

Actas del V Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas: Transhemisféricos y transatlánticos. Diálogos en el sur.

Introducción

Los trabajos incluidos en este volumen representan una muestra parcial de las comunicaciones presentadas en el V Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas celebrado en la ciudad de La Plata en noviembre de 2022 última edición del ciclo de reuniones científicas de frecuencia trienal dedicadas a la literatura y la cultura españolas contemporáneas, que se inició en octubre de 2008. Estos encuentros se han caracterizado por la inclusión de ejes temáticos que dieron lugar a: *“una concepción permeable al tránsito entre delimitaciones nacionales, con particular acento en la serie de las literaturas de Latinoamérica sin dejar de considerar otros espacios culturales con influencia hispánica, en el resto de Europa y en el continente africano”* y que, pendientes de los cruces intermediales que caracterizan las investigaciones actuales, han incluido *“el diálogo con los lenguajes de las artes plásticas y visuales así como con los géneros discursivos no canónicos”*.

El encuentro de 2022 se celebró bajo la consigna “Transhemisféricos y transatlánticos. Diálogos en el sur” enfatizando el enfoque dialógico mencionado que ha caracterizado los congresos desde la primera edición. Este puente se propuso desde un principio para establecer relaciones fructíferas entre latitudes, géneros y autores y cada uno de los encuentros ha dado debida cuenta de estas líneas en las ponencias presentadas.

Los ejes temáticos del V Congreso... fueron los siguientes: “Pasados recientes. Guerra civil y posguerra. La Transición política como objeto de memoria”; “La edición entre España y América”; “Procesos migratorios, desplazamientos forzados, exilios: desde y hacia España. Las mujeres y sus lugares en esos movimientos”; “La historieta española contemporánea” y “Otros tiempos, otras centurias”

En las catorce comunicaciones publicadas en esta oportunidad, como se verá, se encuentran debidamente representados los ejes antes mencionados y ellas evidencian la riqueza y variedad de las participaciones. Cabe aclarar que este volumen se suma -y complementa- a una edición que reúne las ponencias presentadas por los investigadores invitados que formaron parte de las mesas plenarias.

En “La libertad individual o el perseguidor (1917) de Carmen Burgos” María Elisa Molina Barrios indaga, a través de la producción de Burgos, en el modo en que se construye la agencia de los sujetos femeninos en la literatura de fines del siglo XIX y principio del XX en España; en este caso, Molina Barrios observa cómo en *El perseguidor*, se materializa la lucha de la protagonista por ser reconocida como un sujeto habilitado como tal por la sociedad a pesar de desplazarse de la norma y la presión sufrida como sujeto femenino para cumplir con los parámetros patriarcales que asocian a la mujer con el rol de esposa y madre.

El trabajo “Entonces, ¿todos son iguales? La aportación de Chaves Nogales y Elena Fortún a la memoria de la guerra civil” de Carla Juárez Pinto retoma dos obras -una selección de relatos y una novela- que se aproximan a la guerra civil de una forma particular la cual permite ponerlos en diálogo a pesar de sus diferencias: ambos autores comparten una mirada equidistante y ecuánime que la autora del artículo relaciona con su labor periodística y con la independencia de ambos con los partidos políticos involucrados en la contienda.

Carolina Toledo estudia la obra de la escritora paraguaya pero de origen español Josefina Pla desde la perspectiva del destierro. La comunicación “Figuras del desarraigo en la narrativa breve de Josefina Pla” se centra en “La mano en la tierra” (1963), “El espejo” (1963) y “Prometeo” (1963), textos de narrativa breve en los que se revelan los complejos entramados entre cuerpo, muerte y territorio, tópicos que se vinculan con la

historia de Paraguay y, además, reconfiguran la mirada sobre la experiencia de Plá como mujer transterrada y transcultural.

A partir del análisis de la novela de Almudena Grandes *Las tres bodas de Manolita* Cecilia Beatriz Rodas indaga, en “El pecado de ser “el otro” en *Las tres bodas de Manolita* de Almudena Grandes” en el modo en que los regímenes totalitarios construyen un enemigo que habilita la justificación de los crímenes cometidos durante las dictaduras, aquí, puntualmente, por parte del franquismo hacia los vencidos.

Facundo Giménez aborda la poética de la poetisa Elena Medel desde la perspectiva de los consumos culturales de los jóvenes y de las posibilidades de ingreso a la adultez de una generación que, a la hora de emanciparse, ha encontrado trabas y fracasos. La autora cordobesa tematiza este proceso en su último poemario, y este es objeto de análisis en la ponencia de Giménez titulada “Canción de los adultos con responsabilidades: Formas de habitar el mercado en la poesía de Elena Medel”

A través de un análisis de caso –el de Juan José Millás–, el artículo de Álvaro Fernández “Lugares comunes. Crítica literaria y memoria de la transición: el caso Millás” se propone cuestionar la vigencia de la producción cultural de la transición española y, con este fin, realiza un trabajo analítico sistemático para comprender la cultura de la transición en relación con su contexto de producción.

La comunicación “El entrecruzamiento discursivo en *Pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz” de Gladys Granata ofrece un análisis de la novela mencionada en el título cuyo punto de anclaje es la guerra civil española, con el objetivo de relevar las diferentes voces y discursos que aparecen en ella, que conforman su particular estructura fragmentaria, a la vez que definen los caracteres de los personajes y los diversos espacios en los que se desarrolla la acción del relato.

Marcelo Topuzian en “Operatividad actual del concepto de parodia, después del posmodernismo: de *Roberto Alcázar* a *¡García!*” propone una discusión de la operatividad del concepto de parodia para el análisis cultural a partir de la revisión de un caso: las diferentes versiones del personaje de historieta español Roberto Alcázar. Este análisis proporciona las bases para una revisión crítica del debate histórico en torno de la parodia posmoderna

El artículo de María del Mar Rodríguez Zártegui indaga en un posible diálogo poético y transatlántico entre las propuestas de vanguardia de Juan Ramón Jiménez y Magda Portal, mediante las obras *Diario, poeta y mar* (1917) y *Una esperanza i el mar* (1927), como posibilidad para reevaluar el desenvolvimiento y la transformación de la escena poética de la vanguardia hispanoamericana.

La comunicación de Adriana Milanés, “Cuando el pasado individual se torna pasado colectivo. *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás como metáfora de la España contemporánea” se propone indagar en la intertextualidad de la novela de Fallarás con el texto bíblico y el modo en que se establece un diálogo y una reflexión interpelando a los descendientes de la España franquista para generar una relectura y reinterpretación del relato del pasado y una proyección hacia el futuro con el objetivo de mantener vivas las voces de las víctimas de la guerra civil y la posterior dictadura.

En “María Teresa León y las mujeres soviéticas”, Federico Funes trabaja con una serie de notas periodísticas que la autora divulgó en la publicación periódica *España Republicana*. El objetivo de Funes es analizar la figura de “mujeres soviéticas” en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, desde la mirada de María Teresa León y dar a conocer nuevas consideraciones de la autora sobre las mujeres y sus roles en la sociedad moderna.

En el contexto del estudio de publicaciones periódicas, Mónica Gómez Da Silva comparte su estudio sobre la *Revista Académica* de Brasil y en este espacio analiza la presencia de literaturas en lengua española en el marco de una publicación que se convirtió en un símbolo de la resistencia intelectual frente al contexto totalitario de aquel momento (décadas del 30 y del 40), alcanzando gran éxito dentro y fuera de Brasil.

Mariano Saba toma en su ponencia -“De confesiones y exilios: respuestas de la ficción en María Zambrano y Rosa Chacel”- las obras de dos mujeres exiliadas: María

Zambrano y Rosa Chacel, allí incluye los abordajes realizados tanto por María Zambrano en *La confesión: género literario y método* (de 1941), como también por Rosa Chacel en su libro *La confesión*, de 1971. Ambas miradas coinciden en la necesidad de definir un tipo de texto cuyas características resultarían significativas en el marco de una intelectualidad atravesada por la experiencia íntima de la memoria y del exilio.

Finalmente, en “Los estrechos límites de mi periódico”: el proyecto de prensa de fray Castañeda en un horizonte transatlántico” María Laura Romano propone un análisis de la prensa del cura franciscano, publicada en Argentina en los inicios de la década de 1820, colocándola en el marco de la cultura católica ibérica a través de la puesta en relación con publicaciones españolas de temática piadosa que guardan con sus periódicos cierta correspondencia por la conciencia que manifiestan tener de los rasgos materiales del dispositivo periodístico.

La libertad individual o el perseguidor (1917) de Carmen de Burgos

María Elisa Molina Barrios

Universidad Nacional de Córdoba - Centro de investigaciones de la Facultad de
Filosofía y Humanidades (CIFYH)

Resumen

Esta ponencia se inscribe en un trabajo de investigación más amplio, que consiste en indagar cómo se construye la agencia de los sujetos femeninos en la literatura de fines del siglo XIX y principio del XX en España. En este periodo, las escritoras representan en sus obras a un sujeto femenino que se desplaza de la hegemonía heteronormativa de la época diferenciándose de los escritores masculinos que conforman el canon. Es por ello que las escritoras englobadas en la Generación del 98 llevan adelante su lucha por ser reconocidas como sujetos sociales de la cultura por tres vías, a saber: por medio de su labor periodística, por medio de sus actividades culturales feministas y por la construcción en sus relatos ficcionales de subjetividades femeninas disidentes a la norma patriarcal. El objetivo de nuestro trabajo se centra únicamente en su actividad literaria.

En el presente trabajo se analiza *El perseguidor* (1917) de Carmen de Burgos. En la obra se observa la lucha de la protagonista por ser reconocida como un sujeto habilitado como tal por la sociedad a pesar de desplazarse de la norma buscando ampliar su agencia social al pretender vivir para sí. Además, se visibiliza la constante presión que el cuerpo social ejerce sobre ella para encauzar su “desviada forma de vida” dentro de los parámetros patriarcales para los roles de género (esposa-madre) y del espacio legible de habitar (espacio privado) para la mujer decimonónica española.

Palabras claves: agencia - género - generación del '98 - esposa - madre.

En el marco del proyecto de investigación sobre género y la literatura española contemporánea, surge la pregunta de cómo se construye la agencia del sujeto femenino en la literatura de fines del siglo XIX y principio del XX en España. La generación del 98 en el canon de la literatura española agrupa exclusivamente escritores. Sin embargo, existieron mujeres que escribieron coetáneamente y cuyas obras se centran en representar un sujeto femenino que se desplaza de la heteronormativa hegemónica. Quizás estas dos características de sus escritos, la temática y la autoría femenina, sean las causas de que sus obras no ocuparan el centro del campo cultural (en términos de Bourdieu) al momento de su publicación.

Las obras de las escritoras de este periodo permiten visibilizar la lucha de las autoras por cruzar la frontera que separa el espacio público del privado que en el siglo XIX limita la agencia¹ de las mujeres al espacio doméstico o familiar (privado). Las escritoras englobadas en la generación del 98¹ llevan adelante su lucha por ser reconocidas como sujetos sociales de la cultura por tres vías, a saber: por medio de sus labores periodísticas, sus actividades culturales feministas y por la construcción en sus relatos ficcionales de sujetos femeninas disidente a la norma patriarcal. El grado de participación de cada escritora en estos campos de lucha es igualmente importante, aunque con participación desigual. Por la extensión del presente trabajo se ha seleccionado para el análisis *El perseguidor* (1917) de Carmen de Burgos. En la obra se observa la lucha de la protagonista (Matilde) por ser reconocida como un sujeto habilitado como tal por la sociedad a pesar de desplazarse de la norma buscando ampliar su agencia social al pretender viajar sola por Europa y vivir para sí, en vez de construir su subjetividad como un ser relacional al encarnar el rol de esposa y madre. Además, se visibiliza la constante presión que el cuerpo social ejerce sobre ella para re-encauzar su “desviada forma de vida” dentro de los parámetros patriarcales de roles de género (esposa-madre) y espacio legible de habitar (espacio privado) para la mujer decimonónica española.

Marco de referencia

Como ya hemos mencionado, la llamada “Generación del 98” está constituida exclusivamente por varones que comparten una serie de características que los aglutinan desde lo estético e ideológico, como así también desde lo histórico y cultural. Asimismo, proponen en sus obras tres posibles representaciones literarias de los sujetos femeninos, a saber: la mujer de su casa, las devoradoras de la voluntad masculina y las víctimas (de la religión y la deshonor) cuyo desplazamiento de las normas sociales acarrearán severas sanciones. Conviene subrayar que

a la mujer se la verá siempre como ser relacional, en función de las necesidades del hombre que ya no son solo reproductivas, materiales y sexuales sino morales. Sin embargo, esto último no significa que se sitúe a la mujer-compañera en plano de igualdad (Socias Colomer, 2001:235).

En esta línea de pensamiento se puede afirmar, siguiendo a Buther, que las mujeres o bien han sido invisibilizadas o bien se ha limitado su agencia social como sujeto sin derecho a moverse en la vida pública, en la medida que las representaciones de las subjetividades femeninas propuestas por los escritores las recluyen al ámbito privado o doméstico y al rol de esposa y madre. Es así como las normas de género determinan quién es o no reconocible como sujeto social, y cuáles son los espacios posibles para moverse socialmente.

Cabe destacar que la literatura masculina de este periodo sostuvo, como otros discursos sociales de la época, el paradigma patriarcal que construye la norma de género y los roles sociales acotados para las subjetividades femeninas. En contraste, las escritoras emplean la literatura como una vía más de lucha en pro del reconocimiento de las subjetividades femeninas. Sus protagonistas femeninas luchan por sostenerse en espacios que implican un desplazamiento de la norma para ser reconocidas como sujetos capaces de habitar un cuerpo y un espacio social diferente al marcado por lo heteronormativo. Por ello, como sostiene Blanco la teoría feminista ha cuestionado “las verdades” de un canon literario que a través de múltiples estrategias ha excluido a la

¹ Se entiende a la agencia como la posibilidad (poder hacer) relacional (ya que no parte de cero sino de una ubicación en el espacio social) de/para actuar en un marco espacio-temporal con el propósito de generar o subvertir conexiones a partir de otras conexiones.

escritora de sus “relatos maestros”, es decir, de sus historias de la literatura.” (Zabala, 1998: 10). Dichos desplazamientos ponen en evidencia, como afirma Butler, que la vida de las mujeres ²es precaria³ frente a las normas de género que ejercen el poder sobre sus cuerpos y sus vidas.

El perseguidor o la libertad individual

En la obra que nos convoca, Matilde es una mujer del sur de España que posee una “buena vida”, por ser su familia de una posición social, cultural y económica alta. En épocas de navidades su familia se trasladaba al cortijo⁴ familiar para vivir dos meses en el campo durante las temporadas de caza de los hombres y de espera y tareas domésticas de las mujeres. Se reproduce la división del espacio público y privado según roles de género, ya que en las sociedades patriarcales:

“La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación (...) El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, (...) es la estructura del espacio, con oposición entre el lugar de reunión, reservado para el hombre, y la casa, reservada a las mujeres” (Bourdieu, 2012: 22).

Sin embargo, la protagonista siente el agobio, la asfixia y la violencia que reina en estas “escenas patriarcales de su vida” (Burgos, 1917: 8) durante su infancia y juventud; por ello “se casó para escapar de aquel tormento de dos meses de cacería. Se casó con el primer señorito de Córdoba que la requirió de amores y que le habló de vivir en Madrid” (Burgos, 1917: 10). En este mundo rural regido por las normas patriarcales, Matilde no puede tener una “buena vida”, es decir “encontrar una forma de perseguir una buena vida para sí, en tanto ser individual, en el contexto de un mundo estructurado por la desigualdad, la explotación y algunas formas de anulación del individuo” (Butler, 2010: 195). Entendemos que esa individualidad que buscará Matilde es clave si tenemos en cuenta que los afectos “femeninos” condenan como “desnaturalizados” los deseos individuales, ya que una “mujer ideal” debe ser abnegada para su esposo e hijos. Como resultado busca huir mediante un matrimonio que garantice una mayor independencia social de su grupo familiar de pertenencia, aunque ello supone una sujeción afectiva a un marido. No solamente necesita independencia económica sino también independencia sexo-afectiva para ser un sujeto pleno. En este punto del relato la protagonista ejecuta el rol de género asignado por el sistema heteronormativo hegemónico (esposa y futura madre), y cumple una variable de performar el género dentro de las posibilidades de la norma con lo cual no hay desplazamiento.

Ahora bien, transcurrido un par de meses de la celebración de su matrimonio, Matilde queda viuda, entonces, comprende que es “libre, sin hijos, dueña de una posición sólida y acomodada, quiso ser libre” (Burgos, 1917: 11). Es un sujeto que queda fuera de la norma, ya que no es soltera, ni casada, ni tiene hijos y, sobre todo, a pesar de estar en edad de casarse no desea volver a contraer matrimonio con los numerosos pretendientes que la asechan. Fundamentalmente, es una viuda que es una mujer joven

² El término mujer se entiende en el contexto de producción de la obra analizada, cómo lo contrario a hombre en un sistema binario, que no acepta otras opciones y en el cual el hombre es la medida de todas las cosas, es decir, lo universal.

³ Por precariedad, entendemos a la dependencia que cada sujeto tiene respecto de otros para existir; es decir, la dependencia de cada sujeto que lo torna vulnerable al daño. Dicha vulnerabilidad es una condición inherente a todos los seres humanos según Butler (2010)

⁴ DRAE: finca rústica con vivienda y dependencias adecuadas, típica de amplias zonas de la España meridional.

en edad reproductiva que no cumplió con su rol conyugal y maternal por la brevedad de su matrimonio; como resultado no encaja en el rol de viuda que la sociedad estipula. La protagonista se ve, por primera vez en su vida, con la posibilidad de ser un sujeto para sí, y no un ser relacional (esposa de..., madre de...). Es decir, que ya no subordina su subjetividad femenina a la conformación de la vida familiar, y se “había compadecido con una sonrisa algo burlona de las mujeres que, sin más ideales que los de la hembra, (...) repiten siempre los mismos actos” (Burgos, 1917: 14). Decide cumplir su deseo de viajar “sola” por Europa para educar su sensibilidad al recorrer las grandes ciudades, sus teatros, museos, etc., pensando que había escapado a su destino de esposa y madre. No obstante, esta libertad se ve amenazada con frecuencia por “el miedo a sujetarse en un momento de debilidad a los lazos de un nuevo amor o de un nuevo hogar” (Burgos, 1917: 15). La protagonista reflexiona sobre su vida y se pregunta “si era *estéril*⁵ su vida gastada de un modo exclusivo en sí misma” (Burgos, 1917: 16) cuando se encuentra sola en su habitación de hotel, por no cumplir con la “afable norma patriarcal”. Para evitar ese sentimiento, sale a la calle para unirse con gente en un lazo mutuo y formar parte de una comunidad. La vulnerabilidad de estar sola al ejercer un desplazamiento de la norma cala en ella, en términos de Fricker, se produce una injusticia testimonial como resultado de carecer de los elementos conceptuales para explicar o producir un conocimiento sobre lo que está viviendo. Se visibiliza cómo la educación emocional patriarcal determina los modos de sentir, como resultado Matilde no puede comprender su subjetividad desplazada de la norma, ni logra construir una subjetividad femenina que no incluya el rol conyugal y maternal, o el desplazamiento por el ámbito público si no está acompañada por un sujeto masculino.

Vemos cómo los afectos juegan un papel fundamental en el reconocimiento del sujeto. Será el miedo a quedar nuevamente atrapada en la norma -“sabía el concepto triste que se tenía en España de una mujer sola; pero se sentía protegida por las costumbres del extranjero...” (Burgos, 1917: 17)-, lo que la impulsa a refugiarse en otros países cuya cultura experimenta como libre, como por ejemplo la cultura inglesa que les daba mayor independencia a las mujeres.

El relato marca la tensión existente entre su deseo de independencia/libertad y el sacrificio de tal libertad para ya no sentir miedo de estar sola. Es decir, la independencia y la libertad generan a la vez felicidad y miedo. Busca vivir “para ella misma, para su intimidad, para saborearla como una afirmación de su personalidad, de su propio dominio” (Burgos, 1917: 17) pero lucha contra ella misma para no “crearse un afecto serio, asustada de la esclavitud que llevaba consigo, la dominación de su voluntad” (Burgos, 1917: 32), la lucha de Matilde consiste en separar lo sentimental de lo social, separar el vínculo de intimidad del vínculo jerárquico social con otra persona.

En el relato, ese miedo de modo simbólico cobrará cuerpo en el perseguidor, ese hombre vestido de negro cuya mirada acusadora la vigila y persigue por cada nueva ciudad que visita. Siente su mirada acosándola, sus pasos persiguiéndola y lo ve cada vez que comienza a disfrutar de la nueva ciudad que recorre. Esa emoción es la respuesta que da a la interpelación del mundo exterior. La protagonista del relato expresa su miedo a sufrir violencia física en la medida que sabe que está incumpliendo con el rol social asignado a las mujeres. Los recordatorios del desplazamiento de su conducta de la norma se explicitan ante cada nueva aparición del perseguidor. Se introduce en el relato en forma de las cartas de sus familiares que la invitan a volver pronto, amigos que cuestionaban su “valor de aventurarse así ¡una mujer sola!”, en consecuencia actúan como vigilantes y reproductores de las mismas. En este sentido, “las mujeres (..) están, como comunidad, sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización” (Butler, 2010: 46) La independencia afectiva y económica que demuestra Matilde visibiliza la disputa existente entre la norma (su marco de posibilidades) y otras posibilidades que representan un desplazamiento de la norma. En

⁵ La cursiva me pertenece. Se emplean términos relacionados con la maternidad para aludir a la vida supuestamente vacía de Matilde, esa vida vivida para sí.

consecuencia, se aprecia cómo la vida de la mujer es precaria (desde la perspectiva de la violencia simbólica) cuando no ejecuta una performance de género dentro de las posibilidades que establece la norma patriarcal, dejando a las mujeres sujetas a sufrir todo tipo de violencia. Además, determinan los modos de sentir y los roles sociales que construye la subjetividad femenina, como así también las sanciones que los mecanismos normativos emplean con el fin de evitar o rencauzar los desplazamientos de la norma.

El perseguidor la lleva a buscar hospedaje en casas de familia y no en hoteles, a estar siempre acompañada por los matrimonios anfitriones y no sola, a no salir de noche e incluso a envidiar el “lazo dulce de protección, de amparo, de consideraciones y de vida en común...” (Burgos, 1917: 42) del matrimonio que la hospedaba. Finalmente, regresa a España y se casa con Daniel, uno de sus pretendientes y a quien le gusta viajar, de modo que: “se sentía feliz yendo de nuevo hacia el mundo con mayor seguridad. Su matrimonio no mataba su libertad, la agrandaba” (Burgos, 1917: 44). A pesar de su buena posición social por el solo hecho de ser mujer su vida es precaria si se desplaza de la norma, por ello Matilde se “adecua” a la norma, aunque: “había ocultado cuidadosamente a su marido la parte que, del deseo de verse protegida, (...) crearse su hogar libre, sereno, en el que no era la sacrificada” (Burgos, 1917: 45). De este modo, logra la independencia en un matrimonio que le permite tener una “buena vida” dentro de las posibilidades de su contexto histórico social.

Consideraciones finales

La obra explicita el deseo de las subjetividades femeninas de tener una participación igualitaria en la vida pública, de poder desplazarse libremente, pero falta recorrer un largo camino para poder eliminar las fronteras de lo público y privado que confinan a las mujeres a un espacio doméstico, íntimo y emocional como único espacio posible en torno al rol materno y conyugal. En consecuencia, en el relato se focaliza en lo difícil que es para las mujeres balancear los afectos y la agencia social con el fin de construir una subjetividad femenina desplazada de la norma. Al mismo tiempo, queda de manifiesto la precariedad de la vida de las mujeres que ejercen esa posibilidad, como son pasibles de sufrir violencia simbólica al desplazarse de la norma.

Es posible afirmar que la escritora debe balancearse entre la delgada frontera de lo decible y legible y lo que no lo es. Como resultado apreciamos en el final del relato la persistencia de la lucha entre su deseo de independencia y volver a sujetarse por medio a un matrimonio que “no es buena vida” pero que le otorgue seguridad y legitimidad social; ya que estas son las condiciones más generales que preparan o modelan a un sujeto para el reconocimiento” (Butler, 2010: 19) en el contexto socio histórico vivido. Dicho lo anterior, es pertinente destacar que no es azaroso que en este periodo de la historia literaria española encontremos a escritoras que dejan de ser espectadoras pasivas de sus vidas para convertirse en observadoras atentas y legitimadas de las nuevas realidades literarias y emocionales.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Hugo Salas (trad.). Caja Negra.
- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Cecilia Olivares Mansuy (trad.). Universidad Nacional Autónoma de México; Programa Universitario de Estudios de Género.
- Bourdieu, P (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus. México: Paidós.

