradecimiento por ser descubiertos, estudiados y reconocidos por jóvenes investigadores de otros países.

### **3. Conclusión**

Antes de dar a conocer nuestra transcripción del epistolario íntegro de Vicente Aleixandre a Jacques Comincioli, en este artículo hemos tratado de presentarlo y de valorarlo a la luz de dos perspectivas complementarias. Presentamos primero a Jacques Comincioli, hispanista suizo y primer traductor al francés de la obra aleixandrina. Luego hemos destacado el valor intrínseco de esta colección de cartas poniendo de relieve que se pueden leer como la difícil historia de una traducción. Esta perspectiva resultó en una instantánea de la árida acogida de la literatura española en el mercado literario extranjero, más precisamente el francés, en los años 1960-1970. En segundo lugar, se leyó el epistolario a la luz de otros epistolarios afines. Nuestro punto de partida fue la correspondencia que Aleixandre mantuvo con su amigo José Luis Cano y otros miembros destacados de su generación, como Diego, estudiados por Emiliozzi. El perfil humano de Aleixandre que se desprende de aquellas primeras cartas encuentra corroboración en las nuestras. Ampliamos esta perspectiva comparatista, parangonando nuestro epistolario con el que Aleixandre mantuvo con Oreste Macrí, hispanista italiano. Este epistolario ofrece un excelente marco de referencia para contrastar la temprana recepción aleixandrina en los mercados literarios italiano y el francés. Finalmente nos interesamos por el intercambio epistolar entablado, en los mismos años, entre Jorge Guillén y Elsa Dehennin, joven hispanista belga.

Más allá de su diversidad, esta suma de epistolarios revela el común deseo de sus integrantes de transgredir fronteras geográficas y generacionales. En todos los casos, poetas ya mayores, cuyas vidas y trayectorias quedaron truncadas por la guerra, se alegran al ver que jóvenes hispanistas están trabajando por dar a conocer su obra fuera de España. Y los alientan y respaldan en este sentido, guiando sus quehaceres, poniéndose a su disposición para contestar preguntas y celebrando los frutos del trabajo en común.

En las líneas finales de su introducción a la *Correspondencia [de Vicente Aleixandre] a la generación del 27*, Irma Emiliozzi anhelaba que su trabajo oficiara de

“punto de partida de la exégesis de su abundantísima correspondencia, referencia inexcusable en sí misma, por la calidad de muchas de sus páginas, y como ilustración de la historia o intrahistoria de su vida y su poesía, y la de más de cincuenta años de vida literaria española e hispanoamericana” (2001: 35). Veinte años más tarde y con trabajo aún por hacer, el epistolario de Vicente Aleixandre a Jacques Comincioli aporta un granito de arena a esa exégesis.

#### 4. Epistolario de Vicente Aleixandre a Jacques Comincioli

Se reproducen a continuación los cuarenta y dos documentos que forman el legado aleixandrino conservado en la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds. Agradecemos a su directora, doña Sylvie Béguelin, y a los archivistas, don Carlos López y doña Roxane Tharin, la confianza depositada en nosotras para dar a conocer el fondo Comincioli. Cada carta viene precedida de un número entre corchetes, seguido del lugar y de la fecha de emisión. En nota al pie, hemos incluido una breve descripción del documento, seguido de la signatura correspondiente a la digitalización del documento que responde al modelo siguiente: [JC0102-0001-001]. Para facilitar la lectura, se han homogeneizado las transcripciones de los títulos de los poemarios aleixandrinos, utilizando la cursiva y los títulos de poemas con las comillas dobles. Los subrayados se mantienen exclusivamente en las cartas, cuando el poeta subrayó uno o varios sintagmas.

[1] Miraflores de la Sierra, 28 julio 1960<sup>15</sup>

Mi querido Comincioli: Me alegra haber recibido su carta, con el eco de sus visitas velintonianas y las excelentes noticias que me comunica. Lo es que esté usted diariamente trabajando en la traducción de *Historia del Corazón* y se complementa con la de que el editor de La Baconnière se halle dispuesto a publicar la obra. Es una excelente editorial y me satisface mucho la noticia.

Usted es muy escrupuloso en todo y ha entregado al Profesor Guyot algunos poemas traducidos. Me gustará saber algo de sus comentarios, aunque estoy seguro le habrá complacido la labor de usted. Esa continuidad diaria de ella es una de las prendas de acierto, pues le sostendrá a Ud. siempre inmerso en la atmósfera del libro, visto que las cualidades del traductor se hallan sin decaimiento en su máximo de tensión y eficacia.

---

<sup>15</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JC0102-0001-001].

Usted posee una admirable capacidad de entusiasmo, que ilumina su espíritu y se temple con el convencimiento. ¡Magnífico, querido Comincioli!

Y lo que me dice, para luego, de artículo y preparación para el lanzamiento de la traducción me parece sumamente oportuno.

Yo, como Ud. ve, sigo aquí disfrutando del sol y la temperatura grata. Trabajo también, pues esta calma de la Naturaleza invita a ello. Estas temporadas anuales en la montaña soleada son muy beneficiosas para mí, en cuerpo y espíritu.

Por aquí seguiré hasta fines de septiembre, y a donde puede escribirme cuando quiera.

Cariñosamente, un recuerdo y saludo. Y que su ciudad se porte bien y luzca el sol, que Ud. ama tanto.

Vicente Aleixandre

[2] Miraflores de la Sierra, 3 setiembre 1960<sup>16</sup>

Mi querido Comincioli: Su postal yugoslava me llegó y ahora veo por su carta qué bonito viaje ha hecho usted, incluida también Venecia. La interrupción de sus trabajos no es sino una grata pausa, beneficiosa para el espíritu, que le permitirá reanudar sus ocupaciones, con nuevos bríos.

Son excelentes las noticias que me transmite del Profesor Guyot, y con ese dictamen favorable se sentirá Ud. doblemente animado. No hay más que seguir, pues, todo es estimulante, y no en último lugar el contar Ud., como ya cuenta, con una editorial tan valiosa como la de la Baconnière.

Contesto a sus consultas. Vilano es efectivamente la semilla volante, que envuelta en esos finísimos radios vemos volar llevada por el viento en muchos días del verano. Cargado está dicho aquí en el sentido de que el amante lleva su aura como una carga gloriosa, en cierto modo preciosa. Como decimos de alguien que lleva un tesoro pesado en las manos: Va cargado con su tesoro. Tiene peso, es carga, pero es un tesoro. Pues así el amor para el amante maduro del poema. Él está cargado, dulcemente cargado por el peso precioso del amor. Por eso el poema dice del amante: glorioso y cargado; es decir, cargado con el peso glorioso de su amor. Aquí hay también un matiz en la carga: es preciosa la carga porque es tesoro, pero es también carga dolorosa (en ese sentido, verdadera carga) según se deduce del contexto del poema, por los sufrimientos que la inconstancia de la amada produce al amante. Creo tiene Ud. aclarado bien lo de cargado.

No dude en pedirme todas las aclaraciones que desee. Aquí estaré hasta fines de este mes.

---

<sup>16</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-003].

Ya sabe Ud. además que en Madrid nos veremos cuando Ud. esté allí y yo también. No tiene Ud. más que llamarme por teléfono, a la hora de costumbre.

Sigo su trabajo con mucha atención y gusto y espero que *Historia del Corazón* quedará muy bien en francés, por el amor y esmero que Ud. pone en su versión.

Con mucho afecto,  
Vicente Aleixandre

[3] Madrid, 11-10-60<sup>17</sup>

Saludos para decirle que tengo su carta y que no necesita Ud. traerse el tomo de *Poesías completas*. Aquí le facilitaré el texto de *Historia del Corazón*.

Saludos cariñosos, y hasta pronto  
Vicente Aleixandre

Remitente: V. Aleixandre  
Velintonia, 3 – P.M. Madrid 3

[4] Miraflores, 14 agosto 1961<sup>18</sup>

Un saludo desde esta tierra. Le supongo disfrutando de su estancia en su país. Estoy leyendo su versión de *Historia del Corazón*. Supongo ahora ahí se podrá Ud. poner en contacto con “La Baconnière” para la edición. Un abrazo.

Vicente Aleixandre  
Este año no están aquí los Celaya.

[5] Miraflores, 31 agosto 1961<sup>19</sup>

Querido Comincioli: Le veo ya de regreso en Madrid y dispuesto a reanudar su trabajo. Le escribí a Ud. unas líneas a La Chaux-de-Fonds creyéndole a Ud. allí y no en Galicia. La culpa casi cómica es de una postal firmada al parecer por Jacques, desde Zurich o Berna, que creí de usted. Y le contesté a su pueblo. Allí le decía (la tendrá Ud. en su casa de Suiza) que convenía hablase Ud. con la Baconnière aprovechando su estancia allá. Me ratifico en ello, coincidiendo con usted. Como dice, convendría la firma del contrato antes de su partida de Madrid. Es lástima que la Baconnière no haya visto su traducción, por ejemplo, de “L’ample regard”, tan bellamente lograda.

<sup>17</sup> Tarjeta postal con reproducción del óleo *Auf dem Felde* de Anton Greiner, con signatura: [JCO102-0001-004].

<sup>18</sup> Tarjeta postal con foto de Miraflores de la Sierra con signatura: [JCO102-0001-002].

<sup>19</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-006].

Haga Ud. pues la gestión con la editorial y con el señor Guyot.

Aquí he releído toda su versión y me ratifico: me parece un triunfo muy conseguido, toda ella. Solo hay un par de poemas cuya versión poética es [1 palabra ilegible] (“Sombra final” y “Con duda”), pero esto no es nada en una grande traducción tan lograda, tan de mi gusto.

No le digo a Ud. que venga por aquí porque el viaje no es fácil ni hay combinación para pasar aquí la tarde. Pero dentro de 20 días estaré de regreso y por carta le avisaré para vernos enseguida ahí. Nos tenemos que ver antes de su partida, aunque espero consiga Ud. lo que desea y pueda quedarse. Ya me dirá Ud.

Le recuerdo cariñosamente, con un abrazo.

Vicente Aleixandre

[6] Miraflores, 18.9.61<sup>20</sup>

Querido Comincioli:

Desde Madrid me retransmiten su carta. Dentro de dos días nos vamos para esa. No lo diga a nadie. Si le parece a Ud. llámeme por teléfono a Velintonia el próximo jueves 21, entre las 2 y las 3, y diga Ud. al teléfono que es Ud. el señor suizo que yo espero. De ese modo no le dirán que estoy fuera y me pasarán recado. Hasta el jueves, ya charlaremos. Un abrazo.

Vicente Aleixandre

[7] Madrid 3 enero 1962<sup>21</sup>

Querido amigo Jacques: Le llamo a Ud. así y es hora de ello, en esta carta primera a su tierra. Me ha alegrado mucho recibir sus noticias. Ya le veo a gusto con sus padres, reanudando relaciones y al mismo tiempo echando de menos su España. Que no se lo enmohezca a Ud. su español; a ver si puede Ud. practicarlo bien, para tenerlo tan fluido como aquí, incluso pensando en esa segunda lengua suya que tan entrañadamente era y es una sola cosa con su expresión.

Son buenas noticias las que me da del Sr. Guyot, cuya lectura, gusto y aprobación es una garantía desde el costado del francés. Los pequeños detalles expresivos perfeccionarán los leves momentos en que Ud. más hubo de trabajar para su equivalente versión.

Cuando se haya Ud. puesto en contacto con la Baconnière ya me dirá Ud. lo acordado sobre los últimos detalles. Me agrada mucho pensar en la aparición de *Historia del Corazón* en la bella traducción de Ud.

<sup>20</sup> Carta autógrafa de una página, tamaño A6, con signatura: [JCO102-0001-005].

<sup>21</sup> Carta autógrafa recto/verso de tres páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-007].

De su Madrid solo le diré que el sol falta desde que Ud. se fue. Sin duda en luto por la ausencia de quien tanto ama a la ciudad. Así que vemos llover, padecemos gripes (yo no, hasta ahora) y suspiramos por el cielo madrileño que nos ocultan las nubes.

Que siga Ud. gozando la compañía paterna. Salude Ud. a sus padres de parte mía. Hemos hablado tantas veces de ellos, que es como si yo los conociera.

Y hasta pronto. Que 1962 consiga alguna nueva charla en Velintonia.

Y un abrazo madrileño, en estas líneas

Vicente

[8] Madrid 15.02.62<sup>22</sup>

En el currículum he puesto al final edición bilingüe pero no sé si será así. – Todo el currículum puede extractarlo, especialmente lo referente a estudios, como quieren<sup>23</sup>.

Lo más importante: se me olvidaba decirle qué bien queda su introducción. Una observación solo: aquí unos dicen generación de 1927 y otros de 1925. Quizá pueda indicarlo, pues la crítica se divide entre los dos nombres<sup>24</sup>.

Querido Jacques: Lo primero, aquí va el currículum vitae y un retrato. El primero, a mano, hay que pasarlo a máquina, pero no es preciso. También le incluyo las respuestas a sus consultas. He repasado sus correcciones hechas después de hablar con el Sr. Guyot y me parecen bien. Así pues todo marcha ya hacia la edición y las noticias definitivas que Ud. me da me satisfacen mucho. Está bien el arreglo del anticipo en la forma convenida por usted. Cuando Ud. lo tenga mándeme el contrato que he [de] firmar. Tengo gana de saber qué decide la Editorial sobre la edición en que va a publicar el libro.

¡Cuánto trabajo se ha tomado Ud. en transcribirme todas sus correcciones! En el papel adjunto verá mis respuestas a las consultas suyas.

Con mi retrato y el currículum tienen todo para su propaganda. En el currículum pueden retocar lo que quieran, especialmente en la última parte referente a traducciones. A mí me da lo mismo.

Me llega su postal y me alegra ver le ha gustado el “Antigua casa madrileña”. Formará parte del libro en marcha, que se llamará *En un vasto dominio*. Creo ya le dije el nombre.

<sup>22</sup> Carta autógrafa recto/verso de cinco páginas, tamaño A5, a la que se suma una hoja mecanografiada de Comincioli con añadidos autógrafos de Aleixandre, con signatura: [JCO102-0001-008].

<sup>23</sup> Añadido en letra menor en el margen izquierdo.

<sup>24</sup> Añadido posterior, justo debajo de la fecha.



Le veo a Ud. a gusto en su programa de lecciones y al mismo tiempo con su riguroso plan para dar fin a su tesis. Y con una charla con sus amigas españolas (madre e hija). ¡No olvide nada de su magnífico español!

Aquí tenemos sol espléndido y me acuerdo de Ud. que tanto le ama.

Sígame Ud. dando noticias tuyas. Yo espero acabar pronto mi libro; quisiera salir antes de acabarse 1962.

Recibo visitas y amigos y no olvido nuestras charlas. ¡Qué lastima su ausencia! Gracias por todo, querido Jacques. Ya me dará Ud. noticias. Me gusta me llame Ud. Vicente, como los amigos preferidos. Un abrazo fuerte. Vicente

Vicente Aleixandre nació en Sevilla en 1898.<sup>25</sup> Pasó casi toda su infancia en Málaga, ciudad y litoral mediterráneo que tanto habían de influir en su libro *Sombra del paraíso*. En aquella ciudad hizo sus primeros estudios, trasladándose antes de su adolescencia a Madrid, donde se licenció en la Facultad de Derecho de la Universidad. Obtuvo también el título de Intendente Mercantil en la Escuela Superior de Comercio de la misma capital. Al acabar sus estudios entró a trabajar en una empresa industrial. Al mismo tiempo, fue profesor encargado de “Legislación Mercantil”, en aquella Escuela Superior, durante varios años. Desde los diez y ocho años escribía versos, que permanecían inéditos, pero a sus veintiséis años una enfermedad larga y grave le apartó de su vida profesional anterior y cambió el rumbo de su existencia. A los dos años regresó a Madrid y desde entonces se ha dedicado exclusivamente a la literatura. Sus primeros poemas aparecieron en 1926, en la *Revista de Occidente*, de Madrid, y de 1928 data su primer libro, *Ámbito*. Después fueron sus libros siguientes de poesía *Espadas como Labios* (1932) y *Pasión de la Tierra* (1935). En 1933 recibió el Premio Nacional de Literatura por su libro *La Destrucción o el Amor*, que al aparecer en 1935 le consagró como un maestro de la poesía española contemporánea. A partir de esta obra arranca su gran influencia en la lírica joven de su país. Durante la guerra española permaneció en Madrid, y después de unos años de silencio, en 1944 apareció su nuevo volumen *Sombra del Paraíso* que acreció su influjo en la poesía de lengua española en España y América. Después, *Mundo a Solas* (1950), *Nacimiento Último* (1953), *Historia del Corazón* (1954), uno de los más importantes del autor. En 1949 fue elegido miembro de la Academia Española. En 1956 dio a la estampa su primera antología, *Mis Poemas Mejores*, y en 1960 han aparecido sus *Poesías Completas*. De 1958 data su libro en prosa *Los Encuentros*, semblanzas de poetas y escritores conocidos por Aleixandre a lo largo de los años. Ha dado conferencias en diferentes países y poemas suyos han sido traducidos al francés, inglés, alemán, ruso, sueco, portugués, etc. En Italia acaba de aparecer su libro *Poesie* y en

---

<sup>25</sup> Empieza aquí, en hoja aparte, el currículum de Aleixandre.

Alemania se anuncia la publicación de otro volumen del poeta. *Histoire du Cœur*, en “Les Éditions de la Braconnière” será la primera obra completa de Aleixandre que se publique vertida al francés.

1 ¿Qué significa en el poema “El niño y el hombre” en el segundo versículo “nos muestra, como un padre, al hombre que apenas todavía se puede adivinar”.<sup>26</sup>

*Se dice como un padre, porque el niño es en cierto modo el “padre” del hombre, en cuanto que de niño, al crecer, nace el hombre (se convierte en hombre).*

2 En mi traducción, versión bastante literal del original, el señor Guyot no llega a entender bien lo que significa el versículo siguiente de “El otro dolor”. “Y tu blando dolor, como una existencia que me hiciese bajar la cabeza hacia tu sentimiento” (1).

*(1) Como la madre (su recuerdo) está dentro del pecho del hijo, al caer éste le duele su madre dentro, por el golpe, y siente a la madre (el blando dolor) personalizada, como una existencia dentro del pecho, existencia que, al sentirla viva, le hace mirar (bajar la cabeza) hacia donde ella está, donde está el sentimiento de ella, que es en el pecho, donde de repente se ha hecho sensible por el golpe. (Fíjese Ud. que antes a la madre, dentro del pecho, se la ha comparado con un trozo de metralla).*<sup>27</sup>

3 En el poema “El alma” ¿qué son aquellos brillos? y ¿resulta correcta mi corrección, ya que el siguiente versículo resultaba incorrecto en francés.

*Estos brillos son los del alma, que emergen hasta la superficie del cuerpo, porque el cuerpo es el alma. Puede pasar la corrección suya, aunque no es muy bella.*

4 En el poema “En el jardín”, según el señor Guyot no se entiende lo que significa “Y su rostro que mira, sin tiempo, en aromas. ¿Cómo podría mejorar la expresión francesa correspondiente ya que la traducción literal carece por lo visto de sentido?

*Quiere decir que el rostro está mirando, como si fuera intemporal, sin tiempo, entre el perfume, el aroma de las flores que rodean a la amada en el jardín*

5 En “Con los demás”, que [sic] son “los envíos” que traduje por “les envois”? ¿A qué se refieren?

<sup>26</sup> A continuación se reproduce el mecanoscrito de una página que contiene las preguntas de Jacques Comincioli, a las que Aleixandre contestó con bolígrafo azul. Para distinguir las unas de las otras, hemos reproducido las respuestas de Aleixandre en cursiva.

<sup>27</sup> Al no haber espacio suficiente entre las preguntas mecanografiadas para contestar esta pregunta, la respuesta figura al final de la página, debajo de las seis preguntas/respuestas.

*Los envíos quiere decir exactamente los mensajes, si resulta mejor puede Ud. poner esta palabra.*

6. Al señor Guyot le choca la expresión “cansadas facciones silenciosas/ que parecen haberse levantado...”. Dice que a él le gustaría más que el verbo se refiriese al sujeto “Cansado rostro”. Desde el punto de vista del francés, resulta desde luego violenta la expresión. ¿Qué tengo que hacer?

*Si en francés es violento podría Ud. poner la frase así: “Cansado rostro —cansadas facciones silenciosas— que parece haberse levantado tristísimo”... Con ello el verbo se refiere al sujeto “cansado rostro” y lo de “cansadas facciones silenciosas” queda entre guiones como aclaración. Si no puede ser, escríbame.*

En mis últimas correcciones, como lo habrá notado usted en algunos casos he tenido que suprimir en francés palabras del texto español. Se trata entre otras de los participios *reída*, *sonreído* que no pueden traducirse sin una larga paráfrasis. Me dijo el señor Guyot que no se podían admitir. Y le advierto que este catedrático no es purista sino buen entendedor de las novedades del idioma francés.

*—Estoy conforme.*

[9] Miraflores 1 de agosto 1962<sup>28</sup>

Querido Jacques: Sí que extrañaba algo su silencio, aunque me suponía la razón. Con Ramón y Elena alguna vez hablaba de su callar y le recordábamos. Hoy me alegra mucho recibir su carta y saber nuevamente de Ud. Echo mucho de menos nuestras charlas en Velintonia. Usted con su alegría y su continua curiosidad y su cariño a estas tierras, da mucha compañía. Así que deseo mucho se cumplan esos votos y pronto pueda Ud. venir por Madrid, donde tanto se le recuerda y quiere, ya lo sabe usted.

Me satisfacen las noticias que me da Ud. de *Histoire du Cœur*. Es verdad que tardan pero si en este mes de agosto le van a decir la colección donde se publicará y le entregarán los contratos, no nos quejaremos. Y si el libro sale, como le dicen, en el 1<sup>er</sup> semestre de 1963 no habrá más que motivos para alegrarse. Ver este libro publicado será para mí una alegría y no crea Ud. que la menor es la que me dará ver en él reunido su nombre de Ud. con el mío. A ver si efectivamente se da Ud. pronto el gusto y me lo da a mí de participarme esa final noticia que tanto desea y deseamos.

Ya veo que desde abril tiene sus clases de español e inglés en Instituto y Escuela, lo que quiere decir que tiene Ud. su vida resuelta. Y que su tesis va acabarse. ¡Qué

---

<sup>28</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-009].

gran libro va Ud. a dar sobre Federico! Estoy con ganas de que se publique y disfrutarlo. A ese poeta habrá siempre que estudiarlo a partir del libro de Ud.

Le envidio lo que me dice de esas películas. Ninguna de las que Ud. menciona llega aquí, y lo sabe Ud. España tiene cosas muy hermosas, pero no entra en ellas la administración o suministración de sus películas.

De salud no estoy mal. El invierno pasado para mí pintó bien y no me quejo. Ahora en verano disfruto del sol y la naturaleza. Este año especialmente es verano pleno, radiante: ¡cómo lo gozaría Ud.!

Mi nuevo libro *En un vasto dominio*, lo he terminado hace un mes. Dos días antes de venir para aquí firmé el contrato con la editorial “Revista de Occidente” y entregué el original. Es un libro largo, que excede los 60 poemas. Y espero que salga antes de fin de año. Ahora dependerá solo de la imprenta. Si las hay, aquí me mandarán algo de las primeras pruebas. Estoy contento de haber terminado el libro, en el que he trabajado cuatro años, y me siento unido todavía a él a vida y muerte, pues así trabaja el poeta. Después sale de su atmósfera y emprende nueva labor.

Bueno, querido Jacques, hasta otra. No me olvide. Que remate Ud. su tesis en toda plenitud. Y aquí el envío un cordial abrazo.

Vicente

Estaré aquí hasta fines de setiembre

[10] Miraflores 3 septiembre 1962<sup>29</sup>

Querido Jacques: Estamos en setiembre y ya en la última etapa de Miraflores. Siempre apuro unas semanas dentro de este mes. Este año ha hecho gran calor en España, con sol poderoso. Aquí cálido pero agradable: el verano ideal. Por su carta veo suspendió todo viaje, para trabajar y terminar su tesis. Yo he estado bien, con la vida retirada que aquí me gusta, en plena naturaleza. Y ahora corrijo las primeras galeradas de *En un vasto dominio*, labor minuciosa pero que prefiero hacer yo.

Ya veo que está Ud. a punto de recibir el contrato de la edición de *Histoire du Cœur* y que me lo hará seguir. Yo muy contento de que aquí sea.

Recuerdo el viaje de Ud. por tierras castellanas, gallegas y asturianas, el año pasado. Siempre relato el caso de aquella mujer del pueblo castellano que le tomó a Ud. por español charlando con Ud. Es el más convincente ejemplo de la perfección de su acento, tono y lenguaje en su 2º idioma natural. Y le llamo así pues así ha venido a ser.

Le agradezco el papel que me envía con las frases de la entrevista de Buenos Aires. En aquella época yo salía de una larga y grave enfermedad, con operación

<sup>29</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-010].

quirúrgica y demorada convalecencia de meses. La peor época de salud. De ahí las frases hasta aparatosas. ¡Han pasado treinta años desde entonces!

Sobre eso de La Barraca, yo no formé parte de ella nunca. Cuando iba a nacer, efectivamente, incluso asistí a una reunión de la Federación de Estudiantes: Fuimos juntos Federico y yo, no sé si alguien más. En los primeros momentos, antes de tomar cuerpo, incluso hablamos Federico y yo de hacer juntos una adaptación de *La Celestina* para La Barraca. Pero no se llegó a escribir. Federico tenía genuina vocación dramática. Yo carecía de ella. Cuando La Barraca nació de hecho, yo no tuve ya nada que ver.

De nuestros amigos Elena y Ramón tuve una postal desde Burgos, donde él ha sido profesor en el curso de verano para extranjeros.

Que siga Ud. con su trabajo, ya en su última y feliz etapa. Y aquí le envío un abrazo desde estas tierras, tan suyas siempre

Vicente

[11] Madrid 08.01.63<sup>30</sup>

Mi querido Jacques: Hacía mucho que no sabía de usted, por eso son doblemente bien llegadas sus noticias. Siempre le recuerdo, y me parece que cualquier día le voy a ver aparecer por aquí. Velintonia pasa el invierno, navega entre hielos y nieves, pero el íntimo calor sigue vivo y nunca cesa la esperanza de la primavera. Mi libro *En un vasto dominio* acaba de aparecer. Muchas veces hemos hablado de él. Estoy contento de verlo en la calle. Es el más extenso de mis libros, y por ahora el más querido, no en balde es el más próximo, el más reciente, y tanto que aún no me he separado de su atmósfera, en la que he vivido cuatro años de labor.

Supongo que ahí podrá Ud. procurárselo. Yo no tengo ejemplares, pero si a Ud. le fuera del todo imposible, dígamelo, por si algún día hubiera ejemplar.

Ya veo que conoce Ud. algo de él por *Ínsula*. Me alegra verle a Ud. asiduo lector de esa revista, de cuya casa era Ud. buen contertulio.

Siento el contratiempo de que la editorial suiza necesite que Ud. trabaje más su versión de mi *Historia del Corazón*. Sé que lo hará Ud. con gran amor, pero desde luego le digo que sea como Ud. necesite: es decir, cuando Ud. haya terminado su trabajo de la tesis. A mí me parece muy bien, y lo que yo deseo es que acabe Ud. con calma y dedicación su tesis. Después, con el ánimo libre, podrá Ud. meterse otra vez en su traducción, a su hora.

Más de un año hace ya que abandonó Ud. este país, que es su segunda patria en cierto modo. En otra carta me decía Ud. visitaba a algunos amigos con quienes ha-

---

<sup>30</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-011].

blaba en español. Esto es importante: no puede Ud. perder ese español tan neto que le hace parecer nacido por acá.

Estas fiestas aquí fueron tranquilas. Yo las pasé en familia, sin moverme de Madrid. En mayo quisiera pasar unos días de descanso en la Costa del Sol, cerca de mi Málaga.

Que siga Ud. trabajando con fruto y adelantamiento. Ya sabe que aquí se le recuerda mucho. Con los amigos comunes hablo muchas veces de usted. Hasta otra, un abrazo, y feliz año 1963.

Vicente

[12] 28.06.1965<sup>31</sup>

Querido amigo Jacques: ¡Cuánto me alegra saber de usted! Estoy todavía en Madrid, pero dentro de unos días me voy a Miraflores. Antes he de actuar en conferencia aquí. Por eso aplazo mi carta hasta estar en Miraflores. Le recuerdo mucho y con Elena Andrés y Ramón Barce hablo con frecuencia de nuestro amigo Jacques. Contestaré minuciosamente a las consultas que me hace. Me agrada verle reanudar su tarea de *Historia del Corazón*. Le envío mi abrazo, hasta pronto. Vicente

[13] Miraflores, 18-8-1965<sup>32</sup>

Querido Jacques:

Le recuerdo constantemente. He tenido aquí tanto quehacer, en mi vacación, y era tan larga la faena a que Ud. me invitaba que lo he ido demorando. Pero termino lo que tenía entre manos y me pongo a lo suyo, que tanto me interesa. Su tarjetón y sus nuevas páginas me deciden. Desde luego, deseo desde aquí enviarle resueltas sus consultas, que son difíciles, y que todo lo tenga Ud. antes de volver yo a Madrid. Entonces también le escribiré.

Me acuerdo mucho de Ud. y de su amistad y compañía. Jacques siempre un fiel amigo.

Le envío un abrazo. Vicente

[14] Miraflores 10.09.65<sup>33</sup>

Querido amigo Jacques: Como le dije a Ud. en mis líneas del mes pasado, aquí le envío contestadas todas las consultas que Ud. me hizo. Ha sido labor muy larga, pues

<sup>31</sup> Carta autógrafa de una página, tamaño A6, con membrete de Vicente Aleixandre con signatura: [JCO102-0001-012].

<sup>32</sup> Carta autógrafa de una página, tamaño A6, con signatura: [JCO102-0001-013].

<sup>33</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-014].

además de la cantidad grande, por los minuciosos detalles sutiles, en profusión, he tenido que leerme y estudiarme los poemas del libro verso a verso, palabra a palabra. Es curioso, en las docenas y docenas de consultas, los repasos a que me ha obligado, las detenciones, las vueltas, los análisis. Para mí una faena a la que he atendido, se lo confieso a Ud., con una gran pereza, venciendo mi resistencia a volver y revolver, a estudiar y a descomponer, a analizar y a rehacer lo que por ser mío, precisamente, me fatigaba mucho más que si fuera de otro.

Ya está hecho todo y usted complacido y yo contento de ayudarle en esta labor de perfeccionamiento en la versión de mi libro.

Si algo de mi letra no entiende no dude en pedirme aclaración, pues hecho lo más no tiene importancia completar cualquier cosa no descifrada de mi letra o concepto.

Por Ramón y Elena he sabido de Ud. con frecuencia. Supongo que su trabajo sobre Federico quedaría totalmente rebasado, ultimado. Muchas veces me he acordado de Ud. Espero que algún día no lejano usted venga por acá, en alguna vacación quizá, y tengamos ocasión de charlar en Velintonia, como tantas veces. Supongo que su vida ahí está encarrilada y Ud. como profesor tendrá su puesto satisfactorio.

Yo he pasado aquí el verano y dentro de días, antes de acabarse el mes, me instalaré en Madrid. A ver si a mi regreso le envío a Ud. un ejemplar de *En un vasto dominio*. Es un libro extenso, en el que trabajé varios años, y es uno de los más importantes míos, al decir de todos. Está desde luego en la línea primera de mi preferencia.

Ahora acabo de publicar otro libro de poesía nuevo, no tan largo: *Retratos con Nombre*. Como ve Ud. no dejo de trabajar. Siempre de acuerdo con mi lema: "Hacer es vivir más". Tal se dice en un verso de *En un vasto dominio*.

También acaba de aparecer una antología de mi poesía titulada *Presencias*.

La vida sigue y con ella la poesía

Y ya estoy metido en nuevas cosas.

Ya me dirá Ud. como [sic] marcha su traducción, con estos nuevos datos aclaratorios.

Con deseos de saber de Ud. y algún día también de verle, le envío un abrazo. Siempre le siento a Ud. como a un amigo fiel. ¡Mi amigo Jacques!

Vicente

[15] Madrid 01.12.65<sup>34</sup>

Querido Jacques: Se me ha ido el tiempo y no me he dado cuenta. Aquí le mando aclaradas sus dudas y espero que satisfactoriamente. Perdone Ud. el retraso. Le prometo que si me consulta Ud. algo más le contestaré enseguida, único modo de que no pasen semanas.

---

<sup>34</sup> Carta autógrafa recto/verso de tres páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-015].

Confío en que su versión esté muy bien y con la ayuda de ese profesor y el trabajo tan minucioso todo quede magnífico, y me alegra mucho su esperanza de que en 1966 pueda el Sr. Hauser dar por buena su traducción de Ud. y aparecer el libro.

Por aquí se le recuerda siempre. Cuando veo a los Barce, Ramón y Elena, no faltan un recuerdo para Ud. Tengo que ir por el centro de Madrid y entonces quisiera mandarle desde la librería un ejemplar de *En un vasto dominio*, que es hoy uno de mis libros que prefiero.

Ya veo que ahí está Ud. bastante solo. Con añoranzas madrileñas. Algún día lo veremos llegar.

Yo sigo mi trabajo. Acabo de publicar dos libros: uno, una antología mía, *Presencias*, y el otro una obra nueva, en verso, titulada *Retratos con Nombre*. Ya ve Ud. que la actividad es siempre la pauta.

No tenga inconveniente en consultar lo que quiera. Le responderé enseguida.

Por hoy no más. Y siempre recuerdos y abrazos. Vicente

[16] Madrid junio 66<sup>35</sup>

Querido Jacques: Su carta es verdad que no trae noticias buenas, pero me hace saber de Ud. y eso es buena noticia siempre.

Siento que tanto trabajo como Ud. se ha tomado no haya tenido hasta ahora conclusión satisfactoria, y sobre todo que Hauser le haya defraudado a Ud., como me comunica. Su idea esperanzada de dirigirse a algún editor francés me parece muy bien, y a ver si tiene Ud. más suerte. Es buen propósito previo, y lo veo acertado, aconsejarse de su amigo Piroué, que podrá hacerle a Ud. las más útiles indicaciones y quizá ayudarle a Ud. directamente en la exploración editorial.

Yo estoy hecho un lío sobre los libros míos que le he mandado en este curso. Si no me equivoco, Ud. me pidió si le podía enviar *En un vasto dominio* y se lo mandé. Luego he publicado *Retratos con Nombre*, también en verso, y no sé si Ud. lo tiene. Si no lo tiene dígame este verano y a mi vuelta de Miraflores, en tal caso, se lo haría llegar. Y confírmeme al escribirme que recibió, como creo recordar, *En un vasto dominio*, uno de mis libros preferidos.

El domingo espero la visita de Elena y Ramón, sus buenos amigos, y charlaremos de usted. Siempre estamos esperando verle aparecer por Madrid. ¡Ya cuánto tiempo de ausencia!

Por nuestros amigos sé que su madre estuvo gravemente enferma. Cuando me escriba dígame algo de esto.

---

<sup>35</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-016].



Dentro de diez días saldré para Miraflores, donde pasaré, como siempre, una larga temporada, que tan buena me es corporal y espiritualmente.

¡Si viera Ud. cuántas veces me acuerdo de nuestras charlas en Velintonia!

En Miraflores ya sabe Ud. que mi dirección es solo Miraflores de la Sierra (Madrid).

Aquí le mando un afectuoso abrazo. Vicente

[17] Madrid, 8.12.66<sup>36</sup>

Querido amigo Jacques:

Me ha alegrado recibir sus noticias, pues hacía ya tiempo que no sabía de Ud. He tardado varios días en responderle, más que nada por el embarazo que en cierto modo me causa la proposición de Seghers. Muy agradable la aparición de *Historia del corazón* en su traducción de Ud. (aunque sería solo un extracto, por el nº de páginas a editar: alrededor de 70 páginas). Pero el editor solicita una ayuda de 3.200 francos, lo que en pesetas es cerca de las 40.000 pesetas. Para un escritor como yo con tantos años y libros, parece poco digno costear yo estos gastos. Se me ha traducido en Italia, y en Alemania, en volúmenes grandes. Ahora se van además a publicar todos mis libros en ediciones alemanas. Y nunca a cargo del autor, claro está.

Si usted ve una posibilidad de que Seghers perciba la ayuda que desea, sufragada por alguien que esté dispuesto a ello, a mi me parecería muy bien. Lo que no me parece correcto a estas alturas de mi vida es que sea el propio autor quien haga un desembolso de ayuda editorial.

Por lo demás usted bien sabe la ilusión que siempre me ha hecho ver algún día impresa su versión de esa obra mía, que con tanto cariño ha hecho y a la que Ud. tantas horas ha dedicado.

No me da Ud. noticias de sus padres, lo que me hace pensar que su madre está bien, después de tantos padecimientos.

Algún día espero volver a verlo por Velintonia. ¡Cuántos vivos recuerdos, siempre actuales! En Miraflores pasé mis vacaciones, muy felices, con un verano esplendoroso.

Si viene Ud. por acá le podré entregar un libro mío: *Retratos con Nombre*, aparecido el año pasado.

Me alegra verle reanudar sus clases de español.

Yo el francés por suerte lo leo igual que el español, aunque le hable bastante peor.

Ya me dirá Ud. lo que prevea y piense sobre el caso Seghers. Mientras, aquí va un fuerte abrazo

Vicente

---

<sup>36</sup> Carta autógrafa recto/verso de cuatro páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-017].

Celebraré esté bien de su mano. Pero si le es cómodo, puede escribir a máquina, pues me es igual.

[18] Madrid, 16-12.66<sup>37</sup>

Mi querido Jacques:

Contesto enseguida a su carta. Me parece muy bien todo lo que Ud. me propone. Su respuesta a Seghers, como dice; su gestión con el Estado de Neuchâtel y con las entidades culturales, y al mismo tiempo todo con la gestión de su amigo Piroué para ver qué condiciones podría ofrecer Gallimard.

Le veo a Ud. muy esperanzado. Y se me comunica su esperanza. ¡Magnífico!

Desde luego renuncio a mis derechos de autor, si ello facilitase la edición

Como ve Ud. le contesto inmediatamente con objeto de que pueda Ud. hacer todo lo conducente para ver si al fin 1967 es el año de *Histoire du Cœur*. Tendríamos usted y yo una común alegría.

Ya me irá Ud. teniendo al corriente de lo que vaya sucediendo.

Tengo deseos de que sus asuntos se estabilicen, publique Ud. su tesis y, normalizados sus ingresos de profesor, pueda Ud. algún día hacer un viaje a su España, tan suya ciertamente.

Que pase Ud. unas Navidades felices y que 1967 le traiga el cumplimiento de todos sus deseos y esperanzas.

Mucho le recuerdo, ya lo sabe Ud. Ya hace muchos años que somos amigos. Y a mí siempre me parece que va Ud. a aparecer por Velintonia.

Hasta pronto, un abrazo Vicente

No importa que me escriba Ud. a máquina, a su comodidad. Que mejore su brazo.<sup>38</sup>

[19] Madrid, 4-11-67<sup>39</sup>

Querido Jacques: ¡Cuánto me alegra haber recibido noticias tuyas! Son buenas y me satisface mucho. Espero que alguna vez sea ese viaje tuyo a España que siempre deseamos sus amigos. Muchos recuerdos conservamos de su estancia madrileña y a mí me parece aún mentira no verle llegar de vez en cuando a Velintonia.

---

<sup>37</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0001-018].

<sup>38</sup> Añadido encima de la fecha.

<sup>39</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5 con signatura: [JCO102-0002-001].

Veo que ha hecho una gestión con su amigo Piroué para su versión de *Historia del Corazón*. Lo grande y extenso de la obra supongo que asustará a Gallimard. Si su autor hubiera obtenido ahora el Premio Nobel Gallimard sería valiente y decidido. De todos modos, escribo a Claude Couffon dando el mejor informe, como autor, del trabajo de Ud., seguido por mí de cerca y a mi entera satisfacción.

¿Recibió Ud. mi libro *En un vasto dominio*? Se lo mandé hace tiempo, si no estoy equivocado. Pero si no le llegó dígamelo, cuando me escriba, y se lo volvería a mandar.

Trabajo en otro nuevo libro.

Hasta pronto, querido Jacques, que tenga Ud. buenas noticias. Y aquí le mando un gran recuerdo, con un gran abrazo. Vicente

[20] Madrid 4 de enero 1968<sup>40</sup>

Querido amigo Jacques:

Me alegró recibir su carta y la buena noticia de Rencontre. He escrito a mi librero y espero que ya el Sr. Haldas haya recibido el ejemplar.

Estaría muy bien esa edición. Si le dicen a Ud. que la obra es demasiado extensa, podría Ud. proponer la supresión de la parte titulada "La Realidad", por ejemplo, con lo que la cantidad de poemas quedaría reducida. Se podrían hacer otras combinaciones, caso de necesidad.