- Burgos, Carmen de (1989) "El perseguidor" *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*. Ángela Ena Bordonada (eds.). Instituto de la mujer. Madrid: Castalia
- Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- (2008). "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault." *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. VV.AA. Madrid: Traficantes De Sueños.
- (2006) *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós
- Kirkpatrick, S. (2004) *Mujer, modernismo y vanguardias en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- (1991) *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)* Madrid: Cátedra
- Macon, C. (2020). Rebeliones feministas contra la configuración afectiva patriarcal. Un relato posible para la agencia. *Heterotopías*, 3(5), 1-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29038>
- Muñiz, Elsa (coord.) (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. México: La Cifra.
- Labanyi, J. (2011) *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.
- Redondo Goicoechea, A. (2009) *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI
- Shaw, D. (1982) *Generación del 98*. Madrid: Cátedra.
- Sosias Colomar, M. (2001) *La generación del 98 y la mujer. Análisis de una ausencia. (Presentación social y representaciones literarias en prosa)* Recuperado a partir de : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=596279>
- Zavala, I. (coord.) (1998) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. vol. IV y V. Anthropos. Barcelona.

Datos del autor:

Lic. y Prof. en Letras Modernas por la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora del Centro de investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Ciffyh) de la Universidad Nacional de Córdoba. Tesista de la Maestría de Cultura y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. Docente del nivel medio.

“Entonces, ¿todos son iguales?” La aportación de Chaves Nogales y Elena Fortún a la memoria de la Guerra Civil

Carla Juárez Pinto

Universidad de Valencia

Resumen

En este artículo me centro en estudiar dos libros sobre la Guerra Civil desde hace muy poco rescatados y publicados: *A sangre y fuego* de Chaves Nogales y *Celia en la revolución* de Elena

Fortún. Aunque son distintos en numerosos aspectos —empezando por su esencia (el primero son nueve relatos y el segundo una novela)— el trabajo que presento se centra en respaldar que son muchos más los puntos en los que coinciden estas obras que en los que divergen. En primer lugar, analizo la existencia en ellos de una mirada equidistante y ecuaníme ante los dos bandos enfrentados, favorecida por varios aspectos. Por un lado, la condición de periodistas de Fortún y de Chaves Nogales que llena de objetividad y veracidad los hechos y personajes que aparecen en el texto. Por otro lado, la no militancia en ningún partido por parte de los dos escritores, lo que les permite abordar la contienda desde una visión alejada de cualquier extremismo. Además, también estudio la presencia de la representación de la clase de la burguesía, que analizaré a través de la utilización de la palabra *señorito*. Por último, me ha interesado examinar la existencia de una crítica al papel de la mujer en la época.

Palabras clave:

Manuel Chaves Nogales - Guerra Civil - Elena Fortún - Novela - Crónica

Todo extremismo destruye lo que afirma

María Zambrano

Un proyecto de olvido

Hay libros que uno compra ilusionado y, al llegar a casa, resuelve voluntariamente no leerlos; esperar al momento idóneo mientras que el libro coge polvo en la biblioteca durante un largo tiempo. Un día, mientras observa sus estanterías, ve de reojo el lomo y piensa: “¡Este! Justo lo que necesito. ¿Cómo he podido estar tanto tiempo con esto en casa y sin leerlo?”. Algo parecido sucede con la historia de la edición de dos libros sobre la Guerra Civil que han permanecido en el olvido durante más de cincuenta años. Al igual que el lector-coleccionista despacha su ejemplar *sine die*, la historiografía literaria también sentenció —como en tantas otras ocasiones— el futuro de dos obras que nos proponemos comentar en este trabajo: *A sangre y fuego* de Chaves Nogales y *Celia en la revolución* de Elena Fortún.

Aunque distintos en numerosos aspectos —empezando por su esencia (el primero son nueve relatos y el segundo una novela)— creemos que son muchos más los puntos en los que coinciden estas obras que en los que divergen. Y el primero, como ya hemos comentado, es que ambos están sumidos en un “proyecto de olvido”. El de Fortún, que no llegó a imprimirse en vida de su autora, se publicó por primera vez en 1987 en la editorial Aguilar⁶, habiéndose escrito en 1943⁷. El de Chaves, tras su primera publicación en la editorial Ercilla en 1937 y la posterior censura de todas sus obras en 1944 durante la Dictadura Franquista, no volvió a leerse en España hasta 1993, gracias

⁶ La editorial y su dueño, Aguilar, tienen una importancia fundamental tanto en la vida de Elena Fortún como en la obra que aquí comentamos. Manuel Aguilar (1888-1965) fue el editor de la saga de Celia e influyó enormemente en su éxito como autora, tanto que la propia Fortún lo introduce como personaje en algunas de sus obras, como sucede en *Celia en la revolución*.

⁷ Así se expone la última cuartilla de la obra: «Hoy, 13 de julio de 1943, termino de poner en borrador *Celia en la revolución*» (2021: 358). Para *Celia en la revolución* manejamos la segunda edición de Renacimiento (2021), editada por Manuel Jesús Fraga e Inmaculada García Carretero, con prólogo de Andrés Trapiello. Todas las citas provienen de aquí.

a la labor de rescate de María Isabel Cintas y al apoyo de la Diputación de Sevilla. Si el primero apenas tuvo repercusión en 1987, el de Chaves ha tenido un éxito imparable desde entonces⁸.

Otro de los aspectos comunes de estas dos obras es que ambas fueron escritas de manera muy próxima a los acontecimientos. *Celia en la revolución* apenas unos años después de que terminara la guerra, y *A sangre y fuego* durante los primeros años de esta. Esto se manifiesta, indudablemente, en la voluntad de los autores por relatar los hechos “tal y como acontecieron”, lo que los acercaría al género de la crónica, tema del que hablaremos más adelante. Sin embargo, es cierto que tanto Chaves como Fortún hacen hincapié en esta idea por escrito. En el prólogo de *A sangre y fuego* el autor deja claro cuáles son las fuentes de su escritura: “Cuento lo que he visto y lo que he vivido más fielmente de lo que yo quisiera” (2019: 10)⁹. También Fortún menciona esta forma de acercarse a los hechos en varias cartas, como la que le envía a su hijo mientras redacta la obra en 1943: “(...) He de limitarme a contar lo que he visto con mis ojos sin hacer comentarios” (2021: 25). El hecho de ser relatos distantes y ajenos, escritos con sobriedad, pero a la vez precisos y objetivos puede ser la causa del descuido editorial de estas obras. ¿Por qué tanto tiempo? Podemos buscar la solución a la pregunta en otra de las cartas de Elena Fortún: “Creo que cuando la escriba [*Celia en la revolución*] no la admitirán ni los de allí ni los de aquí (...) la historia debería ser contada no por los políticos ni los militares sino por el pueblo sencillo que, sin conocer las causas, sufre las consecuencias” (*ibidem*).

Lo cierto es que ambos autores tenían profundas convicciones republicanas: Chaves dirigió el periódico afín a la República *Ahora* (1930-1939), en el que colaboraron grandes intelectuales de izquierdas como Salvador de Maradiaga o Ramiro de Maeztu; Fortún y su marido se encontraban próximos a la Izquierda Republicana de Azaña. Sin embargo, ni Chaves ni Fortún militaron nunca en ningún partido, lo que ayudó a generar en ellos una postura ecuaníme, de rechazo a todos los extremismos fueran del signo político que fueran. Esta actitud ética ante los acontecimientos es, probablemente — junto a algunas otras que comentaremos a lo largo del trabajo— la gran aportación de estos autores a la memoria de la Guerra Civil española. Veamos, pues, con detenimiento, algunas de las ideas compartidas en sendas obras para volver a situar los dos libros como dos testimonios imprescindibles sobre la Guerra Civil.

Dos bandos enfrentados y una mirada crítica

Celia Gálvez, una joven de clase alta, se ve inmersa en una cruenta Guerra Civil y el objetivo de su creadora es contar los hechos que su protagonista observa, pero también —y sobre todo— lo que siente y piensa. De ahí la preposición del título del libro, *Celia en la revolución*. No es una crónica de la guerra, porque lo importante no es la palabra

⁸ De hecho, existe un debate abierto sobre la pertenencia o no de Chaves Nogales al grupo de novelas denominadas «de la tercera España». Su principal defensor, Andrés Trapiello ha apuntado que se trata de un corpus conformado por: *Democracias destronadas* de José Castillejo, *La revolución española vista por una republicana* de Clara Campoamor, *España sufre* de Morla Lynch y *Celia en la revolución* de Elena Fortún (2016:7-8). Al otro lado de la balanza, se encuentra la postura de Francisco Espinosa que denomina a este revuelo «el caso Chaves» y considera que la inclusión de Chaves en la llamada «tercera España» solo parte de la necesidad de algunos, como Trapiello, de reafirmarse en sus líneas (2014: 140).

⁹Para las citas de *A sangre y fuego* hemos tomado la edición de Libros del Asteroide (2019, 12.ª edición), con introducción de María Isabel Cintas. Todas las citas provienen de aquí.

“revolución”, sino situar a Celia *en* ella como personaje y trazar la configuración de su identidad durante la Guerra Civil. Carmen Martín Gaité (2002), que ha sido una de las principales agentes en el rescate de Fortún y su obra, dice lo siguiente acerca de la actitud de la protagonista en esta entrega de Celia:

Pues ahí han llegado las cosas, a cegarle los sueños a Celia, a dejarla descarnada y sin identidad, a negarle el derecho a la palabra y a la protesta en nombre de la razón [...]. La guerra ha matado a la Celia que nosotros conocíamos. O, mejor dicho, su autora, que antes se escondía celosamente tras de ella, ahora la ha suplantado para hablar de sus propias heridas, para cantar lo suyo.

Si bien coincidimos con la segunda parte de la cita —en esta novela la voz de Elena Fortún aparece mucho más visiblemente a través de la Celia, aunque esto no es exclusivo de *Celia en la revolución*— creemos que la identidad de Celia, a pesar de que en un primer momento se nos muestra desconcertada y confundida, va llenándose, conforme avanza la obra, de la mirada crítica que caracterizaba a la protagonista en su infancia. Al principio de la obra, Celia no reflexiona sobre su posicionamiento y adopta —no sin dudas— el del padre como válido: “Yo creo en papá, yo sé que él tiene razón siempre, y que si él defiende a los milicianos es porque la justicia está de su parte...” (84). Sin embargo, habiendo visto con sus propios ojos la muerte de su primo Gerardo y su tía Julia por los republicanos, los paseos y la violencia mientras estuvo en Madrid, llega incluso a contradecir a su padre durante una discusión: “¡Miserables! ruge papá ¡Miserables! —¡Papá...! El pueblo... ¿sabes que ha abierto las puertas de las cárceles? ¿Que hay miles y miles de criminales por las calles? (128)”. Ante el sufrimiento de su hija, el padre responde:

¡Hija, querida, no llores! No me hagas caso... Es que estoy nervioso... Tienes razón: todos son iguales... ¡La humanidad es una porquería!... La actitud de una persona honrada debe ser la inhibición... Mataos y matadme si no sabéis hacer otra cosa, pero entretanto, dejadme pensar, que es pensando únicamente como me siento fuera de vosotros (*idem*).

Celia sigue haciéndose preguntas y sorprendiéndose ante la barbaridad de los sucesos que le sobrevienen: el hambre, las bombas cada noche, las historias de su familia y la de sus amigas... Así, cuando el bando sublevado toma Madrid, su padre le advierte de que debe estar preparada para todo, incluso para que le fusilen: “—Esta casa os la quitarán. —Pero ¿es que también estos fusilan y quitan casas, y...? —Sí, hija. — Entonces, ¿son todos iguales? (147). No hay respuesta tras la conversación. Con todo, La mirada de Celia se pasea por todas partes y observa los acontecimientos. Jorge, el chico del que se enamora, le dice que tiene que hacerse de un partido, que no se puede andar por el mundo sin saber lo que se quiere:

Me he reído. ¡Yo qué sé de política!

—Yo soy... lo que sea papá y lo que seas tú...

—¡Mira qué idea! ¿De qué partido es tu padre?

—No sé... es republicano... Es muy bueno, ¿sabes?

—¡Eres grande, Celia! Tú quieres ser del partido de los buenos, ¿no es eso? Pues yo soy comunista... Si quieres, mañana mismo te presento en el Partido... Es mucho mejor ser de un partido en estos tiempos, porque tienes quien te proteja en momentos difíciles... A mi madre y a mis hermanas, ¡figúrate lo que saben ellas de eso!, las he metido en el Partido...

—Pero si yo no sé lo que es eso...

—Bueno, pero como no eres tonta, por suerte, lo aprendes enseguida. Esta misma noche te llevo el programa del Partido y mañana te presento a Ugarte, te dan tu carnet y... a otra cosa (...)

Efectivamente, pareciera que Jorge va a tener fácil convencer a Celia, una joven “sin partido” que no entiende de política y sería pan comido que tuviese al día siguiente su carné de comunista expedido. Sin embargo, la actitud de Celia es muy distinta y en el siguiente fragmento le explica a Jorge su decisión:

—¿Qué? ¿Has leído el programa del Partido Comunista?

—Sí...

—Pues ahora mismo nos vamos a ver a Ugarte... Se me acaba el permiso esta semana y antes de irme quiero dejar todo arreglado.

—Pero yo no quiero ser de ese partido...

—¿No? ¡Esa sí que es buena! Y ¿por qué?

—Porque no, porque no me gusta lo que dice el programa... Yo no quiero que me manden así... y que me denuncien por esto o por lo otro... y que se tengan que meter en todo lo que hago.

—¿Pero dónde has leído tu eso?

—Ahí... en ese papel... Yo quiero que todo el mundo viva como le gusta y el que quiera tener un palacio y jardines para pasear... ¡Poco me gustan a mí los jardines! (...)

A la chita callando, y sin perder de vista su condición de adolescente y de mujer que en los años 30 lleva la contraria a su posible futuro marido, Celia está rehuyendo de cualquier toma de partido que implique la sumisión a los principios del mismo, y continúa explicándole a Jorge su postura sin vacilar en ningún punto su discurso:

—¡Qué tonto! Mira, papá me explicó una tarde que él defendía al pueblo para que se educara en el mismo banco de la escuela el hijo del médico y del millonario y que no hubiera más diferencias entre ellos que las limitaciones de la naturaleza... Pero no me dijo que fueran todos pobres, o todos ricos... ni que les obligaran a hacer esto o aquello... No. Lo primero es ser libre y hacer lo que se quiere.

—Pues, chica, con esas teorías, no sé en qué partido convendrías...

—En ninguno... Prefiero no ser de ninguno.

Centrándonos ahora en el caso de Chaves y, aunque la mirada imparcial de los personajes sea una constante a lo largo de la obra, creemos que se puede comprender mejor si nos centramos en el relato “Consejo obrero”. En él, su protagonista, Daniel, un miembro del consejo obrero de una fábrica no está de acuerdo con algunas de las normas que impone la cúpula de la asociación. Por llevar la contra a los principios del consejo, el resto de los miembros lo acusan de fascista. Ante la presión y los insultos en el trabajo, él y su amigo Bartolo deciden hacerse anarquistas y piden el carnet. Sin embargo, los compañeros del consejo siguen queriendo deshacerse de él y terminan condenándolo por fascista:

Le condenaron, sin embargo. ¿Por qué? Por lo mismo que condenaban antes a la burguesía: por miedo. Miedo a la libertad (...) ¡Fue una lástima! El día en que el consejo obrero expulsó del taller al obrero tornero Daniel, se había perdido la cusa del pueblo (278).

Cuando finalmente debe alistarse en el ejército para luchar, el narrador apunta una de las claves para comprender la obra, y termina el relato diciendo:

Le pusieron en una mano un plato de comida y en la otra un fusil. Daniel, convertido en miliciano de la revolución, lucho como los buenos. Y murió batiéndose heroicamente por una causa que no era suya. Su causa, la de la libertad, no había en España quien la defendiese (284).

Otro de los aspectos que comparten ambos autores, en este sentido, es la utilización de una estrategia narrativa muy productiva que les permite crear una visión de los bandos alejada de maniqueísmos y crear unos personajes contradictorios como lo es la misma condición humana. Nos estamos refiriendo a que tanto en *Celia* como en *A sangre y fuego* existen una serie de personajes ya sea emparentados mediante la familia o la amistad que pertenecen a bandos distintos. De hecho, esto se ve muy claro con dos parejas de personajes de sendas obras. En el caso de Fortún, Gerardo, el primo de Celia que muere en uno de los paseos que hacen en Madrid los republicanos, y su abuelo, que es fusilado al principio de la narración por los insurrectos de Segovia. Por su parte, Chaves utiliza esta estrategia en *A sangre y fuego* a través de los protagonistas de “La gesta de los caballistas”, Julián y Rafael, amigos de la infancia que se encuentran mientras están cubriendo un frente de batalla. Allí mismo tienen una acalorada discusión que se refleja en la obra:

—¿Te has olvidado de quién soy yo y de cuál es mi casta? ¿No me llamaste siempre “el señorito”? Un señorito no se rinde.

—¡Cochinos señoritos! Ya podéis rendiros si no queréis morir todos como perros. Se han acabado los señoritos.

Tras una confusión entre los bandos que están luchando, ambos personajes son llevados por equivocación a la misma cárcel y, allí, siendo los dos de distinto signo

político, mueren fusilados. Lo interesante es la última escena del relato cuando reclaman primero a Julián para ser fusilado y el único que se despide de él es su amigo de la infancia, Rafael:

Solo un hombre que estaba tumbado en su camastro se irguió y fue con los brazos abiertos en su busca. Se abrazaron silenciosos. Pecho contra pecho, sintieron cómo latían a compás sus corazones. Fue un instante no más. Para ambos valió más que la propia vida entera.

—Adiós, Julián.

—Salud, Rafael.

Señoritos y señoritas: la representación de la clase

Ya en la primera frase de *A sangre y fuego*, su autor nos describe claramente su clase social: “Yo era eso que los sociólogos llaman “un pequeñoburgués liberal”, ciudadano de una república democrática y parlamentaria” (3). También Fortún pertenece a una clase acomodada, y así lo transmite a su personaje Celia Gálvez, hija de un militar. Tanto Fortún como Chaves se habían educado bajo los principios liberales de la II República, que trajeron numerosos avances en la educación, y que permitieron que mujeres como Elena Fortún se apuntaran a toda clase de asociaciones femeninas: el Lyceum Club de María de Maeztu, donde conoció a María Rodrigo, Carmen Baroja o María Lejárraga, la Residencia de Señoritas, etc. Tal y como apunta Gutiérrez Álvarez: “Elena Fortún, por tanto, no tendría intención de criticar ciertos sectores de la sociedad, como, por ejemplo, la burguesía a la que ella misma pertenece” (2021: 15). Sin embargo, es muy interesante la reflexión que ambas obras hacen sobre la representación de su propia clase social.

Uno de los aspectos que más sobresale al hablar de posición social en Fortún y Chaves, es la utilización palabra “señorito” como un indicador de clase. Esta se utiliza a veces con el sentido de generar contraste de la condición social entre personajes, como cuando en *Celia* se encuentran con unas mujeres pobres y estas dicen de la familia: “— ¡Son *mu* señoritas! -comenta una mujer mirándonos. — ¡Ya lo creo! De mucho señorío son *toos*!” (57). Aunque también se utiliza la palabra a modo de crítica de aquellos que se regodean de su elevada clase social, como cuando en “¡Viva la muerte!” de *A sangre y fuego* se describe a un partidario de falange: “— ¡Así se habla! —le dijo Paco Citroen, un señorito madrileño achulapado y gracioso, típico espécimen de la casta que se vanagloriaba de haberse batido como un jabato en la Sierra durante los primeros días de la rebelión, y de eso vivía” (202). Es curioso el caso de *Celia en la revolución*, ya que la protagonista se ve obligada, mientras la República sigue en Madrid, a cambiar “señorita” por “camarada” o “compañero” si quiere ser considerada “de izquierdas”: “— Esta es la señorita... —Mujer... no la llames señorita... eso es de burgueses ¿verdad usted? Si es de izquierdas, preferirá que la digas compañera... Yo me río. ¡Bah! “En siendo de Zaragoza que me llamen como quieran” (121).

La condición de clase también está representada a través de la ropa de los personajes. En el caso de Fortún, son varias las veces en las que Celia se fija en este

aspecto y clasifica los lugares que visita en función de cómo viste la gente: “Todo el mundo va mal vestido, tal vez por no desentonar con la suciedad de las calles, o porque nos hemos convertido en pobres gentes. No sé bien. (71)”. Y denomina “gente de bien” a aquellos que van bien vestidos: “Sentados en los sillones están tres hombres hablando mientras esperan que les limpien los zapatos puestos. Uno es gordo, con cara de bobo. Otros dos jóvenes. Parece gente de bien, aunque lleven boina (206)”. Del mismo modo, en “La gesta de los caballistas” se hace hincapié en que los protagonistas que debían combatir al comunismo cuidaban más de su aspecto, el de sus caballos y de que todo estuviera lustroso que de la preparación de la batalla:

Cogidas del diestro por Currito, el espolique del marqués, piafaban y herían con la pezuña los guijarros del patio las cuatro jacas jerezanas de los señoritos, lustrosa el anca, cuidados los cabos, vivo el ojo, estirada la oreja, espumeante el belfo, prieta la cincha, el rifle en el arzón de la silla vaquera (47).

No obstante, tanto Fortún como Chaves hacen una apuesta decidida por reivindicar al pueblo como agente de las luchas sociales. Chaves ejerce una fuerte crítica para aquellos que abusan del poder a través del personaje del marqués en “La gesta de los caballistas”: “—El pueblo -replicó el marqués- siempre es cobarde y cruel. Se le da el pie y se toma la mano. Pero se le pega fuerte y se humilla. Desde que el mundo es mundo los pueblos se han gobernando así, con el palo. De esto es de lo que no han querido enterarse esos idiotas de la República”. La frase del narrador que sigue es demoledora y nos muestra la posición de Chaves ante esta actitud: “Y como no tenía nada más que decir, se calló (51)”. Esa misma postura es la del padre de Celia, Pablo, que cree en el acceso a la cultura universal como propiedad de los pueblos: “Ni la tierra, ni la cultura, pueden ser propiedad de unos cuantos. Es la herencia ancestral que fue creciendo desde que el primer hombre aparece sobre la tierra sosteniéndose sobre sus dos pies... (148)”.

La representación de la mujer

Son muchos los puntos que podríamos comentar acerca de la representación de la mujer en las novelas que tenemos entre manos. Sin embargo, una de las más interesantes es la perspectiva femenina de la voz de la protagonista en *Celia en la revolución*. Concretamente, y siguiendo lo apuntado por Gutiérrez Álvarez (2021: 11), el personaje de Celia no aparece representando a la mujer como concepto general durante el periodo de la Guerra Civil, sino que centra la acción en el relato cotidiano, a la manera unamuniana de la intrahistoria. En este sentido, cobra una gran importancia la condición de Celia de adolescente para la que el periodo de la Guerra Civil será clave en la configuración de su identidad. Fortún, además, tiene la voluntad de mostrarnos que en las situaciones adversas los niños pueden llenar de verdad el relato. De hecho, la voluntad de Fortún, tal y como explica ella misma en una carta enviada a su editor, es que los niños no supieran de política. Así pues, cuando la solicitaron para hacer cuentos “antifascistas” dijo que “antes que ver levantar el puño a Celia, Cuchifritín, etc., prefería morir de hambre (102)”. Por eso, en el albergue en el que trabaja por un tiempo le dice a la maestra: “¡Nada de alzar los puños y cantar la Internacional...! ¡Qué les importa

a las criaturas todo eso!... Que jueguen, que se alimenten bien, que canten canciones populares... y que se les olvide que los hombres se matan unos a otros... ¿No te parece? (102)". En uno de los relatos de Chaves, "Bigornia", también podemos observar la perspectiva de una niña atropellada por los acontecimientos políticos. Tirada en una carretera, la niña aparece en escenas con la mano en alto y extendida, ya que su madre le había dicho en mitad del caos del bombardeo que si encontraba a alguien que la pudiera ayudar alzara el brazo. Bigornia, el protagonista del relato que la encuentra, la recoge y le muestra el puño cerrado: "¡Así, guapa, así! (228)".

Sin embargo, nos ha parecido muy interesante la representación de los roles de género que presentan estos libros. Valeriana, la cuidadora de las niñas y uno de los personajes más atrayentes de *Celia en la revolución*, menciona que solo pueden ser los hombres los que hagan la guerra, porque según ella "se meten donde no deben": "— Los hombres se meten siempre en lo que no les importa en vez de ocuparse de su casa... No *tiés* más que ver en cuanto se juntan dos... lo mismo que sean pobres que ricos, ya están hablando que si el alcalde, que si el concejal, que si las elecciones (58)". Ante esta afirmación, Celia arremete con ironía feroz: "—Claro, mujer... En cambio, las mujeres no hablan más que del precio de las patatas y de las hijas y de los hijos...". Valeriana que no se ha dado cuenta del sarcasmo responde "—¡Como *tié* que ser!". Pero Celia va un paso más allá y hace reflexionar a la cuidadora: "Sí, Valeriana, como tiene que ser. Por eso Dios ha repartido los cuidados. Las mujeres, el hogar, y los hombres, todo lo demás...". Al rato, Valeriana responde: "—Es verdad eso que has dicho *enenantes*. ¡Lo que tiene haber estudiao...!". Nos parece muy interesante que Fortún haya puesto en boca de Celia la necesidad de culturización de las mujeres y la efectividad de la educación para cambiar el machismo imperante en la sociedad de los años 30¹⁰.