Espero que todo le vaya bien. Pisamos otro año, 1968. Yo he estado mediano [de] salud en el pasado otoño, pero ya parece que me mejoro. De sus padres de Ud. hace tiempo que no me dice Ud. nada. Espero estén bien, incluso su madre, que recuerdo estuvo enferma hace años.

Se prepara una nueva edición de mis Obras completas, ahora con prosa incluida. Y en este año espero publicar un nuevo libro: *Poemas de la Consumación*.

Con los amigos charlo de Ud. Le recuerda Francisco Brines. El año pasado publicó un libro de categoría, que le sitúa en primera línea de la nueva poesía.

Que 1968 sea para Ud. inmejorable, y a ver si en él tenemos ya noticias de la posible edición de su traducción de Ud.

Le recuerda y abraza su amigo Vicente

---

<sup>40</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-002-01]. Una foto de Vicente Aleixandre acompaña la carta.

[21] Madrid 14.3.68<sup>41</sup>

Querido Jacques: ¡Qué buena noticia me da usted! Es una alegría pensar que va a salir su traducción y que el editor está dispuesto a publicarlo en el tamaño conveniente para que quede lucida y completa la traducción y disposición del texto.

No importa no salga el texto español, que haría el libro demasiado extenso.

Otra buena noticia que le doy es que al editor español no hay que pagarle nada. Los derechos todos, según contrato, son exclusivamente míos, de modo que el editor suizo solo tendrá que pagar los derechos de autor y traductor, en la forma y cuantía que acostumbra la colección, pero nada al editor español. Esto hace más barata la edición y todo más rápido, con lo cual quizá pueda salir en el otoño. Espero la carta del Sr. Haldas o del Sr. François Vaudou y desde luego por mi parte todo serán facilidades y rápida contestación.

Estoy seguro que la Colección es bella y grata y así saldrá el libro.

La larga paciencia y el tesón de usted han sido premiados y su trabajo con tanto fervor realizado tiene, ahora, su bella compensación. Para mí esto es una alegría tanto como lo es ver el libro mío distribuido, en su hermosa traducción, por todo el ámbito de la lengua francesa.

Estoy mejor de mi enfermedad de coronarias, aunque esto es lento y aún no estoy bien. Ya veo que conserva Ud. a sus padres, y que Ud. trabaja mucho. ¡Hay que distraerse, que la vida pasa demasiado deprisa!

Querido Jacques, gracias por todos sus desvelos y aquí le envío un abrazo y un recuerdo siempre vivo de su amigo

Vicente

[22] Madrid 24-4-68<sup>42</sup>

Querido amigo Jacques: Espasa-Calpe, editora española de *Historia del corazón*, me escribe que la editorial Rencontre, de Lausanne, desea hacer edición de 1.000 ejemplares, de la traducción francesa de ese libro. Por la autorización para esa edición ofrece 500 francos suizos, y el ejemplar se vendería a unos 8 francos suizos. Espasa-Calpe me pregunta si estoy conforme para en ese caso hacer Espasa el correspondiente contrato.

Lo que me extraña es que Rencontre haya escrito a Espasa-Calpe después de haberme comunicado yo a ti que los derechos de traducción eran exclusivamente míos

<sup>41</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-003].

<sup>42</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-004].

y que el editor español no poseía ninguno en este asunto. Te ruego, pues, me aclares este asunto, pues me extraña que en lugar de escribirme a mí, que era lo que tenía que haber hecho, Rencontre se haya dirigido a Espasa-Calpe, siendo todos los derechos exclusivamente míos y siendo yo el único que puede dar autorización.

Te agradeceré te informes rápidamente de esto y me contestes con urgencia, pues no quisiera responder a Espasa-Calpe sin antes recibir tu información sobre este que considero error.

Gracias, querido Jacques, y siempre con mi recuerdo aquí te envío un abrazo.  
Vicente Aleixandre

Salvo esta confusión, no tengo que decirte cuánto me alegra ver que sigue adelante lo de la edición de nuestra *Histoire*.

[23] Madrid 7 mayo 1968<sup>43</sup>

Querido amigo Jacques: He recibido su carta y en vista de ella he contestado a Espasa-Calpe diciéndoles que ha sido un error de Rencontre el dirigirse a ellos, y que ésta me mandará directamente a mí el contrato para que yo lo firme. No ha habido tiempo para que Espasa-Calpe me diga nada sobre mi carta.

Hoy he recibido carta de saludo de M. Haldas, muy amable. Entre otras cosas me dice que me tendrán al corriente de las etapas de la publicación del libro. Creo que lo que procede es que Rencontre me mande el contrato para mi firma. Para ello convendría avise Ud. a M. Haldas o a Rencontre para que la editorial me escriba. Me encuentro de acuerdo con las condiciones de edición de Rencontre que me transmitía Espasa-Calpe (1.000 ejemplares, y 500 francos suizos de derechos para mí, si no recuerdo mal, aunque no estoy seguro en este momento). Sobre esto no habría en ningún caso dificultad, ya lo sabe Ud.

Así pues espero noticias de Rencontre, si Ud. les avisa.

¡Qué buen viaje ha hecho Ud. a Túnez! Le envidio, con el pensamiento, pues mi salud no está para esos viajes. Sol, oriente, exotismo... ¡Cuánto habrá Ud. disfrutado, con la capacidad que para ello tiene!

Estoy muy contento con todo esto de la publicación de su traducción de *Historia del C.* que ahora ya va a ser un hecho.

Mucho le recuerdo y le mando un abrazo. Vicente

---

<sup>43</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-005]

[24] Miraflores de la Sierra<sup>44</sup>

15, julio, 1968

Querido amigo Jacques:

Hace tiempo que estoy queriendo decirle que en mayo me escribió M. Vaudou conforme Ud. me había anunciado, y le contesté aceptando la proposición de Rencontre, que era de 1.000 ejemplares y 500 francos suizos de “droits forfaitaires”. Este intercambio de cartas decía M. Vaudou serviría de contrato.

Así pues, desde mayo está hecho el contrato conmigo, y supongo que lo habrán hecho con usted también. Cuando me escriba Ud. dígame las últimas noticias que haya y si sabe para cuándo piensan que aparezca la obra.

Estoy en Miraflores desde hace unos días. Antes de venir envié a Barcelona, al editor, el texto de mi nuevo libro *Poemas de la Consumación*. Y aquí estoy corrigiendo pruebas de mis Obras completas que aparecerán en Aguilar.

No sé si este verano se moverá Ud., después del bonito viaje que hizo a África.

Le recuerdo siempre mucho. Yo pienso estar por aquí hasta finales de setiembre. Déjeme saber de Ud. este verano. Le envío un abrazo de su amigo

Vicente

Mi dirección aquí es:

Miraflores de la Sierra (Madrid)

[25] Madrid 4.12.68<sup>45</sup>

Querido Jacques: Me he retrasado, pero confío en llegar todavía a tiempo para la edición. Aquí le incluyo lo que creo Ud. deseaba: algunas notas que caracterizan a mi poesía en sí y en el conjunto de la poesía del tiempo. Naturalmente puede Ud. utilizarlas como quiera y añadir y quitar lo que le parezca. Ojalá le sean a Ud. de alguna utilidad, dentro de su prólogo de usted.

Estos días aparece un nuevo librito mío, *Poemas de la Consumación*, que intenta apresar algo del zumo último de la vida desde la altitud de la edad. Se edita en Barcelona y lo recibirá Ud. enviado desde allí, por lo que no puede llevar dedicatoria mía. Suplan estas líneas su falta.

Le supongo acabando su primer trimestre y pronto llegan sus vacaciones que Ud. sabe aprovechar muy bien. Ya veo los viajes que me cuenta y como [sic] de vez en cuando huye de las lluvias y nieblas suizas.

---

<sup>44</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-006]

<sup>45</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, seguida de dos páginas recto/verso de notas autógrafas caracterizando la poesía de Aleixandre, todas en tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-007-01\_02].

Yo este año estoy mejor de salud, después del año pasado mediano. Odio el invierno, aunque en Madrid da menos [una palabra ilegible] que ahí. Yo, como Ud. sabe, soy un mediterráneo y amo la luz.

Que tenga Ud. unas fiestas gratas y le deseo asimismo un venturoso año nuevo 1969.

Le recuerdo mucho y le envío un afectuoso abrazo. Vicente

Es propio de la obra de Aleixandre la vastedad de su mundo poético y su tendencia a proyectar en el marco universal el objeto que se pone al alcance de su consideración.<sup>46</sup> Como lo es también lo opuesto, o sea, el tratamiento analítico de la minúscula realidad extraída de la visión grandiosa.

La exaltación de lo elemental que es propia de toda la generación lírica española denominada de 1927, solo ha sido llevada por Aleixandre a una profundización sistemática. Para él el mundo posee diversidad de formas y accidentes, pero una sola sustancia permanente a la que el poeta denomina amor. Y esta unidad, mejor dicho esta unificación en que tiende a fundirse toda la transitoriedad de las formas reales de la vida y del mundo, como suprema razón de existir, es el núcleo central de su cosmovisión, que ha vivificado toda su obra poética.

Como dice el crítico español Carlos Bousoño, en Aleixandre culmina el movimiento individualista propio de toda la etapa contemporánea que lleva a la búsqueda de la gran originalidad y, más concretamente, a reducir al mínimo las coincidencias cosmovisionarias entre poetas de una misma época.

Aleixandre es el más caracterizado maestro del surrealismo español, que culmina en su libro *La destrucción o el amor*, habiendo sufrido una lenta y progresiva evolución que le condujo a posiciones muy alejadas de la expresión surrealista.

Dos épocas ha distinguido la crítica en la obra de Aleixandre. En la primera el protagonista, por así decirlo, es la Naturaleza, el cosmos, y el hombre figura en ella solo en cuanto parte de ese cosmos también. En la época segunda la Naturaleza se retira a segundo término y sobre ese fondo avanza y se destaca el verdadero protagonista, que es ahora directamente el vivir del hombre.

*Historia del corazón* pertenece a la segunda etapa y es uno de los libros más significativos de ella.

---

<sup>46</sup> Empiezan aquí las notas aclaratorias del autor.

[26] 5-12-68<sup>47</sup>

Querido Jacques:

Ayer le he escrito mandándole lo que Ud. deseaba para su edición. Hoy me llega su postal y espero que mi carta y cuartilla sobre mi poesía las tenga Ud. en su poder. Y pues el sobre salió ayer confío que llegue a tiempo antes de su salida de usted para Lausana.

Ya me dirá Ud. si le fue útil.

Le recuerdo y le envío mi abrazo. Vicente

[27] Madrid 30-1-69<sup>48</sup>

Querido Jacques: Tiene Ud. razón, el corazón, en el título de *Historia del corazón* no es un símbolo. Debe ir con minúscula siempre. Se debe admitir la mayúscula inicial solo en la cubierta y portada del volumen, que llevan letras grandes. Y lo mismo, ahí, puede llevar minúscula inicial.

Pero siempre que en el interior del libro se mencione la palabra ‘corazón’, en el texto, debe ir con inicial minúscula. Y ya le digo que la mayúscula puede usarse en la cubierta y portada, para el título grande, si se pone con inicial mayúscula también la palabra ‘Historia’ como la palabra ‘corazón’.

Me alegra ver como se va todo cumpliendo y que tiene Ud. ya las pruebas.

He publicado un nuevo libro, en Barcelona, *Poemas de la Consumación* y he dispuesto que le manden a Ud. desde allí un ejemplar. Espero lo haya recibido.

Le recuerdo siempre con mucha amistad, querido Jacques, y le envío un abrazo. Vicente

Si tiene Ud. ocasión, diga a los editores mi satisfacción por la bella edición.<sup>49</sup>

[28] Madrid 4.5.69<sup>50</sup>

Querido Jacques: Ayer tarde recibí su carta y casi al mismo tiempo los ejemplares de *Histoire du Cœur*. ¡Precioso! Estoy verdaderamente contento. Muy bonito y proporcionado de formato; letra clara y limpia y en conjunto en el esmero de la impre-

<sup>47</sup> Carta autógrafa de una página, tamaño A6, con membrete de Vicente Aleixandre con signatura: [JCO102-0002-007-03].

<sup>48</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5 con signatura: [JCO102-0002-008].

<sup>49</sup> Añadido posterior, encima (hasta ‘editores’) y debajo de la fecha de la carta del 4 de mayo.

<sup>50</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-009].



sión que lo hace gratisimo. Leí su prólogo y su epílogo que me han vuelto a agradar mucho. Todo muy acertado.

Creo que puede Ud. estar contento. Ha hecho Ud. una labor preciosa y se ha visto coronada con el éxito de esta edición sugestiva. Alegrémonos pues los [sic] juntos y veamos también en ello el sello de una colaboración y una amistad viva y real que dura ya muchos años.

Por cierto que siento no haya Ud. recibido todavía *Poemas de la Consumación*. Mañana mismo voy a escribir a la editorial de Barcelona para que vuelvan a enviárselo a Ud.

En fin, enhorabuena por este libro en que Ud. ha vertido tan bellamente mi *Historia del Corazón*, y yo me alegro de verlo en su lenguaje francés y editado en su Suiza natal.

De salud no estoy mal.

Le envío un gran abrazo con el viejo afecto de Vicente

[29] Miraflores 1 agosto 1969<sup>51</sup>

Querido Jacques: Contesto a vuelta de correo. Solo me debo apoyar en datos concretos y no en conjeturas ni en suposiciones.

Sobre los Sonetos solo le puedo decir que en la primavera del 36 Federico me leyó unos cuantos, que luego he reconocido en los publicados. Años después pregunté a su hermana Isabel si había más y si se habían perdido. Ella me contestó que el libro existió entero y que no se había encontrado.

Sobre “Tierra y luna” conozco el título, pero carezco de más datos.

Mi poema “El vals” se escribió en 1930. Lo que puedo añadirle a Ud., es que, si no me equivoco, los vales de Federico, aunque tan diferentes, son posteriores, y que en uno de los números de la revista de poesía *Héroe* de Manuel Altolaguirre, se publicó, creo que a principios de 1932, el poema de Federico “Vals en las ramas” (no estoy seguro del título) con esta dedicatoria: “Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema ‘El Vals’”.

Dadas la diferencia de intención y realización entre mi poema y los de F. estos datos no tienen demasiada importancia.

No conozco ni el título ni el contenido de esa Oda a Juan Belmonte, de la que no había oído hablar.

Es todo lo que puedo decirle sobre los datos que me pide.

De *Histoire du Cœur* he visto un artículo publicado en Bruselas firmado por Edmond Vandercammen, conocido poeta belga.

---

<sup>51</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-010].

Me alegra verle trabajar para que salga su tesis enseguida. Será un libro importante,

Yo descanso y trabajo. ¿Recibió Ud. mis *Poemas de la Consumación*? Di orden a Barcelona de que se lo mandaran.

Le recuerdo mucho y le envío un gran abrazo. Vicente

[30] Madrid 15.12.69<sup>52</sup>

Querido Jacques: No tengo el volumen de las Poesías completas de A. Machado, que presté, sin duda, y no me han devuelto. He encargado uno nuevo. En cuanto lo tenga intentaré decirle alguna de las poesías que Ud. desea le señale. El 1<sup>er</sup> libro del poeta *Soledades, galerías y otros poemas*, es quizás el más importante libro de Machado y será difícil que haga Ud. una antología sin poner nada de ese libro.

Felices Navidades, con recuerdos y un abrazo. Vicente

[31] Madrid 9.2.70<sup>53</sup>

Querido Jacques: Con mucho retraso, pero aquí va la lista de los 30 poemas de Machado que Ud. deseaba. Van citados por la edición de *Poesías* de Losada, Buenos Aires. He prescindido, como deseaba, del libro *Soledades, galerías y otros poemas*, aunque ese libro me parece el mejor y fundamental del poeta. Cito a veces títulos, otras palabras del primer verso, y menciono el n<sup>o</sup> del poema y a veces en segundo lugar la página. Van sin demasiado orden.

Sonetos La rosa de fuego; Azorín (p. 232); El amor y la Sierra (231), Retrato (86); Hospicio (100, 90); Noche del verano (111, 103); Campos de Soria (113, nueve partes); A un olivo [sic] seco (111, 182); A José M<sup>a</sup> Palacio (126, 140); A una España joven (144,183); Mis poetas (150,189); Poema 156, partes IV y VI.

Sonetos dialogados 1, 2 y 3; Poema 145, Soneto 2 (246) y 4 (el del padre); Por tierras de Castilla 1, 2 y 3; El dios ibero (109,103); Noviembre 1913 (129, 149); Llantos de don Guido (133, 154); El mañana efímero (135, 158); A Juan R. Jiménez (152, 141), Pío Baroja (p. 232); La muerte de Abel Martín (poema que está en medio de la prosa de A. Martín); La primavera (del fondo de mi historia resucita [está al final]) y forma parte de la prosa de Abel Martín.

Me alegrará le sean útiles estas notas. Acabo de leer una excelente crítica de *His-toire du Cœur* en la revista literaria de París (de 1 febrero) *La Quinzaine*.

Ayer estuvieron aquí Barce y Elena Andrés y le recordamos a Ud. cariñosamente.

<sup>52</sup> Tarjeta postal con signatura: [JCO102-0002-011].

<sup>53</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-012].

Creo que me decía Ud. (no tengo su carta delante) que no había recibido mi último libro *Poemas de la consumación*. Está agotada la 1ª edición; en cuanto se haga la 2ª, en Barcelona, daré orden de que se lo envíen de mi parte. Están tirándola en la imprenta.

Me alegro de sus actividades y éxitos. Ya sabe cuánto se le recuerda por aquí, y yo especialmente.

Yo trabajando siempre, porque “hacer es vivir más”. Con memorias de nuestras charlas, aquí le va un abrazo. Vicente

[32] Madrid 16 mayo 1970<sup>54</sup>

Querido Jacques: Mi mala salud, una depresión nerviosa, ha retrasado más días de lo que yo quería mi respuesta a su carta; pero espero que aún habrá tiempo. Si mis líneas para la Radio Suiza de Genève son demasiado largas puede Ud. acortarlas, quitando lo que menos interese al público.

Si lo que se suprime es el primer párrafo entero de la página 2, entonces esa página 2 debería empezar así, con las pequeñas variaciones que subrayo:

“Mi libro *Historia del corazón* pertenece a una segunda etapa de mi poesía. El vivir humano, tema central de esa segunda etapa, se canta aquí desde una doble vertiente... etcétera.”

Si lo que se suprime es la página primera entera, entonces el resto puede ir como se lo mando.

Estoy seguro que Ud. hará una bella traducción. Muchas gracias.

Me dice Ud. en su carta que le responda a una anterior consulta. No recuerdo otra consulta que su pregunta sobre mi elección de diez poemas de *Soledades* y *Galerías* de Machado. Si me da tiempo, se los enumeraré en esta carta. Si no, lo haría en otra siguiente inmediata.

Estoy en tratamiento para mi depresión nerviosa. No es intensa, pero me impide trabajar.

Le recuerdo mucho, siempre. He hecho hoy un esfuerzo para escribir lo que Ud. deseaba. Estos días pasados me era imposible totalmente.

Gracias, siempre, afectos y recuerdos y siempre muchos abrazos.

Vicente

---

<sup>54</sup> Carta autógrafa recto/verso de cinco páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0002-013]. Dos de las cinco páginas corresponden a un texto escrito por Aleixandre para ser leído por Comincioli en la Radio Suiza.

Pueden Uds. hacer en mi texto las variaciones que estimen convenientes como les parezca.

---

Diez poemas de *Soledades, galerías*: I, VII, XIV, XXI, XXIII, XXIX, XXXIV, LXXI, LXXVIII y LXXIX

Creo que era esto lo que Ud. quería. He escogido teniendo en cuenta intensidad y contrastación

¿La inspiración es una fuerza interior que puja, o es un esfuerzo humano, esencialmente una virtud?<sup>55</sup> Si la inspiración no es exactamente el trabajo, como dijo un poeta, sí es un resultado. A la inspiración hay que buscarla, que es el único modo de merecerla.

El poeta joven que espera la llegada de eso que llaman inspiración, como si por la calle le cayese una flor, pasará por la vida con esterilidad, sin obtener desde dentro de sí lo que solo su perseverancia y su esfuerzo clarividente podrían otorgarle. La flor no cae del cielo, sino que es un cultivo humano. Y la poesía no es solo un don, aunque también lo sea. El poeta nace, pero la poesía se hace. Hacer es vivir más. He aquí la recompensa suprema que la vida —la poesía— hace al poeta. Porque el poeta es el hombre intensificado.

En la primera parte de mi poesía el tema era, si la expresión no parece desmedida, la naturaleza, el cosmos, y el hombre estaba presente en cuanto cosmos también. En la etapa segunda de mi obra la naturaleza se retira a un fondo y el vivir humano se adelanta como tema de mi trabajo. Pero tanto en una zona como en otra el protagonista es siempre el mismo, el hombre, y no hay otro. Porque la poesía empieza en un hombre —el poeta— y acaba en otro —el lector—, aunque entre polo y polo puede atravesar, a veces iluminar, el universo o mundo.

Mi libro *Historia del Corazón* pertenece a esa segunda etapa. El vivir humano, tema central, se canta aquí desde una doble vertiente: Visión del hombre vivido desde la conciencia de su temporalidad (por eso poemas de niñez, de juventud, de madurez), y visión del amor como símbolo trascendido de solidaridad de los hombres ante los “términos”... y término de su vivir, cuya vislumbre planea sobre todo el libro. Se inició la composición de éste como obra de amor en un sentido estricto, pero pronto la intuición se abrió y ensanchó hasta dar lugar a la visión completa y abarcadora. El título, sin alterarse, se mostró capaz de la capaz [sic] significación.

Saludo a la Radio Suiza y es un honor para el poeta que en ella vayan a sonar algunos de sus versos, tan brillantemente traducidos por M. Jacques Comincioli.

Vicente Aleixandre

---

<sup>55</sup> Empieza aquí la reflexión que Aleixandre brinda a Comincioli para la Radio Suiza. Las tres páginas van numeradas en la esquina derecha.

[33] Miraflores, 9.9.70<sup>56</sup>

Querido Jacques: No pude oír la emisión, pero tengo noticias de que resultó muy brillante. Muchas gracias [a] todos. Estoy aquí reponiendo fuerzas para el invierno. Me alegro de saberle siempre animado en su trabajo. Recibí su postal. Con muchos recuerdos, un abrazo.

Vicente

[34] Miraflores 17-9-70<sup>57</sup>

Querido Jacques: un recuerdo en el final de temporada. No pude oír la emisión de radio, pero me dicen quedó muy bien. Gracias. Y un abrazo antes de regresar a Madrid.

Vicente

[35] Madrid, 8-1-71<sup>58</sup>

Mi querido Jacques:

Siempre estoy en deuda con usted de cartas y yo cada vez soy más calamidad para la correspondencia con los amigos más queridos.

Gracias por su felicitación. Que 1971 sea para Ud. colmado de bienes de todas clases.

Voy a hacer una última tentativa para que el infernal editor de Barcelona le haga llegar *Poemas de la Consumación*. A mí desde aquí me es imposible. La 1ª edición no tenía erratas; la 2ª tiene bastantes, y de las que el lector no se puede dar cuenta.

¿Mandó Ud. su libro sobre Federico a José Luis Cano? Vive en Avenida Toreros 51. -3º, Madrid 2. Aquí los libros en idiomas extranjeros no hallan crítica en las revistas, pero creo que si J. L. Cano recibe el libro podríamos intentar se diese al menos cuenta de su aparición, en la revista *Ínsula*. Mándeselo, si no lo ha hecho.

Yo acabo de terminar una Antología de mi poesía surrealista, que aparecerá en otra editorial de Barcelona.

Ya veo que Ud. se mueve, viaja, trabaja, vive... Me alegro mucho de verle tan lúcido. Estos días de grandes fríos me he acordado de Ud. en su Suiza nevada. Aquí, menos en la Costa del Sol y Alicante, todo han sido hielos.

<sup>56</sup> Tarjeta postal con reproducción del grabado *La Rochelle* de B. Buffet, con signatura: [JCO102-0002-014].

<sup>57</sup> Tarjeta postal con foto del Castillo de Manzanares El Real, Madrid, con signatura: [JCO102-0002-015].

<sup>58</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-001].

Le recuerdo siempre con afecto, y con mis deseos de un año venturoso, le envío un abrazo.

Vicente

[36] Miraflores 19 agosto, 1971<sup>59</sup>

Querido Jacques:

Aquí me alcanzó su carta y me alegro verle trabajando siempre y con fruto. Solo siento las noticias que me da de la salud de su padre. Celebraré que haya el alivio posible dentro del carácter de su enfermedad, fruto penoso de tanto trabajo en otro tiempo en la imprenta.

Acaba de salir en *Ínsula* la noticia de la aparición de su libro sobre Lorca. Viene en el n° doble de julio-agosto de este año. Es una breve reseña, con cierto detalle de su índice de contenido y con el resalte de la importancia del volumen.

José Luis Cano está de vacaciones en la Costa del Sol. Cuando vuelva le preguntaré si puede Ud. recibir un recorte de la noticia. Como me temo que no (pues el director, Canito, es opuesto a esos envíos) creo que lo seguro es que Ud. encargue el número a su librero de ahí para que éste lo encargue a su vez a Madrid. La dirección de *Ínsula* (por si no la conoce su librero) es Benito Gutiérrez 26, Madrid 8.

Creo que debe Ud. animarse y no retrasar más la redacción final de su tesis, y dar pronto su libro sobre Lorca, sobre quien tanta documentación posee y tanto estudio hecho.

Yo no estoy mal de salud, con alternativas. Aquí descanso de la ciudad cada vez mayor y más desagradable. Estoy trabajando en un libro nuevo de poesía. Además, aquí he corregido las últimas pruebas de una Antología de mi poesía superrealista, que va a aparecer.

Tardo muchos meses en contestarle, otras no le contesto, contra mi voluntad. Pero Ud. sabe cuánto le recuerdo y con qué vieja amistad. Un gran abrazo. Vicente

[37] Madrid 11-1-73<sup>60</sup>

Querido amigo Jacques:

Siempre estoy en deuda con Ud. y recibo su carta y sin esperar cojo la pluma para contestarle. Siento mucho la desgracia de la muerte de su padre, pues sé todo lo que habrá significado en su vida. Me alegro en cambio de su paso de la enseñanza a su nuevo puesto en la Fundación Pro Helvetia, con la que le veo a Ud. satisfecho. Cuan-

---

<sup>59</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-002].

<sup>60</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-003].

do se publique me gustará leer su conferencia sobre Poesía. Esa dirección de prensa e información le permitirá a Ud. desenvolver nuevas facultades.

Yo he pasado una mala temporada, por la enfermedad de mi hermana, inválida desde hace 10 meses, por infección de virus en nervios y músculos. Empieza a mejorar, pero aún no se mueve por sí sola. Esto le explicará a Ud. además mi silencio de tanto tiempo. No por ello crea Ud. que olvido nuestras charlas madrileñas y los lazos de amistad creados. Y siempre tengo su *Histoire du Cœur*.

Mi trabajo ha estado muy alterado en los meses pasados, que también repercutieron en mi propia salud. Ahora parece que la nueva esperanza levantará fuerzas físicas y espirituales. Soy un pésimo corresponsal y se me amontonan las cartas sin contestar, pero nunca tanto como ahora. Hace mucho que no veo a sus amigos Elena Andrés y Ramón, pues también todo ha repercutido en apenas poder recibir visitas.

Le escribo entrando el sol por mi ventana, un sol de enero pero limpio. ¡Cuánto me acuerdo siempre de lo que Ud. lo ama!

En Italia han salido varios libros míos en versión italiana, en diferentes editoriales. Y otros que son estudios de mi obra. Creo que es el país donde soy más difundido y estudiado.

Le recuerdo y le envío un abrazo de fiel amistad.

Vicente

[38] Madrid 25.5.75<sup>61</sup>

Querido Jacques:

Su carta es una prolongación de su visita y no quiero dejar de ponerle unas líneas para volverle a decir que también para mí fue una alegría volverle a ver. ¡Catorce años! La verdad es que teniéndole a Ud. al lado me parecía que no eran catorce años, sino quizá catorce meses los de la ausencia.

Tanta continuidad había en nuestra charla y tan poca sensación de distancia ni en tiempo ni en espacio.

Me alegra haber leído y apreciado las ponencias que Ud. me manda, y su carta que las acompaña me trae el eco de sus días granadinos, que ya veo lo que han significado para usted. Me gusta que se encontrase Ud. allí como en un sueño fascinante: todo estaba esperándole a usted.

Que se cumpla su propósito de no esperar otros catorce años para venir a su España, pues tan de Ud. es.

Le recuerdo con gran amistad, y me alegra le haya a Ud. gustado mi nuevo libro. Que todo vaya muy bien y aquí le envío un gran abrazo.

Vicente

<sup>61</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-004].

[39] Madrid 4 enero, 76<sup>62</sup>

Querido Jacques:

Gracias por su recuerdo y felicitación. Siento no me dé mejores noticias, al hallarse sin trabajo. Confío en que en un país como Suiza ello no sea duradero. Ya veo que no se desanima, y que en el verano hizo Ud. un bonito viaje a España con su madre. Yo estaba fuera de Madrid, por lo que me dolió no verle. En esa época paso una larga temporada en mi aislamiento de Miraflores.

Usted suspende sus trabajos literarios. Yo tampoco hago apenas nada, pues mi ración de lectura y escritura está reducida debido a que padezco en los ojos cataratas. Pero no he querido dejar de ponerle estas letras para decirle cuanto [sic] siento su desocupación y cuánto le acompaño y recuerdo. Su presencia aquí en Velintonia después de tantos años fue una alegría y sentó como si hubiese Ud. continuado siempre sus visitas.

Mi hermana está mejorada, aunque no bien del todo.

Espero que Ud. resuelva su situación y que cuando halle trabajo me lo comuniqué para alegrarme con usted.

Le envío un afectuoso abrazo y que 1976 traiga lo que Ud. desee

Vicente

[40] Diciembre 21, 1977<sup>63</sup>

Querido Jacques:

En medio de la barahúnda en que me encuentro sumido y la falta de salud (por eso no he ido a Estocolmo), quiero enviarte estas letras para agradecerte tu recuerdo y felicitación. Me alegro mucho del nuevo trabajo tuyo.

Te tengo presente y te envío un apretado abrazo de siempre

Vicente

[41] Madrid, 27 de abril de 1983<sup>64</sup>

Querido amigo Jacques:

Recibí tu carta y me alegra mucho tener noticias tuyas. Por mi más que deficiente salud he tardado en contestarte y como mi vista es menos que mediana dicto esta

<sup>62</sup> Carta autógrafa recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-005].

<sup>63</sup> Carta mecanografiada de una página, tamaño A6, con membrete de Vicente Aleixandre con signatura: [JCO102-0003-006].

<sup>64</sup> Carta mecanografiada recto/verso de dos páginas, tamaño A5, con signatura: [JCO102-0003-007].



carta, que no por ser dictada es menos cariñosa. Me alegro de las excelentes noticias que me das, y entre otras esa conferencia que has pronunciado en diferentes sitios y que por cierto, no recibí. Mi capacidad de lectura es muy limitada y leer cualquier cosa me cuesta mucho trabajo, así que de todas maneras me hubiera sido más que difícil hacer esa pormenorizada consideración de tu texto, pero no decirte mi impresión y mi opinión de modo concentrado. De modo que si tienes un ejemplar todavía disponible me gustaría recibirlo. Si no lo tienes, de ningún modo te disgustes.

Tu proyecto de ensayo conjunto y relacionado de mi *Diálogo del conocimiento* *Misterio de la Muerte del toro* me parece muy interesante y sugestivo. Una gran idea es el realizarlo. Los derechos de autor de mis obras no los manejo yo, sino una Agencia Literaria: Agencia Literaria Carmen Balcells, Diagonal 580, Barcelona-21. Pero para la traducción y publicación del poema, dentro del ensayo, creo que yo puedo autorizarte, como lo hago, y si la Agencia reclamase podrías decirle que yo te había autorizado por ser un solo poema y dentro de un texto tuyo.

Otra cosa es la traducción y edición del libro *Diálogos del conocimiento*. Para ese libro, que yo sepa, no hay compromiso con Gallimard. Para la autorización y derechos de tu posible traducción y edición no tienes más que ponerte de acuerdo con la Agencia Carmen Balcells antes mencionada, y puedes decirle que yo conozco y estimo tu labor de traductor al francés de mi libro *Historia del corazón* hecha hace años.

Precisamente porque mi salud es muy deficiente, en las fechas que dices yo ya no estaré en Madrid, así que no podremos vernos, pues ya sabes que en mi retiro serrano no puedo recibir visitas.

Mi calle madrileña ha cambiado de nombre y ahora mi dirección es: V. Aleixandre, C/Vicente Aleixandre, 3 Madrid-3.

Te recuerdo cariñosamente siempre, como tu viejo amigo, y te envío un abrazo.  
Vicente

Estoy conforme contigo en la importancia de mi libro *Diálogos del conocimiento* dentro de mi obra.<sup>65</sup>

[42] Madrid, 28.12.83<sup>66</sup>

Querido Jacques:

Aunque con el retraso que mis desigualdades de salud me imponen, quiero contestar tu último envío, que tanta satisfacción me ha producido. Primero, por ser tuyo,

<sup>65</sup> Añadido autógrafo de Aleixandre en carta mecanografiada por un tercero.

<sup>66</sup> Carta mecanografiada recto/verso de dos páginas, tamaño A5. Membrete de Vicente Aleixandre a la izquierda, y señas de la calle que lleva su nombre: Vicente Aleixandre, 3 – Madrid, 3, a la derecha, con signatura: [JCO102-0003-008].

a quien siempre tengo presente en mi recuerdo amistoso; y luego por su contenido, que merece toda mi atención y mi agradecimiento. Son dos trabajos tuyos muy diferentes, pero unidos en su valor por tu conocimiento profundo de mi obra y por el cariño con que has hecho la honda indagación en mis escritos. Todo me parece interesantísimo y añadido y repito que profundamente original. El estudio que me mandas sobre *Diálogos del conocimiento* me parece uno de los más importantes que sobre ese libro se hayan escrito<sup>67</sup>. Yo tengo por tal obra una especial predilección, entre otras cosas porque me parece que ella ilumina el sentido total de lo que yo he escrito en mi vida. En este orden tus hondos esclarecimientos, que llegan al meollo mismo de las motivaciones decisivas y de los alcances últimos, arrojan una luz que yo llamaría metafísica, y al mismo tiempo racional en cuanto a estudio y que sitúan a mi libro en el lugar del pensamiento poético que yo desearía para él.

He trabajado en esos *Diálogos* varios años, como bien sabes, y ese tiempo es quizá en el que más compensado me he sentido en el transcurso de mi vida. Por eso un trabajo como el que tu has escrito me parece ejemplar y me da alegría poderte enviar unas gracias completas, que van al Profesor Investigador de eminente ciencia y sensibilidad, y al mismo tiempo al amigo que ha puesto todas esas condiciones al servicio de una crítica y de unos resultados que a mí me parecen admirables en el más decisivo sentido de esta palabra.

Gracias por todo, querido Jacques, y me alegra verte tan fértil en tus ideas creadoras, con el rango crítico que estos estudios muestran. ¡Cuánto tiempo sin vernos! Pero el tiempo es una dimensión metafísica, y la vida es siempre vencedora. Así, pues, el transcurso de los años puede poco en lo esencial, aunque sea tan poderoso en lo adventicio. Mi salud, por ejemplo, es menos que mediana; pero no hay que quejarse.

Estamos a punto de entrar en el Año 84. Te lo deseo inmejorable con beneficio máximo para ti. Con mi felicitación, te envío un abrazo y un recuerdo entrañable

Vicente

Toma nota de mis nuevas señas. La calle es la misma, pero ahora lleva mi nombre<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Muy posiblemente se trata del artículo titulado “Escala y geometría del dinamismo metafísico en *Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre” (1979).

<sup>68</sup> Añadido autógrafo de Aleixandre en carta mecanografiada por un tercero.

## Bibliografía

- Aleixandre, Vicente (2018). *Cartas italianas*. Edición y prólogo de Giancarlo Depretis. Sevilla, Renacimiento / Centro de Estudios Andaluces.
- Aleixandre, Vicente (inédito). *Epistolario a Jacques Comincioli*. Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds. Inédito. Signatura: [JCO102-0001-001] a [JCO102-0003-008]. [Cano, José Luis (1989)]. *5 cartas de Vicente Aleixandre con una nota introductoria de José Luis Cano*. Málaga, Generación del 27, [s.f.].
- Cartas inéditas (1953-1983)*. Jorge Guillén – Oreste Macrí (2004). Edición al cuidado de Laura Dolfi. Valencia, Pre-Textos.
- Comincioli, Jacques (1960). “F.G.L. Un texto olvidado y cuatro documentos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 130, 25-36.
- Comincioli, Jacques (1961). “En torno a García Lorca. Sugerencias. Documentos. Bibliografía”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 139, 37-76.
- Comincioli, Jacques (1979). “Escala y geometría del dinamismo metafísico en *Diálogos del conocimiento*, de Vicente Aleixandre”. *Boletín AEPE*, 20, 29-36. <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_20\\_12\\_79/boletin\\_20\\_12\\_79\\_07.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_20_12_79/boletin_20_12_79_07.pdf)>
- Comincioli, Jacques (1986). “Vicente Aleixandre en su vocación comunicativa”. *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 9, 103-112. <<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ver-001:1986:9::147#108>>
- De Paepe, Christian (1972). “García Lorca: posiciones, oposiciones, proposiciones y contraposiciones (Apostillas a la documentación lorquiana)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 269, 271-299.
- Depretis, Giancarlo (2018). “Abakiskoi o pinturas de tintas fuertes: la poética epistolar de Vicente Aleixandre”. En Aleixandre, Vicente. *Cartas italianas*. Edición y prólogo de Giancarlo Depretis. Sevilla, Renacimiento / Centro de Estudios Andaluces, 7-48.
- Díaz de Castro, Francisco J. (1998). “La autobiografía del 27: Los epistolarios”. *Monteagudo*, 3ª época, 3, 13-36. <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77081/74501>>
- Duque Amusco, Alejandro (2005). “‘Hacer es vivir más’ (Unos apuntes sobre la poesía de Vicente Aleixandre)”. Prólogo a Vicente Aleixandre, *Poesías completas*. Madrid, Visor, 7-19.
- Epistolario inédito (1961-1981)*. Jorge Guillén & Elsa Dehennin (2012). Proemio y edición de Bénédicte Vauthier. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/38>>

- Emiliozzi, Irma (2001). “Introducción: hacia la recuperación de las memorias dispersas de Vicente Aleixandre”. En Emiliozzi, Irma (ed.). *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*. Madrid, Castalia, 9-37.
- Fauchereau, Serge (1970). “Toute une vie”, *Quinzaine Littéraire*, 88 (1 de febrero), [s.p.].
- Goytisolo, Juan (2006 [1986]). *En los reinos de Taifa, Autobiografía y viajes al mundo islámico, Obras Completas V*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 279-565.
- Laffranque, Marie (1963). “Un nouveau pas dans les recherches lorquiennes : publications de documents nouveaux et essais de classements”. *Bulletin Hispanique*, 65 (1-2), 129-132.
- Laffranque, Marie (1972). “À propos de Jacques Comincioli”. *Bulletin Hispanique*, 74 (3-4), 548-559.
- Marchant, Julia & Verónica Watt (2011). “Entrevista a Ricardo Piglia. Estados de la lengua”. *Grifo. Literatura y traducción*, 21, 14-19. <<https://revistagrifo.udp.cl/wp-content/uploads/2021/06/grifo-n-21.pdf> >
- Morelli, Gabriele (1998). “Historia y exégesis de una antología poética a través del epistolario inédito Aleixandre-Macri”. *Monteagudo*, 3.<sup>a</sup> época, 3, 73-84. <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77131/74561>>
- Pérez, Luciana (en prensa). “Ángela Figuera Aymerich: cartas desde *la isla sin puentes*”.
- Rubes, Jan (1984). “Edmond Vandercammen ou l’architecte du caché (Essai d’analyse sémantique)”. *Bulletin de l’Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, LXVII (1), 5-51.
- Vandercammen, Edmond (1971). “Le vaste domaine de Vicente Aleixandre”, *Bulletin de l’Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, XLIX (1), 32-42.
- Vauthier, Bénédicte (2012). “Proemio” a *Epistolario inédito. (1961-1981)*. Jorge Guillén & Elsa Dehennin. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 9-27. <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/38> >
- Zardoya, Concha (1987). “Un epistolario de Vicente Aleixandre”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 442, 111-119.

**INTERTEXTUALIDAD Y PERCEPCIÓN DE LA HISTORIA RECIENTE:  
*EL REY RECIBE (2018)* DE EDUARDO MENDOZA**

**INTERTEXTUALITY AND PERCEPTION OF RECENT HISTORY:  
*EL REY RECIBE (2018)* BY EDUARDO MENDOZA**

EMILIO L. RAMÓN GARCÍA

*Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir*

RESUMEN:

*El rey recibe* presenta, bajo una apariencia de sencillez, un código doble de registros pertenecientes a cuarenta y nueve citas intertextuales –de escritores, historiadores, pensadores, psiquiatras, reverendos, villancicos, revistas y carteles– que lo complementan. Éstas nos recuerdan el carácter mestizo de la novela como género al tiempo que nos invitan a quitarle la máscara a los discursos que afirman ser reflejo objetivo del pasado y ahondan en el problema del conocimiento humano. El objetivo del presente trabajo es analizar el papel que juega cada una de ellas en tanto que pieza de un *collage* que pretende que nos replanteemos lo que creemos saber acerca de lo ocurrido durante la Transición en España. En este proceso se invita al lector a mirar con nuevos ojos los acontecimientos de este relato del tipo “faction”, mezcla de “fiction” (ficción) y “facts” (hechos).

ABSTRACT:

*El rey recibe* presents, under a layer of apparent simplicity, a double coding made of forty nine intertextual quotations –from writers historians, psychiatrists, reverends, carols, magazines and posters– which complement the text. They remind us of the hybrid nature of the novel whilst inviting us to unmask the apparent objectivity of historical discourse and to explore the problematic nature of knowledge. The aim of this article is to analyze the role of these quotations as pieces of a textual collage which questions what we think to know about the Spanish Transition. In the process, the reader is prompted to approach this “faction”, a mixture of “fiction” and “facts” with new eyes.

## PALABRAS CLAVE:

Código doble, intertextualidad, “faction”, novela española contemporánea, historia, Eduardo Mendoza.

## KEY WORDS:

Double-coding, intertextuality, faction, contemporary Spanish novel, history, Eduardo Mendoza.

Eduardo Mendoza hizo una declaración de intenciones durante la presentación de *El rey recibe* (2018): “Hay dos formas de contar la historia: como sucedió y como la hemos vivido”; y en esta línea abre su novela con una cita de *Tarzan of the Apes* (1912): “I had this story from one who had no business to tell it to me, or to any other” (Mendoza, 2018: 9). Así nos invita, de la mano del autor de esta última obra, a superar nuestra incredulidad y a dejarnos seducir por lo que nos va a contar por extraño que pueda parecer: “I may credit the seductive influence of an old vintage upon the narrator for the beginning of it, and my own skeptical incredulity during the days that followed for the balance of the strange tale” (Burroughs, 1912: 7). Gracias al narrador, Rufo Batalla, que nos cuenta cómo vivió los últimos años de la dictadura franquista dentro y fuera de España, y a las cuarenta y nueve citas intertextuales incluidas por el propio Mendoza, nos adentramos en una novela que, como afirma Javier Cercas respecto al género novelístico, se cruza “con todos los demás géneros, apropiándose de ellos y convirtiéndose de ese modo en un género mestizo” (2016: 13).

El objetivo del presente trabajo es analizar el modo en que estas citas marcan el significado ulterior del relato más allá de la historia que cuenta el protagonista a modo de un *double coding* (Eco, 2008). Lo que cada una de las citas implica supone una pieza clave en este *collage* que se erige como “herramienta de investigación existencial, un utensilio de conocimiento de lo humano” (Cercas, 2016: 29) con la intención de hacernos pensar y abandonar ideas acerca del pasado ya manidas de tanto repetirse. Recordando las observaciones de Montaigne acerca de cómo la costumbre vuelve las cosas imprecisas y anodinas de modo que, a fuerza de tanto verlo, acaba pareciéndonos normal o real algo que, quizás, no lo fue, el *collage* de citas propuesto por Mendoza nos permite acercarnos a aquellos acontecimientos como si los “viésemos por vez primera, con todos sus perfiles, en toda su maravillosa plenitud y todo su espanto, arrebatándole la máscara automatizada de la costumbre. «Nombrar es desenmascarar» –escribió Simone de Beauvoir, resumiendo en una frase feliz el pensamiento literario de Sartre–, y desenmascarar es cambiar” (Cercas, 2016: 79). Gracias a sus intertextos, el escritor barcelonés nos invita a quitarles la máscara a los discursos que afirman ser reflejo objetivo del pasado y a cuestionar la percepción del

mundo del lector por medio de un relato que mezcla hechos reales con percepciones subjetivas y con ficción al modo de lo que en ocasiones se denomina *faction* en el mundo sajón, una mezcla de *fiction* (ficción) y *fact* (hechos).

La novela comienza con la frase con que se abre *Tarzán* y pone al lector sobre aviso del poderoso influjo seductor que puede ejercer el comienzo de un relato, por extraño que éste pueda parecer. Y todo lo que le ocurre a Rufo durante su estancia en Mallorca, desde ser encerrado en la habitación de un hotel a pasar la noche con la futura esposa del príncipe Tukuulo, es, sin duda, un extraño comienzo. El nombre del príncipe nos remite a otros nombres paródicos de personajes de Mendoza como la célebre Suzanna Trash (Susana Basura) de *El laberinto de las aceitunas*, e, indirectamente, a su vecino, el historiador Plutarquete, con reminiscencias al historiador y filósofo griego. Esta mezcla de historia y ficción queda reforzada por la cita de Heródoto: “Por mi parte, debo contar lo que se cuenta, pero de ninguna manera debo creérmelo todo, y esta advertencia mía valga para toda mi narración” (Mendoza, 2018: 13). Aquí, el considerado padre de la Historia señala que él no puede afirmar si lo que los argivos cuentan acerca de su alianza es cierto, pero que tampoco puede negarlo. Lo que sí afirma es que ni nadie es del todo bueno ni del todo malo, ni hay que creerse todo lo que se cuenta. Con esta amonestación empieza el narrador de *El rey recibe* a contar un relato en el que mezcla historia y ficción a la manera que se hacía tiempo atrás. Cabe recordar, por ejemplo, que Erasmo de Rotterdam

pedía a los historiadores paganos que pusieran palabras en boca de sus personajes [...] pues importaba eso más que la fidelidad a los hechos mismos. [si bien, posteriormente, con la llegada de la Ilustración encontramos a] ilustrados como Voltaire [que] despreciaban esa *sub specie historiae* que sólo buscaba el deleite del público sin rigor alguno. (Ramón García, 2007: 67)

Pero dicho supuesto recital de hechos verdaderos, no es sino un constructo que intenta mediar entre unos datos del pasado y los intereses culturales, mediáticos y de poder de quien los interpreta. Para De Certau, el historiador, aunque procura transitar los límites de la objetividad, acaba siendo “a poet of details who endlessly plays on the thousand chords that a rare composition awakens in a network of knowledge” (1988: xi), al igual que hace el escritor de ficción. La historia se revela como un proceso de adaptación de los datos por lo que la verdad acerca del pasado, “ironiza Borges, ya no tiene por madre a la Historia, y lo único que resta es mirar al pasado para cuestionar cuánto se puede saber realmente de éste ya que, al venir dado por medio de textos, la objetividad no es posible” (Ramón García, 2007: 64). En este marco, la literatura se erige en buena compañera de la historiografía para cuestionar lo que

creemos saber del pasado. Siguiendo ideas de Carmen Iglesias, se puede afirmar que “se aprende a pensar y a comprender el presente con la utilización del material del pasado. Y la mejor historiografía, concluía, provenía de quien sabía traducir el pasado alejándose de las verdades totalitarias y acercándola a la buena ficción” (Ramón García, 2007: 66). Una ficción que, en este caso, nos remite a una serie de intertextos que enmarcan toda la narración.

Rufo, como muchos jóvenes de la época, ha forjado sus ideas tras haber leído por encima a Karl Marx y Friedrich Engels, Antonio Gramsci, Frantz Fanon y Régis Debray. Tiene veintidós años y un trabajo “conseguido por influencia ajena y no por méritos propios [lo cual, sumado a] dos años de servicio militar, una parodia de virilidad hecha de brutalidad y jactancia, [...] no habían hecho más que confirmar la sensación íntima de desamparo” (Mendoza, 2018: 15). Parte en dirección a Mallorca para cubrir la boda del príncipe Tadeusz María Clementij Tukuulo pero, como alerta la cita de Emerson, “Traveling is a fool’s Paradise” (Mendoza, 2018: 15), lo que no impide que sus fantasmas le sigan acompañando. La frase a la que hace mención la novela de Mendoza nos dirige a esta cita del pensador estadounidense:

At home I dream that at Naples, at Rome, I can be intoxicated with beauty, and lose my sadness. I pack my trunk, embrace my friends, embark on the sea, and at last wake up in Naples, and there beside me is the stern fact, the sad self, unrelenting, identical, that I fled from. I seek the Vatican, and the palaces. I affect to be intoxicated with sights and suggestions, but I am not intoxicated. My giant goes with me wherever I go (Emerson, 1841: s.p.).

Desde este momento nos adentramos en la historia del protagonista y en la hilarante historia del príncipe Tukuulo de modo que, según observa Montesquieu, contemplamos cómo los ricos disfrutaban de lujo constante mientras que la gente común se ha de contentar con alegrías pasajeras: “Les grands seigneurs ont des plaisirs, le peuple a de la joie” (Mendoza, 2018: 15).

Encerrado sin explicación en una habitación de hotel, Rufo reflexiona acerca de los disturbios que están teniendo lugar en Europa, mientras que “en España las cosas eran distintas, puesto que la represión sofocaba cualquier atisbo de movimiento popular” (Mendoza, 2018: 29). Pese a su preocupación, la música que entra por la ventana del hotel acaba ejerciendo un efecto tranquilizador cual poesía de Miquel Costa: “Cançons tranquil·les aniran per la ventada” (Mendoza, 2018: 26) y, poco después, tiene lugar la entrevista exclusiva con el príncipe. Pese a la (*a priori*) poca repercusión y calidad de la misma, el propio Mendoza nos recuerda en su entrevista con Cruz la importancia de este tipo de escritos para conocer cómo fueron aquellos



años: “Es verdad que aquella época la definió el periodismo serio, pero también el periodismo de revistas, frívolo y canalla” (2018). Gracias a este tipo de periodismo conocemos que el príncipe Tukuulo aspira a recuperar el trono de Livonia,

un pequeño país anexionado a la URSS de poco más de ocho millones de almas, un tercio aproximado es de etnia y lengua finlandesas, otro tercio de etnia eslava y lengua rusa, y el resto lo compone una minoría exigua pero muy conflictiva de origen tártaro, que habla un dialecto de las estepas [al que, afirma Tukuulo] la monarquía aglutina [...] y le da sentido (Mendoza, 2018: 38).

La suya es una monarquía itinerante que va dejando deudas por todos los países mientras su séquito está pluriempleado. Su catadura moral se ve también reflejada en su consideración de lo que realmente piensa él dado que “el patriotismo es un engaño, la democracia es una estafa. Cuando la amenaza nuclear deje de justificar cualquier situación y cualquier conducta, el mundo se vendrá abajo. Entonces, como dice el Apocalipsis, surgirán falsos profetas. Yo seré uno de ellos” (Mendoza, 2018: 45). Sin duda alguna, la afirmación de Fray Bernardino de Sahagún acerca de la realidad impuesta desde la cuna, “unos nacían en signo propicio y tenían buena fortuna si por negligencia no la perdían” (Mendoza, 2018: 41), viene al caso.

Cualquier intento racional de comprender cómo es posible que el príncipe consiga disfrutar de una vida holgada sin ingresos parece imposible y la siguiente cita de Dostoiewski lo corrobora: “una idea atravesó bruscamente el espíritu de Sonia: ¿No estará loco? -se preguntó, pero de inmediato abandonó la idea-: No, no se trata de eso. Decididamente, no entendía nada” (Mendoza, 2018: 51). En este sentido, la cita de Montaigne nos recuerda que nuestras vidas se rigen tanto por la locura como por la inteligencia: “A quoy faire la cognoissance des choses, si nous en perdons le repos et la tranquillité, où nous serions sans cela?” (Mendoza, 2018: 31), lo cual fascina a Rufo. Todo esto, sumado a la opinión que tiene el príncipe acerca del marxismo, al que tilda de “basura” (Mendoza, 2018: 46), hacen dudar al protagonista acerca de su idealizado sistema. Aprovechando que uno de los efectos de la apertura exterior de España a finales de los sesenta es la credibilidad de la prensa, Rufo quiere comprobar por sí mismo si eran ciertas “las noticias que se publicaban sobre Europa del Este [puesto que] ya no se podían atribuir a una burda propaganda franquista y no dejaban de hacer mella en el ánimo de muchos” (Mendoza, 2018: 67), de modo que decide emprender una nueva etapa.

No sin cierta ironía, la cita con la que abre el siguiente apartado –“You see, said Jameson Jameson, we’re all human beings. That’s a very important point. You must admit that we’re all human beings” (Mendoza, 2018: 69)– recuerda al lector que

todos somos humanos. Un comentario especialmente significativo que denota la impresión de Rufo de su viaje por Europa del Este en el que observó un gran “contraste entre esta manifestación de lujo y la escasez y baja calidad de los productos que se ofrecían al resto de los ciudadanos” (Mendoza, 2018: 74). Denuncia también la pésima manera en que se trata a los intelectuales y coincide con ellos en que el sistema comunista, “basado en el monopolio estatal de los bienes de producción y la planificación centralizada había dejado de funcionar hacía años y en la actualidad era una máquina obsoleta, lastrada por la incompetencia burocrática y la corrupción a todos los niveles” (Mendoza, 2018: 78). Su fe en el marxismo se desmorona. Él y sus amigos lo habían estado apoyando porque les avergonzaba “la sumisión de los españoles a un régimen dictatorial e inconsistente; [les] humillaba una cultura insulsa y sensiblera; [les] exasperaba el conformismo de [sus] padres. En estas condiciones, la fe inquebrantable en una ideología que prometía revolución, justicia y libertad era [su] única certeza” (Mendoza, 2018: 82-83). Pero en su viaje no ve ni justicia ni libertad.

No obstante, según nos vuelve a recordar de la mano de Montaigne, su opinión es, sencillamente, la medida de su percepción, no la medida de las cosas: “Ce que j’en opine, c’est aussi pour déclarer la mesure de ma veuë, non la mesure des choses” (Mendoza, 2018: 80). Ni siquiera cuando los tanques rusos entran en Praga pretende erigirse en poseedor del conocimiento. El mundo occidental está cambiando y nos lo presenta por medio de una cita del *Bleak House* de Dickens: “What do you say, George? / I ask your pardon, sir, but I should wish to know what you say? / Do you mean in point of reward? / I mean in point of everything, sir” (Mendoza, 2018: 86). Una obra cuya sátira de las leyes inglesas contribuyó a la reforma del sistema judicial británico en la década de 1870. Para Rufo, el *Sgt. Peppers’s Lonely Hearts Club Band* de los *Beatles* “había sido el detonante de aquel cambio” (Mendoza, 2018: 87), en el que confluyen la muerte del Che Guevara y la de Martin Luther King, el primer trasplante de corazón, la sangrienta ofensiva del Tet en Vietnam, el mayo del 68 en París y en España “la presencia cada vez más patente de una nueva generación en todos los campos de la vida social y, sobre todo, la liberación de las mujeres” (Mendoza, 2018: 89). Estos cambios van a afectarle de modo personal, como indica la cita de Boswell: “Don’t be afraid, Sir, you will soon make a very pretty rascal” (Mendoza, 2018: 91). La cita de *The Life of Samuel Johnson* (1791) supone una doble aportación al relato tanto por la amonestación acerca de convertirse en un granuja en un futuro cercano como por el hecho de que Boswell recurriera a la investigación y, también, a la técnica del relleno para su biografía del Dr. Johnson, pese a lo cual se considera una importante fuente de información acerca de la época, que viene a ser lo que procura Mendoza.

La insatisfacción general que percibe Rufo tanto en Barcelona como en Madrid viene precedida de una cita de Freud: “Ordinary human unhappiness is life in its natural color” (Mendoza, 2018: 95). Se hace cargo de una revista que prometía ser moderna y actual pero que comienza su andadura con la prohibición de mencionar a “políticos, proscritos, sobre todo los ministros y sus esposas y los gobernadores civiles. Militares, sólo con uniforme y medallas. Con la religión, nada de bromas: no tienen gracia y dan problemas. Mucha ropa. Cómo viven y qué hacen las famosas” (Mendoza, 2018: 97). La técnica del relleno usada por Boswell también entra aquí en juego: “Todo esto no tiene por qué ser verdadero. Te lo puedes inventar o copiar de cualquier revista extranjera” (Mendoza, 2018: 98).

Mendoza realiza un retrato de la naturaleza humana que supone, citando a Maréchal, “[I]e point de départ de la métaphysique: leçons sur le développement historique et théorique du problème de la connaissance” (Mendoza, 2018: 99), tanto a nivel individual como de país. Hasta ese momento, “las personas todavía se comportaban de una manera irreprochable. A menudo el comportamiento era puro fingimiento, pero [...] casi todo el mundo guardaba una conducta recta” (Mendoza, 2018: 101). Conforme avanzan los años setenta, no obstante, “la gente se iba comportando cada vez peor y, si bien este comportamiento causaba grandes sufrimientos, también permitía a cada uno ver cómo era realmente el otro” (Mendoza, 2018: 101). Así nos adentramos, por ejemplo, en la alegría con la que los jóvenes acogen los cambios en las relaciones sexuales. Estos se dejan llevar por sus instintos sexuales, los cuales, apunta Montaigne, no atienden a normas: “On a raison de remarquer l’indocile liberté de ce membre” (Mendoza, 2018: 103). Para Rufo, “en aquellos años, la revolución sexual había llegado a España. [...] había una tolerancia casi absoluta respecto de la nueva conducta, aunque las mujeres que la adoptaban asumían no pocos riesgos y renuncias. Por este motivo eran conscientes de estar protagonizando un hecho de gran trascendencia para el país” (Mendoza, 2018: 107). Son momentos de cambio en los que las viejas convenciones, antaño sagradas, se resquebrajan, como señala Rimbaud: “Oh! Là là! Que d’amours splendides j’ai rêvés!” (Mendoza, 2018: 114). Con esta cita del poeta que personifica la liberalización de los mitos y las convenciones sociales nos acercamos a la figura de Monica Coove, la esposa del príncipe, quien, tras fracasar en su intento de abrirse camino en el mundo del cine o de la moda, y no queriendo acabar en la prostitución como muchas otras como ella, da un giro radical a su vida. Se encontraba “al borde de ese abismo cuando apareció un príncipe y me ofreció un papel de protagonista en una fantasía absurda. Una mezcla de *La Cenicienta* y *John le Carré*. Acepté y hasta hoy no he tenido ningún motivo para arrepentirme” (Mendoza, 2018: 122). Desde entonces, pese a lo incierto de sus ingresos y a tener que cambiar ocasionalmente “de domicilio con precipitación, o de

ciudad, y una vez hasta de país, como hacía el padre de Bobby. [...] Por regla general llevamos una existencia cómoda, a ratos lujosa” (Mendoza, 2018: 121). Acomodada en su papel de princesa sin reino, invita a Rufo a que la visite en Madrid para proponerle que abra una cuenta para el príncipe.

Semejante dislate viene acompañado de una cita de Donald Barthelme: “We recruited fools for the show [...]. But fools are hard to find” (Mendoza, 2018: 127). Esta cita extraída de “The Flight of Pigeons from the Palace” proporciona el marco adecuado para que un Rufo cansado de una vida que no le llena se avenga, cual tonto de Barthelme, a estampar su firma en dicha cuenta. Para dicha operación aparece un representante religioso del séquito del príncipe, el *staretz* Porfirio, que estudió en Granada, tiene pasaporte británico y vive en Zurich. Porfirio defiende su papel argumentando que “la Santa Madre Iglesia no puede inhibirse de un aspecto tan importante de la vida humana y del tejido social como es el dinero. Incumpliría gravemente su responsabilidad si dejara su gestión en manos de usureros y especuladores” (Mendoza, 2018: 130). A estas alturas, Rufo lo tiene claro:

usted se ha metido en este lío por su propio interés: un interés elevado, una inversión espiritual, si quiere llamarla así, pero también una maniobra geopolítica de amplio alcance, que, de salir bien, le devengará cuantiosos beneficios, y no solo espirituales. [...] Yo, en cambio, no gano nada, y si me piden cuentas, no saldrá nadie en mi defensa. Quizá soy un estúpido o un frívolo, como usted cree, pero a diferencia de usted, yo no utilizo el disfraz del idealismo y mi estupidez es completamente desinteresada (Mendoza, 2018: 135).

En este punto parece interiorizar las mencionadas citas de Maréchal, Montaigne y Rimbaud acerca del conocimiento de la gente y de la ruptura con todo tipo de atadura.

El famoso villancico “[La Nochebuena se viene/ la Nochebuena se va/] Y nosotros nos iremos, y no volveremos más” (Mendoza, 2018: 136) nos retrotrae a unas sensaciones y a unos momentos pasados que ya no volverán. Tiene la “sensación de estar cumpliendo un rito tan aburrido y superfluo como inexcusable” (Mendoza, 2018: 137) lo cual, sumado al descubrimiento de que su novia tiene un amante, agrava su sensación de estar malgastando su vida:

Janis Joplin había muerto de sobredosis [...]. Símbolo de las inquietudes de su generación. Desastrosas relaciones sentimentales, drogas, alcohol... había derrochado su voz y sus emociones por los escenarios [...] mientras yo, a su misma edad, tenía un trabajo estúpido y una novia con la que no sabía qué hacer y perdía mis energías y mi tiempo en forjar unos proyectos que sólo tomaban cuerpo en mi imaginación (Mendoza, 2018: 138).

Llegado a este punto necesita un cambio, pero lo que le ofrece Barcelona le resulta patético cual *Ruedo Ibérico* valleinclanescos. Aprovechando una cita de “Baza de Espadas” en la que dos personajes conversan acerca de la naturaleza de una novela, “Pero ¿quién ha forjado esa novela? / La jamona se dirigió al calmuco fluctuando zalamerías: / ¿Para usted también es una novela?” (Mendoza, 2018: 149), la narración nos sugiere que Rufo necesita un cambio de aires como hicieran los personajes de Valle. El protagonista se adentra así en el mundo de los teatros del Paralelo gracias a su escaqueo con Petra Sobada. El panorama que describe es el de una fea y larga avenida que

antes de la guerra, en una mítica y seguramente ficticia edad de oro, había albergado un circo y varios teatros [Ahora] vivía un mísero resurgimiento. En el recién estrenado ambiente de liberación sexual que imperaba en el mundo occidental [...] el modesto erotismo que se ofrecía en los vetustos teatros del paralelo les confirió una pátina de ingenuidad que, unida a la baja calidad de los espectáculos, los hacía entrañables a un determinado sector social [...] para disfrutar, con una actitud condescendiente, de lo que consideraba una mamarrachada no exenta de detalles de ingenio. (Mendoza, 2018: 149-150)

Todo esto le queda pequeño y, al igual que la Eveline de Joyce, Rufo siente que la vida, más que vivirla, le está ocurriendo. La línea introductoria de “Eveline”, “She sat at the window watching the evening invade the avenue” (Mendoza, 2018: 158), uno de los relatos de *Dubliners*, nos prepara para percibir el deterioro de unos pensamientos que solían mantener la esperanza por un futuro mejor pero que pronto se ven apagados por su pasado y por sus responsabilidades. Resulta, además, significativo que el verbo de acción corresponde a la noche, que invade la avenida, mientras que ella simplemente observa pasiva. Un inmovilismo similar al de Rufo pues, pese a ver numerosas cosas que no le gustan, no intenta revertir su situación hasta que, finalmente decide romper con todo, empezando por su relación con Claudia. Este episodio nos ofrece la descripción de una postfranquista y, sobre todo, la del padre de ella: Don Fermín Centellas, “abogado sin ejercicio [que], disfrutaba de ingresos considerables procedentes de mediaciones, gestiones y diligencias encaminadas a barajar influencias, mangonear despachos y amañar trapicheos” (Mendoza, 2018: 160-161). Él está convencido de la importancia de su papel en aquella sociedad que,

embarcada en un proceso rápido de cambio y frenético desarrollo, pero sustentada en una estructura esclerótica, se habría paralizado si alguien no se hubiera encargado de quitar impedimentos, maquillar arreglos, agilizar trámites y, en resumidas cuentas, conseguir que el poder legislativo, el ejecutivo y el judicial mirasen hacia otro lado cuando convenía a la buena marcha del país y a todas las partes interesadas (Mendoza, 2018: 161-62).

Esta argumentación acerca de lo que su generación supone para el país viene precedida por una cita de la revista falangista *Azor*: “Los que con recias botas la vieja piel de toro trillaron, en los ojos quimeras y romances, ¿adónde están ahora? –decidme– ¿qué se hicieron?” (Mendoza, 2018: 164). Para don Fermín, lo que hizo su generación “no era un berrinche generacional. Lo nuestro era salvar España de un destino aciago ¡Por eso derramamos nuestra sangre! Y gracias a nuestro sacrificio en las trincheras y luego a nuestra tolerancia en la paz, los jóvenes habéis nacido en el orden y la libertad y podéis jugar a subversivos” (Mendoza, 2018: 166). Un discurso que bien podría haber sido publicado en la mencionada revista y que supone el fin de la narración antes de que Rufo abandone España.

La segunda parte de la novela comienza con una cita de *Las flores del mal* de Baudelaire, “Car il ne sera fait que de pure lumière” (Mendoza, 2018: 173); recordatorio de la extrañeza que percibe el autor por sentirse diferente a los demás, como si de un poeta maldito se tratase. Rufo trabaja ahora de funcionario en la Cámara de Comercio en Nueva York y, como el resto de sus colegas, está ahí “porque nos pagan un sueldo decente y en España nos daban por culo [Aunque, por aquellos años, fuera una] mierda de ciudad” (Mendoza, 2018: 175). Describe una urbe en la que

el clima era espantoso; la comida, asquerosa; la mayoría de la gente era ruda y despiadada; los americanos sólo se movían por dinero; allí nadie ayudaba a nadie. Se contaban historias terroríficas. En una ocasión un conductor había perdido el control de su vehículo y había atropellado a varios peatones en una calle comercial. Antes de que la policía y las ambulancias llegaran al lugar de los hechos, los demás viandantes habían desvalijado a los heridos. Los enfermos eran objeto de robos cuando no de violaciones por parte del personal asistencial (Mendoza, 2018: 176).

La distinción de los espacios descritos nos remite a la consideración del mismo como “a metaphor for a site or container of power” (Harvey, 1989: 213), de modo que la propia configuración del espacio urbano “reveals much about the dynamics of the urban process, its inner tensions, and the significance of urbanization to capitalism’s evolution” (Harvey, 1989: 198), como es el caso de Nueva York. Si las descripciones que ofrece de España son las de un país que está empezando a despertar a los cambios que están ocurriendo en Occidente, las de Nueva York son las de una gran ciudad concebida para impresionar al que allí llega. La evolución del capitalismo en EE. UU. supone una gran diferencia con el viejo continente pues, “a diferencia de Europa, donde las cosas son como son desde el origen de los tiempos, los Estados Unidos llevan mal la pobreza, porque hacer fortuna está en el origen de su existencia” (Mendoza, 2018: 177). No obstante, al europeo recién llegado le llama la atención la despreocupación por el aspecto de lo público, como las aceras

de las calles en las que “las bolsas de basura formaban una trinchera en las aceras, el pavimento estaba cuarteado [así como el asfalto por el que pasan] los vehículos traqueteando por los baches” (Mendoza, 2018: 178). En el plano del gasto público, el capital está para los cuidados mínimos indispensables, sin derroches. Como funcionario en la Cámara de Comercio descubre “que allí no había casi nada que hacer, porque en apariencia no hay persona más atareada y laboriosa que un funcionario” (Mendoza, 2018: 178). De sus compañeros, comenta con ironía que

su rendimiento era nulo, su trabajo, improductivo, y el disimulo no cumplía ningún objetivo, porque nadie los vigilaba [...]. Tenían un concepto muy elevado de su labor, se quejaban amargamente de la desidia con que Madrid recibía sus informes y lamentaban por anticipado las consecuencias funestas de esta inoperancia para la economía y el prestigio de España en el extranjero, ya muy menoscabado. Yo nunca vi ninguno de aquellos informes e incluso llegué a dudar de que existieran (Mendoza, 2018: 179).

Llegado a este punto, ya ha cumplido la profecía Boswell y admite que “nunca sentí el menor escrúpulo por cobrar un sueldo a cargo del erario público a cambio de no pegar golpe” (Mendoza, 2018: 179).

Mendoza nos habla de Nueva York por medio de una cita de la novela de Ubidia: “Ciudad de invierno” (Mendoza, 2018: 187). Se trata de una ciudad que, como la del escritor ecuatoriano, vive con la euforia de los nuevos ricos y aspira a tocar el cielo con las manos. Una urbe que crece para arriba, igual que los negocios, y en la que reina un optimismo inusitado que pronto se torna en espejismo. Así, mientras la euforia colectiva hace de la vida una fiesta interminable, la soledad individual se instala en cada uno. La ciudad es de albergar a una gran variedad de personas que, como indica la siguiente cita, “And now just think how few of these people are doing essential work” (Mendoza, 2018: 191), es capaz de ofrecer trabajos de todos los tipos y para cualquier persona. Le ofrece también la posibilidad de una agradable charla con una vecina, con quien toma unas copas de vino mientras le habla de su difunto marido, quien aparentemente peleó en la Guerra Civil española en contra del fascismo. Al volver a su país lo pasó mal pues “sobre los brigadistas pesaba la sospecha de pertenecer o haber pertenecido al partido comunista, con las consecuencias que eso habría tenido en los Estados Unidos [y fue] convertido en un paria por el país cuyas libertades creía haber estado defendiendo” (Mendoza, 2018: 193-94), en clara referencia al Macartismo. No obstante, pese a despedirse “con unas muestras de cordialidad que auguraban futuros encuentros, nunca más volvimos a vernos” (Mendoza, 2018: 195); y la sensación de soledad se va incrementando.

Acompañado de la cita de la *Epístola moral a Fabio*, “De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?” (Mendoza, 2018: 196), su relato nos cuenta cómo “a medida que me iba compenetrando con la ciudad, Barcelona y su gente se difuminaba en mi recuerdo de un modo imperceptible” (Mendoza, 2018: 196). Las cartas que recibe de sus padres le resultan “anodinas” (Mendoza, 2018: 198) y el comportamiento de algunos compatriotas se le “antojaba pueblerino” (Mendoza, 2018: 200). Ante este panorama opta, como dicta la epístola, por contentarse con lo mínimo.

Precedida de unas divagaciones extraídas del *Tristram Shandy* de Sterne, “Is the White bear worth seeing? / Is there no sin in it? / Is it better than a black one?” (Mendoza, 2018: 200), Rufo se adentra en el mundo de China Higgings (Conchita), quien “vivía como una reina, pero se sentía muy sola. [su marido] Allan la colmaba de regalos y le consentía todos los caprichos. En cambio, China [lo] trataba bastante mal” (Mendoza, 2018: 203). Su marido “se había especializado en derecho penal y su clientela estaba compuesta en su mayor parte por personajes importantes del crimen organizado” (Mendoza, 2018: 203), lo que comenta Rufo con banalidad. Gracias a las *parties* que da China, unos encuentros para que “cada uno pudiera recuperar por un rato una parte reconocible de su identidad primigenia” (Mendoza, 2018: 200), Rufo conoce a Valentina, una “mujer atractiva, [que] no parecía interesada en gustar a nadie” (Mendoza, 2018: 205) y de la que no puede evitar enamorarse como el protagonista de *Las noches de estío* de Berlioz: “Ah! comme elle était belle, Et comme je l’aimais!” (Mendoza, 2018: 205).

Es consciente de que quizá sus “sentimientos por Valentina no habrían sido tan intensos de no haberse desarrollado en un lugar tan teatral. Todo era grandilocuente en Nueva York” (Mendoza, 2018: 208) y le hace perder la cabeza, como nos avisa la conminación de la reina roja de *Alicia en el país de las maravillas*: “Now, I give you fair warning, shouted the Queen, either you or your head must be off. Take your choice” (Mendoza, 2018: 212). A su obsesión por ella se le añade que China le persigue y que su marido tiene fama de tener clientes muy peligrosos. La turbulencia de sus pensamientos va de la mano de los acontecimientos del país y del escándalo del *Watergate*, “un acto a todas luces innecesario, porque según todas las encuestas Nixon no necesitaba hacer nada para asegurarse la reelección” (Mendoza, 2018: 215). Acostumbrado a la impunidad del régimen de Franco, Rufo cree que el abuso de poder está implícito en su ejercicio mismo, amén de que, “en el caso concreto del hotel *Watergate*, el crimen me parecía de poca monta. Y aplicar la ley a rajatabla podía desestabilizar el orden de toda la nación” (Mendoza, 2018: 215). En su opinión, lo que estaba en juego para los estadounidenses “no era una triquiñuela electoral poco elegante, sino la esencia misma de su sistema político. [...] En aquel terreno no



cabía relativismo ni intransigencia” (Mendoza, 2018: 216). Tanto Nixon como Rufo se meten en situaciones que podían haber evitado.

Javier Marías escribe en *Todas las almas* que “cuando uno está solo, cuando uno vive solo y además en el extranjero, se fija enormemente en el cubo de la basura” (Mendoza, 2018: 219), y los relatos de Rufo muestran cada vez más trapos sucios. Al igual que en la obra de Marías, el narrador va enfocando los mismos acontecimientos desde perspectivas diferentes, de modo que, lo que *a priori* parecía disfrutar de una relativa armonía, resulta ser una cárcel para muchos. Así nos describe la relación matrimonial de China o la del presidente Nixon quien, para el señor Carvajal, no es más que producto de la ilusión del sistema estadounidense pues “la democracia, si verdaderamente representa la voluntad de la mayoría, por fuerza lleva al poder a los peores” (Mendoza, 2018: 221).

En cierta manera, Rufo sigue al círculo de China, Allan y Valentina con la misma ingenuidad que el colonizado sigue al colonizador en *Las minas del rey Salomón*. Mezcla de asombro e incomprensión, Umbopa pregunta: “Why do you ask whither we go? What is it to you? It is this, O white men, that if indeed you travel so far I would travel with you” (Mendoza, 2018: 222). Esta novela de Haggard, que supone el pistoletazo de salida de lo que se denomina “the Lost World literary genre”, supone la atracción por lo exótico y lo misterioso. Y quien cautiva la atención de Rufo en este nuevo círculo social es Ernie. Su manera de vivir su vida y de ignorar las convenciones sociales le ponen en contacto con el mundo gay. Tras la cita “What we are, we are” (Mendoza, 2018: 228), la narración da cuenta de la difícil situación de este colectivo: “A un gay se le podía insultar y pegar y tratar como si fuera escoria. A los gais el rechazo social los había empujado a una involuntaria clandestinidad” (Mendoza, 2018: 228). Los policías de Nueva York los usaban como válvula de escape debido a que el altísimo índice de criminalidad “los tenía exasperados. No pasaba una semana sin que muriera un policía en un enfrentamiento armado. Si luego daban rienda suelta a su agresividad con los gais [...] las autoridades municipales, estatales y judiciales hacían la vista gorda. Bastantes problemas había para ponerse en contra a la policía” (Mendoza, 2018: 228). Pero la redada en el *Stonewall Inn* y el posterior asedio de días tuvieron gran eco en la opinión pública; para “cuando las aguas volvieron a su cauce, había empezado una nueva era” (Mendoza, 2018: 229). Al igual que le ocurrió en Praga, Rufo se siente “partícipe de algo importante y, al mismo tiempo, era consciente de no pintar nada, puesto que no arriesgaba nada ni recogía ningún fruto” (Mendoza, 2018: 232).

Una nueva cita de *Dubliners* avisa al lector de que el protagonista ya está cansado de todo: “You look tired, he said. / I am a little, she answered. / You don’t feel ill or weak? / No, tired: that’s all” (Mendoza, 2018: 234). De manera similar a la disposi-

ción de los cuentos de Joyce, que comienza con los narrados por niños y acaba con los de los protagonistas más maduros, la etapa de la inocencia en *El rey recibe* llega a su fin:

Los días de Franco estaban contados. Muchos anhelábamos su desaparición, pero nadie sabía qué pasaría después. La continuidad del régimen, [...] era una perspectiva poco halagüeña, y la alternativa daba miedo. [...] habían empezado a darse con regularidad los actos de terrorismo: secuestros, asaltos y asesinatos. Puesto que el crecimiento económico de España dependía de las inversiones extranjeras y el turismo, la violencia revolucionaria constituía un doble peligro y hacía temer un recrudecimiento de la represión. La muerte inminente del dictador, cuya figura decrepita aún garantizaba la cohesión de las fuerzas en el poder, podía generar el caos y, de rebote, un golpe militar cruento (Mendoza, 2018: 235-236).

Quizás por ello, tilda la reacción que le provoca la visita del futuro rey Juan Carlos y de doña Sofía a la Cámara de Comercio de expectante incertidumbre: “aquel hombre de sonrisa cordial, palabra torpe y mirada vacía no se podía permitir una salida de tono. La Historia lo había puesto en aquel lugar para dirigir los destinos de un país verdadero en circunstancias que se auguraban difíciles, pero igualmente verdaderas” (Mendoza, 2018: 249). La incertidumbre también se cierne sobre sus conocidos estadounidenses como vemos en la siguiente cita de Stevenson: “I thought it was madness, and now I begin to fear it is disgrace” (Mendoza, 2018: 253). Rufo parece estar descubriendo no sólo lo que mueve al país, sino, también, la otra cara de Allan, el marido de China. A nivel político, Allan piensa que la situación en la que haya inmerso Nixon no tiene vuelta atrás:

Y será una lástima, porque es un buen presidente. [...] Pícaro, marrullero, pero honrado. Siempre ha estado al servicio de los intereses generales de la nación. Comparado con su antecesor, el balance es muy favorable para Nixon. Kennedy gustaba a la gente y su muerte lo convirtió en un mito, pero como presidente fue un desastre. Él nos metió en Vietnam y la crisis de los misiles fue consecuencia de la fantochada de Bahía Cochinos. Nunca hemos estado más cerca de la hecatombe que con Kennedy (Mendoza, 2018: 256-257).

El abogado afirma hacerlo todo por su mujer e hijos, a los que quiere con locura, pero lo cierto es que se excusa en que “la vida corporativa está llena de tentaciones difíciles de afrontar” (Mendoza, 2018: 258) para explicar sus relaciones con chicas de alterne. Semejante confesión trae a la memoria de Rufo la historia “del estudiante español que desapareció sin dejar rastro después de haber tonteado con China y me pregunté si estaba en presencia de un santo varón o de un psicópata” (Mendoza,

2018: 259), de un Dr. Jekyll o un Mr. Hyde.

En estos círculos conoce a Yves, un desaliñado y bien parecido músico francés que le “pareció insolente y engreído” (Mendoza, 2018: 260), y precedido por una cita de Tennessee Williams: “Noise like / Noise like? / Oompa! Oompa! Oooooompa! / Ah... a sound like a tuba?” (Mendoza, 2018: 259). La cita nos remite a los extremos a los que es capaz de llegar la protagonista con tal de acallar la verdad sobre la muerte de su hijo, que era homosexual y llevaba una vida un tanto compleja, hasta el punto de recluir a su propia sobrina en un psiquiátrico y proponer que se le haga una lobotomía. El propio Tennessee Williams comentó al respecto la repulsa que le provoca que el hombre devore al hombre sin tener la excusa de los animales, que devoran para sobrevivir. En este marco, vemos violencia gratuita en la soberbia con que Yves trata al país que le acoge, haciendo comentarios displicentes sobre los gustos musicales y culinarios del público americano e insultando incluso a los que van a escucharle.

Gracias a Allan Rufo conoce cómo son los pastores norteamericanos, “algunos de los cuales eran auténticas celebridades capaces de llenar estadios o conseguir la máxima audiencia en emisiones de radio o televisión, como Oral Roberts, Billy Graham o el reverendo Ike” (Mendoza, 2018: 270), con quien se inicia un nuevo capítulo de la novela. Este reverendo se diferencia bien poco de las premisas más capitalistas proclamando cosas del tipo “the best thing you can do for the poor is not to be one of them” (Mendoza, 2018: 266) y haciendo apología de la avaricia como virtud de la clase media. Rufo encuentra una clara diferencia entre los predicadores españoles y los norteamericanos. En la misa, el pastor se mueve sin parar y él

escuchaba a aquel embaucador con el máximo respeto, porque, a diferencia de los curas de mi infancia, a los que le traía sin cuidado el público, porque estaban transmitiendo la verdad y el dogma y, por consiguiente, era obligación de cada fiel estar pendiente de sus palabras y cualquier distracción era un fallo atribuible al oyente y no a la incapacidad del orador de despertar y retener el interés del público, aquel predicador sabía que tenía que ganarse a pulso a los espectadores, como un actor de teatro, y ponía todo su empeño en conseguirlo y a todas luces lo conseguía (Mendoza, 2018: 267-268).