No solo existe una crítica a la separación por roles de género de aspectos como el del trabajo, sino que también hay en las dos obras una reivindicación del papel que tuvieron muchas mujeres en la guerra. De hecho, en los dos libros encontramos la presencia de milicianas y de mujeres que toman el fusil para luchar en la guerra. Así, la esposa de Bigornia, el personaje del que hemos hablado anteriormente, se nos describe como una mujer fuerte que no se queda atrás en la batalla:

En lo alto de un camión vio Bigornia al cornetilla y su madre. La brava mujer se había colocado sobre el peto del delantal el correa y las cartucheras de un soldado y, echando un brazo protector sobre el hombro de su hijo, alzaba en el otro fusil y gritaba furiosa: ¡Mueran los fascistas! (228).

En el caso de *Celia*, podemos observar cómo aparecen en una de las escenas unas milicianas que bajan a desayunar al hotel donde se hospedaba Celia. En este fragmento observamos por parte de estas milicianas una subversión de las normas impuestas por el género: "—Había también milicianas heridas... porque las mujeres, cuando os ponéis a ser valientes, le dais ciento y raya al barbián más *bragao*. Ya

¹⁰ Camaño Alegre (2007: 42-43) ve en Celia el arquetipo de la *nueva mujer*, al estilo del *hombre nuevo* de *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, y la compara con las grandes mujeres intelectuales de la época: «Esta movilidad hace de ella una especie de *flâneuse*, al igual que de modernas como la pintora Maruja Mallo o la escritora Concha Méndez, quienes recorrían juntas los barrios bajos de Madrid, escandalizando a la sociedad de su tiempo».

convalecientes bajaban a desayunarse a una galería de cristales. Un día me veo a dos milicianas que venían en camisón a tomar el desayuno... “¡Pero, chicas! El camisón es para dormir. Id a vestiros...” Y ellas: “¿Pues no estáis vosotros en pijama, que es para dormir? (176)”.

La representación de la mujer en estas novelas no escapa de las múltiples escenas de violencia que les tocó vivir durante la Guerra. En *A sangre y fuego*, son constantes las escenas de violaciones y de violencia ejercida hacia la mujer, como la que observamos con “La columna de hierro” que “están dispuestos a satisfacer a toda costa sus feroces apetitos”: “La mujer, aterrorizada, intentaba sonreír con los ojos preñados de lágrimas. El Negus se echó sobre ella y le refregó por la cara su barba hirsuta. Ella le rechazaba horrorizada y, mientras, el público reía del grotesco rapto a carcajada limpia (115)”.

Conclusiones

Somos conscientes de que son muchos más los aspectos que podríamos haber comentado en este ensayo y que dejamos para próximos trabajos: la crítica al estamento de la Iglesia a través del personaje del cura inculto tanto *A sangre y fuego* como en *Celia en la revolución*; un análisis de la configuración del espacio de las novelas y su representación de la España de la Guerra Civil, la cuestión narratológica y su condición de crónica o autobiografía, etc. Sin embargo, creemos haber tocado en este breve trabajo los tres principales puntos de las obras que tenemos entre manos: la mirada crítica hacia los dos bandos de la guerra civil, la representación de la clase social y la visión de la mujer.

En cuanto a cuál es la aportación de estos autores a la memoria de la Guerra Civil podemos presentar los siguientes puntos como contribuciones fundamentales:

1. La existencia en ambas obras de una mirada equidistante y ecuánime ante los dos bandos enfrentados que está favorecida por varios aspectos. En primer lugar, por la condición de periodistas de Fortún y de Chaves Nogales que llena de objetividad y veracidad los hechos y personajes que aparecen en el texto. Por otro lado, la no militancia en ningún partido por parte de los dos escritores, lo que les permite abordar la contienda con una visión alejada de cualquier extremismo. Por último, en el caso de *Celia*, por la focalización en la figura de una adolescente para observar los hechos que la rodean. Esta condición de personaje inocente y carente de perspectiva política, tal y como hemos visto, aparece, en un primer momento, aislado de las circunstancias que le rodean, pero va conformando una mirada crítica a medida que avanza el relato.
2. La presencia de una representación de la clase de la burguesía, condición social de Chaves y Fortún, que, sin tener la voluntad de rechazarla, aparece criticada en algunos de sus aspectos, que hemos analizado a través de la utilización de la palabra “señorito”.
3. La voluntad de una crítica al papel de la mujer en la época y de los roles de géneros asociados al trabajo y la cultura, así como a la violencia ejercida por ambos bandos hacia muchas de ellas durante la Guerra Civil. Asimismo, hemos visto en este punto una reivindicación de las milicianas y del papel que tuvieron muchas mujeres durante la contienda bélica.

En definitiva, hemos visto que se trata de dos aportaciones elementales para la historia de la narrativa española sobre la Guerra Civil. Recuperadas desde hace apenas unos años, estas obras merecen por su condición de testimonio singular un hueco en las grandes listas canónicas de novelas del siglo XX. Solo si las estudiamos detenidamente y dejando a un lado nuestros prejuicios, seremos capaces de desempolvar, como aquel lector-coleccionista el libro que tanto le hacía falta para completar la historia.

Bibliografía

- Camaño Alegure, Beatriz: “Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en la serie infantil de *Celia*, de Elena Fortún”, *Animal Electrónica* (23), pp. 35-59.
- Espinosa, Francisco (2014): “Manuel Chaves Nogales y la tercera España”, *Pasajes* (44), pp. 131-161, en línea: < <https://www.jstor.org/stable/10.2307/pasajes.44.136>> (Consulta: 1/06/2022).
- Fortún, Elena (2021): *Celia en la revolución*, 2.ª ed. En: María Jesús Fraga e Inmaculada García Carretero (eds.). Sevilla: Renacimiento.
- Gutiérrez Álvarez, Laura (2021): “La retaguardia femenina en *Celia en la revolución*”, *Tonos Digital* (41), vol. II, pp. 1-31.
- Martín Gaité, Carmen (2002): “Elena Fortún y su tiempo”, *Pido la palabra*, Anagrama, Barcelona.
- Trapiello, Andrés (2016): “La novela de los unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*”, prólogo de *Celia en la revolución*, 1.ª ed. Sevilla: Renacimiento.
- Chaves Nogales, Manuel (2019): *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, 11.ª ed. Barcelona: Libros del Asteroide.

Carla Juárez Pinto

Doctoranda e investigadora predoctoral FPU en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia. Premio Extraordinario de Grado (2021) y Premio a la Excelencia Académica concedido por la Generalitat Valenciana. Actualmente, realiza una tesis sobre el poeta granadino Luis Rosales, con el título “La palabra del alma es la memoria: estudio y edición del epistolario inédito y los ensayos críticos de Luis Rosales”. Es cofundadora y codirectora de la revista cultural de estudiantes de la Universidad de Valencia, Parnaso, patrocinada por el Vicerrectorado de Cultura y Deportes de la UV, y que cuenta actualmente con tres números físicos. En ella han colaborado humanistas como el exdirector de la RAE Darío Villanueva, el escritor Nuccio Ordine, los académicos Carlos García Gual y Pedro Álvarez de Miranda o el poeta valenciano Jaime Siles.

Figuras del desarraigo en la narrativa breve de Josefina Plá

Carolina Toledo

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) - Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

Este trabajo indaga las figuraciones del destierro en la narrativa breve de la escritora canario-paraguaya, Josefina Plá, nacida en la Isla de Lobos, Canarias, en 1903, y afincada en Paraguay, en 1926, al contraer matrimonio con el artista plástico, Andrés Campos Cervera. Josefina Plá es hoy considerada una de las voces femeninas más importantes del ámbito cultural paraguayo. La profusa obra de esta poeta, artista plástica, dramaturga y promotora cultural -de gran relevancia en el ámbito paraguayo, pero de escasa circulación fuera de ese país- ha sido considerada como un caso excepcional debido a su inmenso aporte a la renovación artística y a la difusión de la cultura y el arte nacionales. El análisis de “La mano en la tierra” (1963), “El espejo” (1963) y “Prometeo” (1963) desde la perspectiva del destierro revela los complejos entramados entre cuerpo, muerte y territorio, tópicos que no sólo modelan el imaginario de la refundación del Paraguay después de la devastación provocada por la Guerra Grande (1864-1870), la Guerra del Chaco (1932-1935) y las guerras civiles, sino que, además, reconfiguran la mirada sobre la experiencia de Plá como mujer transterrada y transcultural.

Palabras clave: Josefina Plá - narrativa paraguaya – destierro – exilio - transterritorialidad

Introducción

*Así hija de un destierro más largo que la muerte,
reducida a la mínima dimensión del latido
puedo alojar la angustia de todas las galaxias.*
Josefina Plá, “En mí resella” (1984: 298)

María Josefa Teodora Plá Guerra Galvani, más conocida como Josefina Plá, es hoy considerada una de las voces femeninas más relevantes del ámbito artístico y cultural paraguayo. Hija de Rafaela Guerra Galvany y de Leopoldo Plá y Botella, Josefina nació en la casa del Faro Martiño de la Isla de Lobos, el 9 de noviembre de 1903. Permaneció allí hasta sus cinco años cuando su padre, proveniente de Santa Pola, Alicante, y torrero de profesión, debió mudarse con su familia al faro de Donostia-San Sebastián. La errancia familiar y el paisaje isleño marcaron su infancia y su adolescencia tanto como su temprana vocación literaria que la llevaría a publicar sus primeros versos a los catorce años.

En 1924, durante unas vacaciones en Villajoyosa, Alicante, conoció a quien sería su esposo, el artista plástico paraguayo, Andrés Campos Cervera, conocido como Julián de la Herrería. Después de realizar estudios en la Escuela de Cerámica de Manises y exponer parte de su obra en la Feria de Muestras de Valencia, Andrés regresó a Asunción en 1925. A pesar de la oposición inicial de los padres de Josefina debido a la diferencia de edad entre los novios -ella tenía diecinueve años y él treinta y seis- la unión nupcial se llevó a cabo a la distancia, el 17 de diciembre de ese mismo año, mediante un poder dado por Andrés Campos Cervera al poeta Francisco Villaespesa Baeza. Josefina viajó sola a Paraguay y arribó en febrero de 1926, donde se establecería con su esposo, inicialmente, en la quinta de Villa Aurelia, en las afueras de Asunción.

El destierro de Josefina Plá ha sido atribuido frecuentemente a una elección de índole exclusivamente personal, pero investigaciones recientes vinculan su retorno definitivo a Paraguay con los desplazamientos migratorios producidos en el contexto de la Guerra Civil española (Di Meglio, 2018 y Yousfi López, 2020). La experiencia vital del desarraigo y dos viajes hacia España -el primero entre 1929 y 1932; el segundo entre

1934 y 1937-, forjaron en ella una perspectiva transatlántica siempre presente tanto en su obra poética y narrativa como en sus investigaciones sobre las relaciones culturales y artísticas hispano-paraguayas. En efecto, el último viaje a España de Josefina y su esposo está atravesado por el estallido de la Guerra Civil, la profunda crisis social y económica que ésta produjo y la muerte de Campos Cervera en territorio español. La investigadora española, Yasmina Yousfi López, ha señalado sobre este aspecto:

[...] Josefina Plá, como española exiliada en Paraguay después de la guerra civil, es una figura apenas integrada en el corpus de los estudios del exilio republicano español a causa del paulatino proceso de recuperación de la memoria del exilio en países que quedaron al margen de las principales redes culturales del exilio, como es el caso de Paraguay (Yousfi López, 2020: XI).

Desde esta perspectiva, nos proponemos indagar las dimensiones del desarraigo y el destierro en tres cuentos de Plá –“La mano en la tierra”, “El espejo” y “Prometeo”- en vinculación con la emergencia de una mirada y una voz femeninas ante la experiencia de la guerra, el exilio español y el insilio paraguayo.

Figuras del desarraigo en tres cuentos de Josefina Plá

El tema del destierro y del exilio político irrumpe y se afianza en la literatura paraguaya hacia la década del cincuenta, después del estallido de la Guerra Civil ocurrido en 1947 y la instauración de la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) (Bareiro Saguier, 1970). Sobre la discontinuidad de la literatura paraguaya en el contexto del exilio, señalaba Plá, en 1969:

Si con los escritores fuera del país la narrativa paraguaya ha conseguido abrirse paso y colocarse a nivel contemporáneo, dentro del país aún debe considerarse enclaustrada, no sólo por la escasa ocasión y trascendencia que esta obra ha tenido y sigue teniendo. Si bien algunos de estos autores han obtenido cierta atención crítica fuera del Paraguay, ninguno de ellos ha conseguido todavía público lector extrafronteral. Es la narrativa paraguaya exiliada la que mantiene este puesto en la literatura continental (Plá, 1969: 654).

La diáspora de escritores y artistas paraguayos, entre los que se encontraban Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia, no fue el destino de Josefina, quien permaneció en Asunción hasta su muerte, en 1999. Sin embargo, el *topos* del exilio recorre su obra poética y narrativa, que se configura a través de la técnica del perspectivismo así como en procedimientos de escisión y desdoblamiento, en imágenes especulares, en figuras de la fragmentariedad y de la dispersión.¹¹

En “Interpretación de mi cuentística” (1982), Josefina Plá había clasificado su narrativa breve en tres vertientes: cuentos del desarraigo, cuentos del entorno y sus gentes, y cuentos fantásticos. Allí señaló que la primera vertiente comprende sólo tres

¹¹ Para Josefina Plá, el *perspectivismo* es el “fenómeno por el cual los escritores paraguayos llegan a tener una visión auténtica de la realidad patria al alejarse de ella, en el destierro, por ejemplo, y contemplar desde la distancia, *en perspectiva*. Dentro, ‘los árboles no les dejan ver el bosque’” (El subrayado es nuestro). Cf. Ferrer Agüero, Luis María: *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981, p. 34.

de sus cuentos donde la experiencia del desarraigo proyecta una narrativa con matices autobiográficos y existencialistas:

En ella trato de proyectar los momentos iniciales de la colonia: el hombre — o la mujer— españoles, desarraigados de su mundo y entregados al azar de un ámbito en el cual sólo con la exasperación de todas sus potencias, con angustia y con ansia, prenderán de nuevo —si es que prenden— sus raíces. Sus protagonistas son el hidalgo venido con Salazar, la dama venida con Doña Mencía, el rapaz traído por los mayores. En estos cuentos hay una cierta sublimación autobiográfica —por lo menos así me lo han insinuado y yo no repugno por cierto la interpretación— son un cauce de la angustia lejana de la muchachita destirraigada que fui de un ambiente y un hogar tradicionales, y que trató desesperadamente de ahincar raíces por medio del amor en un medio totalmente nuevo y en muchos sentidos hostil, o por lo menos, antagónico (Plá, 1984: 537).

Aunque la autora no especificó cuáles son esos cuentos, la vinculación con el ámbito colonial y los indicios acerca de los protagonistas, sugiere que uno de sus textos más publicados forma parte de este eje temático: “La mano en la tierra” (1952). Se trata de un relato escrito en 1952 pero publicado en 1963, en el cual la experiencia del desarraigo se articula a partir del tópico del *locus eremus*, el lugar yermo o desértico. El cuento, ambientado en la época colonial, previa a la fundación de Buenos Aires, tiene como protagonista a Don Blas de Lemos, un conquistador español que se encuentra en su lecho de muerte y rememora su vida en la etapa de la senectud, en el momento de la agonía previa a la muerte, y después de cuarenta años de haber arribado al Paraguay.

La evocación de la tierra natal y de su vida previa al viaje hacia América se establece, desde el inicio, a través de un contrapunto entre acá y allá. La interposición de dos espacios, característica de todo exilio, se emplaza en este cuento en la figura del doble, la cual organiza un código de duplicaciones, contrastes e inversiones entre el lugar perdido y el nuevo espacio de residencia. Este código dúplice involucra, por un lado, la familia y el linaje: Úrsula y María, mujeres indias, quienes encarnan la lejanía, el misterio y el secreto, mientras Doña Isabel -la joven esposa abandonada en Castilla- la entrega y la fidelidad. Por otro lado, el paisaje se configura en una estructura marcada por la paradoja: la tierra “pródiga y blanda” del Paraguay es, sin embargo, tierra yerma e “indisciplinada”, mientras que la tierra castellana, aún árida, es propicia para la cosecha:

Son tierras de un rico verdor; tan verde, que creerías guardaron para sí todo el verdor que les falta a tus tierras castellanas. Y hay flores y bestias extrañas, tal cual las debió ver nuestro padre Adán al despertar crecido y sin remordimiento en aquella mañana primera. Pero los crepúsculos rápidos y excesivamente coloreados no conocen el ritmo lento y señorial de los cielos nuestros y sus árboles enloquecidos como si se hubiesen hecho yelmo de un pedazo de aurora, sólo son eso: flor: no portan fruto que te alimente y satisfaga... (Plá, 2000: 51).

El ámbito de lo real y lo próximo cede progresivamente ante lo imaginario y la evocación de su tierra de origen, que se torna cada vez más vívida en la cercanía de la muerte. Así, el río, cercano y aún visible desde la perspectiva de Blas de Lemos, va convirtiéndose en “algo ondulado y amarillo que resbala a lo lejos” y también tiene su doble en la distancia, el mar mediterráneo: “El recuerdo del mar le abre enseguida en el pecho una ancha grieta azulverde y salada” (Plá, 2000: 47). Herida y presencia, el recuerdo y la escritura se imponen como última residencia para el moribundo, quien en su lecho de muerte pedirá a su confesor, el franciscano Fray Pérez, que incinere los papeles donde ha dejado escritas sus memorias. En ellas, Blas de Lemos había dejado

testimonio de sus penurias y desilusiones: “Herejías también. ¿Qué puede escribir un hombre blanco perdido dos veces en la entraña oscura de esta tierra para no perderse a sí mismo...? Herejías. Un hombre tiene hijos para recuperarse en ellos; Blas de Lemos no ha conseguido reencontrarse en la muchedumbre de sus hijos. Sólo los ojos de Diego se les encienden a trechos en la memoria como lámparas que quisieran alumbrarle algo” (Plá, 2000: 52).

El tópico del *locus eremus* articula la visión de una identidad desviada y disminuida en tierras coloniales. El repertorio de la identidad -el de la lengua, la etnia y el territorio- ingresa a través de diversas figuras e imágenes de la infecundidad, del deterioro y de la exclusión: “[...] él, Blas de Lemos, era el llamado a aportar la simiente, desgastándose y empequeñeciéndose en la diaria ofrenda, mientras la mujer la recogía silenciosa creciendo con ella...” (Plá, 2000: 49). El *locus eremus* actualiza, de este modo, y siguiendo a Julio Ortega, el modelo discursivo de la carencia en los discursos sobre América Latina, espacio de reducciones y expulsiones, de frustraciones y fracasos.

El tema del linaje y de la progenie concentra, en el cuento, la problematización de la hibridación cultural que se va gestando en la mezcla étnica, en la confluencia entre lo indígena y lo español. La exclusión de ese mundo misterioso y extraño es otra forma del destierro: destierro de la lengua, el guaraní, esa lengua “secreta” y “extraña”, sólo comprendida por Úrsula y sus hijos, y destierro de su propia progenie:

[...] hijos que seguían siendo un poco color de la tierra, siempre un poco extraños, siempre con un silencio reticente en el labio túmido y un fulgor de conocimiento exclusivo en los ojos oscuros; que cuando decían “oré” ... trazaban en torno de ellos mismos un círculo en el cual nadie, ni aún el padre, el genitor, tenía cabida” (Plá, 2000: 49).

En el lecho de muerte lo acompaña Cecilia, la hija que había tenido con María: “Cecilia, con su tez clara, sus trenzas negras, sus ojos que si no fueran un poco altos parecerían andaluces [...] el castellano en sus labios tiene un acento deslizado y suave, algo así como de otra provincia desconocida de Castilla” (Plá, 2000: 49). De sus ocho hijos varones, Blas recuerda sólo a su hijo menor, Diego, en la distancia: “su ultimogénito varón. El único que había sacado los ojos azules. Blas lo amaba entre todos por eso, sin decírselo; aquel color parecía aclarar un poco el camino entre sus almas” (Plá, 2000: 49). El relato culmina con la llegada de Diego, el hijo que está pronto a partir para poblar Buenos Aires bajo las órdenes de Don Juan de Garay: “Blas de Lemos recupera por un instante, en un relámpago, toda su juventud desaparecida. Allí, en esos ojos está la sangre soñadora y loca. La sangre destinada a verterse sin sosiego y sin tregua por los cuatro puntos cardinales” (Plá, 2000: 54). El retorno del hijo y el viaje de Diego hacia Buenos Aires es el tercer término de esa raigambre futura en ese gesto con el que concluye el relato, la mano de Don Blas buscando asir la tierra: “[...] Blas de Lemos yace definitivamente inmóvil. Su mano derecha tendida hacia el suelo, crispada, parece querer prender la tierra” (Plá, 2000: 54).

Como ha señalado Fernando Rodríguez de la Flor en relación al tópico del *locus eremus*, “el desierto es, fundamentalmente, una figura del deseo” pues, si bien se sustrae de la posibilidad de conquista postula, la posibilidad de un nuevo inicio. De este modo, hacia el final de “La mano en la tierra”, el discurso del exilio y de la muerte, no es ya disgregación y discontinuidad sino la posibilidad de incorporar las desviaciones y la pervivencia del sujeto a través de nuevas filiaciones. El *locus eremus* no clausura sino, por el contrario, abre la posibilidad de un espacio inaugural.

Otro cuento que aborda el tema del destierro es “El espejo”, publicado en 1962, en el cual también el protagonista es un anciano que ha quedado paralítico y permanece recluido en su habitación a la espera de la muerte. El relato trasunta el tema de la soledad y del olvido así como la angustia de sentirse desplazado del ámbito familiar. El desarraigo es aquí metáfora de la vejez y de la enfermedad. Desde el inicio, el narrador

en primera persona, describe el espacio cerrado de su cuarto, estableciendo paralelismos entre su condición y los objetos que lo rodean: “El armario y yo estamos igual de arrinconados. El armario está lleno de trastos diversos [...]. Cosas que no se resuelve uno a echar a la basura, pero a las que no se busca sino cuando es preciso. Como a mí” (Plá, 2000: 75).

El tópico del encierro se articula de manera progresiva a través de la descripción espacial. El narrador recuerda el traslado de “una pieza más pequeña” donde había sido recluido al inicio de su enfermedad -a través de la cual “sentía circular la vida de la casa en su diario curso” (Plá, 2000: 75)- hacia el dormitorio actual, aún más reducido y carente de ventanas. Esta clausura acentúa una condición de insilio, donde la mirada es uno de los escasos vínculos del sujeto con la otredad:

Yo levanté esta casa [...]. Esta pieza donde estoy confinado fue la última. [...] Tenía una ventana; se tapió un día, unos meses antes de mi enfermedad, porque en la madera entró cupíí, y hubo que sacarla; no teníamos ya plata para pagar una ventana nueva. Yo tapié con mis propias manos la ventana, sin saber que cerraba mis ojos en vida para el cielo y los árboles (Plá, 2000: 76).

La figura del espejo instaura una poética de la mirada que cumple varias funciones en el cuento: por un lado, amplifica la conciencia del abandono y de la soledad vivenciados como un destierro: “Lo pusieron aquí, porque no podrían negar también esto a un desterrado. Yo lo soy. Desterrado del sol, que sólo en unos pocos días del invierno, cuando está más bajo, entra por el balcón del comedor y se alarga como un puñal de oro hasta el umbral de esta habitación. Desterrado del paisaje y del aire” (Plá, 2000: 77). En este sentido, el destierro en este cuento es vivido como un abandono y un desplazamiento progresivo del centro familiar, concebido como ese “umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión” (Agamben, 1996: 4). En segundo término, el espejo es metáfora del desdoblamiento subjetivo que sufre el narrador al concluir el relato. Por lo tanto, el espejo es un espacio heterotópico cuya función es, al mismo tiempo, la de religar al narrador con un fuera de sí mismo, con la otredad, con lo familiar, y también la de escindir cuerpo y conciencia ante la inminencia de la muerte como destino irreductible.¹²

En cuanto al primer aspecto, la vinculación con la otredad, es significativo el juego contrastivo y especular del protagonista con sus hijas, Berta y Celia, quienes “Todavía pueden cantar y reír y poner un pie delante de otro; ir a donde quieren” (Plá, 2000: 78) o con Orlandito, su nieto, a quien observa a través del espejo y “es también un paralítico que aprende a moverse” (Plá, 2000: 78). La segunda función, dirigida a escenificar la escisión cuerpo y conciencia, introduce también la visión del cuerpo como cárcel, tópico clásico de raíz platónica y asimilado por el cristianismo medieval:

Era una manera de no estar tan sólo. De acompañarme yo mismo con algo más que este pensamiento que transita por mi cerebro, que no puede ya circular por mi cuerpo, que a veces se precipita angustiosamente, hasta sentir que me golpea y lastima la bóveda del cráneo, como una rata enjaulada. Este pensamiento que no puede salir de mi cuerpo y que no se dice a nadie (Plá, 2000: 78).