Su descripción de la sociedad a la luz de las citas intercaladas y de la comparación con la española le hacen pensar que todos los sermones vienen a ser meras versiones de dos tipos:

Unos eran apocalípticos: el país vivía inmerso en el temor de una guerra nuclear y los predicadores aprovechaban la zozobra de la población para anunciar la inminencia del fin, precedido por la batalla decisiva entre las fuerzas del bien y del mal, el bíblico Armage-

dón; [...] Otros, por el contrario, lanzaban un mensaje de optimismo: la vida era hermosa y ofrecía infinitas posibilidades a quien estuviera dispuesto a aprovecharlas: vivíamos en el mejor lugar, en el mejor de los tiempos, bastaba con abrir los ojos a esta realidad y alargar la mano para conseguir sus frutos; el desaliento y la resignación eran actitudes abominables porque suponían un desprecio a las oportunidades que el Señor ponía a nuestro alcance. [...] Todos exhortaban al patriotismo, a la convicción de que América era el país elegido por Dios para llevar a cabo los designios de la Providencia, a la bondad suprema e indiscutible de los valores que representaba el país y, por consiguiente, a defenderlos y difundirlos fuera de sus fronteras (Mendoza, 2018: 270).

Para Rufo, “si la religión era el opio de los pueblos, aquella variante era la cocaína” (Mendoza, 2018: 271), que mantenía el espíritu capitalista y mesiánico en movimiento.

Ese mismo espíritu, disfrazado de calculado desdén y cinismo, lleva a Yves a incomodar a propios y extraños y, para desesperación de Rufo, se enrolla con Valentina “sólo por divertirse. Valentina le traía sin cuidado” (Mendoza, 2018: 282). La cita de Chandler que precede a esta sección, “I can see, Breeze said, that you know a lot about dames. -Not knowing a lot about them has helped me in my business, I said, I’m open-minded” (Mendoza, 2018: 275), no deja de ser una impostura más del artista. El recital experimental de Yves, *Farting Brahms*, sirve de introducción al mundo del arte contemporáneo, pues “a pesar de su mala fama, Nueva York le había arrebatado a París la capitalidad del arte de vanguardia” (Mendoza, 2018: 284). No obstante, como afirma Nietzsche, sólo lo nuevo parece llamar la atención: “Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsere Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl nur leicht berührt und unsern Verstand völlig in Ruhe läßt” (Mendoza, 2018: 283-4). Pero, una vez superado el asombro inicial, Rufo, como tantos otros, suele quedar “doblemente decepcionado. Todo lo que veía me parecía, como mucho, una idea, buena o mala, pero que se agotaba una vez expuesta. No había elaboración ni desarrollo” (Mendoza, 2018: 285).

El mundo del arte le resulta tan ajeno como el de los abogados picapleitos, aquí precedido por una cita del Arsene Lupin: “À ce moment précis, un coup de tonnerre violent éclata dans le ciel sombre. Les ondes électriques furent interrompues” (Mendoza, 2018: 286). Este ladrón de guante blanco sirve de excusa para mencionar la facilidad con que se acude a un abogado: “Aquí todo funciona así: vas por la calle pensando en las musarañas, te das un tortazo con una farola y demandas a la farola. Hay abogados especializados en este tipo de pleitos. Si pierdes, no te cobran, si ganas, se quedan la mitad” (Mendoza, 2018: 287-288). El afán por el dinero no tiene límites.

El retrato de la sociedad media alta neoyorquina continúa con una cita de T. S. Eliot: “Ah, my friend, you do not know, you do not know / What life is, you who hold it in your hands” (Mendoza, 2018: 292). Con estos versos de “Portrait of a Lady”, un poema que habla de la clase alta como algo vacío y desesperado y en el que el narrador resulta ser más cruel e insensible que la dama de la que habla, volvemos a asomarnos a la personalidad de Rufo. Cuando Valentina le confiesa que le había estado buscando asustada porque iba un poco cargada de coca y le había dado un mal viaje, Rufo corta con ella. Hasta ese momento, Valentina era “la-que-debía-ser-obedecida”, como la reina Ayesha a quien hace referencia la cita de *She: A History of Adventure* de Haggard, “Well!, I said aloud, at last, it is to be hoped that I shall be able to do something with the inside of my head, for I shall certainly never do anything by the help of the outside” (Mendoza, 2018: 299). Esta referencia vuelve a traer a colación el subgénero del *Lost World* con todas sus implicaciones: adentrarse en lo desconocido, el imperialismo, el asombro y, en este caso, además, la autoridad femenina. En este punto, el asombro inicial que le había supuesto Valentina se ha disipado, pues ya no es desconocida para él, y la ruptura le produce “más alivio que tristeza. Sin embargo, a menudo tenía ataques de soledad” (Mendoza, 2018: 299) por lo que el contacto superficial con la gente cada vez le produce mayor insatisfacción.

Siendo la duda acerca de si la fidelidad tiene recompensa uno de los temas principales de la novela *Orient Express* de Graham Greene, la siguiente cita, “Who’s that there? / The man with the moustche? / Yes / I’ve never seen him before / I have, said Miss Warren, I have. But where?” (Mendoza, 2018: 304), sirve para retomar su relación con el príncipe Tukuulo. Pese a que, afirma el príncipe, Rufo ha “madurado [y ha] adquirido un aire más independiente y más europeo” (Mendoza, 2018: 308), el protagonista está dispuesto a viajar por el mundo para seguir haciéndole favores. La referencia a la obra de Greene, a la que el propio autor definió como de simple entretenimiento en su introducción a la edición de 1974, encaja con la obra de Mendoza que, pese a su apariencia ligera, se muestra como un agudo retrato social.

Rufo declara sentirse cansado de las convenciones de la sociedad neoyorquina y, como el *Misántropo* de Molière, “Et lorsqu’on le revoit après un peu d’absence, On le retrouve encore plus plein d’extravagance” (Mendoza, 2018: 309), necesita salir de allí. Para el protagonista de la obra francesa, Alcestes, la sociedad se ha vuelto tan vacua que necesita romper con todo. Rufo, sin llegar al nivel de idealismo de éste, también se revela como un crítico feroz de todo lo que experimenta en España y en Nueva York. Las convenciones de las *parties* neoyorkinas le parecen superficiales. La manera de vivir la religión y el arte vanguardista le parecen absurdos y le cansan. Pese a ello, no puede evitar enamorarse de Valentina, como Alcestes de Célimène.

Sin ella en el horizonte, su desapego actual le conduce a plantearse llevar una carta del príncipe hasta Japón.

Ahonda en su escepticismo y su pragmatismo tras introducir una cita de *San Manuel Bueno, mártir*: “Lo primero, decía, es que el pueblo esté contento, que estén todos contentos de vivir. El contentamiento de vivir es lo primero de todo. Nadie debe querer morir hasta que Dios quiera” (Mendoza, 2018: 315). Junto al príncipe, vuelven a incidir en ver la religión como un instrumento social, político, o de colonización pues a “los reyes y príncipes de las naciones paganas el cristianismo les resultaba muy atractivo. La doctrina de que la autoridad emanaba de Dios legitimaba la suya y, en el terreno material, la religión común les abría las puertas del Imperio” (Mendoza, 2018: 323-324), como vemos en la pintoresca Historia de Livonia, llena de idealismos y mitologías, que cuenta Tukuulo. Para éste, la legendaria historia del primer religioso que fue a cristianizar a las gentes del lugar, San Bratislav, no es sino uno de tantos relatos creados partiendo de varios personajes reales de épocas distintas para aglutinar al pueblo bajo el paraguas del cristianismo pues la experiencia enseña “que la conquista militar de un territorio y su ocupación era un método menos práctico y menos ventajoso que la integración del territorio en el inmenso ámbito del Imperio, y esta integración sólo podía hacerse mediante la cristianización” (Mendoza, 2018: 323). Pese a todo, y como ocurre frecuentemente con los protagonistas unamunianos, la duda que surge es si, con el paso del tiempo, uno seguirá siendo lo que es. Y en el caso de Rufo y de lo que le rodea, vemos que no.

Mientras que el príncipe cuenta historias de conquistas, misioneros e intentos de cristianizar Livonia a modo de relato medieval con tintes románticos, las descripciones de Rufo vienen a ser más parecidas a las que hace Baroja en *La Dama Errante*, en donde el autor vasco nos hace partícipes de su visión de España con multitud de pinceladas impresionistas. La cita que sigue, haciendo referencia a las víctimas de un atentado con bomba, “¿Qué hay? ¿qué ocurre? / ¿No sabe nada? / No. / Pues que han tirado una bomba. / ¿De veras? / Sí / ¿Y hay desgracias? / Muchísimas” (Mendoza, 2018: 345), supone el punto de partida del viaje que han de hacer los protagonistas de la novela barojiana por la España de 1906 y de las impresiones que dicho viaje les provoca. En *El rey recibe*, abre la puerta a comentarios acerca del patriotismo y la simbología en EE. UU. En el caso de la celebración del día del trabajo:

la que acudían cuatro gatos y a la que nadie hacía el menor caso [...] siempre se recordaba la pareja mítica de Sacco y Vanetti, ejecutados en Massachusetts en agosto de 1927 por su filiación a un grupo anarquista. Con los años, Sacco y Vanetti se habían convertido en un referente mundial de la lucha obrera y de la brutal represión del capitalismo contra cualquiera que reivindicara los derechos básicos del ser humano. Este dudoso honor ha-

bía recaído en Sacco y Vanetti por el mero hecho de ser americanos o de haber actuado en aquel bronco país. Los Estados Unidos eran capaces de venderle al mundo hasta sus injusticias (Mendoza, 2018: 346).

En su opinión, en Estados Unidos “sólo contaba el individuo y los actos que éste se animara a emprender. El triunfo y el fracaso eran individuales, la lucha de clases era una abstracción perniciosa” (Mendoza, 2018: 347). Por este motivo, añade, “la exhibición de banderas, [...] los himnos, [...] las efemérides patrióticas [que tanto] llamaban la atención del recién llegado, [...] le llevaban a formarse una impresión falsa. Los símbolos eran sólo símbolos y no remitían [...] a ideas, movimientos o bandos” (Mendoza, 2018: 347) que muevan a la gente. Esta digresión le lleva a plantearse si en España la gente se aglutinará en torno al régimen tras la muerte de Franco o si se movilizará en su contra.

En este sentido, la cita de Ionesco respecto a la inevitabilidad de la muerte, *Ce n'est pas possible, J'ai peur. Ce n'est pas possible. Il s' imagine qu'il est le premier à mourir. Tout le monde est le premier à mourir*” (Mendoza, 2018: 351), conecta la historia del rey Berenguer quien, tras haber reinado por más de cuatrocientos años haciendo y deshaciendo a su voluntad, descubre que va a morir, con la de Franco. Una vez aceptado su destino, el rey comienza a tomar decisiones de cara a su inminente final. Mientras la obra de Ionesco termina con el rey desapareciendo en la oscuridad, en el caso español, el régimen termina marchitándose, no tanto por la muerte de Carrero Blanco, a quien Franco, débil y enfermo, había traspasado la presidencia del Gobierno, sino por la debilidad del mismo. Describe el atentado contra el almirante como “un acto espectacular, bárbaro e inútil” (Mendoza, 2018: 351), pues la realidad del país ya estaba cambiando. No obstante, incide, “marcó el inicio de la democracia en España, en la medida en que fue un rito iniciático, el cambio de la edad inocente a la edad culpable” (Mendoza, 2018: 353).

El aperturismo iniciado por Fraga y la manifiesta debilidad del régimen propicia que mucha gente pida libertad para los presos como reza la cita del póster “Amnistía total: per Nadal tots a casa” (Mendoza, 2018: 357). Esa Navidad Rufo viaja a Barcelona para su fin de ciclo particular. Sus amigos, que habían militado en el partido comunista o en alguna de sus variantes, mudan sus esperanzas a la Asamblea de Cataluña para “recuperar la esencia de una Cataluña democrática y progresista, doblemente sojuzgada por el régimen dictatorial” (Mendoza, 2018: 361). Estos le echan en cara su supuesta “claudicación ante los agasajos del imperialismo americano” (Mendoza, 2018: 361), espetándole que todas las tropelías acometidas a nivel internacional, como la matanza de My Lay o el derrocamiento de Allende, se hicieron “con el consentimiento y el apoyo de un país donde tú vives feliz y contento” (Mendoza, 2018:

361). Ante ello él replica, “Sí, como vosotros en la España de Franco, ¿no te jode?” (Mendoza, 2018: 361), pues es muy fácil criticar cómo lo hace otro país y no ver las similitudes con el propio. La cerrazón mental de sus antiguos amigos, sumada a la conversación que tiene con su novia Claudia, supone el punto final a otro capítulo de su existencia.

La cita de Juan Rufo, “Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido, pero el viento se quedó” (Mendoza, 2018: 363), nos remite a Rufo regresando a Nueva York y meditando sobre todo lo que ha quedado atrás. El cacique de la novela mexicana fue un hombre que, como tantos otros, se corrompió por el poder que le generó la Revolución. Y la duda que asalta a Rufo es si tanto él como España se habrán corrompido. El balance que hace de su vida le resulta desalentador. Si bien goza de buena salud y su inteligencia y aptitudes le permiten desempeñar cualquier trabajo y acometer cualquier empresa, siente que nada le ha ido ni realmente bien ni realmente mal, y que tampoco forma parte ni de Nueva York ni de Barcelona. Tiene la sensación de que “había empezado la celebración y el mundo parecía haberse conjurado para dejarme fuera de la fiesta” (Mendoza, 2018: 366). Su huida hacia delante sigue haciendo buena la mencionada cita de Emerson, pues continúa con sus insatisfacciones independientemente de a dónde vaya.

Si, como dice Simone de Beauvoir, nombrar es desenmascarar y desenmascarar es cambiar, Eduardo Mendoza desenmascara el espíritu de una época a base de nombrar citas. Mientras a nivel personal Rufo se hace eco de las citas de Emerson o Freud para reflejar su insatisfacción, de Joyce en cuanto a su pasividad, de Montaigne en cuanto a sus andanzas sexuales o de Barthelme en cuanto a sus alocadas andanzas con el príncipe Tukuulo, en su papel de observador de la historia occidental incide en lo que tanto Heródoto como Montaigne o Boswell recuerdan acerca del relato de la Historia: no se puede creer todo lo que se cuenta porque, a fin de cuentas, es únicamente su percepción y su medida de las cosas, y ésta viene salpicada por algo de ficción. Así, pasamos de la seducción de lo extraño, como en *Tarzán* o en las novelas de Haggard, a hablar del mundo de los ricos al que se refieren Montesquieu o Fray Bernardino de Sahagún, y a los numerosos cambios que están teniendo lugar en Occidente, marcados por el *Sgt. Pepper's* de los *Beatles* y enmarcados por el *Bleak House* de Dickens. Encontramos citas que encuadran la revolución sexual de finales de los años sesenta, el colapso del comunismo, el debilitamiento del régimen franquista, la manera de mezclar capitalismo, religión y símbolos en Estados Unidos y otros tantos detalles que nos pueden hacer perder la cabeza como le sucede a Alicia en el país de las maravillas. En cualquier caso, *El rey recibe* no pretende hacer un recuento exhaustivo de lo que aconteció durante aquellos años, sino en enfatizar, como



señala Maréchal, el problema del conocimiento humano respecto a todo lo que nos rodea dada la subjetividad del mismo. Por medio de este entramado *collage* intertextual y de las anécdotas de Rufo, la novela se hace eco de lo abstracto, de lo que nos pasa a los hombres en un momento dado, como defiende Aristóteles. De esta manera, y retomando la cita con la que iniciamos este trabajo, *El rey recibe* representa los eventos según aparentan a ojos del protagonista y a los hombres los muestra según como son para, de esta manera, experimentar la Historia de nuevo.

## Bibliografía

- Anónimo (1970). “Amnistia total: per Nadal tots a casa”. *Col·lecció MACBA*, Centre d’Estudis i Documentació. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/a02271> (último acceso: 21/01/2019).
- Anónimo (s. XVI). *Epístola moral a Fabio*. Recuperado de: [https://www.rae.es/sites/default/files/hojear\\_epistola\\_moral\\_a\\_fabio.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/hojear_epistola_moral_a_fabio.pdf) (último acceso: 21/01/2019).
- Azor, 1932-1934, 1942-1944, 1961-1973. En Payne, Stanley G. (1999). *Fascism in Spain, 1923–1977*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Baroja, Pío (1908). *La dama errante*. Espasa Calpe, Madrid.
- Barthelme, Donald (2005). “The Flight of Pigeons from the Palace”. *Forty Stories*. Londres, Penguin Random House.
- Barthes, Roland (1967). “Le Discours de l’histoire”. *Social Science Information*, 6, 4, 65-75.
- Baudelaire, Charles (2011). “Bénédiction” (Bendición). *Fleurs du Mal. Las flores del mal*. Madrid, Alianza Editorial.
- Berlioz, Héctor (1986 [1803-1869]). “Les nuits d’été” (Las noches de estío). Texto de Teófilo Gautier (1811-1872). Library of Congress, EEUU.
- Boswell, James (2008 [1791]). *The Life of Samuel Johnson*. Londres, Penguin Classics.
- Burroughs, Edgar Rice (1912). *Tarzan of the Apes*. Recuperado de: <http://gutenberg.net.au/ebooks/fr009616.html> (último acceso: 11/12/2018).
- Carroll, Lewis (2015 [1865]). *Alice’s Adventures in Wonderland*. Londres, MacMillan Children’s Books.
- Chandler, Raymond (1988 [1942]). *The High Window*. New York, Vintage Crime/Black Lizard.
- Certeau, Michel de (1988). *The Writing of History*. Traducción de Tom Conley. New York, Columbia UP.

- Cercas, Javier (2016). *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*. Londres, Literatura Random House.
- Costa i Llobera, Miquel (1885). *Poesies*. s. l. Recuperado de: <https://letra.uoc.edu/es/autor/miquel-costa-i-llobera> (último acceso: 11/12/2018).
- Cruz, Juan (2018). “Entrevista completa a Eduardo Mendoza: “¿Qué hacer con el Valle de los Caídos? Nada, dejarlo ahí””. *El país*”. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/09/05/actualidad/1536173153\\_630380](https://elpais.com/cultura/2018/09/05/actualidad/1536173153_630380) (último acceso: 11/12/2018).
- Dickens, Charles (1852-53). *Bleak House*. Londres, Bradbury & Evans.
- Dostoiewski, Fedor (1866). *Crimen y Castigo*. Recuperado de: <http://www.ataunet/biblioteca gratuita/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Fedor%20Dostoiewski/Crimen%20y%20castigo.pdf> (último acceso: 21/02/2019).
- Eco, Umberto (2008). “Confessions of a Young Novelist”. *Richard Ellman Lecture Series in Modern Literature*. Atlanta, Emory University.
- Eliot, T. S. (1915). “Portrait of a Lady”. *Others: A Magazine of the New Verse*. New York. Recuperado de: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44213/portrait-of-a-lady-56d22338932de> (último acceso: 21/02/2019).
- Emerson, Ralph Waldo (1841). “Self-reliance”. *Essays: First Series*. s.l. Recuperado de: [www.emersoncentral.com](http://www.emersoncentral.com) (último acceso: 21/02/2019).
- Foucault, Michel (1970). *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. Londres, Tavistock Publications.
- Freud, Sigmund (1930). *Civilization and its discontents*. S.E. 21.
- Greene, Graham (1932). *Orient Express (Stamboul Train)*. Boston, Heinemann.
- Haggard, H. Rider (2004 [1885]). *King Solomon’s Mines*. Londres, Penguin Random House.
- Haggard, H. Rider (2006 [1886-87]). *She: A History of Adventure*. Londres, Broadview Press.
- Harvey, David (1989). *The Urban Experience*. Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Heródoto (2000). *Historia. Obra completa*. Madrid, Gredos.
- Iglesias Cano, María del Carmen (2002). “De historia y de literatura como elementos de ficción”, *Discurso leído el día 30 de septiembre de 2002, en su recepción pública, por la Excma. Sra. doña Carmen Iglesias y contestación del Excmo. Sr. don Ángel Martín Municio*. Madrid, Real Academia Española.
- Ionesco, Eugène (1962), *Le roi se meurt*. París, L’Alliance française.
- Joyce, James (1914). *Dubliners*. Delaware, Prestwick House Literary Touchstone Classics.
- Leblanc, Maurice (1907). *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*. París, Éditions Pierre Lafitte.

- Lévi-Strauss, Claude (1966). *The Savage Mind*. Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- Maréchal, Joseph (1923). *Le point de départ de la métaphysique: leçons sur le développement historique et théorique du problème de la connaissance*. Nabu Press. Recuperado de: [https://openlibrary.org/publishers/Nabu\\_Press](https://openlibrary.org/publishers/Nabu_Press) (último acceso: 11/12/2018).
- Marías, Javier (1989). *Todas las almas*. Madrid, Anagrama.
- Mendoza, Eduardo (2018). *El rey recibe*. Barcelona, Seix Barral.
- Molière (1666). *Le Misanthrope*. París, Théâtre du Palais-Royal.
- Montaigne, Michel de (1580). *Essais*. París, Jean Richer.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat (1820). *Œuvres complètes*. París, Laboulaye.
- Nietzsche, Frederic (2005). *Ecce Homo*. Londres, Penguin Classics.
- Ramón García, Emilio (2007). *De las olimpiadas de Barcelona a la ley de la memoria histórica: La re-visión de la historia en la novela histórica española*. Murcia, Nausicaä.
- Riley, Clayton (1975). "The golden gospel of Reverend Ike", *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1975/03/09/archives/the-golden-gospel-of-reverend-ike-revike.html> (último acceso: 21/02/2019).
- Rimbaud, Arthur (1895). "Ma Bohême". *Poésies complètes*. París, L. Vaniers.
- Rulfo, Juan (1955). *Pedro Páramo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Sahagún, Fray Bernardino de (1569). *Historia General de las cosas de Nueva España*. s.l. Recuperado de: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/PdfServlet?pdf=VP14364C.pdf&area=C> (último acceso: 21/02/2019).
- Sterne, Laurence (1940). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York, James Aiken Work.
- Stevenson, Robert Louis (1886). *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Londres, Longmans, Green & Co.
- Ubidia, Abdón (1979). *Ciudad de invierno*. Quito, Editorial El Conejo.
- Unamuno, Miguel de (2016 [1931]). *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid, Verbum.
- Valle-Inclán, Ramón M.<sup>a</sup> del (1920). *Lucas de Bohemia*. Madrid, Imprenta Cervantina.
- Valle-Inclán, Ramón M.<sup>a</sup> del (2017 [1932]). "Baza de espadas. Vísperas septembrinas". *El ruedo ibérico*. Madrid, Cátedra.
- Williams, Tennessee (2009 [1958]). *Suddenly Last Summer and Other Plays*. Londres, Penguin Modern Classics.
- White, Hayden (1985). *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins UP.



## DE MU(D/T)ACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LOS “EPIGRAMAS DESCOMPUESTOS” DE MARIO MARTÍN GIJÓN

## DE MU(D/T)ACIÓN. AN APPROACH TO THE “EPIGRAMAS DESCOMPUESTOS” OF MARIO MARTÍN GIJÓN

EWA ŚMILEK

*University of Silesia in Katowice*

### RESUMEN:

La literatura clásica, independientemente del género, influye incluso en la poesía española más reciente. El objetivo del presente artículo es demostrar que en la lírica de Mario Martín Gijón (1979) se percibe la herencia grecolatina. No obstante, esta queda demudada y apropiada, (re)creada de una manera propia. El objeto del análisis lo constituye una de las partes de *Latidos y desplantes* (2011), la titulada “epigramas descompuestos”. Se intenta probar que los epigramas que componen esta sección del primer libro del poeta son una reinención del epigrama marcialesco, que refleja la poética y la estética del autor extremeño.

### PALABRAS CLAVE:

Epigrama, Mario Martín Gijón, poesía española del siglo XXI, tradición clásica, ruptura.

### ABSTRACT:

Classical literature, regardless of genre, has an influence on even the most recent Spanish poetry. The goal of this article is to show that Greco-Latin heritage is visible also in the works of Mario Martín Gijón (1979), although modified, adapted and (re)created in its own way. The object of this analysis is one of the parts of *Latidos y desplantes* (2011), the one titled “epigramas descompuestos” (decomposed epigrams). The article attempts to demonstrate that the epigrams that make up this section of the poet’s first book are a reinvention of the epigrams of Marcus Valerius Martialis, reflecting the poetics and aesthetics of the Spanish author.

### KEY WORDS:

Epigram, Mario Martín Gijón, Spanish Twenty-First-Century Poetry, Classical Tradition, Rupture.

[E]n un poeta verdadero siempre se advierte que la “ansiedad de la influencia” (Harold Bloom), la búsqueda desesperada de un entronque con la tradición [...], deja lugar al único superyó posible: el vacío y la conciencia del vacío”.

E. Milán (2004: 24)

[T]odos los poetas somos en cierto modo camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras propias alas con [...] las palabras “sacudidas por los latidos” o las palabras erosionadas [...]”.

A. Luque (2008: 34)

Es incuestionable el legado de la tradición clásica en la literatura hispana y, especialmente, en la lírica. Como señala José María Camacho Rojo (2019: 325), “[s]e trata de un campo de estudio amplio e interdisciplinar que ha adquirido en los últimos años un notable auge”. Tampoco puede negarse que en las últimas décadas entre los estudiosos ha suscitado un gran interés el hecho de buscar huellas de la herencia clásica; lo cual confirman múltiples publicaciones que tratan dicha temática. Basta fijarse en los estudios de, entre otros, Luis Arcaz Pozo,<sup>1</sup> Luis Bagué Quílez,<sup>2</sup> Josefa Álvarez Valadés<sup>3</sup> o Eva Álvarez Ramos.<sup>4</sup>

Podríamos comenzar a enumerar las incontables referencias a la cultura grecolatina en la poesía española contemporánea (Aurora Luque, Ada Salas, Víctor Botas, Jordi Doce, Ana Merino, Ana Gorría, Vicente Valero, etc.) o, igualmente, comentar la forma intertextual en la que el legado grecolatino nos es transmitido (imitación de

<sup>1</sup> La investigación de las huellas clásicas en la lírica española, que lleva a cabo Luis Arcaz Pozo, no se limita solo a la poesía contemporánea, como es el caso de los estudiosos enumerados más adelante. Los trabajos de ese crítico ofrecen un amplio panorama de influencias grecolatinas visibles en la lírica hispana a lo largo de los siglos.

<sup>2</sup> Los trabajos de Luis Bagué Quílez, que investigan el legado clásico en la lírica española contemporánea, se vinculan ante todo con el compromiso y con la crítica de la realidad. Véanse, por ejemplo, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006); “La sátira neocostumbrista en los poetas españoles de los 80” (2004: 371-379), o “La sátira social, mitológica y literaria en la poesía de Víctor Botas” (2003: 10-17).

<sup>3</sup> La estudiosa Josefa Álvarez Valadés se centró, ante todo, en el estudio de la herencia grecolatina en la vasta obra de Aurora Luque. Véanse, entre otros, *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas* (2013); “Plenitud existencial y epicureísmo en la poesía última de Aurora Luque”, en *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2018, pp. 171-180), o “Ser una y muchas: mujeres nómadas en *Gavieras* de Aurora Luque”, en *Hispanic Review* (2021, pp. 397-415).

<sup>4</sup> La tesis doctoral de Eva Álvarez Ramos, titulada *Culturalismo en la poesía española contemporánea: tradición clásica y posmodernidad* (2016), constituye un profundo estudio de la presencia de la tradición clásica en la lírica española creada entre los años 50 y 80 del siglo XX.

géneros, de temas o de motivos, alusión –directa u oculta– o tan solo una reminiscencia, un eco involuntario). No obstante, nuestro objetivo no es ni presentar un amplio panorama de la poesía contemporánea ni mostrar todos los modos de recuperar y reelaborar el legado grecolatino en ella. El propósito principal de este texto es acercarle al lector la poesía temprana de Mario Martín Gijón (Villanueva de la Serena, 1979) fijándonos, ante todo, en la herencia clásica que se puede notar en ella, para demostrar que el poeta la demuda y (re)crea a una manera propia.

Este autor extremeño, conocido ante todo como crítico e investigador del exilio español,<sup>5</sup> hasta ahora ha publicado cuatro poemarios: *Latidos y desplantes* (2011), *Rendición* (2013), *Tratado de entrañeza* (2014) y *Des en canto* (2019). Ya en su primer libro Martín Gijón establece una poética excepcional, atrayente y original, la cual en otras ocasiones se ha denominado como *amoscritura*. Según Eduardo Moga (2015: 395), la obra del extremeño “revela a un autor educado en las mejores tradiciones literarias”, también la clásica. Una huella indeleble del legado grecolatino, que hallamos en el primer poemario de Mario Martín Gijón, la constituye la sección titulada “epigramas descompuestos”. Según nuestra perspectiva, los elementos paratextuales –el título de la sección del libro junto con los rótulos de los poemas cuya construcción imita la tradición clásica– insinúan la inspiración del género del epigrama. No obstante, como veremos, este no es el único elemento del legado grecolatino al que recurre el poeta en esta parte de *Latidos y desplantes*.

El epigrama es uno de los géneros que, a pesar de haber atravesado muchos siglos y pasado por diversos contextos culturales, no ha sufrido grandes modificaciones. Es bien sabido que sus características principales, la concisión y la brevedad, surgen ya en sus orígenes, en la Antigua Grecia,<sup>6</sup> cuando el epigrama era tan solo una inscripción en verso (en principio de tono épico y, luego, elegíaco) grabada en una tumba, estatua o monumento público.

Esa relación con la vida cotidiana pervive también en la fase posterior de su desarrollo, es decir, en la época helenística, en la cual el epigrama se constituye como género lírico breve. Por entonces se amplía su contenido: abarca ya todos los aspectos de la vida diaria, aunque los epigramas amorosos y festivos gozan de mayor popularidad. Como señala Zygmunt Kubiak (1968: 12), “[m]ientras los filósofos [de esta época] abren delante de la gente las grandes perspectivas de la sabiduría, los poetas, en sus epigramas, apuntan pequeñas imágenes de la existencia del hombre, unos momentos efímeros, aparentemente fútiles, que, sin embargo, permiten pene-

<sup>5</sup> Mario Martín Gijón es miembro del Grupo de Estudios del Exilio Literario; véanse <http://www.gexel.es/mariomartingijon.html#Cabecera> o [https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL\\_TODO=Mario+Martín+Gijon](https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=Mario+Martín+Gijon).

<sup>6</sup> Como indica Begoña Ortega Villaro (2005: 12), los primeros ejemplos de epigramas datan del siglo VII a. C.

trar profundamente en el alma humana”.<sup>7</sup> En ese periodo se extiende y se amplía asimismo la estructura del epigrama. Sometido a la estilización, cobra una forma métrica, aunque esta ofrece gran diversidad.

En la fase siguiente, durante la dominación del Imperio romano, el epigrama continúa el modelo griego. El mejor ejemplo de lo diversa que es entonces su forma lo constituye la obra de Cayo Valerio Catulo, que abarca toda una gama de pequeñas composiciones cuya temática, de igual manera, es muy distinta –desde la poesía amorosa delicada hasta la invectiva más mordaz–. La variante satírica del epigrama goza en la Roma Antigua de más popularidad. No sorprende, por tanto, que sea este el tipo que Marco Valerio Marcial toma como modelo ejemplar para su obra. El poeta, procedente de Hispania Tarraconense, es verdadero maestro del género en cuestión: lo dota de perfección formal, de realismo y de la famosa *punta final* que le es propia y que ha convertido el epigrama “en lo que es hoy en día”<sup>8</sup> (Kołodziejczyk, 1985: 14).

El género epigramático, como legado grecolatino, es uno de los elegidos con mayor frecuencia por los poetas españoles contemporáneos. En palabras de Luis Bagué Quílez (2006: 165), “[l]a renovación de la poesía epigramática constituye una de las más feraces en el estudio de la lírica española [...]”. La adaptación del epigrama, o mejor dicho su reinención,<sup>9</sup> constituye asimismo la vértebra esencial de los once “epigramas descompuestos” de Mario Martín Gijón. Sin embargo, esta propuesta intertextual es miscelánea. El autor extremeño aprovecha tanto los diversos tipos de epigrama, mostrándonos así su desarrollo formal y estructural, como la variedad temática, evidenciando a la vez sus conocimientos de la cultura clásica.

El primer aspecto que podemos encontrar en los once textos es la uniformidad en la construcción de sus títulos. Todos constan de la preposición “de” y del sustantivo (“del insomnio”, “de la resistencia”, “del chaTeo”, “del con/su/mismo”, etc.). Esa forma, por un lado, permite indicar directamente el tema central de los poemas y, por otro, recuerda los típicos tratados o discursos de la tradición clásica. Por ejemplo, en el primer poema de esta sección, “del alma”, se hace eco de un tratado famoso de Aristóteles, *De anima*, traducido al español como *Acerca del alma*. El poema dice:

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> La traducción es nuestra.

<sup>9</sup> Para el poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán, “la única posibilidad frente al pasado es la reinención [...]. La reinención es siempre una apuesta crítica que juega, a su favor, con las posibilidades de funcionalidad en el presente de ciertas formas y figuras del pasado” (2004: 48). Aprovechamos las palabras de Eduardo Milán, dado que es uno de los pocos críticos que en sus estudios comentan en nombres muy generales la labor de los poetas contemporáneos cuya obra se inscribe en la de corte vanguardista, la que Antonio Méndez Rubio (2004: 37), otro crítico de la misma estirpe, denominó como “poesía subversiva”.



a veces  
lo que u no cree(s)  
al ma  
raña de nervios  
desquiciados  
es. (Martín Gijón, 2011: 77)

Consideramos que la estructura de este primer “epigrama descompuesto” constituye una renovación del epigrama marcialesco. Por un lado, en el texto falta la subjetividad y la apelación a un tú, elementos típicos del género desde una perspectiva canónica (Ortega Villaro, 2005: 18), pero, por otro lado, sí aparece la *punta final* típica, en la cual “se ofrece, muchas veces, una reinterpretación de todo el texto previo, se desvela el juego del autor [...]. Sirve, así, para replantearnos de nuevo todo el texto, que, de manera concisa y sentenciosa, nos hace reflexionar sobre nosotros mismos” (Ortega Villaro, 2005: 18). En el caso del poema de Mario Martín Gijón la punta se construye mediante la imitación de la sintaxis latina, es decir, situando el verbo al final de la oración. De esta manera, se sugiere explícitamente la primera definición del alma: “ma / raña de nervios / desquiciados” (Martín Gijón, 2011: 77). Decimos la primera porque es, en realidad, lo que sobresale a primera vista. Los procedimientos desarticulatorios, característica propia de la poesía de Mario Martín Gijón, nos ofrecen también otra definición del alma: “u no cree(s) / al ma / raña de nervios” (Martín Gijón, 2011: 77). El concepto se fundamenta en la ambigüedad de una constatación que, a su vez, alude indirectamente a la definición del alma de Aristóteles. En su tratado, el filósofo griego la define tanto desde el punto de vista psicológico como biológico (García Alandete, 2014: 25). Además, expone que el alma humana es la única que tiene función intelectual (intelectiva y volitiva). Esas ideas surgen, asimismo, en el poema analizado aquí, en el que el alma es una entidad hilemórfica –como *anima* u *ousía* de Aristóteles–. La esencia<sup>10</sup> del alma se expone en la primera definición mencionada antes, la constituyen los sentimientos: “maraña de nervios desquiciados” (Martín Gijón, 2011: 77). Mientras que la materia es la “maraña de nervios”, de neuronas o células nerviosas que forman el cuerpo humano o, para ser más exactos, el cerebro, lo que decide del hombre. Evidentemente, esta segunda definición del alma revela otro rasgo característico del epigrama marcialesco: el humor que se oculta tras el velo de ironía.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Tomás Mariano Calvo Martínez (2011: 12) explica con precisión la diferencia entre *eidós* y *morphé* en la “Introducción” a *Acerca del alma*, de Aristóteles, publicada en Madrid por Biblioteca Básica Gredos.

<sup>11</sup> Humor mezclado con ironía, que inscriben en sí una reflexión, a veces filosófica, son los elementos que constituyen “la gran riqueza del epigrama”, como expone Begoña Ortega Villaro (2005: 23).

Al comentar la renovación de la tradición epigramática en la poesía de los poetas españoles de los años ochenta, Luis Bagué Quílez señala que “[l]os autores de este entorno entroncan con los matices burlescos del epigrama clásico, cuya configuración genérica les permite un acercamiento a ciertas facetas de la realidad” (2006: 165). La burla y la sátira, que Marcial usaba para tratar la vida y las modas de sus coetáneos, sobresalen con la misma intención en dos “epigramas descompuestos” de Mario Martín Gijón: “del con/su/mismo” y “del chaTeo”. Los dos reflejan de manera irónica la realidad cotidiana del ser humano del tercer milenio, ya que satirizan la actitud del sujeto en Internet, así como la función y la influencia de la Red en el individuo.

En “del con/su/mismo”, como sugiere el título, el poeta extremeño burla de manera aguda el fenómeno del consumismo excesivo, propio de la *modernidad líquida* (Bauman, 2013) en la que vive el escritor. El poema consta de tres partes<sup>12</sup>, fácilmente distinguibles, en las que los procedimientos desarticulatorios permiten jugar con las palabras que, al ser desgajadas, engendran otros significados. Así, por ejemplo, el punto seguido de la sílaba “com”, que aparece en cada estrofa, sugiere los usos de Internet. En la primera parte del poema, el sujeto lírico confirma que está enganchado y atrapado durante horas delante de la pantalla: “no.com prendo / de las horas / lo que comp(a)ro” (Martín Gijón, 2011: 85). Ve esfumarse el tiempo cuando navega revisando la infinidad de ofertas de lo que compara y compra. Finalmente, resulta que el yo lírico no comprende nada de lo que le ofrece la Red, la cual, confunde y manipula al usuario. Así pues, en la primera estrofa se describe el fenómeno del consumismo llevado a cabo en el ciberespacio.

En la segunda estrofa se profundiza en ese tema, pero aquí el sujeto se fija tanto en el despilfarro del tiempo, como en la mercadotecnia empleada en la Red. En el poema leemos:

me.com prenden  
 los objetos  
 del tiempo  
 sin (re)curso  
 aparente (Martín Gijón, 2011: 85)

<sup>12</sup> Aunque el epigrama canónico consta de dos partes principales –de las que una corresponde a la exposición del tema y otra, a la punta final–, una de las variantes del epigrama griego, que en algunas ocasiones se mantenía en la cultura latina, se estructura “en tres partes: presentación-situación-increpación” (Ortega Villaro y Pérez Ibáñez, 2010: 203).

Los objetos cuyas ofertas compara el sujeto le prenden, le atraen, ya que Internet, al abrumar con la multitud de información, acaba por absorber al individuo. De esta manera, el usuario se engancha y pierde control sobre el curso del tiempo, como dice el poema. Esa subordinación se convierte en dependencia “sin (re)curso aparente”, sin salida.

La tercera estrofa, que dice “esos objeto(r)res / de mi.com ciencia” (Martín Gijón, 2011: 85), constituye la punta final típica del género epigramático: en ella se comprimen muchas informaciones. Los objetos de ese consumismo realizado en la *web* –sugerida esta vez mediante “mi.com”–, finalmente, se convierten en objetores de la conciencia del yo lírico, le impiden llegar a él mismo. Es más, la conciencia del sujeto la constituye la misma Red, es “mi.com ciencia”, el sujeto se ve indisociable de esta, ya que está constantemente conectado, se ha vuelto dependiente de ella. Además, el uso del paréntesis en “objeto(r)res” hace que destaque el vocablo “res” que en latín quiere decir “cosa”, lo cual sugiere la cosificación del sujeto. Todo lo dicho hasta ahora influye también en otra interpretación del título del epigrama analizado. A nuestro modo de ver, el hecho de desgajar la palabra “consumismo” subraya el determinante “su”. Así pues, en vez del ser individual y su conciencia –el yo lírico–, se insiste en la tercera persona del singular –será Internet– o la tercera persona del plural –serán todos los consumidores igualados por la Red al comprar lo mismo–. En el penúltimo verso del poema (“esos objeto(r)res”) se oculta también la palabra “torres”. Con ese vocablo Mario Martín Gijón hace un guiño irónico a la famosa exclamación de Rubén Darío: “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” con la cual comienza el canto IX de *Cantos de vida y esperanza* (1917), donde el nicaragüense designa a los poetas como seres comprometidos con la realidad que les rodea, como personas con una misión. Partiendo de esa premisa resulta justificado asociar el epigrama de Mario Martín Gijón con la creación de Catulo, maestro para Marcial. Como señala Dolores Juan Moreno, según el poeta romano, el poema es “salvación estética de los momentos intensos de la vida” (2014: 120).

El siguiente epigrama, titulado “del chaTeo”, también critica el uso del Internet pero en este caso el poeta satiriza las conversaciones por chat o, mejor dicho, se burla de cómo la gente se comporta en la sociedad de la Red:

precipitado  
de  
e-mociones  
socava  
mi dentidad

la caricia  
de e sos de dos  
sobre mi dentadura  
(very hard ware)

pronuncia si(g)nos. (Martín Gijón, 2011: 86)

Como en el poema anterior, Mario Martín Gijón usa en este técnicas características de su obra. Con ellas consigue multiplicar los significados de una sola palabra. Ese es el caso, por ejemplo, de “e-mociones”, que remite a e-mail. El poema, igual que antes, consta de tres partes bien diferenciadas. En la primera, el sujeto lírico sugiere que las conversaciones por chat lo llenan de e-mociones, por tanto, de emociones virtuales. Estas, por un lado, socavan su identidad –el poeta alude a la falsa máscara que crea el usuario, quien al chatear se oculta detrás de la pantalla del ordenador– y, por otro lado, socavan su “dentidad” que remite a dientes, a la fuerza personal –a pesar de lo impersonales e irreales que son esas conversaciones virtuales, conmueven y emocionan–. Consideramos significativos dos elementos más. Primero, el adjetivo “precipitado” que inicia el poema. A nuestro modo de ver, insinúa la rapidez con la que se conoce la gente por chat y, a la vez, sugiere la facilidad con la que uno se adentra en esa ficticia relación. Segundo, resulta significativo también el hecho de resaltar la preposición “de” desplazándola a la derecha. Ese “de”, aunque sin tilde, puede igualmente ser el subjuntivo del verbo dar (“dé”), lo que significaría que el chateo provee de emociones a sus usuarios.

En la segunda estrofa es donde reside el humor, rasgo genérico del epigrama. Como vemos, aquí el yo lírico cambia, resulta ser el ordenador cuya dentadura –el teclado– es acariciada por los dedos. Así pues, el sujeto ya no es persona que usa el chat, sino máquina. Esta cosificación del sujeto sirve para reforzar la sensación de virtualidad e irrealidad de una conversación mediante chat: en realidad es con el ordenador con quien hablamos. El espaciamiento de las letras en el segundo verso intensifica aún más esta idea, ya que “de e sos de dos” sugiere la e-conversación entre dos. Dicho espaciamiento hace resaltar el vocablo “sos”, que, por un lado, puede apuntar a la forma de la segunda persona del verbo “ser” en el español de latinoamérica. Eso podría significar que el tú con el que chatea el sujeto, en realidad, son dos personas, lo cual sugeriría la posibilidad de un engaño virtual, muy frecuente en las nuevas tecnologías. Por otro lado, ese “sos” apunta a la señal de socorro internacional (SOS), la cual podemos interpretar como una especie de advertencia a los usuarios del chat. Además, se trata de una relación amorosa debido a “la caricia” mencionada en el verso anterior. Un guiño irónico también aparece al final de esta

parte del poema, en la expresión inglesa “very hard ware”. Esta remite al *hardware*, es decir equipo, y, a la vez, constata que los dedos que acarician la dentadura del teclado pesan mucho (en inglés: *very hard wear*).

El verso final del poema une en sí las dos voces que hablan en las dos estrofas anteriores, dice: “pronuncia si(g)nos” (Martín Gijón, 2011: 86), es decir, sinos del sujeto-persona y signos del sujeto-teclado. El hecho de usar la palabra “sino”, un vocablo bastante culto que sugiere algo elevado, se vincula estrechamente con el título del epigrama, “del chaTeo”. En él Teo, escrito con mayúscula, refiere a la palabra griega *theos*, que significa Dios. De esta manera, Mario Martín Gijón enfatiza cómo se sobredimensiona la relación virtual entre dos personas que chatean.

Asimismo se nota el humor en los “epigramas descompuestos” que intentan definir o explicar elementos de la realidad cotidiana, como en “del insomnio”, “de los terrores nocturnos” o “de los obstáculos cotidianos”. En el segundo de los poemas mencionados leemos:

la bes ti(d)a de mente  
tar día la (h)i (m/j) a gen  
de tu  
nada  
hace cha cha cha (scar)  
los huesos de tu miedo (Martín Gijón, 2011: 81)

Resulta obvio que el autor se burla en él del miedo nocturno que, como se indica en el primer verso, provocan las bestias originadas en una mente que, además, puede ser considerada demente. Estas bestias son hijas tardías –adjetivo que apunta a la tarde, así que podrían ser las que nacen por la tarde–; imágenes creadas en y por la imaginación. La parte central del poema, “de tu / nada”, sugiere que esos terrores nocturnos nacen, por un lado, del tú al que se refiere el sujeto lírico y, por otro, de nada. Eso significa que son criaturas imaginadas, y no reales. La punta final, basada en una onomatopeya, lleva toda la carga del humor. Resulta que los sonidos raros, que le asustan por la noche a ese tú y que él asocia con los monstruos imaginados, los hace el chascar de los huesos que tiemblan de miedo –el miedo viene señalado también con la sílaba “scar” que remite al *scare* inglesa–. Este poema posee todos los elementos del canónico epigrama marcialesco: la subjetividad, la apelación a un tú, la punta final y la burla. Sin embargo, Mario Martín Gijón introduce elementos propios, característicos de su poética, llamémoslos *repartidores* o *separadores* de las palabras.

El poema “de los obstáculos cotidianos” comparte con los epigramas canónicos de Catulo y de Marcial la temática: por un lado, el interés por reflejar situaciones y elementos de la vida cotidiana y, por otro lado, la creación literaria. La primera parte del poema dice:

y para que no des  
 en canto  
 cuanto acto en  
 cadena doy  
 a tu mente sajada  
 en mensajes cruzados  
 como dedos en plegaria (Martín Gijón, 2011: 80)

En este caso la forma anfibológica del texto nos ofrece al menos dos sentidos. El primero trata de la falta de comprensión entre una pareja y el segundo aborda el tema de la poesía. Así, en la primera interpretación, el sujeto lírico le dice al tú, supuestamente su amada, que en su vida diaria actúa “encadenado”, ajetreado, oprimido por el peso de las “plegarias” de su pareja; plegarias bajo las que queda plegado. El segundo mensaje atañe a cuestiones literarias, una de las temáticas preferidas de los epigramistas. No obstante, en el caso de Mario Martín Gijón, no se trata de ninguna invectiva, ataque o burla personal, es más bien un intento de expresar un miedo. El sujeto lírico recela desencantar –podríamos preguntarnos a quién: ¿a su lector? ¿a los críticos?– con su poesía que transmite mensajes sajadados, fragmentados por un lenguaje demolido y a la vez demudado “como dedos en plegaria”, mensajes plegados, complejos que son, a la vez, una ofrenda en espera de ser aceptada y entendida. La punta final del poema, en la que leemos: “como un ave / misteriosa / teme-rosa / la del canto liberado” (Martín Gijón, 2011: 80), resume perfectamente las pistas descubiertas en la parte anterior. El sujeto se autodefine como *rara avis* que teme de su propio “canto liberado”, excepcional y vanguardista. Esta parte final del poema es otro guiño del autor hacia la tradición poética hispana, en la cual el carácter metalingüístico se inscribe en las metáforas de ave y de rosa.

Al lado del sentimiento amoroso y de la búsqueda de la identidad, la creación literaria constituye uno de los temas fundamentales en la lírica de Mario Martín Gijón. La escritura, la producción literaria y la inspiración, asimismo, son tratadas en la obra de Catulo<sup>13</sup> (Ruiz Sánchez, 1996) y de Marcial (Cortés Tovar, 2018). Conforme

<sup>13</sup> La influencia de Catulo, en lo que refiere a la temática amorosa y de la escritura poética, se nota ante todo en la lírica posterior de Mario Martín Gijón, especialmente en su libro *Rendición*. En él, el poeta describe la relación amorosa con la amada, transmite sus deseos, parece conversar con ella y consigo mismo y, de esta manera, llega a comprenderse y a constituirse como sujeto. Esto corresponde con las

al siguiente epigrama del autor extremeño, cuyo asunto es la poética misma, el titulado “de inspiración”, la inspiración surge de manera esporádica y llega a encantar la mano del sujeto-poeta que lleva la pluma:

esporádica            mente  
la de mi plu/ma(no) en  
cantada  
rebelde sin ca(u)sa  
con(o/a)cida. (Martín Gijón, 2011: 78)

La inspiración es definida como una fuerza que nace en la mente y obliga a cantar de manera rebelde, a escribir “sin causa conocida”. La idea presentada en ese poema, procedente del primer poemario publicado (como sabemos en 2011, el autor la sostiene también luego. Cinco años después, en “Poética. Una mutación del lenguaje”, escribe que “la escritura poética es la única vía para intentar expresar y reconciliar momentáneamente las contradicciones de nuestros sentimientos [...]. [U]n día empecé a escuchar entre las paredes de mi cráneo simultánea e indistintamente distintas articulaciones de un ¿mismo? significante, con dos significados bien distintos” (Martín Gijón, 2016: 219-220). Obviamente, esa idea sobre el acto poético difiere de la tradicional, propagada en la Antigua Roma, de que “la poesía no es tanto fruto de la inspiración, como de estudio y del amor” (Ruiz Sánchez, 1996: 48).

Otra cuestión que sobresale en el epigrama analizado es cómo Mario Martín Gijón describe su propia creación poética. La considera “rebelde” no solamente porque es una fuerza indómita, un flujo de conciencia que nace sin causa conocida, sino también por ser una creación extraordinaria, extraña –de una *rara avis*– debido a su forma inclasificable. De ahí que el sujeto diga al mismo tiempo que es una poética “sin ca(u)sa”, es decir, sin casa a la que pueda pertenecer o ser adscrita. Otro elemento que sugiere tal interpretación es el adjetivo “ácida” que emerge de “con(o/a)cida” y que parece describir la poética del autor extremeño como la que no es del gusto de todos los paladares o lectores. Así pues, el epigrama de Mario Martín Gijón expone una visión propia y autocrítica del acto poético, no solo por el contenido, sino también a través de la forma de este; forma que se convierte en un verdadero muestrario de procedimientos aprovechados por el poeta para demudar el recto surco del verso (espaciamento, barras y paréntesis).

En conclusión, es indiscutible la influencia de la tradición grecolatina en la sección “epigramas descompuestos” que forma parte de *Latidos y desplantes*. El poeta

---

palabras de Nadeja V. Popov (2003: 109), según las cuales, “mediante su poesía Catulo [...] no solo llega a comprenderla a ella [a Lesbia], sino de igual modo es capaz de entenderse a sí mismo”.

extremeño maneja perfectamente el modelo epigramático, ya que dota a sus poemas de todos los elementos genéricos típicos de este: la brevedad, la concisión, la apelación al tú, la subjetividad, el concepto, la burla y la punta final. Asimismo, sus epigramas remiten tanto a la variedad métrica y estructural del género canónico (estructura bi- y tripartita, la punta final), como a la diversidad temática de este (actualidad, vida cotidiana, modas, asuntos serios y abstractos como el alma y creación literaria). Además, los poemas de Mario Martín Gijón revelan sus conocimientos e inspiración de la tradición, tanto clásica (filosofía de Aristóteles y obra poética de Catulo y de Marcial) como hispana. No obstante, ese legado queda modificado por el poeta. El autor adapta el género epigramático insertando rasgos propios y, de esta manera, lo renueva. Esta *reinvención* se convierte en dem(oli/uda)ción, de acuerdo con la idea expresada por Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría: “Para la poesía reciente, la tradición siempre está activa y aporta múltiples sentidos a partir de los cuales crea, escribe, elige, monta y desmonta. [...] Los poetas actuales no introducen desde fuera un elemento ajeno al discurso; al contrario, esos elementos forman parte del interior del poema” (2013: 29). Los procedimientos desarticulatorios, llamados repartidores y separadores de palabras, le permiten a Mario Martín Gijón descomponer vocablos, de donde resultan “epigramas descompuestos”, como sugiere el rótulo de la sección analizada. Dichos recursos posibilitan mutar la palabra demudando su significado.

## Bibliografía

- Álvarez Ramos, Eva (2016). *Culturalismo en la poesía española contemporánea: tradición clásica y posmodernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/20645> (último acceso: 04/12/2021).
- Álvarez Valadés, Josefa (2013). *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*. Sevilla, Renacimiento.
- Álvarez Valadés, Josefa (2018). “Plenitud existencial y epicureísmo en la poesía última de Aurora Luque”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 171-180.
- Álvarez Valadés, Josefa (2021). “Ser una y muchas: mujeres nómadas en *Gavieras* de Aurora Luque”. *Hispanic Review*, 89, 4, 397-415.
- Bagué Quílez, Luis (2003). “La sátira social, mitológica y literaria en la poesía de Víctor Botas”. *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 8, 44, 10-17.
- Bagué Quílez, Luis (2004). “La sátira neocostumbrista en los poetas españoles de los 80”, en VV.AA. *ALEPH. Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*. Valencia, Universitat de València, 371-379.



- Bagué Quílez, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pre-Textos.
- Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (2013). “2001-2012: una odisea en el tiempo”. En Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid, Visor, 11-32.
- Bauman, Zygmunt (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, FCE.
- Calvo Martínez, Tomás Mariano (2011). “Introducción”. En Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 4-22.
- Camacho Rojo, José María (2019). “La tradición griega en las literaturas hispánicas contemporáneas: la Odisea”. *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 30, 325-343. Recuperado de: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/15595/13374> (último acceso: 15/04/2021).
- Cortés Tovar, Rosario (2018). “Marcial y su historia del epigrama latino”. *Revista de Estudios Clásicos*, 45, 77-100. Recuperado de: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/10835/04-corts-tovar-desencriptado.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/10835/04-corts-tovar-desencriptado.pdf) (último acceso: 17/04/2021).
- García Alandete, Joaquín (2014). “Del alma y el intelecto en el *De Anima* de Aristóteles”. *Estudios Filosóficos*, LXIII (182), 23-45.
- Juan Moreno, Dolores (2014). «*La poesía no ha caído en desgracia*». *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque* (Tesis Doctoral). Universitat de les Illes Balears. Recuperado de: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/288205/tjdm1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (último acceso: 17/04/2021).
- Kołodziejczyk, Stanisław Juliusz (1985). *Epigramy: wybór*. Varsovia, Czytelnik.
- Kubiak, Zygmunt (1968). *Muza grecka: epigramaty z antologii palatyńskiej*. Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Luque, Aurora (2008). *Una extraña industria*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Gijón, Mario (2011). *Latidos y desplantes*. Madrid, Vitruvio.
- Martín Gijón, Mario (2016). “Poética. Una mutación del lenguaje”. En Torre, Óscar de la (ed.). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid, Amargord, 219-221.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Milán, Eduardo (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Moga, Eduardo (2015). *La disección de la rosa*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.

- Ortega Villaro, Begoña (2005). “Versiones, revisiones y (per)versiones. Del epigrama en las últimas generaciones poéticas”. En Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier (eds.). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón, Llibros del Peixe.
- Ortega Villaro, Begoña y Pérez Ibáñez, María Jesús (2010). “Relación entre el epigrama griego y latino tardoantiguo: algunas calas”. *Nova Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 28 (1), 179-222. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30582010000100007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582010000100007) (último acceso: 10/04/2021).
- Popov, Nadejda V. (2003). “Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72”. *Nova Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 21, 2, 93-111. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/119/115> (último acceso: 15/04/2021).
- Ruiz Sánchez, Marcos (1996). *Confectum carmine: en torno a la poesía de Catulo. I Parte: poesía, amor y amistad*. Murcia, Universidad de Murcia.

**“BEAUTY IS TRUTH”: CARLOS CLEMENTSON, TRADUCTOR DE  
LOS ROMÁNTICOS INGLESES**

**“BEAUTY IS TRUTH”: CARLOS CLEMENTSON, TRANSLATOR OF  
THE ENGLISH ROMANTIC POETS**

JUAN DE DIOS TORRALBO  
*Universidad de Córdoba*

RESUMEN:

Este artículo investiga las traducciones de los románticos ingleses realizadas por el poeta cordobés Carlos Clementson, las cuales proceden del legado de estos ocho autores: William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Joseph Blanco White, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats. Para su estudio, se aplican los modelos de análisis propuestos por James Holmes (1970) y Armin Paul Frank (1990) con el objetivo de explorar no solamente las correlaciones morfosintácticas y semánticas, sino también los esquemas prosódicos de los textos meta respecto a la forma externa de los textos fuente. Asimismo, por razones de contraste y para enriquecer el trabajo, se aportan otras traducciones de los mismos poemas realizadas por Alberto Lista, Marià Manent, Ángel Rupérez, Antonio Ballesteros González, Santiago Corugedo y José Luis Chamosa o José María Valverde y Leopoldo Panero.

ABSTRACT:

This paper examines the translations of the English Romantics by the Cordoban poet Carlos Clementson, who put works by these eight poets into Spanish: William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Joseph Blanco White, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley and John Keats. For their study, the analysis models proposed by James Holmes (1970) and Armin Paul Frank (1990) are applied, with the aim of exploring not only morphosyntactic and semantic correlations between the original texts and their translations, but also the prosodic patterns of the target texts with respect to the external form of the source texts. In addition, in order to draw contrasts and to enrich the work, other translations of the same poems are cited, by Alberto Lista, Marià Manent, Ángel Rupérez, Antonio Ballesteros González, Santiago Corugedo, José Luis Chamosa, José María Valverde and Leopoldo Panero.

PALABRAS CLAVE:

Carlos Clementson, poesía, traducción literaria, Romanticismo inglés.

KEY WORDS:

Carlos Clementson, Poetry, Literary Translation English Romanticism.

## 1. Introducción

Este trabajo indaga en las traducciones de poesía inglesa realizadas por el poeta Carlos Clementson (Córdoba, 1944), centrándose monográficamente en sus versiones de los poetas románticos. En septiembre de 2018, la editorial Eneida publicó *La belleza es verdad (Antología de poetas ingleses de W. Shakespeare a W. B. Yeats)*, un volumen bilingüe que consideramos sigue la estela de los publicados por Marià Manent,<sup>1</sup> maestro de traductores tanto al catalán como al castellano. Este trabajo se centra en el tramo de páginas que va desde la 92 hasta la 315, en las que Carlos Clementson incorpora y traduce una pléyade de ocho poetas románticos que abarcan tanto a la primera generación (William Blake, William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge), como a la segunda (Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats). A este ramillete, Carlos Clementson añade otros dos nombres que completan la nómina: el escocés Robert Burns y el sevillano José María Blanco White.

Para analizar las traducciones se sigue un modelo integrador, en el sentido postulado por Marco Morillo (2001), y se aplican principalmente los tipos de análisis propuestos por James Holmes (1970) y por Armin Paul Frank (1991), que prestan la atención debida a la prosodia y a la forma externa de los poemas. En algunos casos, se añade a cada binomio textual otra versión española para así ofrecer al lector un muestreo más amplio con el que contrastar las traducciones de Clementson y para ofrecer, en suma, más oportunidades de goce estético a través de su lectura.

---

<sup>1</sup> Carlos Clementson lo apunta en su introducción con estas palabras: “Pero junto a esta serie de nombres ilustres, sobre todo es de justicia citar al fino poeta catalán Marià Manent (1898-1988) quien, al margen de su valiosa obra lírica, crítica y diarística, como antólogo y traductor de la poesía anglosajona ha realizado una labor sencillamente excepcional, de la que su abarcadora y extensa antología *La poesía inglesa*, editada por Plaza y Janés en 1958, se constituirá en una de las más monumentales aportaciones al campo de la traducción en España” (19). Los nombres ilustres a los que se refiere Clementson los ha desglosado previamente en dicha introducción y, en resumen, son: Melchor Gaspar de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Alberto Lista, Antonio Alcalá Galiano, Juan Valera Alcalá Galiano, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo Panero, José María Valverde y Jaime Gil de Biedma.

## 2 Blake: “The Tyger”

Carlos Clementson, en su antología, plantea primero las traducciones de la poesía isabelina y después las del siglo XVII, las cuales incluyen piezas que van desde John Donne hasta Henry Vaughan. A continuación se encuentra el segmento de los poetas románticos comenzando por William Blake (1757-1827), nacido en el entorno de la londinense Golden Square. Clementson inserta en su libro “The Fly”, “The Tyger”, “(I saw a chapel al lof gold)”, “Proverbs of Hell”, “The Book of Thel” y “Auguries of Innocence” (94-95).

El famoso poema “The Tyger”, publicado en *Songs of Experience* (1794), comienza así en el texto fuente inglés y en el texto meta del poeta cordobés, emulando el sonido del temible felino mediante la repetición léxica del sustantivo, la aliteración fonémica oclusiva, fricativa y nasal, el rotundo ritmo interno yámbico e incluso la misma rima de los versos, que Clementson traslada en bellos y comedidos octosílabos:

Tyger Tyger, burning bright,  
In the forests of the night;  
What immortal hand or eye,  
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire?  
What the hand, dare seize the fire? (94)

Tigre, tigre que fulguras  
en las selvas de la noche,  
¿qué mano o qué ojo plasmó  
tu simétrico terror?

¿En qué hondo abismo o qué cielos  
ardió el fuego de tus ojos?  
¿Sobre qué alas ascendió,  
o qué mano lo apresó? (95)

El poema erige su temática en torno al simbolismo del tigre que está plasmado con un lenguaje claro y directo, característico de Blake, imprecando directamente al Creador del temible depredador, tal como se observa en la estrofa sexta, la penúltima

del poema. En dicha estrofa asoma la dualidad entre el tigre y el cordero, sinécdoque del procedimiento dialéctico y de contrarios que es tan característico y peculiar en el *modus operandi* de este poeta:

When the stars threw down their spears,  
And water'd heaven with their tears:  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee? (94)

Cuando sus dardos lanzaron  
las estrellas, y los cielos  
se inundaron con sus lágrimas,  
¿sonrió al ver su obra?  
¿Te hizo a ti el que hizo al Cordero? (95)

Exponemos seguidamente estas muestras emanadas de la traducción de Antonio Ballesteros (2011: 57), traídas de su completa y bien labrada *Poesía Romántica Inglesa. Antología Bilingüe*, donde se esmera en el cuidado prosódico (verbigracia, con la aglutinación de fonemas oclusivos) y semántico respecto al original:

Tigre, tigre, que brillante ardes  
en los bosques de la noche:  
¿*Qué ojo o mano inmortal*  
pudo fabricar tu aterradora simetría?

¿*En qué distantes cielos o profundidades*  
ardió el fuego de tus ojos?  
¿*A qué olas osa él aspirar?*  
¿*Qué mano osa agarrar el fuego?* (Ballesteros, 2011: 57)

[...]

Cuando las estrellas arrojaban sus lanzas  
Y regaban el cielo con sus lágrimas,  
¿sonrió él al ver su obra?  
¿Te creó el mismo que creó al cordero? (Ballesteros, 2011: 59)

### 3. Burns: “To a Mouse”

La poesía de las cosas sencillas que musita el poeta escocés Robert Burns (1759-1796), nacido en el condado de Ayrshire, está presente en la antología de Carlos Clementson mediante un botón de muestra (122-125). La pieza traducida se titula “To a Mouse”, rotulada en el texto meta como “A un ratón”. La apostilla que presenta el poema original (“On turning her up in her nest with the plough, November 1785”) la mantiene el traductor fielmente: “Al sacarlo de su madriguera con la reja del arado en noviembre de 1785” (123). Registramos a continuación la estrofa cuarta, que describe el refugio derrumbado del ratón planteando a su vez cómo se va desmoronando por las inclemencias del tiempo invernal:

Thy wee-bit housie, too, in ruin!  
It’s silly wa’s the win’s are strewin’!  
An’ naething, now, to big a new ane,  
O’ foggage green!  
An’ bleak December’s winds ensuin’,  
Baith snell an’ keen! (122)

También tu diminuta casita yace en ruinas,  
y el viento va llevándose sus débiles paredes  
sin dejarte unas briznas de musgo para luego  
edificarte otra,  
mientras el crudo viento de diciembre ya sopla  
tan gélido y cortante. (123)

El texto del escocés contiene una estructura externa rimada AAABAB que se reitera en las ocho estrofas y engendra asimismo un predominio del ritmo yámbico, el cual se distribuye mediante cuatro pies en cada verso. La base métrica de la traducción de Clementson es el alejandrino, específicamente los alejandrinos perfectos (dos hemistiquios, con catorce sílabas distribuidas en 7 más 7) que están trenzados con alejandrinos medios, es decir, con versos que se componen solamente de un hemistiquio (7 sílabas). Con esta muestra se evidencia la directriz poética que guía e ilumina el trabajo del poeta cordobés.

Añadimos también la estrofa sexta, cuyo contenido realza el esfuerzo ímprobo del roedor para ensamblar su refugio enfatizando al mismo tiempo la situación a la que el animal se vio abocado tras su derribo y desaparición, lo cual significaba la pérdida de su *casa*, pues como consecuencia habría de padecer las inclemencias del frío:

That wee-bit heap o' leaves an' stibble  
Has cost thee monie a weary nibble!  
Now thou's turn'd out, for a' thy trouble,  
But house or hald,  
To thole the Winter's sleety dribble,  
An' cranreuch cauld! (124)

¡Tan leve montoncillo de hojas y rastrosjos,  
cuántos arduos trasiegos y esfuerzos te costara!  
A la intemperie ahora para desgracia tuya  
ves que todo tu esfuerzo de nada te ha valido,  
y que te hallas, de pronto, sin víveres ni casa  
para afrontar las lluvias y nieves invernales. (125)

Se aprecia cómo el poeta español se atiene al contenido de su plántula ofreciendo al nuevo receptor una reproducción fiel de su contenido. La estrofa se compone en su totalidad de versos alejandrinos perfectamente elaborados que aportan musicalidad y eufonía a la obra de arte verbal. La irrupción de Robert Burns en el panorama literario inglés fue muy sustancial, hasta tal punto que los poetas británicos dedicarán no pocas líneas a celebrarlo y a conmemorarlo; por ejemplo, John Keats lo recreará en varios de sus poemas, y William Wordsworth —el siguiente que abordamos— reaccionó fundamentalmente a su poética, según han estudiado expertos como Jeff Ritchie (1995: 129-136)

#### **4. Wordsworth: “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”**

El poeta del norte de Inglaterra (Cumberland) William Wordsworth (1770-1850) sobresa le entre las traducciones de Carlos Clementson, ya que figura con un gran número de poemas. Junto a composiciones que tematizan la naturaleza —como “To a Skylark”, “A una alondra” o “The Daffodils”, “Los narcisos”—, el poeta de Los Lagos compuso las famosas once estrofas que jalonan la oda “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, las cuales fueron publicadas en *Poems* (1815). Clementson la introduce como “Presentimientos de inmortalidad a partir de los recuerdos de la primera infancia”. El poeta nacido en la región del noroeste de Inglaterra antepuso una cita latina, *paulo maiora canamus*, emanada de las fuentes virgilianas, que el traductor no vierte en su texto, así como esta reflexión que Clementson plasma con tangible fidelidad:



“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

The child is the father of the man  
And I could wish my days to be  
Bound each to each by natural piety. (128)

El niño es padre del hombre  
y ojalá que mis días estuviesen  
por un fervor natural todos unidos felizmente entre sí. (129)

Esta pieza lamenta la mortalidad poetizando el desvanecimiento y la pérdida de las vivencias y recuerdos primigenios, consustanciales a la metamorfosis del tránsito humano, así como la pérdida de la plenitud de la existencia anterior antes del nacimiento. Leamos la primera estrofa de la oda que, según Harold Bloom (2004: 338), es el poema breve más importante en lengua inglesa, junto con *Lycidas* de John Milton:

There was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight,  
To me did seem  
Apparelled in celestial light,  
The glory and the freshness of a dream.  
It is not now as it hath been of yore;  
Turn wheresoe'er I may,  
By night or day,  
The things which I have seen I now can see no more. (128)

Hubo un tiempo en que arroyos, prados, sotos,  
la tierra y las visiones más sencillas  
mostrábanse a mis ojos  
revestidos por una luz celeste,  
por la gloria y frescura de los sueños.  
Mas ahora ya no es cual fuera entonces:  
doquiera que me vuelva,  
ya de día o de noche,  
aquello que antes viera  
ya no distingo a verlo. (129)

La traducción española mantiene los elementos léxicos y sintagmáticos del texto original aplicando sencillamente algunos recursos como la equivalencia del complemento preposicional en el verso tercero por el más específico “a mis ojos”, la reesc-

ritura en plural del complemento del nombre en el verso quinto (“of a dream” como “de los sueños”); además escinde el verso final en dos, conservando el sentido plenamente. El esquema prosódico que engendra Carlos Clementson combina versos heptasílabos con endecasílabos.

La traducción de Antonio Ballesteros, titulada “Oda. Indicios de inmortalidad a través de los recuerdos de la edad temprana”, sigue una línea de elaboración fundamentalmente semántica, también en verso, pero sin aplicar un número de sílabas regular:

Hubo un tiempo en el que prado, arboleda y arroyo,  
la tierra, y toda la visión cotidiana,  
se me antojaban  
ataviados de una luz celestial,  
la gloria y la frescura de un sueño.  
Ahora no es como fue antaño;  
doquiera vuelva mis pasos,  
de día o de noche,  
las cosas que veía no puedo hoy verlas más.<sup>2</sup> (Ballesteros, 2011: 115;  
2021: 511, 513)

Wordsworth junto a Coleridge compusieron el famoso poemario *Lyrical Ballads* (1798) considerado el manifiesto e hito cronológico fundacional del romanticismo lírico inglés, particularmente el prefacio (autoría de Wordsworth, que fue añadido a la edición de 1800), donde se lee la conocida definición de la poesía siguiente: “For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth, 2018: 569), la cual reaparece matizada en el mismo texto así: “I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth, 2018: 580), y donde late un credo literario de sencillez con sus manifestaciones en torno a “Low and rustic life” (Wordsworth, 2018: 580) o “subjects from common life [...] near to the real language of men” (Wordsworth, 2018: 580).

---

<sup>2</sup> La traducción publicada en el magnífico tomo *William Wordsworth. Antología poética* de la editorial Cátedra es prácticamente igual que la impresa en *Poesía Romántica Inglesa* (2011), destacando alguna leve modificación, por ejemplo, en el verso segundo, donde el adjetivo “cotidiana” está plasmado como “frecuente” (Ballesteros, 2021: 511). También destacan las laudables ocho notas que acompañan a los versos.

## 5. Coleridge: “The Nightingale”

Coleridge (1772-1834), nacido al sureste de Inglaterra, en el condado de Devon, colaboró en *Lyrical Ballads* solamente con la publicación de cuatro poemas, uno de los cuales es el que Clementson traduce en su antología (188-195)<sup>3</sup>. Los primeros versos que se leen en “The Nightingale” delatan su depurado estilo. A este respecto, Coleridge confirmó que con el tiempo domó el brillo y la grandilocuencia cuidando sobremedida la dicción (Coleridge, 2018: 590-597). Los primeros versos reflejan la quietud del paisaje descrito en el que resuena el canto del ruiseñor, consiguiendo un medido efecto eufónico mediante la aliteración, entre otros, del fonema nasal, de los oclusivos y gracias a la floración de diptongos y vocales largas que el traductor logra mantener dentro de las posibilidades creativas de su idioma:

No cloud, no relique of the sunken day  
Distinguishes the West, no long thin slip  
Of sullen light, no obscure trembling hues.  
Come, we will rest on this old mossy bridge!  
[...]  
And hark! The Nightingale begins its song,  
'Most musical, most melancholy' bird!  
A melancholy bird? Oh! idle thought!  
In Nature there is no nothing melancholy. (188)

Ni una nube, ni rastro del día que se extingue  
se divisa al Oeste, ni una franja alargada  
de hosca luz mortecina, o tan solo un matiz  
tembloroso y oscuro. ¡Ven y descansaremos  
sobre este viejo puente recubierto de musgo!  
[...]  
¡Escucha!: el ruiseñor da comienzo a su canto,  
de entre todas las aves la que es más melodiosa  
al par que melancólica. ¿Melancólica he dicho?  
¡Qué vano pensamiento!  
En la Naturaleza no hay nada melancólico. (189)

---

<sup>3</sup> Este poema puede localizarse en la *editio princeps* de *Lyrical Ballads*, concretamente en la página 63, donde constan los primeros versos del mismo.

La concentración silábica del inglés, armonizada internamente en pentámetros yámbicos, impele al traductor a la amplificación del verso en aras de la claridad expresiva, transmutando el centenar de endecasílabos originales (exactamente 107), entreverados con sendos pentasílabos (4 en total), en otros tantos alejandrinos completos que, en ocasiones, están recreados solamente mediante un hemistiquio (esto ocurre exactamente en ocho versos de los 127 del texto meta).

Integremos dos versiones más. La traducción de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, así como la de José María Valverde y Leopoldo Panero:

Ni una nube, ni un asomo del día que se extingue  
distingue al oeste, no hay ni una sola estría alargada  
de luz mortecina, ni colores oscuros temblorosos.  
¡Ven, descansaremos en este viejo Puente cubierto de musgo!  
[...]  
¡Y escucha! ¡El Ruiseñor comienza su canción,  
“La más musical, la más melancólica” de las Aves!  
¿Un Ave melancólica? ¡Qué idea ociosa!  
En la naturaleza no hay nada melancólico. (Corugedo y Chamosa,  
1994: 173)

Ni nube, ni reliquia del día sumergido  
distingue el occidente: ni una larga y sutil  
franja de luz huraña, ni matices borrosos  
Venid, descansaremos en el musgoso y viejo  
Puente. [...]  
[...]  
Y ¡oíd!, el Ruiseñor empieza su cantar,  
“ave tan melancólica, ave tan musical”.  
¿Es ave melancólica? ¡Oh vano pensamiento!  
En la Naturaleza no hay nada melancólico. (Valverde y Panero, 2010:  
95)

La versión de Corugedo y Chamosa no sigue patrón métrico alguno, si bien rinde el sentido con bastante apego al original remarcando entre comillas el verso que inserta Coleridge en su poema, traído de “Il Penseroso” de John Milton, “Most musical, most melancholy” (Milton, 1645: 39). La traducción de Valverde y Panero se ciñe al corsé métrico alejandrino añadiendo así una determinada nota musical.

Este otro fragmento extraído de la mitad del poema, que registramos con la traducción de Clementson, es otra muestra elocuente del cuidado métrico y prosódico que el poeta cordobés aplica esmeradamente en su trabajo:

And joyance! ‘Tis the Merry Nightingale  
That crowds and hurries, and precipitates  
With fast thick warble his Delicious notes,  
As he were fearful that an April night  
Would be too short for him to utter forth  
His love-chant, and disburthen his full soul  
Of all its music! (190)

¡Oye al feliz y alegre ruiseñor que atropella,  
precipita y derrama en sus densos gorjeos  
presurosos y cálidos sus notas deliciosas,  
cual temiendo que toda una noche de Mayo  
resultase harto breve para verter su canto  
de amor, y descargar así su henchido espíritu  
de esa armonía que encierra! (191)

La fuente hace uso del *blank verse*, que Clementson también emplea; Coleridge alterna los endecasílabos con pentasílabos (por ejemplo, “Of all its music!”), el traductor también concibe la polimetría mediante los alejandrinos enteros y los versos compuestos por un hemistiquio, como se lee en “de esa armonía que encierra!”. En ambos textos destaca el empleo de un lenguaje ordinario que dota de cercanía y cotidianeidad al discurso, engendrando de esta manera un poema conversacional paralelo al original con el cambio destacable de “April” por “Mayo”. La pieza genera asimismo un cántico a *natura* con tintes filosóficos. Coleridge basa su poema en el tópico del ruiseñor como un ave melancólica, imagen prolífica en la literatura inglesa, para cuestionarlo y refutarlo.

Estos versos son suficientes para aprehender el sentido de sublimidad y elegancia que el universo poético de Coleridge contiene, de ancestro miltoniano según señaló Harold Bloom (1976: 5) cuando afirmaba: “I would maintain that the finest achievement of the High Romantic poets of England was their naturalization of the Miltonic sublime” (Bloom, 1976: 5), lo cual, en cierto modo, ya había sido declarado por el propio *lakista* desde el inicio de su *Biographia Literaria* (Coleridge, 2018: 590).

## 6. Blanco White: “Night and Death”

El siguiente poeta trabajó amistad con Coleridge y, habiendo estado arraigado en sus inicios en las letras ilustradas hispalenses, emerge como un híbrido epítome del romanticismo anglo-español en la historia cultural y literaria, tal como han puesto de manifiesto Joselyn Michelle Almeida-Beveridge (2006: 437, 2011: 123-129, 2016: 45-58) y Xavier Andreu Miralles (2016: 125), entre otros investigadores. Si una cualidad destaca en la vida de José María Blanco White (1775-1841) es su alto grado de fusión y filiación con la cultura inglesa, pues se trata de un ilustrado sevillano que emigró a Inglaterra para afincarse allí mudando su credo estético y transmutando su credo literario. Blanco White compuso en inglés el soneto “Night and Death”, el cual fue publicado en Londres en *The Bijou: or, Annual of Literature and The Arts* hacia 1828:

Mysterious Night, when the first man but knew  
Thee from report divine, and heard they name,  
Did he not tremble for this lovely frame,  
This glorious canopy of light and blue?

Yet ‘neath a curtain of translucent dew  
Bathed in the rays of the great setting flame,  
Hesperus with the host of heaven came,  
And lo! Creation widened in man’s view

Who could have thought what darkness lay concealed  
Within thy beams, O Sun? Or who could find,  
Whilst fly and leaf and insect stood revealed,  
That to such countless orbs thou mad’st us blind!

Why do we then shun death with anxious strife?  
If Light can thus deceive, wherefore not Life? (196)

La decisión de Carlos Clementson de incluir al cosmopolita andaluz entre sus poetas traducidos es original y loable, puesto que no es frecuente encontrar la poesía de Blanco White en antologías de este tipo, a pesar de que Coleridge –a quien Blanco White dedicó el poema– afirmara sobre “Night and Death” que se trataba del “finest and most grandly conceived Sonnet in our language” (en Llorens, 1972: 30). Clementson lo titula “La noche y la muerte” y así lo rescribe en español:

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

Oh, Noche, cuando nuestro primer padre  
por la divina voz oyó tu nombre,  
¿no llegaría a temblar por todo el orbe,  
por este azul dosel de luz gloriosa?

Mas bajo un velo de sutil rocío,  
entre los rayos del primer ocaso,  
Héspero vino y su celeste hueste  
ensanchó la Creación ante sus ojos.

¿Quién pudiera creer que tanta sombra  
ocultaran tus rayos?; ¿quién pensar,  
que cuando hojas y larvas ver podemos,  
tantos astros sin fin nos secuestraras?

¿Por qué temer la Muerte, alma afligida?  
Si engañó el Sol, ¿no lo va a hacer la vida? (197)

Clementson sigue un riguroso esquema prosódico vertiendo los versos ingleses en endecasílabos con una remarcada eufonía en las aliteraciones de los fonemas, por ejemplo, el nasal y los oclusivos que se agavillan en los dos primeros versos, o la presencia notable de los fricativos /s/ y /z/ en el verso cuarto.

La elaboración prosódica del poema también se aprecia en esta versión del canónico y académico sevillano Alberto Lista, que incluso genera unas rimas consonantes, si bien destaca el empleo de lexemas poco familiares para el lector actual; verbigracia “zafir” o “celaje”. Esta es la versión de Alberto Lista, datada en 1837, cuya cabecera reza “El sol y la vida”:

¡Oh noche! cuando a Adán fue revelado  
Quién eras, y aún no vista, oyó nombrarte,  
¿No temió que enlutase tu estandarte  
El bello alcázar de zafir dorado?  
Mas ya el celaje etéreo, blanqueado  
Del rayo occidental, Héspero parte;  
Su hueste por los cielos se reparte,  
Y el hombre nuevos mundos ve admirado.  
¡Cuánta sombra en tus llamas ocultabas,  
Oh sol! ¿Quién acertara, cuando ostenta

La brizna más sutil tu luz mentida,  
Esos orbes sin fin que nos velabas?...  
¡Oh mortal! Y ¿el sepulcro te amedrenta?  
Si engañó el sol, ¿no engañará la vida? (Lista, 1953: 319)

Dos años antes de que lo hiciera Alberto Lista, el soneto había sido traducido por Clemente de Zulueta, en Liverpool. De 1882 es la traducción de Rafael Pombo. A lo largo del siglo XX muchos poetas mostraron su interés por esta composición, siendo traducida por Miguel de Unamuno (1924, en prosa), Juan Hurtado y Ángel González de Palencia (1926, en prosa), Jorge Guillén (1969 y 1971), Jesús Díaz (1986), Esteban Torre (1988, en verso, y 2001, en prosa) o Dámaso López (1988), entre otros. En el siglo XIX destaca la realizada por el almeriense José Siles Artés (2006).

## 7. Byron: “The Isles of Greece”

“The Isles of Greece” es una buena sinécdoque de la obra de Byron, cuya vida personifica el arquetipo del héroe romántico. George Gordon Byron (1788-1824), nacido en Londres, ha sido idealizado por su búsqueda de la libertad del hombre, principalmente por su participación en la Revolución Griega, ya que luchó en la Guerra de la Independencia (diciembre de 1823) contra los turcos, bajo el mando de Alexandros Mavrokordatos, y murió tres meses y medio después. Este poema realza la cultura griega y revela el amor que Byron le profesaba. El poeta de Dover refleja aquí su amor por Grecia, donde vivió en varias ocasiones durante su asendereada vida viajera, así como su sentimiento heroico.