La iteración de la heterotopía del espejo genera una estructura en espiral cuyo ritmo está ligado al fluir de los pensamientos y se concreta tipográficamente mediante blancos y puntos suspensivos que dividen el relato en una serie de once fragmentos.

¹² El espejo es, para Foucault, una de las “heterotopías felices”; es un “espacio intermedio” que “abre virtualmente una superficie”, utopía y heterotopía al mismo tiempo. Sobre la condición heterotópica del espejo ver: Michel Foucault, “Los espacios otros” (1997) y *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010).

Así, la primera frase del cuento, “Yo mismo he pedido pusieran mi sillón frente a este espejo” (Plá, 2000: 75), se reitera al inicio de la segunda parte: “Por eso hice poner frente a mí este espejo, es una manera de no estar tan solo” (Plá, 2000: 78) y de la quinta: “Por eso quise estar frente a este espejo, mi otro yo, mi compañero” (Plá, 2000: 81). El espejo introduce, de este modo, el motivo del doble: el protagonista dialoga con su propia imagen reflejada en la superficie del espejo, un otro que se encuentra tan encerrado como él mismo (“Apago la luz, sé que está allí obediente y sin ausencias. De día el ‘otro’ tiene otro humor. Un humor tímido. Nos rehusamos a reconocernos, a mirarnos” (Plá, 2000: 82)). Las muertes de Nato y de Celia serán anticipaciones de su propia muerte, el destierro último, simbolizada en la imposición del silencio y en la venta del armario con el espejo: “Hoy amanecí sin el ropero. Sin el espejo. Inútilmente prendo la luz de noche. Ya no existo. Nadie me mira cuando yo lo veo. Estoy listo para el entierro. Estoy maduro para la muerte” (Plá, 2000: 88). La clausura definitiva de la visión y de la escucha, únicos lazos con el mundo exterior, amplifican el vacío existencial con el que culmina el cuento:

Mi esposa y Berta entran más a menudo en el cuarto. Me dirigen rápidas ojeadas. Me hablan. Pero no las oigo. No quiero oírlas. Es otra voz dentro de mí, lo que estoy tratando de escuchar. Una voz que tiene algo para decirme; algo que no sé qué es, pero que preciso oír para cerrar los ojos en paz y encontrar en el fondo de ellos algo parecido a un espejo. Un espejo infinitamente vacío donde “él” ya no me espera (Plá, 2000: 88).

La escisión entre conciencia y cuerpo y la visión del hombre como prisionero también es el tema central de “Prometeo”, cuento breve publicado en 1967. Como en los otros dos relatos, se trata de un monólogo interior de un personaje masculino que se encuentra en la proximidad de la muerte. El cuento lleva al extremo dos componentes ya trabajados en “La mano en la tierra” y “El espejo”: el *topos* de la existencia humana como un exilio y la experiencia de la muerte como un destierro.

El intertexto mítico de Prometeo, el primer exiliado del Olimpo, articula, desde el título y el inicio del cuento, el motivo de las ataduras y la visión de la vida como una condena: “Sólo. A oscuras. Tendido de espaldas, sujetos los pies, sujeto el torso por debajo de los brazos, sujeto el cuello... supongo que a dispositivos especiales de esta cama-caja que me contiene. Que contiene mi cuerpo” (Plá, 2000: 123). La conciencia de la proximidad de la muerte impulsa la reflexión acerca del cuerpo como un “otro”, como un “fuera de sí mismo”: “No puedo, aunque lo procuro, pensar en ambos -mi cuerpo, yo- como en mí sólo. *Mi* cuerpo y yo.” (Plá, 2000: 123, subrayado original). De este modo, siguiendo a Jean-Luc Nancy en “La existencia exiliada” (1996), el cuento recupera el sentido moderno de “existencia”:

Parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de la existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un “estar fuera de”, un “haber salido de”, y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de su suelo, *ex solum*, según la falsa etimología latina que Massimo Cacciari evocaba, sino según lo que parece ser la verdadera etimología de “exilio”: *ex* y la raíz de un conjunto de palabras que significan “ir”; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exuz* el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente (Nancy, 1996: 2).

La “dualidad inevitable”, constituida por la diferencia entre el “yo”, la voz que narra, y el “cuerpo” se configura discursivamente mediante la prosopopeya, figura que profundiza el desdoblamiento a través del intercambio dialógico:

Ánimo -le sentía decir yo- con tal que *tú* sobrevivieras de alguna manera, qué importa lo que sea de *mí*?... Yo sé que siempre hallarás una manera de recordarme, de recordar cómo era, de perdonar mis flaquezas, de absolverme. Y acaso puedas [...] sonreír ante el libertinaje de mi loca diáspora. Y me sentiré menos desterrado y solo... (Plá, 2000: 123).

A su vez, el *topos* de la existencia humana como un exilio se instaura a través de la metáfora del cuerpo como territorio: “Ahora *mi* cuerpo es tierra desconocida en la que quiero plantar mi memoria como una planta traída de otro huerto” (Plá, 2000: 124, subrayado original). El cuerpo como un “otro”, como un “extraño”, configura, de este modo, una poética de la fragmentación y el desarraigo, una propiedad de extrañamiento constitutiva del exilio y de la existencia: “Me obedece pero no me confía, no me confiará nunca su experiencia, no me entregará nunca su historia y yo me siento huérfano del mundo. [...] Pienso en *mi* cuerpo, *antes*” (Plá, 2000: 124). La oposición antes/ahora profundiza la angustia existencial en el momento de la agonía al emerger el interrogante sobre el dominio del cuerpo en el umbral de la muerte: “Sólo me punza, de repente, la idea terrible. Tal vez *él* quiera vivir, y se resista... ¿Me obedecerán sus manos cuando yo mande mi señal desde mi jaula ajena?... ¿Me obedecerán?” (Plá, 2000: 126). El cuerpo es, en este cuento, asilo transitorio del alma, pero también es exilio, pura exterioridad, pura alteridad.

La marginalidad de Paraguay, país definido por Josefina Plá como “una isla rodeada de tierra” o “una isla sin mar”, por Juan Bautista Rivarola Matto,¹³ debido a la condición enclaustrada de su cultura y su arte, la censura sufrida por el gobierno de Stroessner, sumado al silenciamiento de las voces femeninas dentro del ámbito cultural desplazó la obra de esta importante figura de la cultura hispano-paraguaya de los estudios críticos tanto en Hispanoamérica como en España, aspecto que comienza a revertirse en los últimos años. Su obra crítica y ensayística recupera archivos y expresiones de la cultura paraguaya relegadas por los estudios académicos de su época, indagando especialmente las relaciones entre lo hispánico y lo paraguayo en títulos como “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya” (1970) y *El barroco hispano-guaraní* (1975), entre otros. De este modo, su labor cultural también fue un “sembrar en el desierto”, en aquella tierra inhóspita que representaba el Paraguay a mediados de los años cincuenta bajo gobiernos dictatoriales y las sucesivas guerras civiles que sellaron su historia.

El afincamiento de Josefina Plá en un ámbito cultural aislado diseña un itinerario divergente del emprendido por la generación del exilio republicano en territorio sudamericano, cuyos centros de recepción se encontraban en México y Argentina, y, en este sentido, adquiere otras aristas y significados. Revisitar su obra en el marco del *corpus* de los estudios del exilio republicano español permite resituar los archivos de esta escritura transatlántica, observar los trazos de una subjetividad desplazada de los centros de producción de las escrituras del exilio a la vez que reintegrar y reinterpretar su obra en diálogo con las redes intelectuales y artísticas de su época. Como en el cuento “La mano en la tierra”, la pasión creadora de Plá nace del desgarramiento del destierro español, voluntario o impuesto, pero se encamina de manera tenaz y fervorosa hacia una labor fecunda, transcultural y siempre genitora.

Bibliografía completa

Agamben, Giorgio (2001). “Política del exilio”. *Revista de Estudios Sociales*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28901>

¹³ Periodista, narrador, ensayista y dramaturgo paraguayo. También Augusto Roa Bastos se ha referido a la condición marginal del Paraguay en esos términos. “una isla sí, pero rodeada de tierra por la inmensidad de las selvas, de los desiertos infranqueables” (1987: 17-18).

Antúñez, Rosalba (1989). "Imagen del ser femenino paraguayo en la literatura nacional, oral y escrita". En: Graziella Corvalán, comp., *Entre el silencio y la voz. Mujeres: Actoras y autoras de una sociedad en cambio*, pp. 321-354. Asunción, Paraguay: Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya/Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.

Appleyard, José-Luis (1983). "Breve pórtico". En: *La pierna de Severina*, p. 3. Asunción: El Lector.

Bareiro Saguier, Rubén (1970). "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea". *Caravelle*, (14).

Bello, Javier (2001). "A propósito de cuentos y de sueños: Josefina Plá". *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular*. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2230049.pdf>

Colombino, Carlos (1992). *Josefina Plá: su vida. Su obra*. Asunción: Dirección de Cultura.

Corvalán, Graziella (1987). "Presentación". En: Josefina Plá, *En la piel de la mujer. Experiencias*, pp. 7-13. Asunción: Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.

Di Meglio, Francesca (2018). *Una muchedumbre o nada. Coordinadas temáticas en la obra de Josefina Plá*. Florencia: Firenze University Press. Disponible en: https://media.fupress.com/files/pdf/24/3749/3749_16910

Bordoli Dolci, Ramón Atilio (1982). *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Ezquerro, Milagros (2010). "La madre marchita de Josefina Plá". *Scriptura*, 21-22. Universidad de Leida: 191-200.

Ferrer Agüero, Luis María (1981). *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=193556&orden=0&info=link>

Foucault, Michel (1997). Los espacios otros. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, (7), pp. 83-91. Disponible en: [Los espacios otros - Dialnet](#)

---- (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Maricevich, Francisco (1969). "La narrativa paraguaya de 1940 a la fecha". En: *Crónicas del Paraguay*, pp. 7-14. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.

Mateo del Pino, Ángeles (Ed.) (2000). "Introducción". *Sueños para contar. Cuentos para soñar*. Antología, (pp.11-34). Tenerife: Servicio de Publicaciones Puerto del Rosario.

---- (1994). "En la piel de la mujer: un recorrido por la cuentística de Josefina Plá". Disponible en: https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/3713/1/0234349_00000_0013.pdf

---- (2000). "Cambiar sueños por sombras: homenaje a Josefina Plá". *Espejo de paciencia. Revista de Literatura y arte*, 5. Las Palmas de Gran Canaria: 87. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10553/3401>

---- (2001). "Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá". Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/776/1/5361.pdf>

Minardi, Giovanna (1998). "Josefina Plá. Una voz a recuperar". *Letras Femeninas*, vol. 24, núm 1-2, Michigan:157-172.

Nancy, Jean-Luc (1996). "La existencia exiliada". *Revista de Estudios Sociales*, (8), 116-117. Disponible en: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>

Plá, Josefina (1982). "Interpretación de mi cuentística". En *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* [Bordoli Dolci, Ramón] (Tesis doctoral). Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

---- (1969). "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha". *Cuadernos Hispanoamericanos*, (23), 651-654.

---- (1984). "En mí resella". *Cambiar sueños por sombras*. Asunción: Alcándara.

---- (2000). "La mano en la tierra". *Sueños para contar. Cuentos para soñar*. Antología, (pp. 47-54). Tenerife: Servicio de Publicaciones Puerto del Rosario.

Roa Bastos, Augusto (1987). "Rafael Barret. Descubridor de la realidad social del Paraguay". En *El dolor paraguayo* (Pról.), (pp. IX-XXXII). Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Alcalá, Hugo (1968). "Josefina Plá, española de América y la poesía". *Cuadernos Americanos*. XXXVIII, 4: 73-101.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1994). "Locus eremus". *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 1, 75-80. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/astragalo.1994.i01.08>.

Yousfi López, Yasmína (2020). *La labor teatral de Josefina Plá. Una escritora en la frontera*. Tesis doctoral disponible en: [La labor teatral de Josefina Plá : - Dipòsit Digital de Documents de la UAB](#)

Datos de la autora

Carolina Toledo es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Cursa el Doctorado en Letras y es profesora en la cátedra de Literatura Latinoamericana II para Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la misma Universidad. Ha integrado proyectos de investigación sobre la tradición clásica y el paisaje en la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX. Ha publicado artículos sobre las relaciones intermediales en la obra de los escritores cubanos Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy. Actualmente investiga la obra de Augusto Roa Bastos y Josefina Plá.

El pecado de ser “el otro” en *Las tres bodas de Manolita* de Almudena

Grandes

Cecilia Beatriz Rodas

Universidad Nacional de San Juan

Resumen

Todo régimen totalitario, para contar con el apoyo popular, necesita construir “un otro” como un ser inmoral, alienado, deshumanizado. Según Lara (2009), el proceso de localización de este enemigo se logra mediante una conspiración ficticia, que utiliza las ideologías como armas principales. De este modo los dictadores consiguen que la destrucción de los otros refuerce las premisas de la política genocida.

El régimen franquista construye al enemigo con estos rasgos. Es así como justifica torturas, asesinatos, encarcelamientos contra los republicanos. En el presente trabajo, me centraré en los vejámenes que sufren los hijos de los vencidos, a través del análisis de *Las tres bodas de Manolita* (2014), novela de la escritora Almudena Grandes.

Los actos de violencia descriptos anteriormente remiten al concepto de odio (Emcke, 2017); con este criterio el consiguiente abuso o exterminio del ajeno, el diferente, no solo se reivindicar como medidas excusables, sino necesarias. El otro es aquel a quien cualquiera puede denunciar o despreciar, herir o matar impunemente. De este modo, se bloquea cualquier tipo de empatía negando la humanidad de las personas pertenecientes a esos grupos.

Además, pretendo acercarme al texto literario desde una lectura sociocrítica que concibe toda creación artística como práctica social y, por ende, como producción ideológica. La sociocrítica, según Duchet (1991), interroga lo implícito, lo no dicho o no pensado, los silencios; formula así la hipótesis del inconsciente social del texto.

Palabras claves: otredad - violencia - dictadura - iglesia - sociocrítica.

Una característica esencial de cualquier régimen totalitario consiste en la construcción de “un otro” como un ser inmoral, alienado, deshumanizado. Desde la perspectiva de Lara (2009: 227), el proceso de localización de este enemigo se logra mediante una conspiración ficticia, que utiliza las ideologías como armas principales. De este modo los dictadores consiguen que la destrucción de los otros refuerce las premisas de la política genocida.

La dictadura franquista (1939-1975) construye al enemigo con estos rasgos. Es así como justifica torturas, asesinatos, encarcelamientos, perpetrados contra los republicanos. En el presente trabajo, me centraré en las humillaciones que sufren los hijos de los vencidos, a través del análisis de *Las tres bodas de Manolita* (2014), novela perteneciente a la recientemente fallecida Almudena Grandes.

Asimismo, pretendo acercarme al texto literario desde una lectura sociocrítica que concibe toda creación artística también como práctica social y, por ende, como

producción ideológica. La sociocrítica (Duchet, 1991: 44) interroga lo implícito, lo no dicho o no pensado, los silencios; formula así la hipótesis del inconsciente social del texto. Considero que me posibilitará visualizar los aspectos sociales que se explicitan en la novela de Grandes, además de descubrir las formaciones ideológicas que interactúan en el discurso literario.

Las tres bodas de Manolita es la tercera novela de esa aventura galdosiana de seis pasos que la autora madrileña bautizó *Episodios de una guerra interminable*, a través de la cual pretendió poner luz sobre hechos poco conocidos de la dictadura franquista y, a la vez, representar la Guerra Civil Española como una cuña en el devenir histórico hispánico que marcó un antes y un después en la vida de los españoles, y por ende pervive en la memoria colectiva.

La historia se ambienta en el Madrid devastado de la inmediata posguerra. Dentro de una población inmersa en la miseria y el desamparo, destaca Manolita Perales García, jovencita de dieciocho años, quien sufre el encarcelamiento de su padre y su madrastra (ambos republicanos), además de la desaparición de su hermano Antonio, perseguido por el franquismo y escondido en un tablao flamenco. Ante esta situación, a la que podemos considerar una regularidad de la época (Angenot, 2010:30-31), tiene que hacerse cargo de su hermana Isabel y de otros tres más pequeños: Pilar y los mellizos Pablo y Juan.

De los menores a su cargo, Manolita siente que Isabel es la que más sufre. Tiene nueve años cuando estalla la guerra, lo que la obliga a abandonar la escuela; al finalizar el conflicto bélico ya ha olvidado lo poco aprendido y se la considera demasiado grande para retomar el colegio. Permanece encerrada, cada vez más seria, callada y solitaria, sin ilusiones ni proyectos.

Las circunstancias parecen cambiar cuando el decreto del 3 de diciembre de 1940 permite a su madrastra, presa en la cárcel de Ventas, solicitar para ella y su hermana Pilar dos plazas en el colegio bilbaíno de Zabalbide, propiedad de la orden religiosa de los Ángeles Custodios:

“El 3 de diciembre de 1940, el BOE publicó un decreto con un título bastante ambiguo, «sobre la protección del Estado a los huérfanos de la Revolución Nacional y de la Guerra», (...) Al día siguiente, todas nos habíamos enterado ya de que no sólo establecía que la tutela de los huérfanos de guerra pasara a manos del Estado, sino también que los hijos menores de dieciocho años de penados acogidos a la redención de penas, podían solicitar plaza para ellos en colegios de instituciones benéficas.” (Grandes, 2014: 170).

La alegría invade a las hermanas Perales, en particular a Isabel quien se llena de esperanzas ante un futuro más digno y promisorio. Sin embargo, la realidad es muy diferente. En cuanto llegan a Zabalbide, se les ordena que se separen en dos filas: las grandes y las pequeñas. A partir de ese momento, solo se verán los días domingo.

Las mayores son llevadas al comedor donde consumen una sopa paupérrima, y luego al dormitorio común. Allí deben sacarse la ropa interior, que es retirada por una de las monjas, y colocarse una especie de camisón, tosco e incómodo. Antes de dormir, rezan.

Al amanecer, antes de ir a misa, la hermana Raimunda les entrega el clásico vestido azul de colegiala, además de “un rectángulo de fieltro grueso con un cordón blanco cosido en el centro de cada uno de sus bordes.” (Grandes, 2014: 311), cuya finalidad es aplastar sus pechos hasta el borde de la asfixia.

El accionar de las religiosas de Zabalbide se relaciona con el Patronato de Redención de Penas, organismo que aplica y fiscaliza el decreto antes mencionado de diciembre de 1940, según el cual el Estado se hace cargo de los huérfanos y también de los hijos de presos republicanos. Su base ideológica remite al “dogma de la redención universal y de la gracia por medio de la sangre de Cristo”, cuya legitimación se encuentra en la doctrina de la Iglesia Católica, estrecha aliada del Régimen (Núñez Díaz-Balart,

2001: 137-139). Desde esta perspectiva se entiende la violencia ejercida sobre las alumnas mayores, a quienes les inculcan la idea de sobriedad, tanto en el comer como en el vestir; inclusive les imponen una negación total de lo corporal y, en consecuencia, de los atributos femeninos.

Este tipo de adoctrinamiento se visualiza más claramente en la educación que reciben las internas más pequeñas. A diferencia de su hermana, Pilarín, junto a las demás pupilas menores, se alimenta bien, tiene clases normalmente aprendiendo los contenidos básicos como cualquier niña de su edad. Es indudable que los temas religiosos son primordiales en su educación; así lo demuestran los comentarios de Pilarín a Isabel: "He empezado a hacer palotes. (...) La hermana Gracia dice que soy muy buena..." "Yo voy a ser muy buena, Isa, voy a ser buena siempre para ir al cielo..." (Grandes, 2014: 316, 317).

La situación de los niños cuyos padres están encarcelados se convierte en una ocasión excepcional para el régimen franquista, ya que puede moldearlos según sus propios valores. Además "esta labor de beneficencia" es utilizada como propaganda sobre la caridad del Estado, pues la educación de los menores contribuye a la expiación de la culpa de los progenitores (Núñez Díaz-Balart, 2001: 141-143).

La congregación de los Ángeles Custodios tiene claro este propósito: "*Nuestra obligación es arrancar las ramas antes de que lleguen a troncos*" (Grandes, 2014: 314), repite una y otra vez la madre superiora, refiriéndose a las internas mayores. Pero Pilar y las alumnas de su edad no han llegado a ser ramas, solo incipientes brotes fáciles de enderezar. Por eso a las religiosas y, por ende, al Régimen, les conviene invertir en la educación y el adoctrinamiento de ellas.

Por el contrario, las más grandes ya son ramas torcidas; es muy tarde para recibir la educación que las encauzaría por el buen camino. Debido a esto, luego del magro desayuno no van a clase sino a un lavadero con grandes piletones y cestos llenos de ropa blanca, manteles, sábanas que provienen de diferentes cafés, hoteles u otros internados. Divididas en tres turnos, un grupo lava una semana, tiende la siguiente y plancha la tercera: "Así, con el sudor de su frente, pagaban el pecado de haber nacido, la culpa de ser hijas de sus padres y sus madres, ramas del trono del mal que abarrotaba las cárceles de España." (Grandes, 2014: 316).

Siguiendo la línea argumentativa de Lara (2009: 227-229), el uso performativo del lenguaje elabora la construcción cultural del "otro" deshumanizándolo, a la vez que prepara el camino para la opresión y el exterminio. Es así como estos "otros" son estigmatizados y descriptos por los grupos dominantes como una amenaza para la mayoría. La progresiva degradación es acompañada por estrategias como la hambruna, la privación, la suciedad, la impotencia, la tortura y otras formas de humillación.

La violencia no tiene límites para una dictadura y el franquismo no es la excepción. Durante el lavado, las pupilas usan sosa, mucho más barata que el jabón, pero también mucho más corrosiva. Esto les provoca heridas muy dolorosas que las niñas soportan estoicamente. Sin embargo, en el caso de Isabel estas llagas se multiplican extraordinariamente y ella siente alivio solo cuando las sumerge en agua helada. La madre Carmen, encargada del coro del colegio, descubre horrorizada esta condición e inmediatamente la lleva a la enfermería donde la hermana Begoña, tan espantada como Carmen, le cura las manos y le da una serie de indicaciones, entre ellas, que no puede mojárselas. Las palabras de la hermana enfermera sintetizan el grado de crueldad con que actúan las religiosas de Zabaldide: "Algún día tendremos que pagar por lo que estamos haciendo con estas niñas." (Grandes, 2014: 332).

El mundo presentado y puesto en cuestión por Grandes es el de una institución férrea, clasista, autoritaria. Al ser un colegio católico, representa a la Iglesia como un Aparato Ideológico de Estado (Althusser, 1974: 114-116) que reproduce estructuras de comportamiento rígidamente codificadas y verticalmente organizadas d

desde el poder estatal. Recordemos que, tanto durante la guerra como a lo largo de la dictadura, el discurso oficial eclesiástico convierte el levantamiento militar en "Santa Cruzada" y justifica los excesos cometidos por los nacionalistas como el único

medio de detener la “revolución comunista”. A lo largo de la tiranía de Franco, la Iglesia recupera el poder que había perdido en los años de la República y logra una teocratización de las estructuras públicas del poder español.

Los actos de violencia descritos anteriormente remiten al concepto de odio que, para Emcke (2017:7-29), tiene una perspectiva vertical lo cual le permite moverse contra “los de allí arriba” o “los de allí abajo”; siempre es la categoría de lo “otro” la que oprime o amenaza lo “propio”. Así, el consiguiente abuso o exterminio del ajeno, el diferente, no solo se reivindican como medidas excusables, sino necesarias. El otro es aquel a quien cualquiera puede denunciar o despreciar, herir o matar impunemente. De este modo, se bloquea cualquier tipo de empatía negando la humanidad de las personas pertenecientes a esos grupos, lo que contribuye a justificar la discriminación y la violencia.

Es necesario aclarar que el Patronato de Redención de Penas por el Trabajo surge como una solución frente al hacinamiento de las cárceles. La función fundamental era obtener una retribución básica que permitiera a los presos políticos ayudar al sostenimiento de sus familias. Al mismo tiempo, era el dogal para lograr una sumisión mayor: si no cumplían con los preceptos religiosos, políticos y morales del régimen, se les podía retirar el privilegio.

En definitiva, las ventajas del sistema eran múltiples, ya que al objetivo de castigo y subordinación del preso o de la presa se agregaba el aprovechamiento económico de su trabajo y la progresiva solución del llamado “problema penitenciario”: el elevado número de reclusos y la excesiva congestión de las cárceles franquistas.