“The Isles of Greece” consta de 16 estrofas que Carlos Clementson vierte al español (208-213) con un ritmo y una musicalidad destacables. Se aprecia que el poema byroniano está modulado prosódicamente mediante estos versos octosílabos, los cuales también están combinados por la rima ABABCC. La composición arranca celebrando el pasado glorioso:

The isles of Greece, the isles of Greece!  
Where burning Sappho loved and sung,  
Where grew the arts of war and peace,  
Where Delos rose, and Phaebus sprung!  
Eternal summer gilds them yet,  
But all, except their sun, is set.



“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

The Scian and the Teain muse,  
The hero's harp, and lover's lute,  
Have found the fame your shores refuse:  
Their place of birth alone is mute  
The sounds which echo further west  
Than your sires' "Islands of the Blest". (208)

La reescritura de Carlos Clementson mantiene *–mutatis mutandis–* una lograda estructura prosódica cuyos alejandrinos articulan los versos en dos tramos a través de los dos hemistiquios correspondientes, cuidando la eufonía inicial según se aprecia en la rima interna del verso segundo o en la aliteración del fonema dental en la línea cuarta:

¡Las islas de Grecia, las islas de Grecia!,  
donde amara y cantara la apasionada Safo  
y crecieron las artes de la paz y la guerra,  
donde Delos se alzara y surgió Apolo un día:  
aún a todas las dora un eterno verano,  
aunque excepto su sol todo ya se ha eclipsado.

La alta Musa de Quíos y la Musa de Teos,  
la gran arpa del héroe y el laúd del amante  
sí que hallaron la fama que tus costas negáronles:  
sus lugares natales yacen solos y mudos  
a los sonos que el eco repite allá al oeste,  
invocándoos "Islas de los bienaventurados". (209)

El contenido del poema demuestra el cercano conocimiento del país que tenía Byron, presentando incluso un acentuado detallismo geográfico e histórico donde se entrevera el eco autobiográfico del sujeto lírico en primera persona de singular. Leamos la estrofa tercera, en la que el traductor duplica el nombre del lugar "Maratón" y añade algún complemento temporal ("un día") cuyas aportaciones vienen a concretar el sentido primigenio de la pieza:

The mountains look on Marathon—  
And Marathon looks on the sea;  
And musings there an hour alone,  
I dream'd that Greece might still be free;

For standing on the Persians' grave,  
I could not deem myself a slave. (208)

Maratón en su llano se abre ante las montañas  
y Maratón se extiende y llega hasta las olas;  
y meditando allí, solitario, una hora  
soñé que Grecia, un día, aún pudiera ser libre,  
puesto que hollando yo esa tumba del Persa  
no podría a mí mismo tenerme por esclavo. (209)

Incluso la culminación del poema dibuja al poeta, identificado mediante el símil del cisne, frente a la naturaleza griega subrayando el llanto y el lamento del protagonista que brota pluralizado en el adjetivo posesivo de primera persona. Al final destila un tono de liberación o, al menos, plasma su distanciamiento respecto a la esclavitud, así como cierto énfasis en la victoria mediante la referencia a la elevación de las copas, que no está exenta de un apunte de despedida:

Place me on Sunium's marbled steep,  
Where nothing, save the waves and I,  
May hear our mutual murmurs sweep;  
There, swan-like, let me sing and die:  
A land of slaves shall ne'er be mine—  
Dash down you cup of Samian wine! (212)

Conducidme al marmóreo precipicio de Sunion,  
donde nadie, tan solo yo y las olas podamos  
escuchar cómo lloran nuestros mutuos murmullos;  
dejadme allí cantar y morir como un cisne:  
una tierra de esclavos nunca será la mía.  
¡Lanzad lejos las copas de ese vino de Samos! (213)

El procedimiento de la amplificación al agregar un adverbio interrogativo al sintagma nominal “our mutual murmurs” (“cómo lloran nuestros mutuos murmullos”) y la inserción del adjetivo demostrativo que presenta el genitivo “de ese vino de Samos” arrojan luz y claridad al nuevo poema sin ello suponer una merma semántica. Incluso Clementson logra conservar el efecto sonoro original que Byron consigue mediante el predominio de fonemas nasales abundando auditivamente en el significado de lamento. Por ejemplo, la aliteración que sobresale en el sintagma “our mu-

tual murmurs sweep” es preservada por el traductor, e incluso ponderada al añadir un fonema nasal más en su traducción gracias al empleo del adjetivo posesivo “nuestros”. A estos detalles, se suma la conservación de la anatomía sintáctica como denotan, por ejemplo, los imperativos de los lexemas “Conducidme [...]” y “¡Lanzad [...]” que se corresponden con “Place [...]” y “Dash down [...]”.

Se hallan correlaciones destacables en una comparación entre la vida de Byron y la del siguiente vate –Shelley– como, por ejemplo, el escándalo, la asendereada vida viajera o los intensos amoríos.

## 8. Shelley: “Adonais”

Percy Bysshe Shelley (1792-1822), nacido en Sussex, consta en la antología de Carlos Clementson con varias composiciones (226-265) que van desde “Ozymandias”, “Mutability”, “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” hasta “Adonais”, la elegía publicada en 1821. Justamente en este canto fúnebre, del que Clementson traduce más de la mitad, Shelley hace implosionar su teoría de la belleza en el sufrimiento, magistralmente postulada en su ensayo “A Defense of Poetry” con estas palabras: “Sorrow, terror, anguish, despair itself, are often the chosen expressions of an approximation to the highest good. [...] The pleasure that is in sorrow is sweeter than the pleasure of pleasure itself” (Shelley, 2018: 613).

“Adonais”, que representa el dios griego de la belleza y de la fertilidad, encarna a un poeta que muere joven, John Keats, y entronca con la tradición elegíaca insular previamente cultivada por John Milton en “Lycidas”, que cimienta dicho tema llorando la pérdida de Edward King –su compañero y amigo en las aulas de Cambridge–, cuyo verso octavo dice: “For Lycidas is dead, dead ere his prime” (Milton, 1945: 57). El canto de Shelley se inicia así en la pluma de Shelley (apoyándose sintácticamente en una oración copulativa cuya construcción es simétrica a la de Milton con la estructura de sujeto, verbo copulativo “is” y atributo “dead”) y en la de Clementson:

I weep for Adonais—he is dead!  
Oh, weep for Adonais! though our tears  
Thaw not the frost which binds so dear a head!  
And thou, sad Hour, selected from all years  
To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,  
And teach them thine own sorrow, say: “With me  
Died Adonais; till the Future dares

Forget the Past, his fate and fame shall be  
An echo and a light unto eternity!". (234)

¡Lloro por Adonais, puesto que ha muerto!  
¡Llorad por Adonais, aunque las lágrimas  
no deshagan la escharcha que corona  
su querida cabeza!  
Y tú, su hora fatal, la de su muerte,  
la que entre todas de todos los años  
fuiste escogida para que lloremos  
esta íntima pérdida,  
despierta a tus oscuras compañeras,  
muéstrales tu dolor y di: "Conmigo  
murió Adonais, y en tanto que el Futuro  
a olvidar al Pasado no se atreva,  
su destino y su fama serán siempre  
un eco y una luz allá en lo Eterno". (235)

Los nueve versos ingleses endecasílabos son ampliados a catorce (vertidos también en endecasílabos con dos heptasílabos) manteniendo pleno su sentido y recreando los rasgos estilísticos esenciales de la fuente, por ejemplo, la aliteración del verbo "weep" que Clementson genera anafóricamente dándole así más énfasis y preeminencia, o la adición de algún adverbio ("siempre") que, en realidad, remarca el significado del sustantivo final "eternity", cuyo orden emerge impoluto en la versión española. Además, se observan algunas variaciones como el cambio del guion por la conjunción causal "puesto que", lo que supone una explicitación del significado; alguna omisión, como la interjección "oh", la mutación de algún adjetivo posesivo por artículos determinados o la pérdida natural en el hipébaton –más notable en inglés que en español– de la estructura oracional "Died Adonais", aunque esté trasladado simétricamente.

El entramado neoplatónico de la estrofa XLIII es el siguiente, cuya estructura externa en un octosílabo y ocho endecasílabos sirve para narrar una suerte de resurrección neoplatónica en el seno de la belleza del propio universo:

He is a portion of the loveliness  
Which once he made more lovely: he doth bear  
His part, while the one Spirit's plastic stress  
Sweeps through the dull dense world, compelling there

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

All new successions to the forms they wear;  
Torturing th’ unwilling dross that checks its flight  
To its own likeness, as each mass may bear;  
And bursting in its beauty and its might  
From trees and beasts and men into the Heaven’s light. (252)

Él forma parte ya de esa hermosura  
que él mismo, una vez, hizo aún más bella;  
conserva allí su puesto, en tanto esa potencia  
creadora del Espíritu sigue surcando el denso  
y opaco Mundo nuestro, constriñendo  
a todas las futuras descendencias  
a las debidas formas propias de ellas;  
y torturando a la renuente escoria  
que reprime su vuelo a su apariencia propia  
cuando puede sufrirlo, encendiendo  
en su belleza y en su poderío  
a hombres, bestias y árboles  
con su celeste llama. (253)

La anatomía del texto meta está amplificada en cinco versos más, lo que permite al traductor recrear las ideas de Shelley sin hacer uso de la elipsis ni de la comprensión que, en ocasiones, hay que aplicar al verter los versos ingleses al español. En este caso, la rescritura alterna versos alejandrinos con endecasílabos junto a dos heptasílabos al final. En cuanto a las mutaciones de orden morfosintáctico, destaca el cambio del artículo determinado por el demostrativo en el verso primero, la adición del adverbio de lugar en el tercero o del pronombre posesivo en el quinto (“the dull dense world” es traducido como “el denso y opaco mundo nuestro”), en un sintagma que incluye intactos los dos adjetivos ingleses coordinados por la conjunción copulativa. A modo de compensación, Clementson omite el adverbio “there” que consta en el verso cuarto del original e instauro el premodificador “debidas” para calificar a “formas” (“the forms”). También destaca la oración de relativo “they wear”, transpuesta como “propias de ellas” pero sin alterar el sentido, además de la omisión de “each mass”. En el plano semántico, destaca la concreción que engendra el predicado “forma parte”, correspondiente al verbo copulativo “is” que reza en el original, así como la rendición del sintagma final “the Heaven’s light” como “su celeste llama”, ofreciendo al receptor hispanohablante el significado pleno.

La terminación de la pieza verbaliza de nuevo la invocación del creador fundiendo al sujeto hablante con la naturaleza circundante y subrayando la perpetuidad, incluso la omnipotencia, del añorado vate fallecido:

The breath whose might I have invok'd in song  
Descends on me; my spirit's bark is driven,  
Far from the shore, far from the trembling throng  
Whose sails were never to the tempest given;  
The massy earth and sphered skies are riven!  
I am borne darkly, fearfully, afar;  
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,  
The soul of Adonais, like a star,  
Beacons from the abode where the Eternal are. (264)

El poderoso hálito cuya fuerza he invocado  
en este canto mío desciende sobre mí;  
la nave de mi espíritu se siente arrebatada  
muy lejos de la orilla, lejos del tembloroso  
tropel cuyos velámenes jamás se desplegaron  
a tempestad ninguna; la esfera de los cielos  
y la robusta tierra se quebrantan al tiempo  
que me siento raptado  
a una terrible y oscura lejanía...  
Y al igual que una estrella que arde esplendorosa,  
detrás del más recóndito velo de los Cielos,  
el alma de Adonais, como un lucero, alumbra  
y nos hace señales, desde esa alta región  
donde mora lo Eterno. (265)

Esta nueva muestra evidencia lo ya inferido respecto al esquema métrico de los alejandrinos que el traductor recompone escrupulosamente en español mediante alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos; la ampliación en el número de versos, algunas alteraciones menores que en todo caso respetan la estructura inglesa, como se aprecia en el símil del verso penúltimo “like a star” (vertido en el antepenúltimo: “como un lucero”), aludiendo de esta forma al alma y, en suma, a la inmortalidad del celebrado Keats.

## 9. Keats: “Beauty is truth, truth beauty”

El londinense John Keats (1795-1821) tuvo una vida breve, igual que Byron y Shelley. Personifica al poeta de linaje humilde que, a contracorriente, logra grabar su nombre en el palmarés literario. Cultivó el clasicismo realzando su predilección por la cultura griega, tal como denota este primer espécimen que Carlos Clementson traduce, procedente del libro primero de “Endymion” que empieza con el famoso primer verso que vincula a lo bello con el gozo:

A thing of beauty is a joy for ever:  
Its loveliness increases; it will never  
Pass into nothingness; but still will keep  
A bower quiet for us, and a sleep  
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. (266)

Todo lo que es hermoso es un gozo perenne:  
su encanto va en aumento, sin perderse en la nada,  
y parece brindarnos un tranquilo refugio,  
un sueño constelado de muy dulces visiones  
y una respiración saludable y serena. (267)

El poema inglés se extiende a través de pareados con pies en pentámetros yámicos, mediante versos endecasílabos. Clementson transforma esta marcada regularidad prosódica en versos alejandrinos trenzados con cierta rima asonante, generando también una musicalidad interna que, por ejemplo, en el primer verso se debe al predominio de fonemas oclusivos y fricativos, musitándolo además con una medida elaborada mediante dos únicas vocales, la /e/ y la /o/. De este modo, la belleza que clama la poesía se origina en la lengua término mediante los recursos lingüísticos propios del plano prosódico del lenguaje. Aquí está el comienzo de la traducción de Marià Manent, que nos permite constatar su atinada labor desde el oficio intrínseco de poeta mediante la elección léxica, el apego al sentido original y la comedia métrica endecasílabo y alejandrina:

Es lo bello alegría para siempre:  
se acrece su hermosura y ya nunca huiría  
hacia la nada; guarda todavía un refugio  
de paz para nosotros y un dormir  
lleno de dulces sueños, salud, respiro blando. (Manent, 1945: 207)

Precisamente la belleza junto a la imaginación son los temas centrales del segundo poema que Clementson traduce sobre la urna griega, “Ode on a Grecian Urn”, cuya *editio princeps* data de 1820. Reproducimos la terminación de la oda que alude a la región de Ática, poniendo ante el receptor el regocijo que supone la contemplación del lugar y de sus detalles:

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral  
When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say’st,  
“Beauty is truth, truth beauty,—that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know”. (270)

Ática forma, bellas actitudes de un pueblo  
de varones y vírgenes labrados sobre el mármol  
entre pisadas juncias y silvestres ramajes,  
¡oh, forma silenciosa que al pensamiento excedes  
como la Eternidad! Fría pastoral sin tiempo,  
cuando la edad consume a esta generación,  
tú quedarás en medio de otros tantos dolores  
distintos a estos nuestros como amiga del hombre,  
al que le irás diciendo a través de los siglos:  
“La belleza es verdad, y la verdad, belleza”:  
eso es cuanto en la tierra debéis de conocer,  
y más no os hace falta. (271)

El aspecto eufónico de la escritura de Clementson destaca por doquier manteniendo, por ejemplo, la presencia de la anáfora en los versos (quinto y sexto, séptimo y octavo) o instaurando alguna rima asonante entre los versos primero y quinto, creando una aliteración al inicio de palabras dentro del verso segundo o mutando las reiteraciones de fonemas nasales bilabiales por fricativos labiodentales (“marble men and maidens”) que emanan de “varones y vírgenes”. Los diez versos que modulan la estrofa inglesa se transforman en doce, lo que brinda al traductor, una vez más, la posibilidad de diseminar una expresión explicativa sin hacer uso de la elipsis



o de acortamientos sintácticos, antes bien lo contrario. Así, en el verso quinto, Clementson explicita el complemento “sin tiempo” que remarca el significado del sustantivo anterior (“Eternidad”), en el séptimo agrega el adjetivo comparativo “tantos” matizando el nombre “dolores”, o en el noveno añade el complemento circunstancial de tiempo “a través de los siglos”, antes de presentar la famosa coronación del poema, que es trasladada con dos versos alejandrinos más un heptasílabo, haciendo gala de la explicitud y claridad referidas.

Registremos, a modo de corolario, la versión de Marià Manent, que modula su *textum* a través del esquema métrico alejandrino creando al mismo tiempo una cuidada elaboración anafórica e incluso cierta rima al final de los versos que armonizan la acústica vocálica:

¡Forma ática, hermosa actitud! Guarnecida  
con progeñe de hombres y doncellas de mármol,  
con ramas de los bosques y con hollada hierba.  
Tu empeño, ¡oh silenciosa forma!, nuestros pensares  
vence, como lo eterno: ¡oh tú, pastora fría!  
Cuando a los hoy lozanos ya la vejez consuma,  
te quedarás aún, en medio de otras cuitas,  
como amiga del hombre, diciendo: “La belleza  
es verdad; la verdad, belleza”: y eso es cuanto  
en la tierra sabéis, y otro saber no os falta. (Manent, 1945: 181)

Agreguemos también otra traducción procedente del libro de Ángel Rupérez titulado *Lírica inglesa del siglo XIX*, que conserva el sentido original vertido en una docena de versos, sin generar aspectos prosódicos destacados:

¡Oh forma ática! Hermosa compostura  
de hombres y doncellas en mármol cincelados,  
guarnecidos de ramas y de maleza hollada.  
Tú, figura silenciosa, atormentas  
nuestra alma como lo hace la eternidad: ¡fría Pastoral!  
Y cuando la vejez devaste a esa generación,  
tú quedarás entre otros dolores  
distintos de los nuestros, amiga del hombre a quien dirás:  
“La belleza es la verdad y la verdad belleza!”. Esto es todo  
Y no otra cosa necesitáis saber sobre la tierra. (Rupérez, 1987: 199)

Ángel Rupérez incluye diez piezas de Keats entre su selección de poetas románticos ingleses, junto a John Clare (1793-1864), que fue un vate solitario de estirpe rural el cual no suele encontrarse en los florilegios. Volviendo a Carlos Clementson, hay que añadir que, en total, presenta una veintena de poemas (268-271) del legado literario de Keats, entre los que también descuella un tributo a los traductores de Homero al inglés que entendemos a la vez como un homenaje a los traductores de poesía, así como un reconocimiento al poeta griego que acrisola nuevamente su brillante clasicismo: “On First Looking into Chapman’s Homer” (288-289). Otra muestra que confirma la admiración que Keats profesa a Homero es “To Homer”, también traducido por Carlos Clementson en su antología (310-311).

## 10. Unas notas sobre el traductor

Llegados a este punto, es lógico que nos interese por la carrera literaria de Carlos Clementson, en la que resalta su permanente dedicación a la traducción poética en diversas lenguas, acercando al lector español obras y antologías de Joachim Du Bellay, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernando Pessoa o Manuel M.<sup>a</sup> Barbosa du Bocage. Asimismo, Carlos Clementson ha dado a la estampa una serie de voluminosas antologías generales que abarcan el conjunto de diversas tradiciones literarias europeas, como la dedicada a la poesía portuguesa, titulada *Alma minha gentil* (2010), premio Giovanni Pontiero del Instituto Camoens y la Universidad Autónoma de Barcelona; la catalana, *Esta luz de Sinera* (2011); la gallega, *Sinfonía Atlántica* (2012); y la francesa, *Las rosas de la vida* (2015).

El servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, UCOPress, editó una muy abarcadora antología con extenso estudio preliminar de la *Poesía de Pierre de Ronsard* en dos amplios volúmenes de más de un millar de páginas, que fue reconocida con el premio a la Traducción de las Universidades Españolas, y en 2020 dicha institución cordobesa, junto a la de Sevilla, han publicado dos de los tres volúmenes que comprende su totalizadora panorámica comentada de *La poesía francesa (de la Edad Media al siglo XX)*, en 1222 páginas de gran formato. Además, su dedicación a la poesía viene de antiguo, concretamente desde 1974, cuando publicó su inicial *Canto de la afirmación*, que recibió el premio Polo de Medina, de la Diputación de Murcia, al que siguieron *Los argonautas*, en 1975, y en 1979 *Del mar y otros caminos*, que fue accésit del premio Adonais; en 1993 vio la luz *Los templos serenos* y, en 1995, *Archipiélagos*, que fue reconocido con el premio José Hierro. Posteriores son *La selva oscura*, que recibió el premio Juan de Mena (2002); *Figuras y mitos* (2003), *Córdoba, ciudad de destino* (2014), o los más recientes *Retablo de una Edad de*

*Plata*, que data de 2018, y *Rapsodia ibérica* (2019), entre otros. En total, el escritor cuenta en su haber con unos dieciséis poemarios personales<sup>4</sup> hasta la fecha.

A las antologías ya citadas habría también que sumar la titulada *Vaghe stelle dell’Orsa. Poetas italianos de ayer y de hoy (de Francisco de Asís a Giuseppe Ungaretti)*, actualmente en prensa bajo el sello de editorial Eneida, en donde han ido viendo la luz gran parte de sus trabajos.

Carlos Clementson, pues, es un fecundo traductor de poesía por el vario conjunto de sus versiones, de las que es buen ejemplo la serie de poemas aquí estudiados. En su *Antología de poetas ingleses*, el traductor cordobés ha plasmado en castellano “una serie o estirpe de poetas, que se han apartado de las corrientes racionalistas y las preestablecidas normas académicas de dicha índole, y han primado en sus obras los valores de la sensibilidad, la emoción, la intuición y la imaginación” (24), así como una valoración personal de la vigencia de la tradición clásica griega; autores con los que su traductor muestra una cierta afinidad estético-espiritual. Clementson lo manifiesta así: “hemos de confesar bien explícitamente que hemos trasladado a aquellos autores con los que el traductor se ha podido sentir más identificado de algún modo” (24).

A la carrera poética de Carlos Clementson, hay que sumar su faceta académica, pues es doctor en Filología Románica por la Universidad de Murcia, donde obtuvo dicho grado con un trabajo sobre *La revista “Cántico” y sus poetas*, en 1979, habiéndose licenciado con un estudio sobre Paul Valéry, y *Le Cimetière Marin* en 1968. En la Universidad de Murcia dio sus primeras clases como adjunto de Literaturas Románicas, estableciéndose, hacia 1973, en la Universidad de Córdoba, donde, como profesor titular, ha impartido durante cuatro décadas las asignaturas de Literatura Española, Francesa, Catalana y Gallega, siendo nombrado Profesor Honorífico en 2014, fecha de su jubilación académica.

## 11. A modo de conclusión

Una vez cotejadas las traducciones analítica y comparativamente con las fuentes originales inglesas, este trabajo ha intentado demostrar el atinado y benemérito grado de adecuación formal, prosódica y semántica que contiene la reescritura de Carlos Clementson, lo cual es la evidencia tangible de que sus versiones emanan de la mano de un poeta.

De un poema en una lengua extranjera el traductor cordobés consigue un muy aproximado equivalente poético y rítmico en español; crea de nuevo ese mismo poe-

<sup>4</sup> Para profundizar en su poesía personal, véanse los estudios realizados por el catedrático Francisco Javier Díez de Revenga (1986, 1990, 2008).

ma en otra lengua distinta, pues de un poema nuestro autor reelabora otro equivalente y válido por sí mismo, y no con una función meramente ancilar al servicio del texto original, sino otro poema con plasticidad, ritmo y armonía suficientes para ser considerado en sí mismo, en una lengua distinta a la original, pero con todas las virtualidades y efectos de la auténtica poesía, con análoga capacidad de comunicación y emoción del original, que ese es el más fiel modo de traducción.

Es aquí de aplicación la concepción de Carles Riba<sup>5</sup> sobre la auténtica fidelidad a la muestra, que el propio Clementson asume y refleja con estas palabras: “la traducción más poética es la más literal” (1989: 260; 2017: 159), es decir, la más fiel al poema, a su poesía; no a la letra, sino al espíritu del poema. En palabras de Octavio Paz: “No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. [...] En todos los casos, sin excluir aquellos en que solo es necesario traducir el sentido, como en las obras de ciencia, la traducción implica una transformación del original” (1990: 13).

Con estas premisas, no es aventurado afirmar que Carlos Clementson es un poeta-traductor en la línea del que él considera su maestro, el catalán Marià Manent, y otros traductores igualmente ilustres como José María Valverde, José Antonio Muñoz Rojas, Carlos Pujol, o Manuel Álvarez Ortega.

## Bibliografía

- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2006). “Blanco White and the Making of Anglo-Hispanic Romanticism”. *European Romantic Review*, 17 (4), 437-456.
- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2011). *Reimagining the Transatlantic, 1780-1890*. Farnham, Ashgate.
- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2016). “London’s Pan-Atlantic Public Sphere: Luso-Hispanic Journals, 1808-1830”. En Eckell, Leslie Elizabeth y Elliot, Clare Frances (eds.), *The Edinburgh Companion to Transatlantic Studies*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 45-58.
- Andreu Miralles, Xavier (2016). “El viaje al norte y el peso de la historia. Las identidades de Blanco White en sus Letters from Spain (1822)”. *Revistas Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 29, 109-132.

<sup>5</sup> Estas ideas pueden leerse en el prólogo que Carles Riba escribe para su segunda traducción de la *Odisea*. Véanse los trabajos de Isabel Turull, cuya tesis doctoral se centra en el humanista barcelonés (2014), especialmente el de 2018 donde hallamos la cita siguiente del citado prólogo: “Era jugar-m’hi molt com a professor de grec i com a poeta. Vaig deixar que, en mi, aquell cedís el pas a aquest” (Turull, 2018: 62). El capítulo cuarto del libro de Eduard Valentí i Fiol (1972) también realiza una prospección en el estilo de Riba.

- Ballesteros González, Antonio (2011). *Poesía Romántica Inglesa. Antología Bilingüe*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Blake, William (1789). *Songs of Innocence and of Experience Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*. Londres.
- Blanco White, José María (1928). “Night and Death”. *The Bijou: or, Annual of Literature and The Arts London*, vol I. Londres, William Pickering, 16.
- Bloom, Harold (1976). *Figures of Capable Imagination*. Nueva York, The Seabury Press.
- Bloom, Harold (2011). *The Best Poems of the English Language. From Chaucer Through Robert Frost*. Nueva York, Harper Perennial.
- Clementson, Carlos (1987-1989). “Tres elegías de Ronsard”. *Estudios Románicos*, 4, 257-268.
- Clementson, Carlos (2010). *Alma minha gentil. Antología General de la Poesía Portuguesa*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2011). *Esta luz de Sinera. Antología General de la Poesía Catalana*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2012). *Sinfonía Atlántica. Antología General de la Poesía Gallega*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2015). *Las rosas de la vida. Antología General de la Poesía Francesa, de François Villon a Paul Valéry*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2018). *La belleza es verdad (Antología de poetas ingleses de W. Shakespeare a W. B. Yeats)*. Madrid, Eneida.
- Coleridge, Samuel Taylor (2018). “From Biographia Literaria”. En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 590-597.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1986). “Naturaleza y tiempo en la poesía de Carlos Clementson”. *Monteagudo*, 3, 29-30.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1990, 2006). *La poesía de Carlos Clementson*. Córdoba, Trayectoria de Navegantes.
- Díez de Revenga Francisco Javier (2008). “La poesía de Carlos Clementson”. *Buxía*, 6, 84-88.
- Frank, Armin Paul (1991). “Translating and Translated Poetry: the Producer’s and the Historian’s Perspectives”. En van Leuven-Zwart, Kitty M. y Naaijken, Ton (eds.). *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 115-140.

- Holmes, James S. (1970). "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". En Holmes, James S. y Popovič, Anton (eds.). *The Nature of Translation*. La Haya, Mouton, 91-105.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.
- Íñiguez Rodríguez, E. (2015). "Un modelo de evaluación de la calidad para la traducción de poesía: Cavafis en español". *Sendebarr*, 26, 195-212.
- Lista, Alberto (1953). "Don Alberto Lista". En *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo LXVII. Poetas líricos del siglo XVIII. Tomo III*. Madrid, Ediciones Atlas, 269-391.
- Llorens, Vicente (1972). "Historia de un famoso soneto". En Pincus, Sigele R. y Sobejano, Gonzalo (eds.). *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*. Madrid, Gredos, 299-313.
- Manent, Marià (1945). *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Barcelona, Lauro.
- Marco Borillo, José Manuel (2001). "La descripción y comparación de traducciones: hacia un modelo integrador". *Sendebarr*, 12, 129-152.
- Milton, John (1645). "Lycidas". En *Poems of Mr. John Milton: both English and Latin, compos'd at several times [...]*. Londres, Ruth Raworth for Humphrey Moseley.
- Paz, Octavio (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.
- Ritchie, J. (1995). "Robert Burns and William Wordsworth: Positioning of a Romantic Artist in the Literary Marketplace". *Studies of Scottish Literature*, 30 (1), 129-136.
- Ronsard, Pierre de (2017). *Pierre de Ronsard. Poesía I*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Clementson. Córdoba, UCOPress.
- Ronsard, Pierre de (2017). *Pierre de Ronsard. Poesía II*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Clementson. Córdoba, UCOPress.
- Rupérez, Ángel (1987). *Lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid, Trieste.
- Shelley, Percy Bysshe (2018). "From A Defense of Poetry, or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry'". En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 601-619.
- Turull i Crexells, Isabel (2014). *Teoria i praxi de la llengua literària en Carles Riba* (Tesis doctoral). Departamento de Filología Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme*. Venecia, Edizioni Ca' Foscari.

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

- Valentí i Fiol, Eduard (1972). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona, Curial.
- Valverde, José María y Leopoldo Panero (2010). *Poetas románticos ingleses*. Barcelona, BlackList.
- Wordsworth, William (1976). *Poemas*. Traducción de Jaime Siles y F. Toda. Madrid, Editora Nacional.
- Wordsworth, William (2018). “Preface to Lyrical Ballads”. En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 586-566.
- Wordsworth, William (2021). *Antología poética*. Edición y traducción de Antonio Ballesteros. Madrid, Cátedra.





**LA AMBIGÜEDAD DE LA CIUDAD INSULAR: LECTURA  
MITOCRÍTICA DE *TUS PASOS EN LA ESCALERA* (2019)  
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

**THE AMBIGUITY OF THE INSULAR CITY: MYTHOCRITICAL  
READING OF ANTONIO MUÑOZ MOLINA'S  
*TUS PASOS EN LA ESCALERA* (2019)**

MIEKE VULKERS  
*Universidad de Utrecht*

RESUMEN:

El presente artículo propone una lectura mitocrítica de los espacios urbanos de *Tus pasos en la escalera*, de Antonio Muñoz Molina. Partiendo de la imagen de la isla y el mito del naufrago en textos fundacionales como la *Odisea* y *Robinson Crusoe*, se introduce el término “ciudad insular”. La ciudad insular se caracteriza como un espacio ambiguo que oscila entre el encierro forzoso y el refugio protector. A partir de los regímenes del imaginario de Durand, se conecta la plasmación de la ciudad insular en *Tus pasos en la escalera* con el mito del naufrago representado en la *Odisea*.

PALABRAS CLAVE:

Antonio Muñoz Molina, isla, mitocrítica, régimen del imaginario, naufrago

ABSTRACT:

This article proposes a mythocritical reading of the urban spaces in *Tus pasos en la escalera* by Antonio Muñoz Molina. On the basis of the image of the island and castaway myth in fundamental texts like the *Odyssey* and *Robinson Crusoe*, the term “insular city” is introduced. The insular city is characterized as an ambiguous space, oscillating between imprisonment and protective refuge. Based on the orders of the image, introduced by Durand, the projection of the insular city in *Tus pasos en la escalera* is connected to the castaway myth as represented in the *Odyssey*.

KEY WORDS:

Antonio Muñoz Molina, island, mythocriticism, order of the image, castaway

## 1. Introducción: islas y naufragos en la obra de Muñoz Molina

Estar encerrado o sentirse a salvo: el confinamiento en los tiempos del COVID-19 ha puesto en entredicho, una vez más, la ambigüedad de la existencia humana. Quedarse en casa y guardar el distanciamiento social le ha dado otra cara a la noción de “insularidad”. No es el estado insular una temática reciente, dado que, desde las expresiones primordiales de la narrativa oral y escrita, la ínsula siempre ha sido un tema que apela a la imaginación. En los mitos de la antigüedad, la isla era el lugar donde dioses y héroes podían esconderse o quedar aislados. A partir de las robinsonadas derivadas de *Robinson Crusoe* (1719), la literatura insular de la modernidad se asocia con el relato del naufrago. Este subgénero novelístico representa la isla en toda su ambigüedad: libertad y cautividad, huida de la vida cotidiana y lugar de exilio (Kinane, 2017: 211). El naufragio no supone necesariamente el fracaso de una navegación; como apreciamos en las obras de Verne y Golding, el naufrago puede ser arrojado sobre la isla desde un globo o un avión.<sup>1</sup> Más aún, Antonio Muñoz Molina propone que “hubo hombres que naufragaron no en el mar, sino en un continente” (1989: 31). La isla, concebida como el lugar donde el naufrago ha sido arrojado, parece ser la metáfora del estado de ánimo causado por el fracaso anterior. Ya en los artículos iniciales de Muñoz Molina en la prensa granadina, surge el personaje del Robinson urbano que es una amalgama de naufrago, *flâneur* y *voyeur*. Representado por primera vez en la obra homónima del año 1984, la figura remite a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, desplegando ciertas relaciones intertextuales con los relatos del naufrago. La segunda compilación de crónicas literarias, *Diario del Nautilus* (1986), se refiere explícitamente a la robinsonada de Julio Verne, *La isla misteriosa* (1874), en la que los naufragos conocen al enigmático capitán Nemo. Parece que los temas del relato del naufrago ocupan un lugar importante en el imaginario del autor, por lo menos al comienzo de su recorrido literario.

Como, según mi punto de vista, el Robinson urbano se manifiesta de manera persistente en la obra del autor, el estado insular sigue afectando a los protagonistas de Muñoz Molina. Intento demostrar que su obra narrativa actual todavía se vincula con la temática de la isla. A tal efecto, me centraré en *Tus pasos en la escalera* (2019) de Antonio Muñoz Molina, la novela más reciente del autor. Mi trabajo explora un componente poco estudiado por la crítica que se centra en su carácter aparentemente apocalíptico, evocado en la frase que da comienzo a la novela: “me he instalado en esta ciudad para esperar en ella el fin del mundo” (Muñoz Molina, 2019: 9). Las reseñas aluden a una obra distópica y la califican como “una novela de suspense sobre el fin del mundo” (Hevia, 2019: sin páginas). Sin embargo, se reconocen también las

<sup>1</sup> Véanse *La isla misteriosa* (1874) de Julio Verne y *Lord of the Flies* (1954) de William Golding.

relaciones de esta novela con la obra previa del autor y sus referentes clásicos, así como la representación del “observador urbano” (Cruz, 2019: sin páginas), una referencia a las figuras literarias del *flâneur* y el *voyeur*, que aparecen con frecuencia en la obra de Muñoz Molina.<sup>2</sup> Otro comentario se refiere a la temática del naufrago: el hombre que se construye una existencia propia después de una experiencia traumática, “como Nemo en su misteriosa isla o Robinson en la suya” (Rodríguez Rivero, 2019: sin páginas), ya desde el comienzo de su carrera, el tema del naufragio en los textos del autor suscitó el interés de la crítica especializada (Soria Olmedo, 1988; Franco Bagnouls, 2001; Begines Hormigo, 2006; Valls, 2009; Ruiz Rico, 2011; Serna, 2014, 2016).

Dado que la adición del adjetivo “urbano” sitúa al personaje “Robinson” en un entorno específico, abordaré el presente análisis desde una perspectiva espacial. Con respecto a la ambientación del personaje recurrente, se menciona con frecuencia la relevancia de la ciudad moderna (Soria Olmedo, 1988, 1998; Valls, 2009; Ruiz Rico, 2011; Serna, 2014; Sperber, 2015). En este contexto, introduzco el término “ciudad insular” para referirme a la manifestación del estado insular del naufrago en el ámbito determinado de la ciudad. Formulo la hipótesis de que, conforme al rasgo fundamental de la isla, la ciudad insular se manifiesta como un espacio ambiguo. Investigaré cómo se manifiesta la ambigüedad de la ciudad insular en *Tus pasos en la escalera* y qué resonancias se producen con respecto a construcciones literarias anteriores de la isla.

Como se ha destacado anteriormente, la ambigüedad de la isla ya se plasma en los textos míticos. El método mitocrítico, expuesto por Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), no solo nos da los recursos adecuados para analizar la obra de arte como si fuera un mito, sino que también subraya la contraposición de los regímenes del imaginario que considero el instrumento apropiado para un análisis fundado en la ambigüedad. De ahí que parezca legítimo visitar el método propuesto por Durand para analizar la concepción de la isla en la obra de Muñoz Molina.

El método durandiano se ha establecido hasta cierto punto en el ámbito de la crítica literaria y artística, donde se aplican ampliamente los términos “mitema” y “símbolo” como herramientas analíticas. Sin embargo, el contraste entre los regímenes del imaginario, tan esencial en el sistema de Durand, es un instrumento de análisis utilizado menos frecuentemente en trabajos críticos recientes. Considero que la contraposición de los regímenes planteada por Durand permite profundizar en el análisis de la reescritura contemporánea del mito del naufrago en la literatura española. Por

---

<sup>2</sup> Según se ha argumentado anteriormente, el “yo” en *Ventanas de Manhattan* se construye mediante una mezcla de *flâneur* y *voyeur* (Vulkers, 2020: 917).

tanto, el presente trabajo explorará cómo la terminología mitocrítica posibilita la interpretación de conceptos tan ambiguos como la isla y la ciudad insular. En primer lugar, expondré cuáles son las características de los regímenes del imaginario según Gilbert Durand, para distinguir luego las dos caras de la isla en el mito del náufrago representado en textos emblemáticos como la *Odisea*, *Robinson Crusoe* y *La isla misteriosa*. A continuación, me centraré en la obra de Muñoz Molina, identificando en qué consiste la ambigüedad de la ciudad insular en *Tus pasos en la escalera*.

## 2. Revisitando a Durand: los regímenes del imaginario

Las preguntas existenciales del ser humano acerca de la vida y la muerte, o sea las angustias del Tiempo, se han plasmado desde siempre en las narraciones míticas, en las cuales estas cuestiones se representan de manera simbólica. En *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* Durand presenta un modelo sistemático de las imágenes simbólicas, agrupando los fenómenos míticos en dos grandes regímenes: el régimen *diurno* y el régimen *nocturno*. Se define el régimen como “una macroestructura que agrupa varios conjuntos de estructuras unidas por una motivación común” (Gutiérrez, 2012: 87). La hipótesis del estudio plantea que cada narrativa, al responder a las cuestiones eternas del ser humano, se relaciona con el lenguaje simbólico de los mitos, mientras que se corresponde también a la situación histórica y sociocultural del texto en cuestión.

En el régimen diurno se acentúan las angustias del Tiempo, “*la hipérbole negativa*”, a través de imágenes que se unen con lo animal (*teriomorfo*), las tinieblas (*nictomorfo*) y la caída (*catamorfo*) (Durand, 2005: 73-125). A continuación se elige la oposición, en las palabras de Durand, la *antítesis*, para combatir estos fenómenos amenazantes (129). Así pues, el régimen diurno se adhiere a lo heroico, a la lucha contra el monstruo y las tinieblas. En contraste, el régimen *nocturno* se caracteriza por el *eufemismo*. Dicha *eufemización* de las angustias existenciales del ser humano se manifiesta de dos maneras: por un lado, la *inversión* de la realidad peligrosa mediante el redoblamiento y los símbolos de la *intimidación*: la tendencia *mística* (203). Por el otro, se enfatiza el carácter cíclico de la vida, al plasmar la repetición en el tiempo y las imágenes híbridas: la tendencia *sintética* (355).<sup>3</sup>

Aunque la sistematización de los símbolos en dos regímenes parece ser clara, predomina la ambigüedad de los símbolos: el régimen nocturno continúa utilizando

<sup>3</sup> Cabe notar que en las décadas siguientes se ha criticado una dicotomía tan estricta, como la división en dos regímenes, por ejemplo desde la visión feminista. En estudios más recientes, Durand cambió el sistema hacia una estructura de tres categorías, otorgando más prominencia al régimen sintético o dramático (Gutiérrez, 2012: 84, 108).

el mismo vocabulario que el régimen diurno, “pero encubriendo un contexto imaginario muy diferente” (Durand, 2005: 207). Además, el proceso de *eufemización* de las amenazas del Tiempo se realiza por etapas, al conservar parcialmente el sentido aterrador de los símbolos (Durand, 2005: 207). Durand ha demostrado la frontera permeable entre los regímenes en su estudio *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme* (1961). Allí, conecta al protagonista de la obra de Stendhal con el régimen diurno del heroísmo y al mismo tiempo con los símbolos de la inversión y de la intimidad, pertenecientes al régimen nocturno. Reconoce, por ejemplo, la torre donde aprisionan a Fabrizio del Dongo no solo como “un lieu d’effroi” (Durand, 1961: 170), sino también como la “*prison heureuse*”, el espacio de intimidad (173). De este modo, Durand caracteriza la obra de Stendhal como un texto transicional, entre los géneros literarios de la epopeya y la novela. Sin embargo, también es posible señalar el predominio de solo un régimen en un texto. Morales Peco posiciona “Combray” (1913) de Proust predominantemente en el régimen nocturno, “bajo el signo de retorno a la madre” (1997: 61). Otro análisis concluye que en *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato predominan las estructuras del régimen diurno (Gutiérrez, 2012: 170). Ambos estudios conectan la posición en el régimen en cuestión con el desarrollo psíquico del protagonista.

En el marco del presente trabajo, nos interesa en particular la interacción entre los regímenes opuestos, dado que la ambigüedad de la isla constituye el foco de atención del análisis. Como veremos, el análisis fundado en el contraste entre los regímenes diurno y nocturno convierte el enfoque mitocrítico en el punto de partida adecuado para analizar la ambigüedad intrínseca de la isla.

### 3. Las dos caras de la isla del naufrago en la tradición literaria

Ahora bien, pongamos en práctica el procedimiento mitocrítico, la identificación de los mitemas, al aplicarlo en primera instancia a la imagen de la isla, tal y como se presenta en la *Odisea*.<sup>4</sup> Dado que el mito del naufrago narrado por Homero es muy conocido, me limitaré a un resumen de los mitemas, que se pueden agrupar en los siguientes cuatro pares opuestos:

a) castigo divino - ayuda divina

Ulises sufre de la ira de Zeus y Poseidón; como es bien sabido, el héroe goza de la ayuda de la diosa Atenea.

b) pérdida de poder (naufragio) - restauración de poder

---

<sup>4</sup> Se define el mitema como la unidad discursiva mínima con significado mítico (Durand, 1979: 310).

El rencor divino causa el fracaso repetido de las navegaciones de Ulises: pérdida de poder. El héroe logra establecer su virilidad, demostrar sus capacidades de arquero y restaurar su soberanía en Ítaca, todos símbolos ascensionales. Estos signos de verticalidad son la antítesis de los símbolos nefastos que se asocian con el naufragio.

c) encierro forzoso (isla, gruta, encantamiento) - evasión

Ulises se encuentra encerrado en islas y grutas, y sujeto al encantamiento. Con la ayuda de Atenea, sabe utilizar su astucia y escapar del cautiverio.

d) nostalgia - regreso

En la isla de Ítaca, la esposa Penélope y el hijo Telémaco mantienen la confianza en el regreso de Ulises. Al mismo tiempo, el héroe nostálgico sufre continuamente de añoranza de su tierra natal.

Limitemos la visión a la perspectiva espacial de la isla. Evidentemente, la isla del cautiverio, rodeada por el mar, se conecta con el símbolo *nictomorfo* del agua hostil, el agua negra (Durand, 2005: 99). Pero las estancias en las islas se asocian sobre todo con influencias femeninas nefastas. La fatalidad de las ninfas Circe y Calipso, que se caracterizan por sus “hermosos cabellos” (Homero, 1982: Canto X, v.136), pone de manifiesto la imagen de la cabellera. Los cabellos simbolizan el procedimiento mágico, las ligaduras que sujetan a la víctima (Durand, 2005: 111). A través de la imagen de la *femme fatale*, Durand reúne los aspectos *nictomorfos* y *teriomorfos* atribuidos a la femineidad (105).

Durand subraya que el héroe, según el régimen diurno, es esencialmente claustrofóbico, porque “la descente, la claustration labyrinthique, la captivité, sont unanimement considérées comme des obstacles au projet épique” (1961: 159). Ulises siente la necesidad de romper la restricción de su estado aprisionado; en muchas ocasiones, recurre a su astucia para escapar de la isla. Es decir, la táctica de evasión del héroe se asocia con los símbolos *espectaculares*, de la visión y la palabra, que se oponen al carácter oscuro de los símbolos *nictomorfos*.

Aunque el mito del naufragio narrado en la *Odisea* conecta la isla con el mitema c) del encierro forzoso, la obra representa también islas que no se conforman con la imagen del cautiverio. Por ejemplo, según los mitemas presentados bajo d), la isla de Ítaca se asocia con el regreso, la intimidad y el hogar. Asimismo, la isla del rey Alcínoo se presenta en un estado casi utópico, por su situación apartada e índole pacífica (Ramos, 1970: 56). En otras palabras, según el régimen diurno, la isla se manifiesta como un encierro forzoso; su representación fuerte se asocia con las imágenes del agua hostil y la femineidad fatal. Al mismo tiempo, según el régimen nocturno, se *eufemiza* el carácter amenazante de la isla mediante las referencias a la intimidad y la

inversión de la fatalidad femenina en la representación de la mujer-madre (Penélope) y de la virgen (Nausicaa, hija del rey Alcínoo). Por tanto, en la *Odisea* la imagen de la isla ya se asocia con símbolos pertenecientes a ambos regímenes del imaginario. Para Durand, la isla subraya la ambigüedad del personaje Ulises, pues dentro del peligro de la detención se dibuja el valor invertido del regreso a la isla de Ítaca (1961: 160).

Las reescrituras del mito del náufrago que sirven de inspiración para la creación de la figura del Robinson urbano, *Robinson Crusoe* y *La isla misteriosa*, acentúan también la ambigüedad insular. Por una parte, de acuerdo con su época, la isla de Robinson Crusoe plasma el aspecto heroico: la capacidad humana de conquistar su entorno y construirse un universo propio. Por otra parte, se constatan en las islas de Defoe y Verne ciertos movimientos hacia el régimen nocturno: la tendencia *mística* a través de la relevancia de la morada íntima, y la tendencia *sinéctica* según las actividades cíclicas. De lo anteriormente expuesto se desprende que *Robinson Crusoe* y las robinsonadas se caracterizan como relatos heroicos con una inclinación intensa hacia el régimen nocturno. Estas obras son conocidos referentes del imaginario de Muñoz Molina que, como veremos, se hallan también presentes en *Tus pasos en la escalera*.<sup>5</sup> Conforme a este recorrido por la representación de la isla en estos grandes referentes de la literatura insular, podemos agudizar la hipótesis de la siguiente manera: la ciudad insular se manifiesta como un espacio ambiguo, moviéndose entre el encierro forzoso y el refugio protector.

#### 4. *Tus pasos en la escalera*: Lisboa, la ciudad insular

Al publicarse *Tus pasos en la escalera*, Muñoz Molina recalca el carácter completamente ficticio de la novela y propone que la obra en cuestión regresa a “la estructura de sus primeras novelas” (Iglesia, 2019: sin páginas). Según el autor, *Tus pasos en la escalera* difiere de las obras inmediatamente anteriores, de carácter menos tradicional.<sup>6</sup> No obstante, una intriga sencilla no supone inevitablemente una

---

<sup>5</sup> *La isla misteriosa* es una de las lecturas más queridas de Muñoz Molina, como expresa en el “Autorretrato” publicado en su sitio web: “Quizás la novela que he leído más veces en mi vida es *La isla misteriosa*, de Verne. El primer personaje que me produjo una fascinación consciente como pura invención literaria fue el capitán Nemo. Julio Verne fue el primer escritor: el que me hizo comprender que las novelas las escribía alguien, que no eran una parte espontánea del mundo. Por imitación de Verne concebí la posibilidad fantástica de hacerme yo también escritor”. <http://antoniomuñozmolina.es/biografia/>, sin fecha.

<sup>6</sup> Las obras publicadas justo antes de *Tus pasos en la escalera* son *Como la sombra que se va* (2014) y *Un andar solitario entre la gente* (2018).

estructura mítica simple. Considero que *Tus pasos en la escalera* contiene un entramado mítico complejo que se refleja en la representación de la ciudad insular. Veremos en el siguiente análisis cómo se materializa la ambigüedad de la ciudad insular en *Tus pasos en la escalera*.

En línea con el retorno a “un planteamiento novelístico tradicional y sencillo” (Sanz Villanueva, 2019: s.p.), *Tus pasos en la escalera* es una trama sobria que resalta el estado de ánimo vulnerable del único personaje principal. La novela sigue la perspectiva del protagonista Bruno, hombre traumatizado por el recuerdo del 11-S en su domicilio de entonces, Nueva York. Su esposa Cecilia es neurocientífica y trabaja en un proyecto sobre la memoria y el miedo. Tras haber sido despedido de su trabajo como ejecutivo, Bruno decide trasladarse a Lisboa, en donde se construye un universo tranquilo para esperar el fin del mundo. En ausencia de su esposa prepara minuciosamente un hogar provisto de todo tipo de recursos y alimentos; mientras tanto, anticipa el momento de reunión con Cecilia, quien está en un viaje de duración indeterminada.

Uno de los aspectos más destacables de esta novela se halla en la conexión que se establece entre la ciudad de Lisboa y la imagen de la isla. A pesar de que en realidad se trate de una ciudad continental, planteo que Lisboa actúa en esta novela como la isla del naufrago. Presentar Lisboa como isla, tiene además una carga simbólica, basada en la tradición literaria. Al referirse a la isla desde el enfoque espacial, frecuentemente se alude a que “es el territorio mítico por excelencia. Si hay lugares especialmente adecuados a lo imaginario son las islas” (Martínez Hernández, 2010: 144). Inversamente, se propone también que la construcción de los “territorios literarios” supone la creación de un espacio aislado, autónomo, de carácter insular, que se convierte en mito (Soubeyroux, 2003: 47-48). Otros se refieren a que el “territorio mítico” se caracteriza por “la insularidad y la dificultad de acceso”, acentuadas por fronteras, sean ríos o murallas, sean márgenes figurados (Quesada Gómez, 2006: 92-93). Al parecer, existe un vínculo entre el mito y el concepto espacial “isla”, caracterizado por el difícil acceso y la ambigüedad del aislamiento.

En una entrevista sobre *Tus pasos en la escalera*, el autor subraya la semejanza de dos sitios, al proponer que se observan “las resonancias y los ecos entre dos ciudades, dos situaciones y dos tiempos distintos” (Iglesias, 2019: sin páginas). El protagonista de la novela expone asimismo la analogía entre Nueva York y Lisboa, al declarar que son “dos ciudades atlánticas, cada una con un gran río” (Muñoz Molina, 2019: 227). Había experimentado el carácter insular de Manhattan en la época del 11-S, cuando descubrió “las vías de comunicación tan frágiles de la isla” (59). Se acuerda de la exclamación angustiada de su mujer: “No quiero estar encerrada en una isla” (64).



Los paseos frecuentes en Lisboa, a lo largo de la orilla del Tajo, destacan la presencia marítima del río largo. La orilla representa una frontera infranqueable. Ninguna vez el protagonista atraviesa el río, sino que prefiere reflexionar sobre los muelles, las fronteras que marcan la extremidad de esta ciudad insular. Al igual que el borde del agua de la isla Oigia, en el relato de Ulises (Homero, 1982: Canto V, v. 156-59), los muelles son lugares fronterizos donde se puede sentar y mirar la lejanía (Muñoz Molina, 2019: 243-44). Además, Lisboa es una ciudad laberíntica, con calles estrechas, escalinatas y pasajes sinuosos (279). Dentro de la sistematización mitocrítica, la imagen del laberinto encaja entre los símbolos *teriomorfos*, asociados con las entrañas del animal (Durand, 2005: 124); de esta manera, el laberinto se refiere al cautiverio (Durand, 1961: 159).

A pesar de las referencias abiertas al encierro forzoso, el protagonista ya anuncia el carácter dual de la ciudad durante su viaje inicial a la capital portuguesa: “Lisboa era una ciudad de belleza y de pesadumbre, de magnificencia y de ruina” (Muñoz Molina, 2019: 42). Al instalarse definitivamente en Lisboa, confirma su carácter insular; declara que es “esta isla confortable a la que nos hemos retirado” (97). Más aún, “esta ciudad entera [...] es una buena atalaya para esperar algo que aparezca a lo lejos” (71). El uso repetido de la palabra “muelle” acentúa la ambivalencia de la ciudad, porque marca una frontera y al mismo tiempo facilita la embarcación. Se refiere, por tanto, al contacto con el exterior que permite tanto salir de la reclusión como, no menos importante, la llegada de los demás. En definitiva, en *Tus pasos en la escalera* Lisboa es una isla que invita al retiro voluntario y a la espera del regreso del otro.

#### **4.1. La ciudad insular como refugio protector**

La narración comienza cuando el personaje se ha instalado en Lisboa; los episodios retrospectivos esbozan momentos de su pasado, cuando vivía en Nueva York. Veremos que, en primera instancia, se observa un movimiento desde la temible impresión de la capital estadounidense hacia la intimidad protectora del ambiente lisboeta. El protagonista asocia su pasado en la otra ciudad insular, Nueva York, con el cautiverio y el ruido. Describe su oficio odiado de ejecutivo como “la duración penitenciaria de todos los años” (Muñoz Molina, 2019: 41) y “una vida entera de exilio” (150), expresiones que remiten al cautiverio y al regreso imposible. Como vimos, en el régimen diurno el cautiverio significa el impedimento de la acción centrífuga del héroe. Otros símbolos de la faz amenazante del Tiempo se hallan en la estructura teriomorfa: se relacionan con el símbolo del caballo infernal, “el espanto ante la fuga

del tiempo simbolizada por el cambio y el ruido” (Durand, 2005: 79). En *Tus pasos en la escalera*, a causa del sonido de los aviones y las sirenas durante el 11-S, Nueva York aparece ligada al esquema teriomorfo:

un rugido de aviones acercándose, una explosión duradera que estremecía y atronaba el aire. (Muñoz Molina, 2019: 28)

estallaron como truenos brutales los motores de los cazas de guerra volando muy bajo... (84)

las sirenas discordantes de ambulancias, camiones de bomberos, coches de policía. (85)

Es decir, en *Tus pasos en la escalera* se invierte el valor afectivo del avión, que se incluye normalmente en los símbolos ascensionales, dirigidos a la elevación; en la obra de Muñoz Molina el avión se vincula con las imágenes negativas de lo animal: el ruido, perteneciente al esquema teriomorfo (Durand, 2005: 79). En términos del régimen diurno, la capital estadounidense despliega los aspectos de la angustia temporal.

En cambio, el carácter insular de Lisboa se sitúa al principio en el régimen nocturno, que comprende estructuras que *eufemizan* los valores del imaginario heroico. Ya vimos que el régimen nocturno comprende las tendencias *místicas* y  *sintéticas*. De acuerdo con el punto de vista espacial del presente análisis, me centraré en el eje místico, que revaloriza el contenido afectivo de las imágenes diurnas. Seguiré la perspectiva de los espacios de intimidad y su redoblamiento casi indefinido.

Un aspecto central en la apreciación positiva de la ciudad de Lisboa por parte del protagonista se halla en la casa, el espacio protegido y luminoso donde busca refugio: “Las condiciones son inmejorables. El apartamento está en una calle silenciosa. Por el balcón se ve a lo lejos el río. El río se ve también desde la pequeña terraza de la cocina, que da a jardines y balcones traseros de la calle contigua” (Muñoz Molina, 2019: 9). Los pájaros en el aire evocan recuerdos infantiles, en contraste con el pasado reciente, el rugido de los aviones en Nueva York: “Las golondrinas surcan el cielo y vuelan por encima de los tejados como en las mañanas frescas de los veranos de la infancia” (10).

La *morada íntima* pertenece al grupo de símbolos de intimidad, los llamados *continentes* (Durand, 2005: 249-50). Elemento clave en el contexto de dicha intimidad es la defensa, como las cerraduras y las llaves que refuerzan el sentido de protección (252). Bruno se fija obsesivamente en la cerradura de su habitación y suele encerrarse desde dentro; de hecho, se produce una situación traumática cuando no funciona su llave y él ve la necesidad de pedir asistencia (Muñoz Molina, 2019: 33-35). Es,

por tanto, significativo que entre las lecturas del personaje se incluyan las obras no ficcionales del almirante Byrd y del filósofo Montaigne, ambos conocidos por su aislamiento voluntario. La identificación con los reclusos de sus lecturas gravita en torno a los espacios cerrados donde permanecen: “cierro la puerta de mi casa [...] con la tranquilidad de que nadie más tiene llave, como cerraba el capitán Nemo la escotilla de su submarino y el almirante Byrd la de su cabaña bajo la tierra congelada” (282). Como vemos, se conecta al capitán Nemo, protagonista enigmático de la robinsonada *La isla misteriosa*, con otra figura que solía encerrarse voluntariamente. Es decir, *Tus pasos en la escalera* representa la insularidad de Lisboa en primera instancia como enclaustramiento, el aislamiento voluntario en un espacio cerrado.

Durand cita a Bachelard, al proponer que “las seguridades primarias de la vida” exigen un redoblamiento de la casa: el cuarto dentro de la casa, y dentro del cuarto un rincón específico (2005: 252). El protagonista de Muñoz Molina explicita una sucesión tal de espacios recónditos: el apartamento, dentro del barrio, dentro de la ciudad.

No me apetece nada salir de la ciudad. Ni siquiera he cruzado al otro lado del río en el ferry. En los días de mucho calor he tenido una excusa perfecta para quedarme en el apartamento. Y cuando salgo casi nunca me alejo del barrio, que tiene algo de aldea recogida, de mundo completo, íntimo y a la vez abierto [...]. Vivo en un retiro en el interior del otro retiro de Lisboa. (Muñoz Molina, 2019: 104-105)

Más aún, en *Tus pasos en la escalera* se prolonga el redoblamiento de los continentes desde la casa hacia los cuartos, y, allí dentro, el sillón de lectura, junto a la ventana, y el sumergimiento en la lectura (Muñoz Molina, 2019: 39). Coincide con la sucesión de espacios íntimos que Durand denomina “la casita dentro de la más grande” (2005: 252). Esto causa un efecto de redoblamiento progresivo: el descenso a espacios recónditos cada vez más pequeños y cerrados se refiere a “una penetración en una intimidad protectora” (Morales Peco, 1997: 48).

Aparte de las referencias a la intimidad protectora, se hallan alusiones a otros símbolos *místicos*, como el esquema de las sustancias alimentarias. Además, se hace visible la parte *sintética* del régimen nocturno: el protagonista tiene el propósito de cuidar del huerto, preparar la comida y ordenar la casa: como un verdadero Robinson Crusoe, se dedica a todo tipo de actividades vinculadas con los aspectos repetitivos y domésticos de la vida (Muñoz Molina, 2019: 40). Sin embargo, veremos a continuación que el estado de intimidad protegida y actividades cíclicas no se prolonga; saldrá a la luz que la sencillez de la vida insular es una ilusión.

## 4.2. La otra cara de la ciudad insular

El simbolismo mítico privilegia la representación doble; recurso fuerte en este sentido es el espejo (también en forma del reflejo acuático), que se utiliza para redoblar la realidad. Como veremos, en *Tus pasos en la escalera* el redoblamiento es el recurso por antonomasia para representar las dos caras de la ciudad insular. Ya vimos que Muñoz Molina alude a Lisboa como la ciudad que es la imagen reflejada de Nueva York. De la misma manera, la casa lisboeta es el duplicado de la habitación neoyorquina: “parecida y hasta idéntica a la casa de Nueva York” (Muñoz Molina, 2019: 273-74). Más aún, “el mismo espejo que teníamos en Nueva York duplica la belleza y el orden de las cosas” y el tocador de Cecilia forma parte de los muebles en el dormitorio (317). Por cierto, el espejo es un símbolo ambiguo, dado que se conecta también con la estructura simbólica del ligado y el valor simbólico de la cabellera, situados en el régimen diurno.<sup>7</sup> En primera instancia, Lisboa parece convertirse en la inversión de Nueva York, el reverso de la amenaza y el cautiverio inherentes a la capital estadounidense. Sin embargo, a pesar de la intimidación protectora lisboeta, observaremos el retorno de los símbolos maléficos de la otra isla, ligados a los esquemas del teriomorfismo y de la caída.

Empezamos con las referencias al teriomorfismo: el ruido del animal terrible. Primero, se manifiesta el retorno del sonido de los aviones, en el que Bruno no había reparado durante la estancia anterior en Lisboa: “sin duda es mi propensión obsesiva que lo vuelve más molesto” (Muñoz Molina, 2019: 26). El segundo aspecto teriomorfo es la femineidad fatal de Cecilia. En la casa neoyorquina, ella había observado en línea el comportamiento de sus animales de experimentación. Afirma Bruno que “Cecilia, recostada en la cama, con su cara insomne iluminada por la pantalla del portátil, es una deidad cuya existencia la rata no puede sospechar, la proveedora de su destino, la dueña de su vida y su muerte” (146). El lector gradualmente se da cuenta de que, analógicamente, Cecilia también determina en su ausencia la vida de Bruno en espera. La influencia de ella se concreta mediante los recuerdos de Bruno de su voz y de lo que ella solía decir.<sup>8</sup> Cuando regresa de un viaje,

viene Cecilia compensando su ausencia con una pluralidad y un torbellino de versiones de sí mismo [...]. A la casa en silencio ha traído su voz rápida, alta, sonora, mezclada con otras voces que ahora se manifiestan en ella, gracias a su capacidad de mimetismo sin esfuerzo. (Muñoz Molina, 2019: 267)

<sup>7</sup> En el arte pictórico, “la cabellera está ligada a toda la iconografía de los «tocadores» de diosas o simples mortales” (Durand, 2005: 104).

<sup>8</sup> Es significativo que, en el catolicismo, Cecilia es la santa patrona de la música.

El hecho de que a Bruno le afecte la voz de Cecilia, sugiere la femineidad nefasta de la Sirena, también conocida de la *Odisea*. La escena final, cuando Bruno escucha el mensaje grabado por el contestador automático del teléfono neoyorquino, incide en cómo ha cambiado la calidad de su voz, que es hiriente y fría, con “un filo en cada una de sus palabras” (Muñoz Molina, 2019: 314). En la voz estridente de Cecilia –moderna Sirena– resuenan las sirenas neoyorquinas que tanto molestaron al narrador. La referencia a la apariencia de Cecilia también se proyecta en la boca: “Me doy cuenta de cómo le brillan los labios: sé que los ha pintado de rojo un momento antes de abrir la puerta del apartamento” (Muñoz Molina, 2019: 269). Ya desde la primera novela *Beatus Ille* (1986), la mayoría de los personajes femeninos de Muñoz Molina prefieren pintarse los labios de rojo. Aparentemente, en su obra las referencias a la fatalidad de la mujer se proyectan en la boca. Por cierto, la boca es un símbolo ambiguo que también remite al alimento y a lo carnal. Como “Cecilia siempre prefiere la penumbra a la claridad excesiva” se demuestra, además de la femineidad fatal, su calidad *nictomorfa*, vinculada con las tinieblas (118).

Los espacios por los que se mueve Cecilia, forman parte de su identidad. Salta a la vista que Bruno recuerda con detalle las visitas previas al laboratorio donde trabaja Cecilia. Al describir las jaulas y las instalaciones laberínticas donde se efectúan los experimentos con monos y ratas, el autor traslada las referencias abiertas al cautiverio al ámbito laboral de la mujer que determina el destino del protagonista. Notablemente, Bruno se pierde en los corredores sin ventanas en el laboratorio de Cecilia, hallándose en “un pasillo que se parece a los que se ven en documentales de prisiones” (Muñoz Molina, 2019: 170). Estas alusiones al laberinto en el laboratorio de Cecilia anuncian las escenas laberínticas situadas en Lisboa. Notemos la relevancia de la observación casual “veo que me cuesta no perder el hilo”, una referencia implícita al hilo de Ariadna en el laberinto mítico en Creta (49).

La índole catamorra de Lisboa, ligada al símbolo del laberinto, se acentúa cuando el protagonista va desmemoriándose y tiende a perderse en las calles estrechas de Lisboa. Es más, Bruno pierde la orientación mientras sale a correr por la orilla del río:

No sé en qué dirección voy corriendo ni qué hora es. Sin saber cómo, he perdido la orientación. No sé dónde están los puntos cardinales. No sé si la sombra tan larga que hay detrás de mí es la del sol ascendiendo o poniéndose. El desconcierto se convierte en inquietud y la inquietud en angustia. No he parado de correr pero no sé hacia dónde. (Muñoz Molina, 2019: 110)

Cuanto más tiempo se demora la llegada de Cecilia, más va intensificándose la tendencia de Bruno a aislarse. Finalmente, corta las relaciones con el mundo exterior al desconectarse de los medios de comunicación.

El desenlace revela lo que el protagonista, a causa del trauma anterior, había olvidado: Cecilia decidió no seguirlo a Lisboa. Ella le reprocha que vivir con él es una vida sin diálogo: “vives encerrado en tu mundo y sin preguntarme a mí estás convencido de que yo quiero vivir en él tan encerrada como tú” (Muñoz Molina, 2019: 314-315). Por más que se acentúe la intimidad de su enclaustramiento, Bruno no escapa de la prisión de su estado de ánimo trastornado.

### 4.3. Los ecos de la isla mítica en la novela de Muñoz Molina

Se ha establecido que la *Odisea* representa una imagen ambigua de la isla, que se combina en el régimen diurno de la antítesis y el régimen nocturno de la eufemización; las robinsonadas, concebidas como reescrituras del mito del naufrago, refuerzan dicha ambigüedad. Ahora bien, ¿cómo reconocemos una interacción tal entre los regímenes durandianos en la obra de Muñoz Molina, por lo que se refiere a la manifestación de la isla?

Cabe advertir, en primer lugar, que el estado insular se ha trasladado al ámbito urbano. Es decir, en la novela de Muñoz Molina la isla se transforma en una ciudad que, según la hipótesis de este trabajo, manifiesta la ambigüedad insular. En *Tus pasos en la escalera* se sugiere la insularidad de Lisboa mediante la alusión frecuente a la orilla del río que sirve de frontera infranqueable. Las referencias a la navegación dan una impresión marítima a Lisboa, por lo que resuena el eco de la situación insular. El aspecto de la isla como espacio de cautiverio se refleja en el carácter laberíntico de la ciudad y se explicita mediante el uso repetitivo de la palabra “jaula”. Después de la identificación de Nueva York y Lisboa como ciudades insulares, podemos reducir la visión a los mitemas, tal y como se contraponen en el mito del naufrago.

Los episodios retrospectivos informan sobre los eventos previos a la estancia en Lisboa, que se resumen como sigue, según el esquema de los mitemas.

a) castigo divino - ayuda divina

El atentado del 11-S se puede relacionar con Poseidón, el rey que sacude la tierra. La esposa Cecilia, descrita como una “deidad”, ayuda al protagonista a escapar de sus momentos de aislamiento mental.

b) pérdida de poder (naufrago) - restauración de poder

Bruno experimenta eventos traumáticos, conectados con el 11-S y su situación laboral en Nueva York. Se opone a la pérdida de poder y decide mudarse a Lisboa.

c) encierro forzoso - evasión

El encierro neoyorquino se invierte a través del retiro voluntario en Lisboa, espacio encerrado de intimidad.

d) nostalgia - regreso

Cecilia está en un viaje de duración indeterminada; Bruno mantiene confianza en su regreso.

Igualmente, podemos constatar una composición similar a la estructura mítica de las robinsonadas. El protagonista parece haber remediado la pérdida de poder y vencido el encierro de Nueva York al trasladarse a la capital portuguesa, ciudad de la intimidad protegida y los procesos cíclicos. La ambigüedad de la isla se muestra mediante la conexión con el encierro forzoso y el refugio, por lo que la narración se posiciona en los dos regímenes del imaginario.

Respecto a la isla-refugio, constatamos el redoblamiento de espacios íntimos y la relevancia de la morada íntima que se cierra por dentro; se evidencia la importancia de la cerradura. Además de los espacios seguros como el barrio y la casa, se subrayan las actividades cíclicas y la inmersión en la lectura. Por último, las relaciones transtextuales se muestran a través de la predilección literaria del personaje. Bruno suele leer las obras de Montaigne y el almirante Byrd, conectándolas con Robinson Crusoe y el capitán Nemo. Estas figuras no ficcionales destacan el aspecto del enclaustramiento, lo que significa una transformación de la isla-refugio respecto a las robinsonadas. Además, las alusiones transtextuales explicitan la relación con el mito del naufrago: “esas novelas de islas desiertas que me gustaban tanto a los doce o trece años” (Muñoz Molina, 2019: 44). Desde el punto de vista del protagonista, dichas figuras modélicas se sitúan al mismo nivel que los personajes novelescos, porque Bruno afirma: “soy un aspirante a Montaigne y a Robinson Crusoe y al capitán Nemo equipado en mi retiro con una biblioteca excelente” (286). Aparentemente, solo le importa la situación de sus modelos literarios: el aislamiento y el retiro en la lectura. Sin embargo, tal y como la torre de Montaigne se asemeja a una atalaya, prestándose a la observación, la reclusión de Bruno sirve al objetivo de la espera. En ese aspecto, Muñoz Molina juega con la estructura básica del mito del naufrago: identifica al protagonista en las entrevistas con “Penélope pero al revés” (Morán, 2019: sin páginas). Es decir, respecto al par de mitemas d), Bruno combina las posiciones del naufrago y de quien espera el regreso del cónyuge.

De todos modos, aquí no termina la historia, sino que comienza el ciclo de eventos ambientados en Lisboa. Sigamos nuevamente los mitemas del mito del naufrago:

a) castigo divino - ayuda divina

Desde la distancia, la diosa Cecilia determina la vida del protagonista.

b) pérdida de poder - restauración de poder

Cecilia no regresa, lo que significa la pérdida de poder por parte de Bruno.

c) encierro forzoso - evasión

El estado mental causa el cautiverio del personaje en su propia casa.

d) nostalgia - regreso

Resulta que el regreso de Cecilia es una ilusión.

Establezco que en esta fase de la historia ninguno de los pares opuestos de mitemas se completa: Cecilia se niega a ayudar a Bruno a escapar de su cautiverio mental, por lo que se intensifican la pérdida de poder y el encierro forzoso. Como la viajera no regresa, la espera también resulta ser un fracaso. Contrastando con la esencia del régimen diurno de lo heroico, falta la lucha contra las amenazas del tiempo. Tampoco se completa la eufemización inherente al régimen nocturno, la inversión del valor negativo de la isla del encierro forzoso hacia un espacio de intimidad protegida. Al final predominan las caras temibles del Tiempo: el cautiverio mental, ligado a la influencia femenina nefasta y simbolizado por las imágenes teriomorfas del ruido y las catamorfias del laberinto. En definitiva, se manifiesta de manera inequívoca la ambigüedad de la ciudad insular: el enclaustramiento, que se adhiere al régimen nocturno de la intimidad, se convierte en el encierro forzoso del cautiverio mental, que se sitúa en el régimen diurno.

Considerándolo en su totalidad, observo que el relato parece oscilar entre los regímenes diurno y nocturno. Sin embargo, este balanceo solo proviene de la representación torcida de la realidad por parte del protagonista. Finalmente, se produce el encierro del protagonista en su propia habitación, una situación de cautiverio que se conecta únicamente con el régimen diurno. Normalmente, un texto incluye elementos de ambos regímenes del imaginario; en el caso de que una representación diurna no sea capaz de incorporar elementos de las tendencias místicas o sintéticas del régimen nocturno, se trata de un trastorno mental (Gutiérrez, 2012: 170). Como *Tus pasos en la escalera* queda atascada en el régimen diurno, sin oposición ni eufemización respecto a las angustias temporales, se recalca el trauma del protagonista.

## 5. Conclusión

Tal y como se puede esperar del autor que ha inventado el personaje del Robinson urbano, en la obra de Muñoz Molina el estado insular se traslada al espacio de la ciudad. En *Tus pasos en la escalera*, Lisboa despliega su insularidad mediante las referencias explícitas al término “isla” y por las alusiones a su dificultad de acceso,



causada por la frontera acuática. El relato se desarrolla en primera instancia según los pares de mitemas del mito del naufrago. Así pues, la imagen de la ciudad insular revela una interacción entre los regímenes diurno y nocturno, similar a la ambigüedad de la isla presentada en la *Odisea*. Sin embargo, al final no se cumplen las oposiciones binarias de los pares de mitemas. Se compromete tanto la acción antitética según el régimen diurno como la eufemización según el régimen nocturno. Por tanto, solo persiste la isla del cautiverio, plasmando la angustia temporal del régimen diurno, sin la dinámica antitética correspondiente.

De tal manera, la sofisticada subversión del mito del naufrago agudiza la percepción de un personaje perturbado. Tanto la oscilación inicial entre los regímenes, como la situación final en el régimen diurno, el régimen de las angustias temporales, concuerda con la situación psíquica del personaje. Al convertirse en ciudad insular, la imagen de la isla ha incorporado los aspectos de enclaustramiento y encierro mental. Así pues, se define la ciudad insular como la proyección en el ámbito urbano de la manifestación ambigua de la insularidad, que se extiende entre los polos del encierro involuntario, considerado indeseado, y el enclaustramiento, el retiro por voluntad propia. El análisis mitocrítico de *Tus pasos en la escalera* ha sacado a la luz cómo el desequilibrio de los regímenes provoca la subversión de las estructuras míticas, que representa, so pretexto de un espacio urbano, las trampas refinadas de la mente trastornada.

## Bibliografía

- Begines Hormigo, José Manuel (2006). *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros.
- Cruz, Juan (2019). “Antonio Muñoz Molina: ‘El atentado del 11-S dio paso a una paranoia’”. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/03/18/actualidad/1552919222\\_601697.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/18/actualidad/1552919222_601697.html) (último acceso: 27/1/2021).
- Durand, Gilbert (1961). *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*. París, Librairie José Corti.
- Durand, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. París, Berg International.
- Durand, Gilbert (2005 [1960]). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Traducción de Víctor Goldstein. México, Fondo de Cultura Económica.
- Franco Bagnouls, Lourdes (2001). *Los dones del espejo*. México, Plaza y Valdés.
- Gutiérrez, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida, Milenio.

- Hevia, Elena (2019). “Antonio Muñoz Molina: ‘No regalaré mi intimidad para que comercien con ella’”. Recuperado de: [https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/no-regalare-intimidad-comercien-ella\\_1353538.html](https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/no-regalare-intimidad-comercien-ella_1353538.html) (último acceso: 27/1/2021).
- Homero (1982). *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid, Gredos.
- Iglesia, Anna María (2019). “Muñoz Molina: ‘Para mí es un desafío hacer literatura de lo que parece menos literatura’”. Recuperado de: [https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/munoz-molina-literatura-andar-solitario\\_231822\\_102.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/munoz-molina-literatura-andar-solitario_231822_102.html) (último acceso: 27/1/2021).
- Kinane, Ian (2017). *Theorizing literary islands: the island trope in contemporary Robinsonade narratives*. Londres, Rowman & Littlefield International.
- Martínez Hernández, Marcos (2010). “Islas míticas en relación con Canarias”. *CFC (g): Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 20, 139-158.
- Morales Peco, Montserrat (1997). “Lectura durandiana del imaginario nocturno en *Combray* de M. Proust: los símbolos de la inversión”. *Revista de Filología Francesa*, 12, 43-62.
- Morán, David (2019). “Antonio Muñoz Molina: ‘Mientras escribo los problemas de la vida real quedan en suspenso’”. Recuperado de: [http://www.abc.es/cultura/libros/abci-antonio-munoz-molina-mientras-escribo-problemas-vida-real-que-queda-suspenso-201903190132\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/libros/abci-antonio-munoz-molina-mientras-escribo-problemas-vida-real-que-queda-suspenso-201903190132_noticia.html) (último acceso: 27/1/2021).
- Muñoz Molina, Antonio (sin año). “Autorretrato”. Recuperado de: <http://antoniomunozmolina.es/biografia/> (último acceso: 20/3/2021).
- Muñoz Molina, Antonio (1989 [1986]). *Diario del Nautilus*. Madrid, Mondadori.
- Muñoz Molina, Antonio (2016 [1984]). *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, Antonio (2019) *Tus pasos en la escalera*. Barcelona, Seix Barral.
- Quesada Gómez, Catalina (2006). “Inventando Mágina: La construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*”. *Cuadernos de ALEPH*, 1, 87-100.
- Ramos, Oscar Gerardo (1970). *La Odisea, un itinerario humano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Rodríguez Rivero, Manuel (2019). “Esperando el fin del mundo”. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/03/14/babelia/1552569616\\_744558.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/14/babelia/1552569616_744558.html) (último acceso: 27/1/2021)
- Ruiz Rico, Manuel (2011). *Antonio Muñoz Molina. El Robinson en Nueva York*. Sevilla, CAL.
- Sanz Villanueva, Santos (2019). “*Tus pasos en la escalera*”. Recuperado de <https://elcultural.com/tus-pasos-en-la-escalera>(último acceso: 27/1/2021).
- Serna, Justo (2016). *Antonio Muñoz Molina. La letra pequeña*. Madrid, Sílex.

- Serna, Justo (2014). *Antonio Muñoz Molina. El tiempo en nuestras manos*. Madrid, Fórcola.
- Soria Olmedo, Andrés (1988). “Fervor y sabiduría, la narrativa de Antonio Muñoz Molina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, 107-112.
- Soria Olmedo, Andrés (1998). *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*. Madrid, Alfaguara.
- Soubeyroux, Jacques (2003). “La representación del espacio en la narrativa española del siglo XX”. *Arbor*, CLXXVI (693), 27-57.
- Sperber, Richard (2015). *The Discourse of Flanerie in Antonio Muñoz Molina’s Texts*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- Valls, Fernando. (2009 [1997]). “Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina.” En Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.). *Antonio Muñoz Molina*. Madrid, Arco / Libros, 123-147.
- Vulkers, Mieke (2020). “*Flâneur* o *voyeur*: la ambigüedad de la figuración del ‘yo’ en *Ventanas de Manhattan* (2004) de Antonio Muñoz Molina”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, 903-919. doi:10.5944/signa.vol.29.2020.23423.



## RESEÑAS



## VER CON “LOS OJOS DE LA MENTE”: EL EXTRAÑO CASO DE JAVIER MARÍAS

ANTONIO CANDELORO

*Universidad Católica San Antonio de Murcia*

Tras el anterior estudio dedicado al cine y al influjo del mismo en la obra de Javier Marías, titulado *El cine en el pensamiento y en la creación literaria de Javier Marías* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2019), Carmen M.ª López López vuelve sobre el autor de algunas de las novelas españolas más importantes de la contemporaneidad en *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*.<sup>1</sup> Si los nudos teóricos son distintos, el enfoque adoptado para desentrañarlos y estudiarlos comparte algunos puntos con el anterior ensayo.

Fijémonos, por poner un ejemplo sacado del paratexto, en la cita de Ortega y Gasset situada en exergo junto con otra de Thomas Bernhard: “Ver es pensar con los ojos”. Esta cita remite a una de las bases fundamentales de la perspectiva de Julián Marías, el padre del autor, cuando afirma que no puede haber filosofía que no sea “visual”, esto es, que no implique el esfuerzo hermenéutico a partir de la vista, siendo los “fenómenos” todo cuanto aparece, todo cuanto “se manifiesta” a través de la visibilidad (de ahí que para Leonardo da Vinci la pintura fuera *discorso mentale* antes que operación manual).

Si en el anterior ensayo se trataba de dar respuesta a la pregunta sobre cómo puede el cine influir en la escritura de un novelista, en este segundo caso se buscará contestar a la siguiente cuestión, no menos compleja: ¿cómo narrar la mente?, o, dicho de otro modo, ¿cómo convertir en “novelescos” los múltiples y heterogéneos pensamientos, las dudas y las elucubraciones de unos narradores que no dejan de reflexionar sobre lo que ven, sobre lo que presencian e incluso sobre lo que nunca han podido ver y solo pueden imaginar en el ámbito resbaladizo de las hipótesis o de las figuraciones íntimas?

No nos cabe ninguna duda en relación con este rasgo fundamental de la escritura de Javier Marías: es uno de los novelistas más “proustianos” que hay en la literatura

<sup>1</sup> López López, Carmen María (2021). *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*. Leiden-Boston, Brill.

contemporánea (no solo española). Sus novelas se construyen no tanto como *mythos* (en el sentido aristotélico del término, esto es, como *relatos* bien engarzados y que respetan la doble lógica de la verosimilitud y de la necesidad), sino en cuanto *discursos*, esto es, monólogos interiores de narradores que, en cuanto testigos oculares de algunos acontecimientos, se dedican a exponer los casos que presencian o que trastocan temporalmente sus vidas personales. Es lo que ocurre con Casaldáliga, protagonista de *El siglo*, la primera novela que Carmen M.<sup>a</sup> López López estudia en su ensayo tras la “Introducción” en la que se analiza detenidamente el significado de los términos clave que recurrirán a lo largo de todo el discurso teórico: “monólogo interior”, *stream of consciousness* o “soliloquio”, entre otros, a partir de los estudios fundamentales de Dorrit Cohn –*Transparent Minds* (1978)– y de Luis Beltrán Almería –*Palabras transparentes* (1992)–, puestos a prueba y debatidos junto con las teorías de Bajtín sobre la naturaleza dialógica del discurso interior en su *Problemas de la poética de Dostoievski*, y con la de Édouard Dujardin, quien “inventó” el término “monólogo interior” al teorizarlo en su estudio *Le Monologue intérieur*, de 1931, y, sobre todo, en practicarlo en su novela *Les lauriers sont coupés*, de 1887. Pero también es el caso del León de Nápoles, protagonista de *El hombre sentimental* (la primera novela en la que Marías opta por el uso de la primera persona de singular para narrar los hechos).