Si consideramos a la literatura como un discurso social e histórico, inscripto en un contexto determinado, podemos entender que en *Las tres bodas de Manolita* se produce una circulación interdóxica de los ideologemas más eficaces originados en la sociedad del momento, discurso que permite entrever pugnas e intereses contrapuestos (Angenot, 2010: 24-37).

La Guerra Civil fue producto del levantamiento militar contra la República, elegida democráticamente por el pueblo español. El enfrentamiento ideológico se mantuvo durante toda la dictadura de Franco quien nunca permitió que las divisiones de la guerra se apartaran de la memoria del pueblo español. Así planteó una postura maniquea: España y anti-España, vencedores y vencidos, la cual impidió toda política de reconciliación. En su largo gobierno siempre reinó la paranoia de la guerra: la “España Mártir” estaba rodeada por una conspiración secreta de comunistas y masones. Todas las protestas interiores estaban instigadas por “traidores” vinculados a los eternos enemigos de España (Tamames, 1981:370).

Retomando a Emcke (2017: 9-11), ni el odio ni la violencia surgen espontáneamente; es algo que se incubaba. La dirección que toman estos sentimientos, las personas contra las que se dirigen, los umbrales y obstáculos que es necesario derribar, todo eso no viene dado sin más, sino que se fabrica.

Es así como el régimen franquista convierte a los republicanos en “el otro” que debe redimirse por la culpa de pensar diferente, de defender los ideales que votó. Inclusive los hijos de esos pecadores, quienes en su mayoría no entienden qué delito habían cometido sus progenitores, deben expiar esos errores.

Tanto la Guerra Civil como la extensa dictadura del Gral. Franco siguen siendo temas centrales en la narrativa hispánica actual. Los escritores contemporáneos, como Almudena Grandes, incluyen en sus novelas personajes o acontecimientos relacionados con estos episodios, como un intento de superar aspectos traumáticos de un pasado que marcó la vida y la historia de los españoles. *Las tres bodas de Manolita*, en tanto discurso literario, se erige como otro discurso dentro del vasto rumor social posterior al franquismo, que busca reafirmar el compromiso para sacar a la luz un dato, hecho o historia particular luego del largo silenciamiento al que se vieron sometidos, con el fin de atribuirle un valor trascendental en los conflictos que ayudan a entender ese período histórico en cuestión.

Bibliografía

- Althusser, Louis (1974). *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2015). "¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social." *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital, Año 4/7: 265-277.
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Duchet, Claude (1991). "Posiciones y perspectivas sociocríticas". En Malcuzyński, M. Pierrette (ed.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Ámsterdam: Rodopi, 43-49.
- Emcke, Carolin (2017). *Contra el odio*. Barcelona: Penguin Random House.
- Grandes, Almudena (2014). *Las tres bodas de Manolita*. Buenos Aires: Tusquets.
- Lara, M. Pía (2009). *Narrar el mal. Una teoría metafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa.
- Núñez Díaz-Balart, Mirtha (2001). "La infancia redimida: el último eslabón del sistema penitenciario franquista". *Historia y Comunicación social*, N° 6: 137-148.
- Perriot, Celina, Valeria Mancha y otros (2019). *Violencia y literatura. Perspectivas sociocríticas*. San Juan: AC Diseño.
- Tamames, Ramón (1981). *La República. La Era de Franco*. Madrid: Alfaguara-Alianza.
- Voloshinov, Valentin (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Datos de la autora

Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras (UNSJ). Magister en Letras (UNSJ). Profesora Titular de las cátedras "Literatura Española I y II", Departamento de Letras, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. Pertenece al Instituto de Literatura "Ricardo Güiraldes", donde ha integrado diversos proyectos de investigación abocados al estudio del discurso literario, desde distintas líneas teóricas, así como su transposición didáctica. En la actualidad es directora del proyecto "Construcción del otro como monstruo en el discurso literario: perspectivas sociocríticas", aprobado por CICITCA-UNSJ.

"Canción de los adultos con responsabilidades": Formas de habitar el mercado en la poesía de Elena Medel

Facundo Giménez

Centro de Estudios Latinoamericanos e Hispánicos (CELEHIS) – Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS) - CONICET- Univesidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Desde el inicio de su trayectoria poética, con *Mi primer bikini* (1997), la escritura de la cordobesa Elena Medel (1985) se ha caracterizado por favorecer el ingreso de diversas referencias a los consumos juveniles (moda, historieta, joyería adolescente, etc.) y, en particular, por interesarse en los efectos muchas veces negativos que el consumo produce en el cuerpo de estos jóvenes, como sucede en el caso de los desórdenes alimenticios. Su obra poética, en esta dirección, parece comprender hasta qué punto ese sistema de opciones y exigencias (de estimas y estigmas) que conforma la sociedad de consumo (Baudrillard) proporciona un repertorio de prácticas (y objetos) sobre las cuales el sujeto ejerce una performatividad para constituirse en tanto tal. La siguiente ponencia abordará un episodio de esa obra poética: el viaje y la instalación de la escritora desde su Córdoba natal a la capital de España que aparece en su libro *Chatterton*

(2014). Este desplazamiento “desde y hacia España” permitirá observar la particular mirada de esta poeta respecto no solo de los procesos migratorios nacionales sino, además, de las diversas formas ritualizadas de ingreso en la adultez en una generación caracterizada por los procesos de emancipación fallida y las nuevas formas de precarización que ofrece el mercado.

Palabras clave: Elena Medel - poesía Española – crisis - Chatterton

1. Chatterton

El 24 de agosto de 1770, Chatterton resolvió acabar con su vida de miseria y privaciones. El suicidio fue ejecutado con arsénico mezclado con agua: al menos así fue la opinión de las autoridades competentes. Al día siguiente su puerta fue allanada por la fuerza. El piso estaba cubierto por una multitud de fragmentos de papel; había destrozado las obras inacabadas de su maravilloso intelecto. No había carta para sus amigos -ni una disculpa o explicación del terrible paso que había dado- ni siquiera una sola línea para satisfacer la curiosidad y consolar al afligido, o para demostrar que Chatterton había muerto cuerdo o loco, cristiano o escéptico. Su cuerpo yacía sin vida, desmoronado; la tierra estaba preparada para ser mezclada con la tierra y su espíritu había sido devuelto a Dios. (Bonnycastle Willcox 1842: 139-140. La traducción es nuestra)

Así describe Charles Bonnycastle Willcox, hacia 1842, el final de la vida del poeta y falsificador Thomas Chatterton. Es la culminación abrupta de un recorrido iniciado, apenas diecisiete años antes, en la pobreza de Bristol. Nacido en una familia de bajos recursos, huérfano de padre y declarado en su escuela como inapto para el aprendizaje, Chatterton se las arregló para aprender a leer a los 7 años y ya para sus 12 había logrado falsificar, con relativo éxito, unos documentos supuestamente medievales, creado intrincadas genealogías y formulado una rica obra en la que el plagio se solapaba con su propio ejercicio poético. Financiado por sus amigos, entonces, el creador del monje medieval Thomas Rowley se sumergió en las entrañas de Londres. Allí la ciudad no le fue esquivo en un principio y consiguió algunos trabajos, pero nunca pudo hacerse un sueldo ni una posición rentada. Hambriento, frustrado y sintiéndose expulsado de la metrópoli londinense, Chatterton emprendió, con arsénico, la retirada de este mundo. Leído en las coordenadas románticas, su suicidio engrandeció su estatura mítica y su obra se multiplicó, como pequeños brotes de una genialidad autoconcluida, entre contemporáneos y sucesores alzándose entre las voces más importantes de la literatura inglesa del momento.

La inadecuación de Chatterton, esa modalidad melancólica que sacude su obra y también las narraciones de sus últimos días, lejos de provenir de una fuente ominosa, irracional u oculta, se instala en una condición material: la falta de dinero. Su acceso a la literatura y en particular su inclinación por el fraude, ese devenir mercancía de sus hallazgos, no puede pensarse por fuera de esa dimensión. El viaje iniciático a la capital, que será definida por el propio poeta como el espacio “donde se elevan celestiales himnos”, y su incapacidad de acoplarse a la vida adulta acaban por modelar los contornos de un mito que, barajado por diversas ópticas, ponía énfasis en una relación conflictiva del individuo con la sociedad burguesa.

2. Medel

Casi dos siglos y medio después, la joven poeta cordobesa Elena Medel que había ya fundado la editorial La bella Varsovia y adquirido el talante de *fille terrible* entre poetas consagrados, se mudaba a la capital española en el filo de una de las crisis económicas más acuciantes de la historia reciente. No había cumplido todavía 25. Su

carrera, por entonces prometedora, se había iniciado con la publicación a sus apenas 17 años de *Mi primer bikini* (DVD, 2002), un poemario que supo hacerse del Premio Andalucía Joven en 2001. A esa producción, le continuaron *Vacaciones* (2004), publicado por el Gaviero y *Tara* (2006) por DVD. Todo indicaba que su desembarco en Madrid implicaba otro paso en una carrera rutilante: el acercamiento al corazón del sector y la expansión de sus proyectos editoriales y escriturarios. Sin embargo, tal como comenta en una entrevista que le realizara Javier Rodríguez Marcos las cosas no funcionaron como lo esperaba:

Elena Medel utiliza mucho el adjetivo épico como sinónimo amable de desastroso, y su respuesta es que aquellos fueron “años épicos”. El 27 de diciembre de 2011, mientras Ana Botella tomaba posesión como alcaldesa de Madrid en la tele de una cafetería, ella esperaba en la estación de Méndez Álvaro para volverse a Córdoba. “En tres meses viví el derrumbe: me separé de mi pareja y perdí todos los trabajos”, cuenta. “Cada semana me llamaba alguien para cancelar una colaboración. Pasé de tener un sueldo corriente —1.200 euros— a ganar cero. El *supermés*. Luego vuelves a casa de tus padres y estás de prestado, intentas construir una vida y no puedes. Vivía en un simulacro”. (2020)

Con este panorama “épico”, no es de extrañar, por un lado, que haya tardado ocho años en publicar su siguiente libro y que, por otro, el título elegido para dicho poemario haya sido precisamente el del poeta inglés *Chatterton*. Este paralelismo -en cierto modo, hiperbólico- trataba de hacer legible el proceso de emancipación regresivo que padeció la poeta:

El libro parte de una sensación. Durante años estuve pensando en un futuro, en unas expectativas, que cuando se convirtieron en presente no tenían nada que ver con aquella vida que había imaginado. Cuando tienes 19 piensas en los 29 y dices: tendré un trabajo, viviré sola, quizás tenga pareja. Pero al llegar, te encuentras con algo completamente distinto. *Chatterton* va por ahí. Quise utilizar esa figura para introducir un punto irónico y rebajar el tono dramático del libro.

La figura de Chatterton, por lo tanto, ya no era entendida en términos de una relación irreconciliable entre poesía y sociedad, sino más bien como la construcción de un posible sentido -una suerte de espejo tradicional en el que reflejarse- para gestionar una experiencia compartida por muchos jóvenes españoles durante la crisis económica. El libro de Medel, que tendrá como telón de fondo una experiencia de viaje iniciático a la capital, abordará el problema de un proceso emancipatorio fallido y los modos en que este proceso distorsiona los proyectos vitales. En esta dirección, si el último poema de *Tara*, su libro previo publicado a sus 21 años, daba a entender el ingreso obligado en la vida adulta (“En esta tercera vida escribo poemas, duermo en hoteles, me embarco en relaciones sin futuro. Una persona normal, o eso dicen.”), *Chatterton* se iniciará con una problematización del espacio de la madurez: “Digo que / madurar era esto: que no pude negarme, (...), y juré chocar y el suelo lo juré. (...) / Pensé en mi edad y pensé en vosotros y qué/ que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío en el cajón/ de la fruta que se pudre” (170). En efecto, la línea principal que atraviesa este libro es la certidumbre de una vida adulta que no puede definirse claramente, al menos no según los parámetros tradicionales que habían marcado a las generaciones precedentes. La vida en pareja, el trabajo, los modos de habitar la ciudad, los proyectos vitales y la configuración del hogar propio son algunas de las zonas conflictivas donde una voz poética reconocerá su inadecuación.

3. *Boomerang kids*, jóvenes “cangrejos”: ¿Generación *kiddult*?

Ello se debe a que, como explicaba previamente, en uno de los picos más exacerbados de la crisis española, la propia Medel será uno de los tantos *boomerang kids* españoles o jóvenes “cangrejos” que sufren de procesos emancipatorios fallidos (Gentile, 2010). En un contexto de crisis y recesión económica, radicalmente hostil con la población joven que se vio sometida al martirio de la desocupación, la sobrecualificación, la precarización y migración laboral, el regreso al núcleo familiar fue observado como una escena recurrente en los hogares españoles. Ese repliegue precisamente aparecerá en *Chatterton* como una condición de la escritura: “el poema se prende entre una casa y otra/ y entre una casa y otra, de esta manera, / se empieza otra vez. // Bienvenida, pródiga” (Medel: 181). La vuelta al hogar familiar, por lo tanto, instala una dimensión contradictoria en ese relato autobiográfico que había sabido construir durante los libros previos, que lo vuelve ahora una suerte de *coming of age* en retroceso.

Esta inclinación -obligada, por otra parte- al “nido lleno” coincide con la forma en la que, en el mercado global, los indicadores de madurez y ritos intergeneracionales comienzan a posponerse e inclusive a desordenarse. La figura de *kidult* -esa zona de indeterminación entre el joven (*kid*) y el adulto (*adult*)- encarna esa modalización regresiva del consumo que, en términos de racionalidad económica, facilitaba la promoción de bienes antes destinados a los jóvenes y niños, pero cuyos alcances parecen ser en la actualidad un tanto mayores que la mera segmentación y focalización de mercado. La figura de *kidult* pone sobre la superficie la forma problemática de los pasajes de edad en una sociedad que tiende a borrar, posponer o, inclusive, suspender los indicadores de madurez que habían tenido las generaciones previas: los procesos de emancipación fallidos, la falta de estabilidad laboral, el fin de la educación formal como un proceso cerrado, la abstención de la filiación y la consecuente obturación de las genealogías parentales, la disolución o relativización de los contratos matrimoniales tradicionales, el compromiso político débil, son algunos de los hitos de este paisaje en el que la madurez aparece como un valor desdibujado, inalcanzable.

Este panorama, lamentablemente, cada día más común a nivel global, caló profundamente en la generación de jóvenes que, como Elena Medel, acabaron siendo atrapados por la crisis española de 2011. Por esta razón, el jurado del Premio Loewe -Caballero Bonald, Francisco Brines o Soledad Puértolas-, ya en el año 2014, comenzó a hablar de un libro “generacional” (Morales 2014). Sin embargo, ese adjetivo articulaba una situación contradictoria, incómoda. Hijos del nuevo Milagro Español, con un futuro imaginado en una trayectoria alcista de “tasas chinas”, su ingreso en el relevo generacional no podía dejar de pensarse como una transacción insólita. No es extraño, por lo tanto, que, a Medel, representante de una generación que no fue, no le resultara atractivo ese comentario del jurado:

Nos habían dicho que íbamos a ser una generación con toda la vida resuelta, exitosos, los mejor preparados de la historia... Y sin embargo nos estamos encontrando con precariedad laboral, social, emocional. No sé si es un libro generacional. Es un libro sobre el fracaso. (Morales, 2014)

4. El fracaso y desrealización: “lo que poseíamos: ¿es préstamo o herencia?”

La idea de “fracaso” instaaura un horizonte de negación o desrealización de la vida adulta que es percibido como el incumplimiento de una promesa. En “Canción de los adultos con responsabilidades” ello aparece a partir de una fórmula primitiva que pone en el centro la asunción de la adultez: “Ahora descubres aquello que narraban las leyendas: a nuestra edad/ con nuestras obligaciones caminamos por el río para asumir/ las escrituras. Honrabas sin saberlo los rituales de una generación/ tras otras

generaciones" (189). En clave tribal, se sopesa un futuro posible ("te comerás el mundo, bostezarás, te desperezarás:/alguien limpiaba para ti la piel hermosa del pescado") con un presente incierto ("En el fondo habláis de mí, / habláis de mí, de lo que poseíamos: ¿es préstamo o herencia?"). De esta forma, el desgajamiento, ambigüedad y yuxtaposición del tiempo que había caracterizado a su producción previa (en *Mi primer bikini*, por ejemplo, sexualizando lo infantil e infantilizando lo sexual) aparecerá, en *Chatterton*, bajo la forma de un pesimismo orientado hacia el presente y, por lo tanto, hacia el futuro. Ese repliegue depresivo, por un lado, instaurará una percepción de la vida adulta como simulacro y, por otro lado, habilitará un espacio compartido en el que el poema, al señalar el "fracaso", adquirirá una dimensión performativa. En este sentido, el relato autobiográfico sostenido en su escritura, aquí aparece fuertemente problematizado, cuando en el monólogo dramático titulado "Chatterton" su voz se confunde con la del falsificador de Bristol:

Mentí durante diecisiete años. Mentí después
en todos mis poemas. He mentido durante los diez
años siguientes. Acércate, soy
como tú. Escucha cómo late mi corazón
perverso: mudanzas en platitos
de papilla de mamá. Aliméntame,
compréndeme, yo vestía unas ropas que nunca fueron mías,
yo escribía en un idioma ajeno, pequeña, tonta,
qué mal memoricé: con mis poemas levanté un imperio.
Pero todo acabó. ¿Quién soy ahora? (193)

5. El fracaso como condición empática

La desrealización del proyecto vital afecta las condiciones de su propia imagen autorral que comienza a postular un pasado falso o, al menos, ilusorio ("Mentí después en todos mis poemas"). A su vez, la recuperación del tópico del "corazón perverso" que había dado cierre a *Tara*, en un gesto de aceptación de la experiencia vital y el acceso a la adultez (Allí podíamos leer una cita del Eclesiastés como título: "corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido"), implica un retorno a esa dimensión problemática cifrada en ese espacio intersticial del duelo y la salida de la infancia. Esta relación problemática con la escritura se verificará en ciertas escenas en las que Medel o bien escribe en condiciones precarias ("He corregido este poema / cuando nada sobre lo que hablaba/ existía ya. He corregido este poema/ en autobuses baratos") o bien se niega a hacerlo ("Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no"). La escritura de esta forma acaba por denunciar la imposibilidad de desplegar un relato vital que no pueda ser entendido como el de un fracaso. Sin embargo, lejos de restringirse a una mera condición individual, este reconocimiento del fracaso establecerá una dimensión amplia que le permitirá establecer una mirada empática que la hermane con otros recorridos emancipatorios fallidos:

Oh pollo deconstruido, oh pan de Latinoamérica
Oh almuerzo y microondas, manás de los autónomos,
Himno de los estómagos vacíos; ahora pienso
En nuestras digestiones. (184)
"Los mortales se nutren de trabajo y salario"

En el reverso de la lógica neoliberal del triunfo del individuo, por lo tanto, el señalamiento del fracaso instala un espacio compartido que desafía la creciente atomización del cuerpo social. Así lo podemos observar en el poema "A Virginia, madre

de dos hijos, compañera de primaria de la autora" (199-201), donde un encuentro en un autobús de la periferia instala una reflexión acerca de paso del tiempo:

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca roja en tu
dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso. (201)

Reflejadas por el mismo espejo, en una toma casi cinematográfica, los proyectos vitales de las dos compañeras de la primaria aparecen unidos por un mismo malestar. Esta escena que cruza dos proyectos de maternidades posibles acaba por instaurar una suerte de comunidad reunida en esa dimensión regresiva. Señalar el fracaso, de este modo, no ya como una condición romántica asociada a un individuo particular, como sucede en el caso del mito del poeta Chatterton, sino más bien como un horizonte experiencial compartido, empático, le permitirá a Medel inaugurar un espacio generacional amplio en el que el malestar puede ser expresado y leído.

6. Una nota final

Para finalizar, me gustaría hacer un comentario que me parece importante para conocer cuál fue el recorrido de Medel posterior. Es que, paradójicamente, la aparición de *Chatterton*, un libro sobre el fracaso, iniciaría o recomenzaría un proyecto autoral sumamente exitoso. *Chatterton* será publicado por Visor, que además publicaría en 2015 una obra completa a sus apenas 30 años; su editorial La bella Varsovia alcanzará una gran visibilidad (con un catálogo cautivante) y será comprada por Anagrama, quien a su vez publicará la primera novela de Medel, *Las maravillas* (2020), ya traducida al inglés, francés, alemán y neerlandés. Queda flotando la pregunta acerca de si ese fue el último libro de poemas de Medel, si la figura de Chatterton tiene una dimensión más amplia que la ironía de un chiste en un remanso desolador de su vida.

Bibliografía

- Barber, Benjamin R. (2008). *Consumed: How markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole*. Nueva York y Londres: WW Norton & Company.
- Bernardini, Jacopo (2014). "The Infantilization of the Postmodern Adult and the Figure of Kidult". *Postmodern Openings/Deschideri Postmoderne*, 5(2), pp. 39-55.
- Bonnycastle Willcox, Charles (1842). "Life of Chatterton". En *The Poetical Works Of Thomas Chatterton: With Notices Of His Life, A History Of The Rowley Controversy*, de Thomas Chatterton. Cambridge: W. P. Grant.
- Callicó Cantalejo, Gloria y Celma Sanz, Jordi (2016). "El nuevo fetichismo del Internet de las cosas en la sociedad *kidult*". *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 34(2), pp. 77-86.

- de Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cross, G. S. (2010). *Men to boys: The making of modern immaturity*. Columbia: Columbia University Press.
- Fisher, M. (2020). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gentile, Alessandro (2010). "De vuelta al nido en tiempos de crisis. Los *boomerang kids* españoles". *Revista de estudios de juventud*, 90(10), pp.181-203.
- Medel, Elena. (2015). *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor Libros.
- (21 de octubre 2020). "Elena Medel: 'Estoy acostumbrada a la autoexplotación y el cansancio, pero no solo soy yo, es todo mi círculo'", entrevistada por F. Miró. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/libros/elena-medel-acostumbrada-autoexplotacion-cansancio-no-circulo_1_6303796.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Morales, C. (2014, abril 16). Del fracaso y sus versos de luz. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Rodríguez Marcos, J. (2020, octubre 2). Elena Medel: "¿Qué quieren los jóvenes? Llegar a fin de mes". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/10/02/babelia/1601657509_960131.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Scarano, Laura (2021). "Elena Medel: 'Hablo el idioma de las mujeres que me fueron'". *Revista Caracol*, 21, pp. 74-99.

Lugares comunes Crítica literaria y memoria de la transición: el caso Millás

Álvaro Fernández

Queens College. City University of New York

Resumen

La primera crisis económica del siglo XXI impulsó una revisión de la transición española y su cultura que puso en cuestión su carácter ejemplar. Esta revitalización de los discursos políticos y sociológicos como herramientas válidas para analizar la sociedad, habilitó perspectivas críticas que habían sido dejadas de lado en los años noventa. Después de este giro, ¿cómo se recuerda la producción cultural de la transición? Sus lecturas críticas, contaminadas por las mismas tendencias que afectaron a la producción cultural de la época, ¿pueden seguir siendo válidas? ¿Continúan vigentes las formas dominantes de leer la cultura española difundidas en esos años? ¿Se ha revisado la imagen de autores y obras que se consolidaron en ese momento?

A través de un análisis de caso —el de Juan José Millás—, este artículo se propone exponer la validez de estas preguntas y proponer un trabajo analítico sistemático para comprender la cultura de la transición en relación con su contexto de producción.

Palabras clave: Millás - transición española - cultura de la transición – nueva narrativa – memoria de la transición

Nada hay tan difícil de analizar como aquello que no se desea analizar. La crítica, periódica o especializada, sobre la llamada “generación del 70” resulta ya, desde esa perspectiva y a la altura de 1989, tan clarificadora como engañosa. Clarificadora, no por lo que dice, sino por lo que calla de su supuesto objeto. [...]

La crítica se reduce, entonces, a cumplir el papel de narrador de una historia cuyo argumento, personajes y situaciones anecdóticas, ya han sido definidas de antemano.

Jenaro Talens. “La coartada metapoética”,
1989.

En el análisis de la transición española que se ha popularizado en los últimos años, el tema de la memoria ocupa un lugar importante, especialmente por los reclamos que desde algunos sectores se hacen a la cultura oficial de fin de siglo respecto al olvido de los años de dictadura. El enunciado *memoria de la transición* evoca una discusión todavía activa respecto de la consideración del franquismo, sus crímenes y su legado en el presente.

Sin embargo, la frase puede también referir a otro sentido de la memoria que resulta útil a la hora de pensar la cultura de la época desde una perspectiva histórica. La *memoria de la transición* es también la forma en que hoy se recuerda este proceso y la cultura que propició, que puede entrar en un productivo diálogo con cómo se lo registró y caracterizó en su momento, hasta la crisis económica de comienzos de siglo XXI. Después de esta debacle que revitalizó la circulación de lecturas políticas en la esfera pública, se difundió una visión crítica del proceso de transición que hasta entonces había circulado en ámbitos académicos y políticos marginales. La que había sido repetidamente caracterizada como una transición modélica se presentaba desde la primera gran crisis del nuevo siglo como una época en la que la cultura, auspiciada por el Estado y los novedosos emporios de la comunicación, había desarrollado una producción complaciente, despolitizada, individualista y desconectada de problemáticas incómodas que pusieran en cuestión al gobierno de turno (Quaggio, 2014: 211-13, Martínez, 2012: 17-22).

Esta lectura crítica a la imagen exitista de la España felizmente posmoderna, europea y expansiva difundida a partir de los años 90, habilitó en la esfera pública la difusión de un cuestionamiento radical del valor de su producción cultural, supeditada

tanto a las políticas de Estado como a las dinámicas del mercado.¹⁴ Semejante vuelco en la consideración de un periodo histórico y su cultura debería haber supuesto también la revisión de la producción crítica que en esos años se adaptó a la lógica de las nuevas tendencias culturales e interpretó esa producción –que hoy puede considerarse como complaciente, superficial, amnésica y antihistórica– como un paso adelante en la modernización del país.

Sin embargo, este giro en la valoración de la cultura de la transición no ha supuesto un trabajo programático de relectura que ofrezca una historización detallada que explique la relación de la literatura de la época con su contexto de producción. De hecho, las posiciones enfrentadas suelen coincidir en la descripción de una *cultura de la transición* desentendida de los dilemas que durante décadas cruzaron la cultura española, que finalmente se supedita a las necesidades del mercado y renueva el campo intelectual. Sólo cambia la valoración –positiva o negativa– que se hace de esta gran transformación de la cultura en los años noventa: más allá de los adjetivos, la descripción del fenómeno es similar en las dos posiciones. La comparación de dos miradas antagónicas puede ayudar a clarificar este punto.

Tempranamente, en 1984, Tono Martínez celebra la libertad que “el impasse de lo colectivo” en Occidente ofrece al arte, gracias al “fracaso y la frustración de todas aquellas propuestas políticas que encandilaron a nuestros próceres en el siglo pasado y buena parte de este” (1984: 69).¹⁵

El escritor comienza por vindicar el arte de narrar y se complace en lo irónico y lo divertido, dejando atrás el mundo de la denuncia, de lo trágico, de lo tremendo, de lo experimental. El intimismo es más explosivo, amoral, perverso, mucho más americano si se quiere. [...] La actitud desenfadada del escritor hacia su propio trabajo se impone. La N. en la P. [novela de la posmodernidad] implica una crítica y una superación de la trascendentalidad [...] ojalá contemplemos de una vez por todas la decadencia de los intelectuales –esa imagen grotesca del Café Gijón– en beneficio de los inteligentes. (Tono Martínez, 1984: 70-71)

La posmodernidad abre las puertas para que artistas espontáneos, sin formación previa, rompan con la lógica del Autor comprometido o el Artista de elite; para entregarse –sin prejuicios respecto al interés económico que los mueve– a la producción de un arte cercano “a lo callejero, a lo visual, plástico o filmico, al copeo”, una estética de la diversión superficial que no busca la consumación de una Obra trascendente (Tono Martínez, 1984: 70). Tono Martínez no ve un problema de pérdida de calidad o trascendencia en el “triunfo del amateur, del bricolage”, sino una nueva propuesta para hacer frente a la imagen demasiado seria de los intelectuales –comprometidos o vanguardistas– dominante hasta los años setenta (Tono Martínez, 1984: 71).

¹⁴ Ya en los años noventa, cuando la transición desplegaba la imagen de una España europea sin conflictos con su pasado de atraso y dictadura, existían posiciones críticas que denunciaban los fastos del 92 como una mascarada destinada a evitar la confrontación de la sociedad española con los profundos efectos que tuvieron en ella cuarenta años de franquismo. Posiciones como las de Eduardo Subirats o Teresa Vilarós siguieron el destino de los disidentes y heterodoxos: si bien fueron consideradas en círculos reducidos –especialmente en el exterior del país–, en España no encendieron grandes debates. La crisis económica de comienzos de siglo XXI habilitará espacios para discutir el pasado y cuestionar la transición.

¹⁵ En esos años, la crítica literaria todavía medía las obras con criterios propios de las décadas anteriores, y mostraba su preocupación ante el avance de una literatura de baja calidad estilística, superficial, desligada de problemas trascendentes. Hacia 1992 estas posiciones se vuelven marginales, ya que gran parte de la crítica acepta la estética y los valores que Tono Martínez asigna a la posmodernidad. Tratamos este proceso con más detalle en la introducción a *Recuerdos de Mágina* (Fernández, 2015c: 37-52).

La celebración de la novela posmoderna a fines de los años 80 festeja también la defunción de la novela realista que trataba problemáticas sociales, que tenía un sentido urgente bajo la dictadura y que en tiempos de devaluación de las utopías de izquierda parece haber perdido el sentido. Treinta años después, ya en el siglo XXI – cuando la crisis económica vuelva a validar las discusiones políticas–, la transición se percibirá como un periodo que, más que liberar al arte de las ataduras que le imponía el compromiso social, operó activamente en la censura de las posiciones que cuestionaran sus principios:

Serían los representantes de este *establishment* quienes fijaran, según Vázquez Montalbán, el gusto de lo culturalmente correcto a la par de lo políticamente correcto. Y lo culturalmente correcto, por aquellos años [los 80 y 90], consistió en el arrinconamiento de toda actitud abiertamente crítica en aras de un espíritu conciliador y ecuménico que celebraba la cultura como fiesta, es decir, como ámbito segregado de las tensiones sociales y políticas, como un lugar de encuentro y no de confrontación. «Lo literariamente correcto en los años setenta y buena parte de los ochenta fue lo culterano y lo ensimismado, prohibida por implícito decreto una literatura que tratara de forcejear con la realidad y utilizarse a sí misma como propuesta de conocimiento y proyecto». (Echevarría, 2012: 33)

Si bien las dos miradas sobre el mismo fenómeno –la de Tono Martínez en 1984 y la de Echevarría en 2012– coinciden en detectar el cambio operado en la cultura española de la transición, varía radicalmente la valoración de esa transformación, no sólo por la posición ideológica de cada crítico, sino también por variables contextuales –como el cambio de las condiciones económicas o el de los valores dominantes de la época en que cada uno escribe. A fines de los 80, la falta de interés por la discusión de un pasado demasiado denso que podía poner en peligro el presente, era vista como una liberación. Treinta años después –cuando se busque responsables de la crisis económica y las lecturas políticas vuelvan a valorarse públicamente–, ese gesto podrá pensarse en el nuevo contexto politizado como un pacto de olvido o como irresponsable amnesia voluntaria. Sin embargo, las dos posiciones antagónicas coinciden en señalar –con pesar o alegría– la característica más notable del nuevo posicionamiento de la literatura de la *nueva narrativa* con su contexto de producción, su profunda desconexión con la historia cercana.

Ante este diagnóstico consensuado sobre los cambios operados en pocos años en la literatura española, cabe preguntarse si realmente es posible que los textos hayan dejado de hablar de política e historia y hayan desistido de sus anclajes contextuales o si, en cambio, se produjo una gran transformación en la cultura occidental que modificó sensiblemente no sólo la producción cultural, sino también la manera de valorarla y consumirla. Al imponerse una tendencia despolitizada dominante, puede que no se haya querido leer en algunos textos una crítica social que estaba ahí, porque ya no interesaba ni era relevante para la consagración del autor o la obra, porque en ese momento no era legible.¹⁶

De ser así, es posible que de esa cultura que se asentó en los años noventa llegue al presente una imagen calcificada que se decidió en ese pasado que hoy se critica por su desconexión con problemáticas sociales, pero que resulta todavía operativa para confirmar la caracterización que se hace hoy de esa época. Como veremos, resulta asombroso que décadas después –cuando la política vuelve a tener

¹⁶ En “El gran salto” exponemos un ejemplo claro de la imposibilidad de leer la trama política en textos que cuentan una misma historia con interesantes variaciones (Fernández, 2021: 269-286). Ese argumento repetido en varias novelas pone en escena, justamente, el brutal cambio cultural que se impone en occidente con la restauración conservadora.

un rol importante en la cultura y se critique a la cultura de la transición por su desentendimiento de la realidad—, lo que no se leyó por limitaciones de la época, siga pasando desapercibido.

Es en este sentido que se puede pensar que la *memoria de la transición* tiene, como toda memoria, un grado de imprecisión y una serie de huecos y ausencias que requieren del trabajo de análisis y relectura propio de la historia para poner en cuestión lo que de mito tiene esa aproximación intuitiva y emotiva al pasado. A través de un caso testigo nos proponemos ilustrar este problema, la aceptación de las formas de leer establecidas durante la cultura de la transición, aún después de haber cuestionado el proceso como una época cuya mirada no puede homologarse con la que tenemos hoy.

Juan José Millás tiene una ascensión paralela a la de Antonio Muñoz Molina, uno de los escritores más exitosos de la *nueva narrativa*: también resulta aupado por el sistema editorial a fines de los años ochenta y gracias a su trabajo como articulista en el diario *El País* ha logrado mantener vigente su figura de autor literario en la vertiginosa circulación de textos producidos industrialmente que se dispara en los años noventa. Gracias a esto, su figura aparece en distintas historias literarias que repiten a lo largo de décadas una forma de leer sus textos que, como veremos, resulta particularmente sesgada. Para nuestra lectura, será útil hacer un ejercicio de trasposición con una crítica que publica Ignacio Echevarría a mediados de los años noventa:

Los signos de la derrota.

Con discreción y parsimonia, como conviene a la calidad de su empeño, [Nuestro Autor] ha ido sondeando en sus tres últimas novelas la historia íntima de la España reciente. Su tarea, animada por una resuelta intención crítica, constituye una rigurosa apelación a la memoria, y apunta a señalar el sustrato de sufrimiento, de infelicidad y de miserias sobre el que prosperaron los nuevos dueños del poder. (Echevarría, 2005: 149)

Digamos, para ayudarnos a pensar el problema que nos ocupa, que *nuestro autor* en la cita es Juan José Millás, que Echevarría está hablando de las tres últimas novelas que ha publicado a comienzos de los años noventa: un programa de trabajo que desafía abiertamente los principios de la *nueva narrativa* y resiste levantando banderas propias de otros tiempos.¹⁷ Es 1994, un momento en que la discusión política está seriamente devaluada y en la literatura no se registran balances sobre el devenir histórico del pasado reciente que lo conecte políticamente con el presente para comprenderlo mejor.¹⁸ La nueva narrativa no se caracteriza por cuestionar el vertiginoso proceso de modernización y europeización de España en relación con el pasado cercano de atraso y lucha contra la dictadura. Después de años de franquismo, ha desaparecido también el antifranquismo y las miradas que exploran problemáticas sociales trascendentes: la transición impone una mirada al frente y, a lo sumo, a la intimidad, a la insondable individualidad del yo; y desestima cualquier intento de volver a estéticas que fueron benditas en los años setenta (ya sea el compromiso social o la literatura de vanguardia). Contra estas tendencias mayoritarias, Echevarría reivindica una literatura con anclaje político y ensalza en su crítica a un autor que en tiempos de amnesia hace memoria y recuerda en sus textos lo que la cultura dominante de la época quiere soslayar: el ascenso social de una nueva clase dirigente que se asienta sobre el dolor y el sufrimiento de los que están debajo.

Si bien esta cita —como veremos— es perfectamente operativa para leer las últimas tres novelas publicadas por Millás en 1994, quien haya frecuentado historias de

¹⁷ Para más detalle en la discusión sobre la *nueva narrativa* véase Fernández, 2015c: 37-53.

¹⁸ Decimos que *no se registran* porque la mayor parte de la crítica de la época —y de la que luego revisará la cultura de la transición— no puede leer estos temas, que sí aparecen de distinta manera en textos literarios consagrados, más o menos conocidos, u olvidados.

la literatura española que dan cuenta de la transición o conozcan la imagen de autor difundida por las casas editoriales y los suplementos culturales de los periódicos, notará un problema evidente. La literatura asociada a Millás no se corresponde con la que describe la cita: no es así como usualmente se lo lee. Su nombre no está asociado a problemáticas históricas, a la memoria –ni histórica ni personal–, sino más bien a la intimidad, a construcciones de realidades paradójicas, a la representación del absurdo. Esta imagen de autor –y de su obra– viene repitiéndose, como veremos, desde que se lo clasificó como miembro de la *nueva narrativa* y como representante de una estética reconocible que la mención de su nombre automáticamente evoca. Se podría pensar que, así como hay una *memoria de la transición* –una imagen rápida y arquetípica del período que lo resume a grandes rasgos, sin entrar en detalles–, también hay una *memoria de Millás*, una serie de líneas de lectura recomendadas que aparecen asociadas a su nombre. La consolidación de esa lectura a lo largo de los años recomendó no solamente qué leer en sus obras, sino también *qué no leer*, cómo *no leerlas*. En este sentido funciona el epígrafe de Jenaro Talens que abre este texto, en referencia no ya a lo que se dejó de leer en la literatura de los años setenta, sino a lo que en virtud de una tradición crítica incuestionada no se puede leer de la cultura de la transición.

En la festiva y celebratoria percepción que en 1984 tiene Tono Martínez de la novela de la posmodernidad, Millás aparece como uno de los que por edad se duda si incluir dentro de la nueva generación de escritores. De todas maneras, entra en una clasificación –con Javier Marías, Manuel de Lope y Mariano Antolín Rato–, en la vereda opuesta de los que estaban “traumatizados por el problema francés de la gran novela” (escritores como Benet, Marsé y Umbral) (Tono Martínez, 1984: 70). Millás aparece como un novelista que no aspira a la trascendencia –asociada a la experimentalidad de Benet o a la inscripción histórica de Marsé. Queda enfrentado a las estéticas realistas de los años setenta, tal vez por la lógica del absurdo y la irrealidad de sus novelas, que impide que la crítica lo relacione con autores que hacen crítica social desde postulados realistas más clásicos, como Chirbes o Guelbenzu –a pesar de que, como veremos, sus novelas podrían ser consideradas en ese grupo. Y así se lo sigue leyendo más adelante.

En 1994, diez años después de la lectura de Tono Martínez, Mainer hace una revisión de la literatura que va de la posguerra hasta 1990, que luego es recogida en la *Historia de la literatura* de Rico, lo que legitima aún más esta lectura de la literatura española contemporánea. Para describir a Millás, señala “su obsesión por mezclar la realidad y la ficción, el pasado y el presente” que permite asociarlo con José María Merino y Antonio Muñoz Molina (Mainer, 1994: 176). Su obra está marcada por la mezcla de “vida vivida y vida escrita”, lo que lleva a un cuestionamiento metafísico de lo real y a un diálogo entre las ficciones y la persona del autor.¹⁹ Como en las ficciones de Merino y Muñoz Molina de esos años, los textos de Millás conducen al lector a profundas reflexiones desconectadas de las problemáticas sociales²⁰:

¿Acaso será porque la escritura justifica la vida, certifica que existimos, cuando los mismos ámbitos de la novela se nos multiplican en interminables ecos (...) se siente que la vida misma se vacía de sentido y amenaza el colosal bostezo de la nada? (Mainer, 1994: 177)

¹⁹ En el breve espacio que le dedica para caracterizar someramente su escritura, Mainer se detiene en las referencias que en las obras hay a la persona de Millás, y señala como un aspecto relevante de sus novelas datos autobiográficos del autor, como que un personaje tiene su misma edad.

²⁰ Cuando Mainer conecta estos autores, Muñoz Molina no se había consagrado como un escritor de la memoria histórica con *El jinete polaco*. En esta crítica, Mainer piensa en novelas como *Beltenebros* que mezcla géneros literarios y fílmicos, una estética más cercana a los juegos de la posmodernidad que a la inscripción histórico-política.

La historización de Mainer es amplia, somera y vertiginosa: su texto pasa de un autor a otro gracias a una conexión que une a ambos y hace avanzar el relato crítico. Además de la reflexión metafísica, la prosa de Millás se caracteriza por más elementos que la alejan de la representación realista y la conectan con autores libres de cualquier sospecha de practicar una crítica social:

una forma de narrar muy tersa y cuidada que otorga inusitada importancia a nimiedades físicas del ambiente y que desarrolla imprevistos recodos de humor inverosímil donde viven, entre inquietos y displicentes, personajes egoístas y algo inmaduros, aficionados a lo absurdo, entre los que alterna un narrador-autor que se les parece mucho. Esa manía por el detalle ambiental y la arbitrariedad humorística y hasta psicológica recuerda bastante las condiciones de Eduardo Mendoza, quizá porque Mendoza y Marías son los más anglosajones de nuestros narradores y han leído con provecho al gran padre Henry James. (Mainer, 1994: 177-78)

Millás entra en esta historización como parte de un giro de la literatura española a la esfera privada y a la literatura internacional, que se corresponde con un fenómeno similar en la sociedad: “a la reprivatización de la vida económica –que ha concluido con el mito del estado benefactor y ha exaltado la iniciativa individual– ha de corresponder una *reprivatización* de la literatura” (Mainer, 1994: 154).

Diez años más tarde, en su revisión de la literatura española reciente, Fernando Valls retoma sin cuestionar las clasificaciones dentro de las que se ubicó la literatura de Millás:

La crítica ha señalado tres etapas en la obra de Millás, una división que él suele aceptar. [La primera] formaría parte de lo que Gonzalo Sobejano llamó la novela poemática, [que] consigue superar el experimentalismo, tal y como se entendía en los últimos años sesenta y primeros setenta, y su obra se hace más distendida, menos rígida, con un mayor protagonista de elementos narrativos [y] una mayor presencia del humor y de la paradoja.

[En] *El desorden de tu nombre* [...] hay un momento en el que se borran las fronteras entre realidad y ficción.

Entre las muchas deudas que los lectores tenemos con Millás, una de las más importantes es su percepción distinta de la realidad, que no es más que una forma de ponerla en cuestión. (2003: 145-46)

El crítico caracteriza la escritura de Millás a partir de lo que Millás dice de ella – la división *que él suele aceptar*–, que coincide con lo que se dice en las contratapas de sus libros y en las gacetillas que se reproducen en los suplementos culturales, agentes centrales en la difusión de la literatura producida a escala industrial. Se sigue oponiendo su obra a la novela de los años 70, y se subraya un cuestionamiento de lo real más filosófico que político, una característica que distanciaría a Millás de cualquier escritor realista.²¹

Diez años más tarde, en 2011, Jordi Gracia y Domingo Ródenas publican una historia de la literatura dirigida por Mainer. Pueden ver la transición con distancia, como un periodo completo que puede narrarse sin conflicto. Como Tono Martínez, consideran el tránsito de los años setenta a los ochenta como una liberación de los autores, que se desentienden “de cualquier deber ideológico o político porque han metabolizado

²¹ También en 2003 Knickerbocker considera las novelas de Millás como *auto reflexivas o metaficcionales* en mayor o menor medida (2003: 6).

literariamente la antigua noción del compromiso político (que se hizo compromiso literario y ético)” (Gracia y Ródenas, 2011: 6). La historización conecta la transición con un “pasado fundador de nuestro siglo XX: la guerra civil y sus consecuencias”, y justifica la comprensión de la literatura en función del criterio generacional: para quienes no lo vivieron, el conflicto se configura como un “espacio mítico del presente: el pozo profundo y estéril del que sin embargo nació una democracia sin la menor inquietud por sus esencias hispánicas ni por su especificidad, anuladas por el propio sistema cultural democrático” (Gracia y Ródenas, 2011: 8). Esta mirada le otorga ahora centralidad a la guerra civil –en los noventa se establecía con el conflicto una cauta distancia– como un centro gravitatorio ineludible, pero desconectado de un presente en el que la cultura española pudo finalmente internacionalizarse: es más un espacio mítico que histórico. Para esta narrativa –y en línea con la posición de Tono Martínez a mediados de los ochenta–, el gran paso al futuro se produce cuando se logra homologar los intereses de la literatura española con las tendencias en boga en Europa, cuando los escritores se despojan de la obligación de tratar problemáticas nacionales y consiguen “un nivel literario que es exportable, carece de lastres o rémoras localistas y registra los rasgos de identidad de las letras occidentales del nuevo siglo (por ejemplo, en la fecundísima hibridación de los géneros de ficción con los no ficcionales)” (Gracia y Ródenas, 2011: 7).²²

En este relato, la relación con la historia y el pasado divide las aguas en la literatura española. Los escritores que apuestan al cambio y la modernización “–desde Eduardo Mendoza a Juan José Millás, desde Álvaro Pombo a Javier Marías o Guillermo Carnero–”, sienten “fatiga” “por el regreso a algo que no les interesa ni teórica ni histórica ni culturalmente porque su biografía entera [...] estuvo dedicada precisamente a introducir toxinas extranjeras e inhabituales en la dieta cultural de la tradición hispánica desde la guerra” (Gracia y Ródenas, 2011: 8). Otros, en cambio, deciden mirar hacia atrás en sus textos y ese gesto –más allá de la edad de los autores– los uniría a través de “la coherencia interna que va desde Manuel Vázquez Montalbán hasta escritores como Antonio Muñoz Molina, Luis García Montero o Javier Cercas” (Gracia y Ródenas, 2011: 8).²³ El contrapunto se plantea entre la voluntad de desprenderse de los lastres nacionalistas de la hispanidad para aspirar a la internacionalización de la literatura –un objetivo que para esta mirada estaría reñido con el tratamiento del pasado histórico–, y una *coherencia interna* –una insistencia en abordar los temas que marcaron gran parte del siglo– que parece haber reemplazado al compromiso político. En esta dicotomía, Millás queda del lado de los que miran al futuro, desentendido de problemáticas sociales. De hecho, cuando se detienen en su obra, lo consideran un “neto espécimen de autor posmoderno” estimulado por Kafka, Joyce y Faulkner, por “el existencialismo y el psicoanálisis, el neosurrealismo, la cinefilia, el arte pop, la cultura underground y el *new age*” (Gracia y Ródenas, 2011: 624).

Podemos ver en esta sucesión cronológica que hay un consenso crítico sobre cómo clasificar la literatura española de la transición que se reproduce por décadas, hasta hoy. Las coordenadas para ubicar la obra de Millás en este mapa son claras, y no

²² La transición habilita incluso la disidencia, cuando ciertos intelectuales formados durante la dictadura rechacen públicamente los fastos de 1992: Rafael Sánchez Ferlosio, Agustín García Calvo, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán y Félix de Azúa son los escritores que “se movían en órbitas próximas a la izquierda, por lo que su papel de aguafiestas ratificaba, ahora sí, que en la cultura española democrática las voces únicas y los discursos unánimes eran cosa del pasado” (Gracia y Ródenas, 2011: 7).

²³ La gravitación que la crítica asigna a los cortes generacionales en la lectura de la literatura española adquiere más intensidad todavía cuando se trata de la guerra civil, que habilita clasificaciones según la experiencia personal: los que vivieron la guerra, los que atravesaron la dura posguerra, los que maduraron en el desarrollismo y, finalmente, los que lo hicieron en democracia. Este criterio tiene una utilidad dudosa: que Juan Marsé haya crecido en la primera posguerra, por ejemplo, y Antonio Muñoz Molina en la segunda, no es la razón que justifica las enormes diferencias de perspectiva ideológica de sus textos sobre el tema. De hecho, hay más puntos en común entre Marsé e Isaac Rosa, y Muñoz Molina y Javier Cercas, que entre los autores que están más cerca de ellos por haber vivido épocas similares. Tratamos las profundas coincidencias en la utilización de la memoria en Muñoz Molina y Marsé –muchas veces asociados por algunas coincidencias en cuestiones estéticas– en “Aventis y mitologías” (Fernández, 2015a: 52-55).

se ajustan a nuestra intención de leerla a partir de la reseña de Echevarría –“Los signos de la derrota”– que proponíamos antes. De hecho, no se menciona jamás que en los textos de Millás haya anclajes relevantes en la “historia íntima de la España reciente”, ni que pongan en evidencia “el sustrato de sufrimiento, de infelicidad y de miserias sobre el que prosperaron los nuevos dueños del poder” (Echevarría, 2005: 149). ¿Es nuestro intento de leer las novelas de Millás publicadas hasta 1994 a través de esta cita un ejercicio inútil, una lectura forzada para mostrar algo que la crítica no ha mencionado en estos treinta años simplemente porque jamás estuvo ahí? La respuesta está en las obras literarias.