Si en *El siglo* (1983) el lector asiste a la alternancia de capítulos en primera persona con otros narrados en tercera, en *El hombre sentimental* (1986) ya no habrá otra forma de penetrar (en) la mente de quien narra: alguien que duda incluso a la hora de recurrir al acto de la escritura para dar cuenta de sus sueños (relacionados con sus vivencias del pasado y con un típico triángulo amoroso entre un marido celoso, una mujer insatisfecha y un amante –el mismo León de Nápoles– que acaba siendo el detonante de la tragedia). Si en *El siglo* asistimos al intento, por parte del autor en carne y hueso, de “liberar a su personaje” dejándole el mando de la narración precisamente a través de un “monólogo interior” en el que Casaldáliga reflexiona sobre algunos de los que serán los ejes temáticos centrales de la poética de Marías (el enigma del tiempo, la traición, la imposibilidad de conocer a los demás, la dificultad de contar la verdad, la posibilidad de captar una verdad que se pueda comunicar y compartir con un interlocutor necesario), en *El hombre sentimental* ya no hay “voz dual” sino “voz monologante”, la que cuenta el sueño de hechos acaecidos cuatro años antes con respecto al tiempo de la narración y del acto de escritura. Es aquí donde, por primera vez de forma explícita, Marías le cede la voz en primera persona de singular a alguien que narrará sus dudas, sus vaivenes introspectivos y sus hipótesis arriesgadas sobre la “infidelidad” que, también a partir de aquí, se convertirá en “motivo recurrente en su obra para abordar a través de él otras reflexiones sobre el secreto y



la traición” (López López, 2021: 27). Es en esta novela donde el lector se percata de que, cuando Marías aborda el tema del amor, lo hace a partir del de “imaginación”. López López nos recuerda la importancia que, en este ámbito, adquiere la cita de William Hazlitt utilizada como exergo: “I think myself into love, and I dream myself out of love”. Esta cita abre un abismo ontológico decisivo sobre el “pensarse” enamorado de alguien y el “soñarse” al mismo tiempo a salvo del enamoramiento (nudo sobre el que Marías volverá de forma todavía más explícita tanto en *Los enamoramientos* como en *Berta Isla*).

Si estas dos primeras novelas son fundamentales porque en ellas se fragua lo que la estudiosa define como “La génesis del pensamiento” (así se titula el segundo capítulo del libro en el que se analizan ambas), las que conforman el llamado “ciclo de Oxford” encarnan lo que la misma define como “La conquista del estilo” (que es el título del tercer capítulo). Tanto *Todas las lamas* (1989) como *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007) hacen del discurso interior de sus narradores un hilo común y una herramienta fundamental a la hora de elaborar ese universo narrativo relacionado tanto con el mundo académico de Oxford como con los ambientes oscuros de los servicios secretos de Londres. Si *Todas las almas* tiene una voz parecida a la que el mismo autor adoptaba cuando les enviaba cartas a sus amigos estando en Inglaterra —y de ahí que esas cartas señalan lo que Castillo del Pino define como “espacio íntimo” fundamental a la hora de construir la arquitectura del sujeto que habla y que escribe (2021: 38)—, *Tu rostro mañana* le da un nombre (cambiante) y un apellido (cierto) a aquel mismo “español” anónimo que hablaba de sus desventuras y de su vida íntima en Oxford dando clases de lengua y literatura española entre la autoironía y el *tedium vitae*.

Jacques Deza (pero también Jack, Jaime, Jacobo, Iago...) es el profesor que pasa a ser espía al sueldo de Bertram Tupra, uno de los personajes más ambiguos y seguidos de toda la obra de Marías, jefe de una sucursal o miembro “selecto” del MI6 británico. Es en el ámbito de ese mundo oscuro y moralmente ambiguo donde Deza tendrá que actuar para hacerse “intérprete de vidas”. El discurso interior se convertirá en monólogo íntimo del personaje que intenta desentrañar la verdadera naturaleza de los que lo rodean (el Profesor Peter Wheeler, la joven Pérez Nuix, el mismo Tupra), pero también en monólogo *in itinere* (como en la escena en la que intentará neutralizar la acción aparentemente dañina de Custardoy hacia su mujer Luisa en Madrid) y en monólogo dialógico (cuando quien habla es el mismo Wheeler, trasunto literario del académico Peter Russell, o el padre de Deza, trasunto literario del “verdadero”, Julián Marías). Es significativo que, tanto en uno como en otro caso, los dos ancianos testigos oculares de la Historia se convierten en los interlocutores centrales que le permitirán a Deza entrar en contacto con las atrocidades de

la Segunda Guerra Mundial y con las de la Guerra Civil española. En ambos casos, y como en el resto de la trama de *Tu rostro mañana*, “el hecho de no saber con certeza, lejos de rozar la sombra que precede al escepticismo, funciona como una acuciante iniciativa: es la llama prendida y alzada por la curiosidad, el magma multiforme de los rostros del mañana” (2021: 52).

Otro contexto es el de *Negra espalda del tiempo*, “falsa novela” en la que quien habla es el mismo Javier Marías, el autor en carne y hueso, que vuelve sobre el pasado, sobre los efectos “reales” de *Todas las almas*, y sobre el nudo inexplicable de las relaciones siempre resbaladizas y ambiguas entre el plano de la realidad empírica y el de la imaginación. Aquí el narrador, que coincide con el autor y que es el protagonista de su propia narración digresiva a lo Sterne, se atreverá a ver escenas nunca presenciadas, como la que pudo haber existido entre el escritor De Wet y Franco, y a rememorar la muerte de sus seres queridos (el hermano muerto prematuramente, Julianín; su madre, Lola; su maestro Juan Benet; su amigo escritor y médico Aliocha Coll) en una especie de *memento mori* que deja al lector en el borde del abismo. Ese abismo se cruza en las escenas en las que los narradores de Marías se proyectan dentro de la mente del moribundo, esto es, de quien está a punto de superar la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En lo que López López define acertadamente como “monólogo *post mortem*”, Marías le concede al lector el privilegio y la oportunidad de entrar en la mente de quien sabe que está a punto de exhalar el último respiro y al que ya se le acaba el tiempo.

López López lleva a cabo un análisis profundo y pormenorizado de algunas escenas emblemáticas, como la de la muerte de Marta Téllez en el incipit de *Mañana en la batalla piensa en mí*, como la de la muerte posible de Custardoy en *Tu rostro mañana*, o como la de Miguel Devern en *Los enamoramientos*, novela de 2011 analizada en el capítulo 4 titulado “La mirada reciente”, que incluye novedosos estudios también de *Así empieza lo malo* (2014) y de *Berta Isla* (2017). Si en el caso de *Los enamoramientos* el lector asiste a una “ficción mental” a través de la cual la narradora, María Dolz, consigue incluso reconstruir diálogos nunca ocurridos entre los personajes que configuran la trama novelesca de su acto de rememoración, en el caso de *Así empieza lo malo* Juan de Vere escribe para no olvidar su pasado íntimo e inextricablemente unido a las vidas del director de cine Eduardo Muriel y de su malograda esposa Beatriz Noguera. Y si el protagonista de esta novela descubrirá que “el pasado tiene un futuro con el que nunca contamos”, la narradora en primera persona de singular de *Berta Isla* se dará cuenta de que la espera es la condición existencial más propicia para elucubrar e imaginar la vida de su marido, Tomás Nevinson, ese nuevo Ulises y agente secreto cuya muerte ella dará por cierta durante muchos años a lo largo de su matrimonio anómalo y lleno de incertidumbre. Y si en *Los enamora-*

*mientos* la novela corta de Balzac dedicada al Coronel Chabert se cita como ejemplo paradigmático de que es mejor que los muertos no regresen, en el de *Berta Isla* esa misma obra se cita junto con la novela de Janet Lewis *La mujer de Martin Guerre* para explicar lo contrario: los muertos podrían volver, pero para usurpar la vida de los que se marcharon sin dejar rastro. Berta Isla nunca sabrá qué hizo durante más de una década de ausencia su marido y tendrá que recurrir a sus “ojos de la mente” para inventar (en el sentido etimológico del término) el pasado de Tomás Nevinson, alguien que lee en los versos de *Little Gidding* (parte de los *Four Quartets* de T. S. Eliot) el destino de los que se ven a sí mismos “desterrados del universo”.

El último capítulo, el quinto, nos permitirá reanudar todos los hilos desarrollados a lo largo del ensayo para ir atando desde el punto de vista teórico y del análisis crítico los ejes alrededor de los cuales se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo una obra narrativa que es cumbre de la literatura de la contemporaneidad. Y solo cuando llegue a este capítulo, el lector se dará cuenta del significado profundo de la primera frase con la que Carmen M.<sup>a</sup> López López empieza su discurso alrededor del “discurso interior” en la narrativa de Javier Marías: “Como la cerilla de Faulkner, la literatura no alumbrada nada, es misterio, oscuridad, insondable asombro. La literatura no da respuestas; suscita preguntas. Es llamarada que arde sin más interrogante que ella misma” (2021: 1). De ahí que “los ojos de la mente” nunca puedan penetrar el misterio; y, sin embargo, permiten alumbrar la enorme zona de sombra que nos rodea.

López López ha conseguido escribir un ensayo que nos permite leer con otros ojos y desde un punto de vista inédito la *opera omnia* de Javier Marías, precisamente a partir de la importancia de ese elemento visual que consiente ver y permite imaginar mundos íntimos normalmente vedados a “los ojos del cuerpo”.



## LO INAPRENSIBLE Y LO MUDABLE DE LA NOVELA CORTA

CRISTINA GIMENO CALDERERO  
*Universidad de Zaragoza*

“Pienso que lo mejor que he escrito en estos cuadernos ha sido resultado de la espontaneidad, de la improvisación (en el sentido musical del término), nunca sé lo que voy a escribir y a veces, esa incertidumbre se convierte en estilo”, se puede leer en *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*, de Ricardo Piglia (2016). Precisamente la indefinición, las verdades débiles que dan forma a la materia literaria moderna y su deconstrucción centran el análisis realizado por Raquel Velasco en *La novela corta en conflicto: cinco ensayos alrededor de la incertidumbre* (2020), obra que surge como parte de las labores del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana (de hecho, constituye el primer volumen de la colección “Libros del Ocelote” de dicha institución).<sup>1</sup>

Doctora en Historia y Estudios Regionales por la Universidad de Veracruz, la autora ha contribuido al conocimiento y a la teorización de la novela corta, formando parte desde 2009 del proyecto de la UNAM “Lecturas transversales de la novela corta”, coordinado por Gustavo Jiménez. De esta forma, figura como coeditora de los cuatro volúmenes de *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, publicados entre 2011 y 2020, además de ser autora de artículos como “Algunos derroteros de la novela corta mexicana” (2020), “Nadie los vio salir: la novela corta de un cuentista” (2020) o “*El perseguidor* y la fuga de un tiempo inaccesible” (2018), este último en el número especial de la revista *Colloquia* dedicado a la novela corta.

Recurriendo a Juan Rulfo, Julio Cortázar, Roberto Bolaño, Rodolfo Walsh, Mariano Azuela, Juan Pablo Villalobos, Ignacio Solares o a géneros extraliterarios como el jazz o el cine, Raquel Velasco realiza un análisis del género de la novela corta cuya tesis principal es la incertidumbre como marca vertebradora. La incertidumbre, el caos o el indeterminismo no solo se hallan en el modo de interpretar la realidad y los saberes, sostiene la autora, sino que se relacionan con la indefinición de los géneros literarios, el perspectivismo en la narración, las estructuras cambiantes o la deconstrucción del lenguaje.

<sup>1</sup> Velasco, Raquel (2020). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Veracruz, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

En su análisis del género de la novela corta, la autora no se detiene a considerar el debate de nominación entre lenguas ni a relacionar el concepto con el número de páginas de las obras. El medio a través del cual se identifica la incertidumbre como eje vertebrador del género es la comparación de obras de tradiciones estéticas diferenciadas y, como ya se ha señalado, de diversos campos artísticos, en el marco de la literatura y el arte hispanoamericanos. Por tanto, en el desarrollo de la obra, se apostará por la interdisciplinariedad literaria, artística, e incluso científica, permitiendo entender de manera amplia el debilitamiento de los grandes conceptos en el siglo XX.

La obra de Velasco presenta su análisis de la novela corta en cinco partes. En primer lugar, se interesa por el silencio, reflejado en Azuela, Solares y Rulfo. Así, la autora retoma la comprensión del texto como imbricación entre el silencio y la palabra, remitiendo a Foucault. A través de los relatos *Los de abajo* (Azuela, 1915), *Madero, el otro* (Solares, 1989) y *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955) vemos cómo “el silencio se convierte en uno de los pilares de la novela corta” (2020: 27), que se sostiene en los resquicios de lo no-contado.

A continuación, se establece una relación entre el relato de los hechos y su composición, siempre al margen de lo absoluto, a través de Rodolfo Walsh y su *Operación masacre* (1957). En esta obra se trata la incertidumbre en momentos traumáticos, la variedad de visiones a través del paredón y la relación de Rodolfo Walsh con la novela corta documental. Así, el relato en sí mismo no solo desarrolla la incertidumbre en tanto en cuanto es necesario resolver un suceso, sino que la pluralidad de voces y la recomposición de los hechos, según la autora, permite sembrar la incertidumbre respecto de los destinos argentinos.

En la tercera parte se establece una relación entre el *jazz* y el desarrollo de la novela corta por parte de Cortázar. Como refleja la autora, Julio Cortázar se vería atraído por la inexistencia científica del espacio-tiempo como dimensiones ininterrumpidas (2020: 94). De esta forma, *El perseguidor*, vulnerando constantemente el espacio-tiempo y alterando el ritmo, fortalece su propia indeterminación. Este capítulo está escrito en clave de *jazz* estableciendo una correlación entre el análisis de la novela y este género musical.

El análisis de las novelas cortas de Roberto Bolaño nos devuelve al espacio entre el silencio y la voz. Así, el hombre se enfrenta al descubrimiento de las preguntas esenciales en *La senda de los elefantes* (1984). La lengua, al volverse literatura, “actúa como un organismo que concentra todos los aspectos de la vida de la palabra” (2020: 128). La palabra en Roberto Bolaño nos permitirá entender otra arista de la novela corta, que cerrará el análisis con el cruce entre la teorización literaria y el cine de autor, desarrollado en la segunda mitad del siglo XX. La pluralidad de las voces o

la necesidad de condensar la narración diegética en un espacio limitado serán algunos de los puntos de encuentro entre ambas formas artísticas.

El estudio de la novela corta ha ocupado a un sinnúmero de teóricos y pensadores. Es por ello por lo que cada día es más complejo hacer una aportación relevante en este campo. En el caso de Velasco, consideramos que sería pertinente profundizar en algunas de las ideas que plantea y trasladarlas a un corpus más amplio que permita comprobar su eficiencia. En este sentido, y también para contextualizar las ideas de la autora, es pertinente tener en cuenta las ideas de otros teóricos de la novela corta.

La novela corta se considera, primeramente, un subgénero del aparato novelístico. Esto llevaría a una consideración formalista de la teoría de la novela pues lo que distinguía a la novela breve de su hermana mayor, la novela extensa, era exclusivamente el número de páginas del texto. Ello genera una imposibilidad de concreción en cuanto al número de páginas específico, pero no solo, ya que la explicación formal relativa a la extensión del texto no permite entender la articulación interna de la novela corta. Se trata de una explicación superficial. Otro de los caminos para determinar el funcionamiento de la novela corta es el idiomático. De esta forma, se ha analizado detenidamente la denominación de la novela corta en distintas lenguas con objeto de extraer las particularidades del género. Sin embargo, la distinción de la novela corta en función de su nominación lleva, nuevamente, a la indefinición, o a la definición en función del concepto y no en función del contenido. Esto da pie a que se ajuste el contenido a la nominación o a que se creen nuevos nombres para aprehender un contenido no definido.

El contenido y estructura de la novela corta no solo se relacionarían con la novela extensa, sino que también se relacionan con el cuento. Así, como muestra Ana L. Baquero Escudero (2021: 27-44), Pardo Bazán concebía la novela corta como cuento extenso, mientras que Baquero Goyanes relacionaría ambos a través del símil musical en su obra *El cuento español en el siglo XIX* (1949). Por otro lado, Menéndez Pelayo dedica un extenso capítulo a la novela corta en su monumental obra *Orígenes de la novela* (1905-1915). En este, vincula nuevamente cuento y novela corta, desde los cuentos orientales hasta el desarrollo de la *novella* en Italia, lo que llevará al análisis de las novelas ejemplares de Cervantes o la búsqueda de precedentes en la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca. Este recorrido cronológico nos permite entender el postulado de Luis Beltrán Almería, que señala en *Estética de la novela* que “las cuestiones sobre géneros literarios y artísticos solo pueden ser debidamente consideradas a la luz de la evolución de los géneros del discurso y las etapas de la cultura” (2021: 15), cuestión que aplica a la definición de la novela corta como puente entre la oralidad y la escritura.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El citado estudio de Luis Beltrán, así como el de Ana L. Baquero, se recogen en *Novela corta. Teoría e historia* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021).

En el contexto de los estudios de la novela corta, Raquel Velasco se centra en un prisma reflexivo-filosófico, cuyo reflejo en escritura barroca se mezcla con aspectos históricos, artísticos y científicos, aplicados al corpus de la novela corta hispanoamericana del XX. La obra de Raquel Velasco supone, de esta forma, un paso más en el reconocimiento y valoración del género de la novela corta en el marco de los estudios hispánicos.



## AZORÍN, ENTRE LOS CLÁSICOS Y LOS MODERNOS

M.ª ÁNGELES MORAGUES CHAZARRA  
*Universidad de Murcia*

Este ha sido el título elegido por el Catedrático Emérito de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga,<sup>1</sup> para presentar nuevas aportaciones y explicaciones sobre el que fuera uno de los baluartes más trascendentes de la literaria Generación del 98, José Martínez Ruiz, Azorín. También es el título un juego de palabras, otro juego con el tiempo – coordinada básica en la obra azoriniana– y un honroso gesto literario al *Clásicos y modernos* de 1913.

Como difusor de otras publicaciones sobre autores contemporáneos, Francisco Javier Díez de Revenga continúa indagando en la trayectoria libraria y escritural de Azorín y descifrando secretos de su oficio de escritor, pero acometiendo esta labor desde puntos de vista nuevos, enfoques actualizados, que confieren a esta compilación una contemporaneidad incuestionable y gratificante. Y en esta nueva forma de mirar la producción del escritor levantino –hoy ya clásico y tradicional– radica la innovación del investigador murciano.

Al abrir esta edición de la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia, encuentran los lectores un tomo compacto en información, preciso en datos, rico en detalles y escrito con la sensibilidad propia de quien conoce y ha interiorizado la gran lección de aquel politólogo que fue Azorín. Además, encontrarán un mosaico de textos diversos que no son piezas independientes sino complementarias y cuya unidad viene marcada por la función de recordar y significar a Azorín. Con la sagacidad de un buen analista y atento observador, el docente universitario combina quince escritos donde el contexto histórico se trenza con la producción del autor monovero diversificada en su narrativa, lírica y dramaturgia. Nada más franquear la portada con retrato del ilustre escritor, aparece en el primer ensayo una relectura de la emblemática novela *La voluntad*, vista desde una perspectiva más lectora que analítica; metodología esencial, casi indispensable, para instruir hoy sobre la literatura de todas las épocas.

<sup>1</sup> Díez de Revenga Torres, Francisco Javier (2021). *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

La misma óptica adopta este profesor de Literatura cuando aborda *Castilla*, buque insignia de la prosa lírica de Azorín, y plantea allanar su estudio reduciéndolo a dos aspectos: sociedad e Historia, un procedimiento altamente didáctico, sobre todo, para lectores poco avezados en lecturas de arraigada solidez y alejadas en el tiempo. Pues, como bien afirma él mismo en el primer tercio del libro: “Azorín es un maestro del lenguaje, es un artesano del estilo que ha dejado páginas que son memoria de un tiempo de España pero que también son ejemplo de una escritura” (2021: 101)

Otro novedoso aspecto se muestra en “Espacios y signos de modernidad”, donde el Catedrático plantea el origen de la modernidad del vate noventayochista y rinde un inteligente homenaje a quien inauguró una nueva manera de concebir el subgénero novela. Por otro lado, el problema de España, tan primordial en la narrativa de Azorín y tan estrechamente vinculado a la Generación del 98, es otra lección de fondo atestiguada por contundentes aseveraciones de Díez de Revenga como la siguiente cita que, aunque larga, resulta muy reveladora y esclarecedora sobre la visión de esa España del 98: “El análisis más certero de España se basa en el conocimiento de su realidad, y esa realidad está en los pueblos, en los paisajes, y en aquellos acontecimientos históricos traumáticos que han avivado la sensibilidad de toda una generación”.

Una lectura lineal continuada sigue desvelando ámbitos menos examinados del escritor subjetivo que fue Azorín y en “El poeta desconocido”, traza las preferencias poéticas azorinianas. No menos interés encierra el epígrafe bajo el que se nos escruta la hipocondríaca personalidad del de Monóvar a través de su *alter ego*, Víctor Albert, así como el tándem inquebrantable entre aquella y su labor de escritor. Otra cuestión a la que se asoma Díez de Revenga con inusitado interés es el papel político de José Martínez Ruiz. Tras un exhaustivo trabajo de consulta hemerográfica compuesta de cartas, postales, archivos familiares del propio autor de esta monografía y documentos varios, se vierten en estas páginas datos sobre las aspiraciones parlamentarias de quien intentó convertirse en Ministro de Instrucción Pública y conseguir un escaño de senador por Murcia. Ciudad esta a la que el especialista murciano hace un guiño relatando la presencia de esta Región en la novelística azoriniana así como en sus iniciativas políticas y vínculos con eminentes prohombres murcianos con vocación de servicio público.

La atenta lectura de este riguroso trabajo de prospección posibilita observar el exhaustivo trabajo de búsqueda y hallazgos valiosos, confirmados en afirmaciones como la que desvela la curiosa localización de los escritos de Azorín dedicados a los jóvenes poetas del 27. Generación en la que Díez de Revenga es especialista y sobre la que posee una vasta bibliografía.

Ciertamente, la innovación más descollante de este estudio monográfico se constata a través de la ingente cantidad de referencias y conocimientos contrastados que sustentan una información auténtica. Baste leer los “Apéndices documentales” con los que se cierran algunos de los diferentes capítulos, como el de “La Gran Guerra” o el de “Unas cartas y un artículo olvidado”, para advertir los afanosos y constantes trabajos de investigación con los que el experto universitario avala sus consistentes y seguras aseveraciones. No es justo olvidar la bellísima y detallada observación cotejada que establece entre Azorín y Miró en función del paisaje levantino en la prosística de ambos, o la deferencia prestada a la narrativa poética y a una novela autobiográfica del genio de Monóvar, para cerrar con una heterogénea bibliografía consultada.

Sin duda alguna, se trata de un meritorio estudio en el que este Catedrático universitario profundiza, desde la actualidad social, docente y lectora de hoy, en la insigne figura del creador alicantino y hace convivir sus andanzas literarias y su poliédrica naturaleza humana, haciendo una firme apuesta por mantener la vigencia y demostrar la trascendencia de Azorín en el diorama de la Literatura en el siglo XXI.

Por tanto, *Azorín entre los clásicos y con los modernos* no es sino un riguroso volumen que trae a primera línea un conocimiento íntegro sobre Azorín, reafirmado con documentos y sustentado con robustos fundamentos, los aportados por Francisco Javier Díez de Revenga.

Y unas páginas destinadas a lectores ávidos de encontrar en ellas material original sobre un eminente escritor inmemorial, Azorín.



## NUEVAS RECREACIONES DEL *QUIJOTE* Y OTROS ESTUDIOS CERVANTINOS

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE  
*Universidad de Murcia*

Pasaron veinte años antes de que Cervantes diera al mundo su segunda y genial obra, y aún otros diez antes de dar al público “a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios” (1998: 621).<sup>1</sup> Pero “no tarda si llega”, que decían los clásicos y el refranero popular, y, así, conviene celebrar la aparición, dieciséis años después, del segundo volumen de *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del “Quijote”*, en la misma Biblioteca Áurea Hispánica donde se publicó en 2005 la primera entrega.<sup>2</sup> Si, como dice en los preliminares el autor, esta continuación ya no viene coreada por las pompas del cuarto centenario, sí que sigue estando alimentada por una idéntica fructuosa investigación que, al decir de Carlos Mata, prologuista, consigue convertir el libro en “un hito muy significativo en el estudio de la recepción de la obra de Cervantes y, particularmente, de las recreaciones del *Quijote*” (2021: 14). Y dice bien, porque Santiago López Navia –que también ha dedicado parte de su investigación a cuestiones de retórica y de comparación interartística– ya se ha convertido en referente indispensable en el ámbito de la recepción y las recreaciones cervantinas.

Como en el primer libro, López Navia ha reunido para esta ocasión una serie de trabajos previamente publicados en actas de congresos y revistas, serie que ahora ha sido sometida a un proceso de revisión, actualización y cohesión. Estructurado en forma de tríptico, cuenta con un primer apartado de análisis textual titulado “Los textos y su construcción”, un segundo acerca de las recreaciones literarias y artísticas del *Quijote* desde el siglo XIX hasta el presente titulado “El *Quijote* y su recreación”, y un tercero en el que aborda, no ya las recreaciones de la obra, sino del autor en la literatura hispánica más reciente bajo el título de “Cervantes de nuevo recreado”. En la primera parte, López Navia lleva a cabo un detallado análisis de distintos espec-

<sup>1</sup> Citamos por la siguiente edición: Cervantes Saavedra, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica.

<sup>2</sup> López Navia, Santiago Alfonso (2021). *Inspiración y Pretexto II. Nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

tos narrativos poco explorados hasta ahora presentes en el *Quijote* y el *Persiles*. El primero de ellos es el seguimiento de las distintas estrategias que la voz narradora pone en marcha entre los capítulos II, 42 y II, 55, correspondientes al gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, y que tienen el efecto de reforzar la complejidad del juego metaficcional. Se trata de las alusiones constantes a las fuentes originales, a las que ahora se añade la del cronista de Sancho. Estas alusiones tienen por fin, bien remarcar la continuidad de la historia original de Cide Hamete, bien articular transiciones narrativas entre personajes y acciones (recordemos que estamos ante una de las pocas ocasiones en las que la pareja protagonista corre aventuras por separado), bien aplazar el desarrollo de una acción varios capítulos, todo lo cual intensifica la cohesión del episodio y pone de manifiesto, a nuestro parecer, el interés de Cervantes en reforzar el componente paródico del mismo desplegando todo el arsenal técnico a su alcance, lo que habría de costar al lector las dos fanegas de risa que el narrador le reclama desde el principio.

En el segundo capítulo, el autor recoge las manifestaciones de la identidad literaria de don Quijote, que, frente a la incertidumbre de la identidad real, se reafirma en distintos contextos por boca del mismo caballero o también (con mayor economía lingüística) de su escudero. La conciencia de la identidad literaria será la que proporcione al héroe cervantino el equilibrio y la seguridad necesarios para afrontar desafíos (la aventura de los leones) y sucesos inexplicables (la extraña apariencia de Tomé Cecial, caracterizado de escudero de Sansón Carrasco con una nariz desproporcionada). La belleza de Dulcinea y la recreación de los códigos literarios caballescicos son los pilares sobre los que don Quijote asienta esa aspiración de abrazar una vida ficcional, un anhelo que termina repercutiendo en el resto de personajes, convertidos, de ventero, en señor de castillo, de ramerías, en ilustres damas, de doncella, en princesa Micomicona, transposiciones literarias que estos, a su vez, aprovechan con fines legítimos o execrables, como los duques.

El tercer aspecto abordado en esta primera parte es el de la ficción autorial y la ficción histórica en el *Persiles*. El profesor de la Universidad de la Rioja ya había trabajado anteriormente con profundidad el tema de la ficción autorial en el *Quijote*, en relación con sus imitaciones y continuaciones (1996), y vuelve a hacerlo ahora con la novela póstuma cervantina, no sin dejar constancia de las diferencias entre ambas, de acuerdo con la finalidad (cómica o seria) de cada una. Así, los recursos de la pseudohistoricidad y la pseudoautoría estarían presentes en la novela bizantina, aunque mucho más desdibujados que en la parodia caballescica: el historiador y las fuentes originales aparecen poco precisados y el narrador principal trata de reforzar la verosimilitud en lugar de cuestionarla lúdicamente (esto se aprecia muy bien en el contraste de los dos episodios de bajada a la cueva). No obstante, el narrador del *Persiles* depone en ocasiones la omnisciencia, como el del *Quijote*.

En la segunda parte, López Navia hace gala de sus amplios conocimientos en materia de recreaciones del *Quijote*, hasta el punto de que el lector, como decía Ignacio Arellano en el prólogo del primer volumen, estaría tentado de pensar que dichos textos son fruto de la invención desatada del erudito. Nada más lejos de la realidad, pues el lector percibe el sólido trabajo de investigación y documentación que hay detrás de estos seis artículos, y que ponen de manifiesto la inoperancia del designio formulado por el alcaíno en el prólogo de 1615, citado al inicio: don Quijote nunca quedó muerto y sepultado, sino que continuó alentando creaciones literarias y artísticas ciertamente diversas, algunas de gran calidad estética, otras menguadas por distintas circunstancias, como pudo ser el servilismo ideológico. En este último grupo se hallan las recreaciones literarias concebidas a la luz del nacionalismo españolista, estudiadas en el primer capítulo de esta segunda parte. El autor llama la atención sobre el sesgo predominantemente conservador (e incluso reaccionario) que adopta la mayoría de las novelas y cuentos hispánicos inspirados en el *Quijote*, circunstancia enmarcada dentro de un análisis diacrónico que, partiendo de la presencia de España y lo español en la novela cervantina, evidencia la variedad de relecturas que esta ha suscitado, siempre al compás de los acontecimientos históricos: en el siglo XVII, don Quijote sería el valedor, en unos casos, de la unidad imperial, y en otros, de la fuerza libertadora de los territorios sublevados (Cataluña y Portugal); a finales del XVIII y principios del XIX, las excentricidades del loco caballero representarían las influencias afrancesadas contrarias a la ortodoxia religiosa nacional, una tendencia revertida a partir de la invasión napoleónica, cuando los escritores pasarían a reivindicar a la criatura quijotesca como símbolo libertador de la patria ocupada, adhesión mantenida en los tiempos de la crisis colonial del 98 y del tercer centenario de la primera parte del *Quijote* (con excepciones como la de Maeztu). Finalmente, tres novelas del siglo XX y principios del XXI ilustran la apropiación de la criatura y la obra cervantinas en la defensa de la unidad nacional frente al avance de los gobiernos comunistas o de los nacionalismos vasco y catalán.

El autor ahonda en este tipo de escrituras de corte conservador en el siguiente capítulo, donde se centra en cinco textos decimonónicos que reaccionan contra ideas ilustradas tales como el librepensamiento, el deísmo y el racionalismo, identificadas con la locura y los desmanes quijotescos. Además de su valor ideológico, el principal interés del acercamiento a estos textos reside, como bien afirma el estudioso, en probar la vigencia de las claves literarias cervantinas. Algunas de ellas son la caracterización del hidalgo a través de un lenguaje y apariencia extravagantes que resaltan su locura, el estilo, la estructura de determinados episodios, la presencia de la pareja protagonista y la metaficción.

Cada uno de los siguientes cuatro artículos de la segunda parte está dedicado por entero a una obra literaria o cinematográfica de influencia cervantina perteneciente al siglo XX y XXI. La primera de ellas es *Viviana y Merlin* (1930), de Benjamín Jarnés. Contada por un narrador de raigambre cervantina, la historia recrea la confrontación de la parodia quijotesca y los propios héroes parodiados, los caballeros de la corte de Arturo, que asisten escandalizados a la representación de su propia burla cuando Viviana les muestra la imagen del caballero manchego en un tapiz mágico. Una recreación ciertamente singular es la que López Navia trata a continuación: *Quijote Z*, de Házael G. (2010), una versión *zombie* de la historia original y, al mismo tiempo, una parodia del género que no se ajusta al esquema de las continuaciones y ampliaciones propuesto por el autor en su obra de 1996. Házael recrea hábilmente los juegos de voces narradoras, por ejemplo, al incluir a Cervantes en la ficción como autor de las aventuras de *El ingenioso hidalgo zombi don Quijote de la Mancha*, texto que es fruto del impulso creador experimentado tras la mordedura del náufrago Diego de Mendoza; también transcribe o parafrasea fragmentos del texto original, recrea episodios y reproduce estructuras, lo que sitúa la obra en una “zona intermedia entre las luces y las sombras” (2021: 150), entre el logro de la apropiación y la pérdida de originalidad.

Con motivo del cuarto centenario de la segunda parte, Marina Perezagua saca a la luz una continuación heterodoxa (aquella que no ha respetado la muerte final de don Quijote, frente a las continuaciones ortodoxas, que sí lo hacen, tal como el autor ha explicado en estudios anteriores) titulada *Don Quijote en Manhattan. (Testamento yankee)*. En ella la pareja protagonista recorre la ciudad neoyorquina impulsada por la locura que a don Quijote le ha procurado la lectura de la Biblia. Además de remedar los rasgos más singulares de caballero y escudero, Perezagua recurre a los guiños textuales, la ficción histórica, las apelaciones al lector, las ambigüedades e imprecisiones y la imitación del tono de los capítulos. Otro de los vínculos de relación intertextual que López Navia destaca es el detalle de las imágenes que, como fogonazos, asaltan de vez en cuando la memoria de los protagonistas –que son incapaces de explicárselos pero que cualquier lector del hipotexto reconoce fácilmente–, prueba de que los personajes han vivido una vida previa por territorios de La Mancha.

En sexto y último lugar, saltamos de la literatura al cine de la mano de Terry Gilliam y su recreación cinematográfica *El hombre que mató a don Quijote* (2018), protagonizada –he aquí la originalidad– por un personaje que cree ser el propio héroe cervantino. Gilliam aprovecha el esquema de aventuras de la novela original (esquema al que es tan adepto en su filmografía) y recrea numerosos episodios de la misma, como el encuentro con los molinos, la aventura de los odres de vino, las visiones de la cueva de Montesinos o la aventura del Caballero de los espejos, aunque alternan-



do significativamente el orden primigenio. Otras veces el director recurre a la libre creación, pero siempre desde la voluntad de homenajear el texto áureo (temática y también formalmente a través, por ejemplo, de la metaficción), propósito que da lugar a la acumulación excesiva de algunos elementos, y que hace que el resultado parezca un tanto confuso y abigarrado, en palabras de López Navia. Sin embargo, la película acierta al demostrar la transversalidad del modelo cervantino, sobre la que el autor ha incidido en otros lugares.

La tercera parte del tríptico nos lleva a las recreaciones ficcionales de Miguel de Cervantes Saavedra. La primera con la que el lector se encuentra es la de Alfonso Mateo-Sagasta, contenida en su novela *Ladrones de tinta* (2004). Esta obra, de factura detectivesca, nos traslada a la España del seiscientos y, en concreto, a las intrigas y las rencillas literarias protagonizadas por las plumas más reconocidas de nuestras letras. El móvil de la acción es el descubrimiento de la verdadera identidad de Avellaneda, un interés explotado por la vía de la ficción que coincide con el que ostenta la crítica cervantina de estos momentos. Pero en la novela de Mateo-Sagasta no solo asistiremos a los diálogos entre Cervantes, Lope, Tirso, Quevedo, Góngora, el duque de Béjar y tantos otros personajes históricos, cuya personalidad es reflejada con gran acierto; también nos encontraremos con criaturas y escenarios en los que Cervantes se habría supuestamente inspirado para su escritura, como maese Pedro, la cabeza parlante de Afrodita o la banda de gitanos, que el alcaíno convertiría en bandidos. Según el estudioso, la mezcla de realidad y ficción no solo es verosímil sino sumamente atractiva gracias al detallismo histórico, el juego de la pseudohistoricidad de herencia cervantina y el tratamiento de los personajes, a pesar de que la recreación del lenguaje histórico está ausente.

López Navia ha reservado los dos últimos capítulos del libro al estudio de recreaciones narrativas de muy reciente publicación. El penúltimo de ellos recoge las obras nacidas al calor del cuarto centenario del *Quijote* de 1615, tanto aquellas cuya intención es recrear total o parcialmente la biografía del manco de Lepanto (*La sombra de otro*, de Luis García Jambrina [2014], *Misterioso asesinato en casa de Cervantes*, de Juan Eslava Galán [2015] y *El hidalgo que nunca regresó*, de Carlos Luria [2016]), como las que acogen al alcaíno, con una mayor o menor presencia, en el seno de la ficción (*El reino de los hombres sin amor*, de Alfonso Mateo-Sagasta [2014], *Señales de humo*, de Rafael Reig [2016], *El ingenioso hidalgo*, de Álvaro Bermejo [2016] y *Musa décima*, de José María Merino [2016]). Al igual que la novela de Mateo-Sagasta comentada en el artículo previo, todas estas obras coinciden en recrear imaginariamente las circunstancias de gestación de la parodia caballeresca, como también en trazar vínculos entre la biografía ficticia de Cervantes y personajes, situaciones y frases presentes en la novela, contribuyendo así a explicar, aunque solo sea

potencialmente, muchos de los misterios que rodean la enigmática figura del autor. Es probable que la sensación de realidad que desprenden los personajes cervantinos y, por contraste, lo desdibujado (aunque prometedor) de la identidad biográfica de su creador, propiciaran la reinención ficcional del que fuera gran amigo del cura Pero Pérez, “más versado en desdichas que en versos” (1998: 86), por parte de estos escritores de principios del segundo milenio; y es que el propio Cervantes fue el primero en dotarse de una identidad literaria al inmiscuirse en sus propias ficciones. Así pues, allí donde los datos históricos se muestran limitados, acude la imaginación con su vuelo poético, y el perfil del “escritor alegre”, antes envuelto en la bruma de los siglos, cobra ahora nuevo brillo impregnado de la misma pasta con la que él un día construyó sus criaturas.

Esta misma imagen híbrida del autor, a medio camino entre la ficción y la biografía, y las múltiples ambigüedades que hoy en día subsisten en torno a su obra universal, hace apropiada su presencia en un subgénero de novelas de misterio que López Navia estudia en el último capítulo de su libro. Se trata de obras que se publican entre los dos centenarios del *Quijote* y que responden al esquema de la llamada “novela de código”: aquella en la que un personaje-investigador se propone descifrar un enigma oculto en una pieza cultural de gran relevancia (un manuscrito literario, un cuadro) poniendo en riesgo los intereses de un enemigo poderoso. Cervantes aparecerá en las páginas de estas recreaciones como recopilador, durante su cautiverio en Argel, de unos textos eliminados del Corán (*Misión Cervantes*, de Brad Thor [2013]), como custodio de un libro misterioso cuya localización cifró en el *Quijote* (*El misterio Cervantes*, de Pedro Delgado Cavilla [2005]), como el escritor que encubrió la identidad real de la esposa de Sancho Panza en una pluralidad no inocente de nombres (*El código secreto del Quijote*, de Manuel Sánchez Pérez [2016]), como un plagiarlo que habría robado a Cide Hamete Benengeli la idea de la novela y que habría tenido un hijo bastardo con la mora Zoraida (*La tumba de don Quijote*, de Ángel Velasco [2006]) o como el destinatario de un soneto en clave escrito por el mozo Andrés, el joven apaleado por Juan Haldudo, que ahora es su criado (*El escudero de Cervantes y el caso del poema cifrado*, de Manuel Berriatúa [2015]).

El trabajo de síntesis erudita y profundidad analítica que López Navia realiza vence las dificultades esperables por la amplitud temporal y la apertura interdisciplinar del corpus escogido, en continuidad con lo establecido en el primer volumen. El logro es tanto más encomiable si tenemos en cuenta que el autor concede prioridad al estudio de novelas de última publicación, obligándose así a una labor de puesta al día constante que, no lo olvidemos, actúa sobre uno de los periodos de mayor actividad editorial de nuestra historia literaria. Así, celebramos la pertinencia de las múltiples obras y citas traídas a colación, la claridad y el orden en la disposición de ideas,

la sutileza de las impresiones expuestas y lo elocuente del panorama presentado a partir de la puesta en común de artículos sobre temáticas muy variadas. El lector de *Inspiración y pretexto II* se llevará una impresión fiel y completa de la recepción de Cervantes en la literatura y el arte hispánicos de hoy y ayer, y abrigará la esperanza de estar alentando nuevos estudios que, en el futuro, sirvan de pretexto a la publicación de otras ampliaciones y continuaciones del autor en materia de recreaciones cervantinas.