Por una cuestión de espacio, tomaremos *La soledad era esto*, publicada en 1992, un año clave en la consolidación triunfal de la transición.²⁴ No es necesario hacer una interpretación compleja para notar que la novela está leyendo la transformación que tiene lugar en España –y especialmente en Madrid– en esos años como un cambio sumamente traumático y sospechoso, en el que la modernización de las ciudades va de la mano con la celebración de los valores individualistas y el olvido del pasado cercano. Los personajes, que vivieron la lucha antifranquista, reaccionan de distintas maneras ante este proceso. Si bien los textos lo plantean como irreversible, también lo muestran como el comienzo de una etapa dominada por el cinismo, el pragmatismo y la corrupción. La lectura que hace un personaje de *La metamorfosis* de Kafka no puede interpretarse más que como una clara referencia al cambio de paradigma dominante que en los años noventa prioriza una escala de valores que veinte años antes habría provocado escándalo:

–Pensé hace poco que siempre la había leído desde el lado de la víctima y decidí hacer una lectura desde el otro lado, intentando ponerme en el punto de vista de los padres del insecto, de su jefe, de su hermana.

–¿Y eso?

–Bueno, tuvo que ver con algo más complicado. Estuvimos en la oficina haciendo un proyecto de remodelación de un barrio periférico para el Ministerio de la Vivienda y cuando fui allí y vi las condiciones de vida de la gente me acordé de la lucha de clases y todo eso. Esa noche, después de fumarme un canuto, comprendí que, en otro tiempo, siempre que hablábamos de la lucha de clases lo hacíamos desde el punto de vista de los perdedores. Sin embargo, yo, personalmente, había ido ganando esa lucha en los últimos años, pero todavía hablaba como si viviera en un barrio periférico. Entonces decidí reconvertirme. (Millás, 1990: 86-7)

Estratégicamente, la novela le da voz a un personaje que realiza una pragmática transición cuando un estratégico *cambio de chaqueta* puede garantizar un futuro promisorio.²⁵ Con explícito cinismo, propio de la moral relajada de los años noventa, propone cambiar la perspectiva para leer el clásico de Kafka como una clave para sobrellevar mejor los tiempos que corren.

Si bien el personaje representa cabalmente los valores individuales imperantes de esos años, la novela no espera que el lector los acepte sin más, sino más bien que reaccione contra la descarada amoralidad del pragmático planteo del personaje. El texto expone con ácida virulencia lo que otros sugieren con melancolía: los ideales revolucionarios que marcaron el ascenso de una nueva clase política fueron traicionados

²⁴ En 1996, la novela fue incluida junto con *El desorden de tu nombre* (1987) y *Volver a casa* (1990) en la llamada *Trilogía de la soledad*.

²⁵ La novela trae a cuento *La metamorfosis* para aludir al abandono de las convicciones ideológicas para abrazar otras más redituables, una imagen tan repetida en la transición que popularizó una terminología derivada de la palabra *chaqueta* para señalar como *chaqueteros* a quienes cambiaban descaradamente de posiciones políticas.

cuando esta llegó al poder, para abrazar una cultura del consenso que recomienda no recordar el pasado cercano. Contra lo que se suele decir de la novela de la transición, no estamos citando un caso aislado en la representación de este problema. En “El gran salto” analizamos cuatro novelas publicadas alrededor de 1992, que por sus similitudes argumentales parecen responder a una misma consigna y que trabajan precisamente este tema. Las tramas coinciden de forma inquietante: un quiebre en la amnésica placidez de la nueva clase dirigente española lleva a algunos de sus miembros a recordar sus ideales, los que defendían veinte años antes y que en los años noventa han dejado pragmáticamente de lado.²⁶ Si bien *La soledad era esto* no comparte tantos elementos argumentales como esas novelas, la problemática del traumático cambio de época para quienes tienen todavía memoria de cómo era el mundo hasta hacía muy poco, es una parte esencial del texto:

Se llama Enrique Acosta Campos y es directivo de una empresa de «consulting» que ha cambiado tres veces de nombre en los últimos cinco años sin modificar por eso su domicilio social. Todo parece indicar que se trata de una empresa fantasma, ligada a determinados círculos del poder político, que tras efectuar operaciones de gran envergadura económica desaparece para emerger al poco bajo unas nuevas siglas. En el último año han hecho dos operaciones importantes, una con el Ministerio de Industria y otra con el de Sanidad y Medio Ambiente. [...] Raro es el día que no tiene un almuerzo de trabajo, siempre en restaurantes de élite frecuentados por empresarios y políticos. (Millás, 1990: 76-77)

Si bien hay elementos de la trama que son propios del absurdo –una de las características que más subraya la crítica en estos textos–, están claramente anclados en un contexto político y económico preciso, que aparece cruzado por contradicciones evidentes que develan un descarado cinismo, porque no son más que la expresión de la profunda corrupción –no sólo moral, sino económica, como se ve en la cita– que atraviesa a esa nueva sociedad supuestamente modélica. Las novelas de Millás ponen en escena personajes que ascienden socialmente durante *el gran salto*, cuando España se proyecta a Europa, vende a Madrid como ciudad cosmopolita y deja definitivamente atrás –si es posible, en el olvido–, su pasado de país avergonzado por el atraso, la dictadura... y la lucha revolucionaria. Son tiempos marcados por el pragmatismo, y también por la corrupción de los que hasta ayer ostentaban una superioridad moral frente al gobierno fascista:

[Enrique Acosta], que hoy podría vivir en un chalet adosado si no fuera porque odia las plantas, jugó a la revolución en su momento y después, como tantos otros, se fue adaptando poco a poco a sus necesidades gastronómicas y sexuales. Sin ninguna ruptura, en una *transición imperceptible* y lenta que lo condujo a los aledaños del poder donde hoy se encuentra confortablemente instalado. Conozco bien a estos tipos, dejaron tirados en el camino a sujetos como yo, que –preciso es confesarlo– carecimos de la inteligencia precisa o la falta de escrúpulos necesarios para darnos cuenta a tiempo de lo que iba a suceder. [...] *Me hicieron la revolución*, como quien dice, y luego se largaron a ocupar despachos y consejos de administración y direcciones generales *desde las que han*

²⁶ Se trata de *La tierra prometida*, de José María Guelbenzu (1991), *Antes de la batalla*, de Lourdes Ortiz (1992), *El centro del aire*, de José María Merino (1991) y *En la lucha final*, de Rafael Chirbes (1991). Las categorías de *generación*, *movimiento literario* y *pertenencia geográfica* (Merino es uno de los *leoneses*) impidieron a la crítica asociar cuatro novelas gemelas publicadas casi en el mismo año, a pesar de sus evidentes similitudes.

perdido la memoria de la gente como yo. Son lo que fueron siempre, unos señoritos. [...] Afortunadamente, algunos de ellos han agarrado un cáncer o un SIDA que les hace sudar en clínicas de renombre internacional donde cuidan su muerte como en otra época lamían su imagen. Son unos cabrones, unos hijos de puta, y Enrique Acosta es el mayor de todos ellos, mi enemigo. (Millás, 1990: 92-93, mis itálicas)

La cita no requiere mayor elucidación: la *transición imperceptible* es un proceso de ascenso social que beneficia a ex dirigentes revolucionarios devenidos en políticos corruptos que convenientemente olvidaron las luchas del pasado que en el presente no tienen sentido, y han cambiado de chaqueta sin que esto genere un escándalo. La perspectiva crítica desde el punto de vista de los derrotados –a los que *les hicieron la revolución*– es la que no suele recordarse como propia de la literatura de la transición –que luego se caracterizará como complaciente, auspiciada por el poder, amnésica y antihistórica. Sin duda, esta voz hace una crónica del lado oscuro del celebrado proceso de progreso, enriquecimiento, ascenso social y modernización que se pregona como característico de la época. Incómodamente trae a cuento el pasado cercano para contrastar los magníficos ideales revolucionarios de ayer con el paisaje de satisfacción económica y miseria moral del presente.

El amargo resentimiento de los narradores exhibe el asombro y la falta de recursos de los que no pueden adaptarse a los cambios de época y se encuentran en medio de una crisis existencial que tiene una profunda razón histórica: los tiempos cambiaron, los valores dominantes son otros, y ni siquiera pueden señalar a quienes traicionaron sus ideales porque en el presente, eso ya no importa:

Esto debe de ser la soledad, de la que tanto hemos hablado y leído sin llegar a intuir siquiera cuáles eran sus dimensiones morales. Bueno, pues la soledad era esto: encontrarte de súbito en el mundo como si acabaras de llegar de otro planeta del que no sabes por qué has sido expulsada. (Millás, 1990: 133-34, mis itálicas)

Como vemos, el título de la novela se ocupa de subrayar la centralidad de esa sensación de desesperanza, de pérdida, de vacío, que sitúa claramente el texto en un contexto histórico marcado por la derrota, por el desencanto de los idealistas que lucharon por un mundo mejor. Si bien la soledad a la que se alude en el nombre que agrupa a las tres novelas podría evocar problemáticas existenciales y solipsistas, esta cita vuelve a esa lectura lateral, ya que ubica la raíz del problema en un entramado histórico preciso que le da al concepto un sentido decididamente político. Las citas que convocamos ponen en evidencia una crítica social que no es sutil, metafórica ni lateral en la economía del texto, lo que evidencia la importancia de su anclaje político. La novela está caracterizando directamente el proceso de transición y no hace un retrato halagüeño, celebratorio, indiferente, individualista ni ensimismado –como dictan las tendencias dominantes del momento y como se suele decir que hace la complaciente *cultura de la transición*, en la que se incluye a Millás.

Si volvemos a la cita de Echevarría con la que nos propusimos trabajar, vemos que, efectivamente *La soledad era esto* tiene “una resuelta intención crítica, constituye una rigurosa apelación a la memoria, y apunta a señalar el sustrato de sufrimiento, de infelicidad y de miserias sobre el prosperaron los nuevos dueños del poder” (Echevarría, 2005: 149). Se podría pensar que este tipo de novela, marcada por el absurdo y la irrealidad propone una manera efectiva de registrar la impresionante transformación que otras miradas más optimistas prefieren llamar *milagro*, el gran cambio de paradigmas operado en los años noventa. A partir de esto, contra lo que se dice habitualmente de

él, se podría considerar a Millás como un escritor de la memoria... de la memoria de la transición.

Sin embargo, no es esto lo que leyó en su momento Echevarría. “Los signos de la derrota” es, en realidad, la crítica a *Los disparos del cazador*, de Rafael Chirbes, un escritor al que sí se caracteriza como una de las principales voces críticas al proceso de transición. En otro texto –dedicado a Sánchez Ostiz–, un comentario evidencia que Echevarría leyó la crítica social en las novelas de Millás. Cuando piensa en los autores “pertenecientes a distintos estratos generacionales”, que hacen foco en la “cultura del pelotazo” y la fauna que surge en la llamada “década de la ilusión” (de 1982 a 1992), lo incluye junto a Vázquez Montalbán y Chirbes (Echevarría, 2005: 167). Sin embargo, a la hora de reseñar una novela de Millás, ignora estos anclajes que lo emparentarían con la crítica social y retoma la imagen calcificada del autor solipsista, del cuestionamiento de la realidad y la reflexión filosófica. En la crítica de 1995 a *Tonto, muerto, bastardo e invisible* señala “su capacidad para permanecer y ahondar en la ‘extrañeza’” complementada por “una inclinación psicologista”, su parentesco con Kafka y Walser, su excentricidad –un “ingrediente fundamental” de su escritura–, y no menciona cómo esta estética del extrañamiento y el absurdo constituye una profunda crítica social y, además, una forma de la memoria del cambio de época que se produce en los años noventa, un tema que a Echevarría le interesa especialmente (Echevarría, 2005: 173-74).²⁷

La imagen de Millás y su literatura, asociada durante décadas y sin discusiones a unas pocas líneas de lectura que no contemplan los anclajes históricos de sus textos, ilustra un gesto repetido en la crítica literaria. Seguramente el fenómeno tiene múltiples factores, como la devaluación de la crítica sociológica a partir de los años noventa, la calcificación de formas de leer en las que coinciden críticos prestigiosos, editoriales, suplementos literarios y hasta el autor en sus declaraciones. Escribir hoy un artículo sobre la literatura de la transición que ubique a Millás con Chirbes requeriría de una larguísima demostración ya que, por un lado, no existe bibliografía en la que apoyar esa lectura y, por otro, hay una abundante producción crítica que ubica a Millás y su literatura en otro lugar.

De hecho, en 2005 –veinte años después de la publicación de la novela– Rehder publica un artículo en el que lee *El desorden de tu nombre* como una crítica social y –contra toda lectura esperable que lo ubicaría en la *nueva narrativa*, con miembros de *su generación*, o con escritores de Madrid– asocia a Millás con escritores que retratan con mordacidad la vida en España, como Baroja, Pérez de Ayala, Valle Inclán y Marsé (2005: 273). Para fundamentar su lectura debe recurrir solamente a los textos literarios analizados: en la bibliografía escrita en dos décadas, no hay un autor en el que apoyar la más que razonable conexión de Millás con su contexto de producción y, a partir de ahí, con una tradición literaria que *hace* algo parecido. En la breve extensión de un artículo, Rehder no puede establecer un diálogo con una abundante bibliografía que ostensiblemente *no lee* –porque no quiere o no puede– lo que la lectura del crítico muestra como evidente.

La mirada clasificatoria cargada de preconceptos que funcionan como anteojeras (las generaciones, los movimientos literarios, el origen del autor y, más gravitante aún, su imagen calcificada –construida no ya por la crítica especializada sino por la promoción editorial–), resulta muy eficaz para no leer en los textos lo que *no se debe leer* en ellos. Esta prevención, como señalan quienes atacan la cultura de la

²⁷ De hecho, cuando critica la cultura de la transición, Echevarría subraya la desaparición de la actitud crítica de los intelectuales que se pliegan al proyecto de convivencia del PSOE y traza una genealogía disidente en la literatura española que reivindicará esa actitud desde los años noventa –en los textos de Chirbes, Sánchez Ostiz y Mercedes Soriano– hasta el presente –en los de Isaac Rosa y Belén Gopegui (2012: 31-34). No establece un diálogo posible de las novelas de Millás –que, en su momento, como vimos, denunciaron lo mismo que Chirbes con igual o mayor potencia–, con las obras de estos escritores reconocidos por su posición política. La resultante de estas descripciones es una simplificación de la cultura de la transición que deja de lado lo que dicen las obras.

transición como una “gigantesca máquina propagandística” que impide toda crítica, es típica de la cultura dominante en los despolitizados años noventa (Martínez, 2012: 17). Muchas de estas lecturas y clasificaciones que provienen de esa época no se han revisado y se siguen utilizando por más que el proceso político de la transición y su cultura hayan sido radicalmente puestos en cuestión.

No sólo hay una *memoria de la transición* imprecisa y parcial, que puede ser fácilmente matizada con datos históricos que contradicen la imagen simplificada que se da del periodo histórico. Hay también una memoria de la cultura, de la literatura y de los autores que pesa como una versión repetida a lo largo de los años y que –como vimos en el caso de Millás– carga con las limitaciones propias del momento en que se gestó, cuando se produce el giro hacia una cultura fuertemente condicionada por el mercado, las empresas editoriales y el Estado.

Lo que proponemos con esta lectura es llamar la atención sobre una tarea pendiente, la relectura y análisis de los textos que en su momento se leyeron con paradigmas, prejuicios y agendas que hoy resultan difíciles de aceptar. La opción es clara: se pueden seguir repitiendo las versiones sobre la cultura surgidas en los años noventa o, en cambio, ponerlas en cuestión a partir de una crítica independizada de las clásicas convenciones de lectura repetidas durante décadas que evidentemente no explican lo que se lee en las obras.

Esta revisión de cómo se consideró a un autor destacado a lo largo de décadas, hace visible una cuestión pendiente. La reconsideración de la cultura de la transición desde una perspectiva política que denuncia la influencia del mercado en la producción cultural debe ir acompañada de una relectura atenta y sistemática, más allá de los lugares comunes sobre la cultura y sus actores que, desde distintas perspectivas ideológicas, se siguen reproduciendo en el análisis de la cultura española contemporánea.

Bibliografía

- Echevarría, Ignacio (2005). *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona: Debate.
- (2012). “La CT: un cambio de paradigma”. En Guillem Martínez (ed.), *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Debolsillo, 25-36.
- Fernández, Álvaro (2015a). “Aventis y mitologías. Oralidad y memoria histórica en la narrativa de Marsé y Muñoz Molina”. En Anne Walsh (ed.), *Telling Tales: The Place of Storytelling in Contemporary Spain*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 38-56.
- (2015b) “La domesticación del pasado. *Corazón tan blanco/El jinete polaco*: la gran novela de la Transición”. En Fernando Larraz (ed.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea*. En homenaje a Francisco Caudet, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 505-529.
- (2015c). *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la transición española*, Madrid: Libertarias.
- (2021). “El gran salto. *En la lucha final* y tres otras versiones”. En Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Madrid: Anagrama, 267-291.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Barcelona: Crítica.
- Knickerbocker, Dale (2003). *Juan José Millás: The Obsessive-Compulsive Aesthetic*, New York: Peter Lang.
- Mainer, José-Carlos (1994). *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- Millás, Juan José (1990). *La soledad era esto*, Barcelona: Destino.
- Martínez, Guillem (2012). “El concepto CT”. En Guillem Martínez (ed.), *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Debolsillo, 13-23.
- Quaggio, Giulia (2014). *La cultura de la transición. Reconciliación y política cultural en España 1976-1986*, Madrid: Alianza.
- Tono Martínez, José (1984). “Narrativa en la posmodernidad”. *Los cuadernos del norte* 5 26: 69-71.

- Rehder, Ernest (2005). "Juan Jose Millas' *El desorden de tu nombre* as Social Criticism". En Felice A. Coles (ed.), *In Memory of Richard B. Klein: Essays in Contemporary Philology*, University: University of Mississippi, 273-280.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica.

Datos del autor:

Álvaro Fernández es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Por su tesis *De memoria: Tecnologías de la memoria en la literatura española (1989-1992)* obtuvo un doctorado en Stony Brook University en 2007. Fue profesor e investigador en las universidades de Buenos Aires y La Plata. Actualmente es profesor en Queens College de la City University of New York. Con su investigación propone una lectura política de la literatura y el cine de los años noventa, para comprender estas producciones culturales en el contexto social del que surgieron. Desde esta perspectiva, ha publicado artículos sobre textos de Juan Marsé, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Eduardo Muslip y Alan Pauls, para exponer anclajes políticos generalmente soslayados por las lecturas más difundidas. En 2015 publicó *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la transición española*.

El entrecruzamiento discursivo en *Pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz

Gladys Granata

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Es difícil pensar la novela *pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz desde un género literario, sin que se cruce la idea de hibridismo e incluso de antinovela. El texto propone un arduo trabajo al lector y hasta se podría decir un juego -bastante macabro- a partir de una referencia cierta: la guerra civil española. Pero en este caso ese referente es solamente un aparente puerto seguro que se va a convertir, poco a poco en un verdadero tembladeral. Partiendo de la locación de la novela, un pueblo apócrifo llamado Azafrán en la meseta castellana, donde no hubo batallas dignas de aparecer en los libros de historia, se narran las peripecias de Paula Quiñones, Inspectora de Hacienda, quien llega en 2012 a esa geografía perdida formando parte de un equipo de paleontólogos, con la misión de abrir antiguas fosas comunes e identificar a los muertos o asesinados durante la guerra civil y la posterior dictadura y recoger las declaraciones de los pocos que sobrevivieron, o de sus parientes. El propósito de este trabajo es relevar las diferentes voces y discursos que aparecen en la novela que conforman su particular estructura fragmentaria, a la vez que definen los caracteres de los personajes y los diversos espacios en los que se desarrolla la acción del relato.

Palabras clave: España - novela - Guerra Civil - Marta Sanz - pasado-presente.

Es difícil pensar la novela *pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz desde un género literario, sin que se cruce la idea de hibridismo e incluso de antinovela. El texto propone un arduo trabajo al lector y hasta se podría decir un juego -bastante macabro- a partir de una referencia cierta: la guerra civil española. A nadie se le escapa la multitud de textos que se han escrito sobre el tema en los últimos veinte o treinta años apelando a la historia, a los documentos o al testimonio mezclados -a veces más, a veces menos- con la ficción. Pero en este caso ese referente es solamente un aparente puerto seguro que se va a convertir, poco a poco en un verdadero tembladeral. Partiendo de la

locación de la novela, un pueblo apócrifo llamado Azafrán en la meseta castellana, donde no hubo batallas dignas de aparecer en los libros de historia, se narran las peripecias de Paula Quiñones, Inspectora de Hacienda, quien llega en 2012 a esa geografía perdida formando parte de un equipo de paleontólogos, con la misión, por una parte, de abrir antiguas fosas comunes e identificar a los muertos o asesinados durante la guerra civil y la posterior dictadura y, por otro recoger las declaraciones de los pocos que sobrevivieron, o de sus parientes, porque existe la convicción de que el número de muertos supera largamente las listas oficiales.

Pequeñas mujeres rojas es mucho más que una novela sobre la Guerra Civil; escarba en el pasado para sacar a la luz sus consecuencias en el presente y la carcoma que ha dejado en cada uno de los que por acción o por omisión, porque lo vieron o porque se lo contaron, participaron de las matanzas. Dice Sonia Fides:

No es fácil enfrentarse a la lectura de una novela como *Pequeñas mujeres rojas*, no es fácil enfrentarse a esa alternancia de memorias que la autora despliega a lo largo de cada capítulo con la firme intención de no dejar nada sin decir. Estremece cómo entra en cada rincón oscuro, cómo mete la linterna dentro de su boca hasta acabar con la perseverancia de la oscuridad. Estremece cómo la renombra, cómo organiza el silencio, cómo fabula hasta habilitar un lenguaje capaz de acabar con la infranqueable ignominia facilitada por el oportunismo de un iluminado de baja estatura alimentado por las sombras. (2020).

Es sabido que Sanz deconstruye los géneros y entrelaza diferentes discursos creando una estructura reticular, en la que liga lo acaecido, con lo inventado, lo pensado o lo soñado. El propósito de este trabajo es relevar las diferentes voces y discursos que aparecen en la novela que conforman su particular estructura fragmentaria, a la vez que definen los caracteres de los personajes y los diversos espacios en los que se desarrolla la acción del relato. No voy a ahondar en el género, dejo abierta esa puerta de lectura crítica y me voy a centrar en las tres voces fundamentales, aunque hay otras a las que ocasionalmente me referiré en el transcurso del trabajo.

Partamos de parecer una novela polifónica, un verdadero contrapunto de sujetos y de enunciados con características y modalidades propias, aunque en realidad (y en esto que voy a decir adelanto un poco la intriga) es una sola que se triplica con caracteres y modalidades propias, una especie de esquizofrenia narrativa. En el transcurso de este trabajo, las voy a tratar como diferentes dado que así se le presentan al lector. Para caracterizar el artificio de las diferentes voces que componen la novela, es necesario, hacer una somera descripción de la estructura, dado que el armazón está íntimamente ligado a quién y por qué habla.

Antes, hago un *excursus* para explicar el título porque no tiene mayúscula inicial y la misma Marta Sanz lo explica cuando le preguntan por qué la minúscula:

Por dos razones. La primera, porque reivindicó la literatura como espacio de juego y herramienta subversiva. La segunda, porque aparecen mujeres muy poderosas que, cuando se enamoran, empequeñecen. En ese sentido quería que los lectores reflexionen sobre la educación sentimental que hemos recibido (Ferrer Palma, 2020).

Ya desde el título comienza el juego, como dice Sanz, al que es invitado el lector quien deberá ir armando la trama de difícil y desafiante urdimbre que esconde, entre muchas otras, una o unas historias de amor que degradan a las mujeres. Y el juego sigue: la novela *pequeñas mujeres rojas* se inicia con el poema SOE (Seguro Obligatorio de Enfermedad) de Manuel Vázquez Montalbán perteneciente a su libro *Una educación sentimental* de 1967; este poema refiere los recuerdos de un niño en la antesala del Seguro Obligatorio de Enfermedad. Sin pretender ser realista, al contrario,

el autor ofrece un fresco, casi una instantánea, de una sala de espera en el Madrid de la posguerra. Fragmentarismo, acumulación, voces entrecruzadas, saltos en el espacio y en tiempo son algunos de los caracteres más notables de esta composición poética con aires surrealistas. Y me detengo en ella, porque de alguna manera abre la puerta al texto que sigue, no por el tema, sino por la forma, la manera en que está encarado. Es la primera voz con la que se enfrenta el lector y abre, por así decirlo, un tiempo y un espacio en el que se va a sumergir, a través del recuerdo, en las páginas siguientes. Esta es una de esas voces menores a la que me referí antes.

Vuelvo a la estructura: el Índice indica que la novela está dividida en tres partes, que en realidad son cinco (sigue el juego), cada una dividida en apartados o capítulos -para llamarlos de alguna manera- en algunos casos más de quince. Desde el comienzo, el lector afronta el laborioso trabajo de recorrer distintos universos, diferentes espacios y diversas voces que pueblan esos espacios. Cada una de ellas tiene una forma particular de expresión, un uso distintivo de refranes y frases populares o de referencias literarias, al punto tal que hasta se puede adivinar su tono.

Sin número, pero con nombre, “Con nuestro tirachinas (lea despacio)”, se abre la primera entrada de la novela. Es un largo apartado con título críptico en el que hablan los muertos. Son las primeras voces que se escuchan y tienen a su cargo la presentación de Paula. Son niños muertos -lo del tirachinas no es casualidad- que están en la fosa común, en el subsuelo del pueblo, que no tienen nombre, saben todo lo que ocurre, conocen la vida de Paula y la cuentan desde la infancia, se preguntan casi retóricamente a qué ha venido al pueblo y se proponen cuidarla de lo que va a tener que enfrentar. Estos seres conocen el pasado y el futuro, saben que el destino de Paula está signado y de manera a veces explícita y otras no tanto dan pistas del porvenir de la protagonista.

Vigilaremos a Paula, la protegeremos, tal vez le hablemos, mientras esté soñando, con voces que se acoplan como el sonido a los micrófonos, remotas voces que se metalizan por nuestros agujeros de bala, voces azules como nuestros dedos al principio, pero voces que serán sobre todo rojas como el pimiento morrón. Voces rojas, amarillas, moradas: amapolas, retamas lavandas que iluminan amarronadas praderas. Paulas nos verá en el sueño. (Sanz, 2020:17)

No la abandonaremos ni de noche ni de día. Somos los niños perdidos y las mujeres muertas que le acariciaremos los labios y le provocaremos sed, angustia, calambres, cuando lleguen los peligros. Nuestra ayuda no le servirá de gran cosa. (Sanz, 2020:22)

Advierten que cuando Paula Quiñones llega al pueblo, lo primero que ve es un cartel que dice Azafrán, el nombre del pueblo, pero que alguien ha corregido y ha pintado sobre la segunda a una u y el resultado es Azufrón. Este nombre simbólico alude, no solamente al infierno que se vive en la superficie, sino también a ese subsuelo habitado que mira desde las profundidades y derrama su aliento de azufre, sobre los seres vivos. Saben que Paula, con su trabajo, va a abrir un verdadero laberinto en el que va a quedar fatalmente atrapada. Han espiado su viaje, su llegada, las miradas de los hombres del pueblo sobre su pierna coja y su short y la miran entrar, según sus palabras, al lugar donde nunca debería haber puesto los pies. Estas voces plurales han hecho la descripción del pueblo, han contado la biografía de la protagonista, como ya dije, y han anticipado, con sus esquinosas palabras mucho de lo que va a pasar. No es la única vez en que los muertos toman la palabra en la novela, es más, son ellos los encargados de contar la historia de los habitantes de Azafrán, sobre todo la de Jesús Beato, el patriarca del pueblo que cuando llega Paula cumple cien años: “Hay una dulzura religiosa y una beatífica dulzura en el abuelo Jesús que cuadran muy bien con el perfil de un asesino” (Sanz, 2020: 114), dice la protagonista. Poco antes de la mitad del libro, los muertos se adueñan de la voz por más de setenta páginas. Bajo el título

“Asesinos que ganan (Lea despacio)”, componen un largo relato en el que tejen una escalofriante historia sobre los habitantes de Azafrán al comienzo de la guerra; sobre todo el papel del pacífico barbero, Jesús Beato, que por la delación y una ambición desmedida denuncia y se adueña, como contraprestación, de todos los bienes muebles e inmuebles de los que manda al paredón de fusilamiento. En estas páginas los muertos se identifican, ya no son solamente los niños con voz plural, sino que a veces tienen nombre y otras hablan de manera general, como cuando dicen:

Somos gente a la que le tocó estar donde no había decidido, pero también éramos personas que tomaron decisiones: concejales y alcaldes republicanos, los chicos y las chicas que cantábamos “La Internacional” sabiendo muy, muy bien lo que nos jugábamos, los ausentes de misa. Y ese estar y ese ser y ese cántico nos hacían humanos, incluso demasiado humanos. Y valientes. Que nadie se olvide porque esas y la avaricia son las razones por las que nos mataron o, al menos, las razones que hicieron buenas, justas, necesarias nuestras muertes durante el golpe, la guerra y los cuarenta años de paz. (Sanz, 2020: 153)

Me voy a detener un momento en los títulos de los capítulos debidos a los muertos: “Con nuestros tirachinas (lea despacio)”, “Asesinos que ganan (lea despacio)”, “Poltersgeist (Nana de tórtolas)”, “Monolito blues (lea despacio)”. Además de lo misterioso y sugerente de las palabras, esos paréntesis son ambiguos desde el punto de vista de la voz: parecen una recomendación de los muertos, en realidad, hacia el final del relato se devela que quien le ha puesto voz a los muertos es Luz Arranz, la narradora más importante de la novela. Habla Luz: “Póngase cómoda”, con esta sugerencia Fausto me avisa que el cuento puede llegar a ser tan minucioso -ir y venir infinidad de veces, ramificarse- como cuando yo escribo y recomiendo “Lea despacio”. (Sanz, 2020:293)

Sin embargo, tienta pensar en que es la autora y esta presunción se basa en unos dichos que aparecen en la novela: me refiero a una voz que irrumpe en el capítulo “Manolito blues (lea despacio)” en la que supuestamente hablan los muertos. Dice:

Quien escribe estas páginas aparece, justo en este instante, fugazmente como Alfred Hitchcock en sus películas -transeúnte que sube o baja del tranvía, bebedor de Martini a la hora del aperitivo-, para constatar dos hechos: que quien escribe siempre es, centripetamente, personaje de una obra y que los personajes de una obra son las centrifugaciones enmascaradas de quien escribe. Quien escribe se ensimisma y se enajena igual que sus personajes, que se encastillan o se hacen lonchas. (Sanz, 2020:328-329)

La confusión se crea porque, aunque Luz no aparece momentáneamente en la novela, en definitiva, salvo las cartas de Paula, es quien la escribe y siempre está muy presente.

La primera parte de la novela -se llama “Azafrán (epistolario mutante)”- está compuesta por el relato de Luz Arranz y por las cartas que Paula Quiñones envía a quien ahora es la suegra de su esposo y que, por esas raras vueltas que tiene la vida, se ha convertido en su confidente, en su ariete, en estas duras circunstancias que transita. En total son nueve las cartas que escribe la protagonista y cada una de ellas está seguida por lo que cuenta Luz, supuestamente a partir de lo que infiere de la correspondencia o de lo que averigua después, cuando pasa de confidente a detective

y decide investigar. De ahí lo de mutante: carta y relato debidos a dos voces.²⁸ Las cartas aparecen en cursiva y todas están fechadas en verano de 2012; lo que cambia es la locación: las dos primeras dicen Azafrán y de ahí en adelante, en las siete restantes, el lugar se llama Azufrón. No es casualidad, porque a medida que Paula va viviendo y averiguando lo que sucede y ha sucedido en el pueblo, la atmósfera se va enrareciendo y así se lo describe a su amiga:

Quando entré en él [en el pueblo], fue como si traspasara la superficie de una bola gelatinosa, como si me metiera en el núcleo celular de una medusa. Temo que, cuando quiera salir, toda esta vaselina se haya solidificado y forme una mampara antibalas contra la que me estrellaré una y otra vez. Daré golpes con los puños, pam, pam, pam, pero no se abrirá ni una pequeña grieta. Nada. Ni un rasguño en el aire mientras me amorato y me asfixio dentro de esta urna. (Sanz, 2020:29)

Más allá de la relación bastante tóxica que inicia con David Beato, el nieto del patriarca, en todas sus cartas está presente Arturo Zarco, su exmarido, quien es evocado constantemente con odio, pero no aparece como personaje²⁹. El ambiente del pueblo es hostil y la gente de Azafrán no está dispuesta a desenterrar recuerdos y a remover historias dolorosas; no pasa lo mismo con las personas de los pueblos aledaños que se acercan al equipo de investigación integrado por Paula, Rosa y el Dr. Braña-Alcañiz, el paleontólogo forense a cargo de la misión. La protagonista describe el hotel donde se hospeda y a sus dueños que son los integrantes de la familia Beato, un Belén viviente como lo llama Paula. Le molesta sobre todo el olor -también del pueblo- la oscuridad, las maderas que crujen, las puertas que parecen secretas con goznes roñosos, las escaleras de caracol, un verdadero laberinto dibujado con todos los detalles para que Luz imagine el espacio en el que vive. “Esta es la cueva de Alí Babá, Paula. Pero sin ladrones”, dice David casi con orgullo.

Con la misma meticulosidad que describe la casa retrata a cada uno de los integrantes de la familia Beato que han coincidido por esas fechas en el pueblo para festejar el centenario del anciano. Estas descripciones son pormenorizadas, referenciales, tomando en cuenta el aspecto, costumbres, rarezas y se detiene sobre todo en Analía, nuera del viejo. El detallismo es intencionado para que su interlocutora epistolar pueda imaginarlos, de alguna manera, conocerlos. Y David, su ocasional amante, es el encargado de ponerla al tanto de la situación económica de la familia y así se lo transmite a Luz:

Me cuenta que son la familia más rica del pueblo y yo quiero evitar decirle en voz alta que la riqueza no proviene tan solo de la capacidad de trabajo. Yo he venido a recordar y a olvidarme. A olvidar mientras reconstruyo recuerdos que no son exactamente los míos, pero que, de alguna manera, también me pertenecen. Yo he venido a catalogar restos de fosas, a reconstruir historias truncadas, a localizar nuevos enterramientos ocultos entre los ocultos recuerdos de personas semimuertas. Extenuadas...he venido aquí a establecer un nexo entre las pobreza que persisten, por debajo del oropel, y las novelas de la Guerra Civil que aún tienen protagonistas ambiguos. (Sanz, 2020:53)

²⁸ Cf. *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité, novela en la que se alternan las cartas y las páginas de diario de dos antiguas amigas que ha decidido a través de la escritura, en el presente, recomponer una relación que por diversas circunstancias se había quebrado años atrás.

²⁹ Vale aclarar que *pequeñas mujeres rojas* cierra una trilogía protagonizada por Arturo Zarco que es un detective, aunque aquí no aparezca más que su nombre. También Paula Quiñones aparece en las otras novelas: *Black, black, black* y *Un buen detective no se casa jamás*.

A medida que pasan los días, la atmósfera se va haciendo más asfixiante y el derrotero de Paula Quiñones de la casa-hotel a las fosas y de vuelta al hotel, se le va volviendo intolerable. Las cartas de Paula manifiestan prolijamente la situación externa e interna que va viviendo y, a medida que transcurre el tiempo, todo se le vuelve inaguantable: la casa de los Beato, sus habitantes que esconden secretos inconfesados, su misión de desenterrar cadáveres, unidos a su complicada situación emocional actual y la preexistente: lo importante en las cartas de Paula, más allá de todo lo concerniente a la trama de la novela, está relacionado con las terribles consecuencias de la Guerra que siguen haciéndose sentir casi ochenta años después, minando las vidas de los descendientes de vencedores y vencidos.

Además, entre los diversos géneros literarios que conviven en *pequeñas mujeres rojas* está la intriga policial o de novela negra y estas cartas son un importante eslabón en la construcción de un complot misterioso y sangriento. Se supone que Luz contesta las cartas de Paula, pero no aparecen, lo que sí está es el discurso o relato contrapuntístico de Luz componiendo un verdadero ping-pong de voces. El discurso de Paula es irreverente, entretenido -no tanto por lo que dice, sino por cómo lo dice-, por momentos, socarrón e irónico, aunque con el transcurso de los sucesos se va oscureciendo:

Frente al eau de chanco y chacina, salgo de la casa con la pituitaria no funcionando como si una pinza mágica me bloqueara el olfato; David me coge de la mano, que es un pollito, pollito, y elige los senderos menos tortuosos para mi pobre pierna... me acuerdo de la foto de Analía con ese niño al que se quiere remeter dentro del útero como si su carne fuese arena movediza. Analía es marsupial... Los bolsillos de sus delantales están siempre llenos y huelen fuerte como bolsa de cangura. Si me pongo a fantasear sobre el contenido de los bolsillos de Analía, no pienso en caramelitos para la tos, bobinas o sonajeros de colores. Pienso en cabezas de pollo, manteca, chapas con óxido. Colonia barata de bebé de esa que hace que las criaturas atufen a bolsa de plástico. (Sanz, 2020:65)

La tercera voz preponderante en la novela es la de Luz Arranz, mujer mucho mayor que Paula que está presente en toda la novela y es quien ocupa el mayor espacio. Tiene a su cargo el ordenamiento del relato fragmentario y desorganizado de las cartas de su amiga y confidente en cada una de sus entradas, que como referí antes, sigue en la primera parte de la novela, a las cartas de Paula. Por momentos parece un narrador omnisciente, pero cada tanto da indicios de que es ella quién está hablando: “Paula conoció y memorizó muy pronto todos los nombres. **Me lo contó**³⁰ en una de sus primeras cartas” (Sanz, 2020:36). Y a veces le habla al potencial lector: “**Ustedes**³¹ me disculparán por aludir a tan anticuado instrumento, pero es que a Paula y a mí nos gustan las cartas” (Sanz, 2020:62)

Por lo que dice y por cómo lo dice Luz sabe todo y escribe desde el final mismo de la historia que está contando. Sabe todo porque se ha pasado siete años investigando, relevando testimonios para saber lo que pasó en Azafrán durante la estadía de Paula. Su lenguaje es ajustado, culto y está plagado de intertextos de la literatura, el cine e incluso de la televisión y de numerosas anticipaciones que van teniendo significación a medida que la novela avanza. El por qué Luz cuenta lo sucedido tiene dos razones poderosas: en primer lugar, dejar en claro la historia de Paula y segundo, se propone castigar al amante de su hijo Olmo, Arturo Zarco, ex esposo de la protagonista a quien no le perdona ni que haya abandonado a “la cojita guapa”, ni le disculpa haber puesto los ojos en su primogénito. Dirigiéndose a Zarco, dice:

³⁰ El subrayado es mío.

³¹ El subrayado es mío.

[...] yo escribo. Utilizo las palabras para hacerte daño. Las palabras salen de las tapas de los libros y les roban el aire a hombres como tú. Las palabras clavan esquirlitas debajo de las uñas. Definen en el cerebro el contorno del destripador entre la niebla de Londres. (Sanz, 2020: 237).

Sin embargo, en la última entrada de la novela "Manolito blues (lea despacio)", Luz ya no puede ver, se ha quemado un ojo. Entonces la voz de los muertos se transforma en escritura o la autora toma la palabra: "...quien escribe siempre es centripetamente personaje de una obra y los personajes de una obra son las centrifugaciones enmascaradas de quien escribe". (Sanz, 2020:328).

Falta mucho por decir y develar, y a manera de conclusión quiero destacar la multiplicidad de voces que aparecen en la novela, que son una y son muchas en un juego caleidoscópico que poco a poco va sumergiendo al lector en las consecuencias de la guerra civil, pero mostrando otras aristas agudas y dolorosas. Cabe destacar que esas voces - salvo la de Paula en sus cartas- que pertenecen a Luz Arranz tienen una manera diferente de decir, tanto en la sintaxis como en el vocabulario que utilizan, según sea de los muertos niños, muertos adultos o la propia Luz.

Para finalizar, quiero subrayar el tratamiento novedoso y desafiante de un tema que durante varias décadas ha sido central en la narrativa española y que en el caso de *pequeñas mujeres rojas* muestra su pervivencia sobre todo en el daño irreparable infligido a la gente que carga en el presente con ese pasado.

Bibliografía

- Ferrer, Clara (2020). "Marta Sanz, escritora. "pequeñas mujeres rojas" trata el presente y la desfachatez de la ultraderecha" (Entrevista) Disponible en <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2020/10/12/1204531/marta-sanz-escritora-pequenas-mujeres-rojas-trata-presente-desfachatez-ultraderecha.html>
- Fides, Sonia (2020). "Marta Sanz escarba con dureza en memoria con pequeñas mujeres rojas". En El asombrario, 18 de mayo de 2020. Disponible en <https://elasombrario.publico.es/marta-sanz-escarba-memoria-pequenas-mujeres-rojas/>
- Sanz, Marta (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona, Anagrama

Datos del autor

Profesora Consulta de la Universidad Nacional de Cuyo. Hasta diciembre de 2017, Profesora Titular Ordinaria de Literatura Española III (Moderna y Contemporánea). Fundadora del Grupo de estudios sobre la Crítica Literaria (GEC). Profesora Titular durante varios años del Seminario de Introducción a la Investigación sobre "Teorías de la Autobiografía", "Literatura y mujeres de la Guerra Civil española", entre otros temas. Ha dirigido proyectos de Investigación subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo sobre "Literatura, Memoria y Representación" y sobre "Literatura y Transdiscursividad I y II". Ha dirigido tesis de licenciatura y trabajos de becarios. Ha publicado volúmenes colectivos sobre ficción, representación, memoria y transdiscursividad, y numerosos artículos sobre literatura hispánica contemporánea.

**Operatividad actual del concepto de parodia, después del
posmodernismo: de Roberto Alcázar a ¡García!**

Marcelo Topuzian

Universidad de Buenos Aires, CONICET

Resumen

El trabajo propone una discusión de la operatividad del concepto de parodia para el análisis cultural a partir de la revisión de un caso: las diferentes versiones del personaje de historieta español Roberto Alcázar. Se describen las características del cuaderno de aventuras original *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976, Valenciana, Arizmendi y Vañó). Luego se presentan y caracterizan, desde el punto de vista del tratamiento paródico, sus versiones provenientes del cómic *underground* español durante la Transición y más allá: *Roberto el carca* (1980, 1982-1984, Laertes, Pamies) y *Roberto España y Manolín* (1994, 1997, Midons, Vidal-Folch y Gallardo). Este análisis proporciona las bases para una revisión crítica del debate histórico en torno de la parodia posmoderna (Jameson, Hutcheon), contemporáneo de la aparición de estas versiones, teniendo en cuenta el acceso reflexivo del medio a su especificidad. Las conclusiones de esta revisión servirán para desarrollar un análisis de la reciente *¡García!* (2015-2020, Astiberri, García y Bustos) en el que se intentará terminar de iluminar el concepto de parodia y, sobre todo, sus usos previos durante la Transición, especialmente a propósito de las relaciones entre arte y política más allá de los ejemplos clásicos provenientes de la arquitectura, las artes plásticas y la novela.

Palabras clave: parodia – *pastiche* – crítica – historia – política

¿Qué nos enseña la teoría literaria clásica sobre la parodia?

Tres citas:

1. Iuri Tinianov, 1921:

La estilización está próxima a la parodia. Ambas viven una vida doble: tras el plano de la obra se halla otro plano, estilizado o parodiado. Pero en la parodia es obligatorio el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento (...). Igual se convierte en parodia la estilización donde faltan los objetivos determinados de su realización. La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado (2020: s. p.).

2. Fredric Jameson, 1984:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia (...). El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (1991: 43, 44).

3. Linda Hutcheon, 1988:

Es justamente la parodia –ese formalismo aparentemente introvertido- la que paradójicamente logra una confrontación directa con el problema de la relación de la estética para con el mundo de significado exterior a ella (...), para con lo político y lo histórico (2014: 69).

Tinianov enseña tanto que la parodia supone un desajuste crítico con el original – a diferencia de la estilización–, como que es abstracción de un procedimiento separado de sus objetivos estéticos originales. Jameson destaca el carácter crítico de la parodia, pero, después de Bajtín, lo ve en su carácter ya no solo artística, sino histórica y socialmente motivado, y deplora su ausencia en el arte y la cultura posmodernos: lo mecánico y vacío es el *pastiche*, que se podría asimilar a la estilización de Tinianov, pero recubierta por un barniz historicista, nostálgico. Y Hutcheon es capaz de volver a ver lo político, lo social y lo histórico en lo que Jameson denominaba el *pastiche* posmoderno.

Se pueden reconocer, desde Tinianov, dos perspectivas básicas: la de la crítica literaria, que presta atención a la intencionalidad puntual de la parodia, y la de la historia literaria, que ve en ella un devenir inintencional de los procedimientos formales. Hasta 1988 al menos, la perspectiva de la crítica literaria gana la partida teórica.

Sin embargo, el trasfondo de ambas perspectivas es el problema de las relaciones entre estética y política, entre arte y sociedad. En la estela abierta por el pensamiento del círculo de Bajtín, la parodia sería una resolución del problema de la autonomía capaz de repolitizar y resocializar un arte encerrado en su autonomía, sea el del alto modernismo, según Jameson, sea el del posmodernismo, según Hutcheon. Llama la atención, sin embargo, que uno ya no vea parodia en la contemporaneidad y la otra la vea por todas partes.

Nuestra pregunta es: ¿pasa lo mismo con la parodia en los mismos períodos, pero saliendo tanto de los contextos anglosajones, como de la arquitectura, las artes plásticas y la novela, y metiéndonos con la cultura popular y de masas española durante el franquismo, la Transición y la actualidad? ¿Cómo usar la categoría cuando los territorios de historia y crítica, como en el estudio de estos ámbitos, no están todavía tan diferenciados como en los estudios literarios? ¿Y agrega esto algo sobre la noción de parodia en general?

Veamos un estudio de caso:

Uno de los más exitosos cuadernos de aventuras de la posguerra española, junto con *El guerrero del antifaz* y el más tardío *Capitán Trueno*, fue *Roberto Alcázar y Pedrin*, 1941-1976: más de 1200 números sin contar los extras, creación del dibujante Eduardo Vañó y el guionista Alfonso Arizmendi, valencianos.





Las fechas ya indican que su coexistencia con el franquismo fue total. Se debate todavía su identificación ideológica, aunque el apellido Alcázar no podía evitar referir, para un lector de 1941, al alcázar de Toledo y su mítico asedio, convertido en propaganda por el franquismo; y el parecido del propio Roberto Alcázar con José Antonio Primo de Rivera sea innegable, a pesar de las pocas dotes del estilo ingenuo y silvestre de Vañó para singularizar rostros.

La tapa ofrece acción, violencia, exotismo: en suma, evasión.'



Desde la primera viñeta, una voluntad clara de alejamiento de España: Brasil, Buenos Aires, y sobre todo los brillantes Gipsy, que en lugar de traducirse como 'gitanos', son 'hechiceros'. En el grado cero de la parodia y la estilización, Vañó intenta copiar el estilo de la línea clara característico de la *bande dessinée* franco-belga, cuyo modelo más clásico es *Las aventuras de Tintin*, al que también remiten el tema de aventuras y la tipografía, así como el nombre poco imaginativo del personaje de Pedrín.

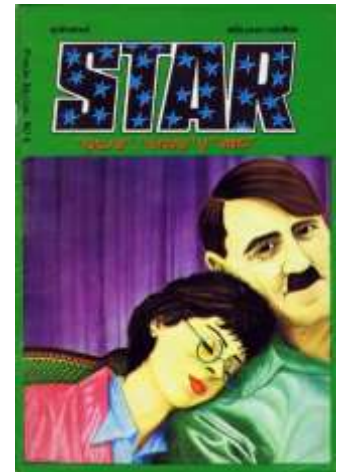


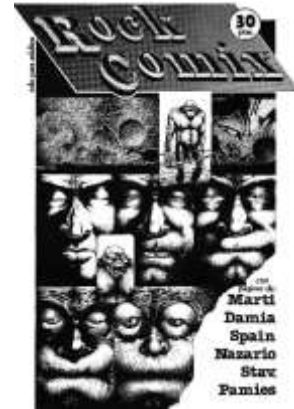
Tendremos por supuesto al estereotipado villano de turno, el doctor Leyva, y la modalidad básica de resolución de los conflictos en esta historieta: los golpes, de puño o de la cachiporra de Pedrín, o la tortura, que aparece completamente naturalizada. El lenguaje de Pedrín quiebra lo que de otro modo es la constante solemnidad del vocabulario de los personajes.



Podemos encontrar una primera parodia de estos héroes clásicos del tebeo español en el contexto de la Transición, en manos de los autores del cómic independiente o *underground*. De este movimiento trasnacional originado en los Estados Unidos nos interesa resaltar su conciencia y defensa de la especificidad del medio, así como también su política de *auteurismo*, incluyendo un giro autobiográfico especialmente centrado en los consumos culturales infantiles del pasado: la historieta se legitima como consumo adulto precisamente gracias a estos autores.

En España, la visibilidad del cómic *underground* está asociada sobre todo a la revista *El Víbora* (1979-2005, aparecida apenas tres años después del último número de *Roberto Alcázar y Pedrín*), gran responsable de que el medio se tome artísticamente en serio en España, aunque en realidad allí publicaron artistas que venían llevando a cabo iniciativas *underground* desde mucho antes, sobre todo en Barcelona (como las publicaciones *El Rollo enmascarado*, *Star*, *Ozono*, *Butifarra!*, *Nasti de plasti*, *Rock Comix*, entre muchas otras).





Por un lado, el autor salta directamente a la fuente original de *Roberto Alcázar*: el estilo de Pamiés es una clara parodia de Hergé, el creador de Tintin, en un gesto historicista típico. El personaje se llama Roberto el Carca, explicitando el contenido ideológico adquirido por Roberto Alcázar, que aquí se denuncia.



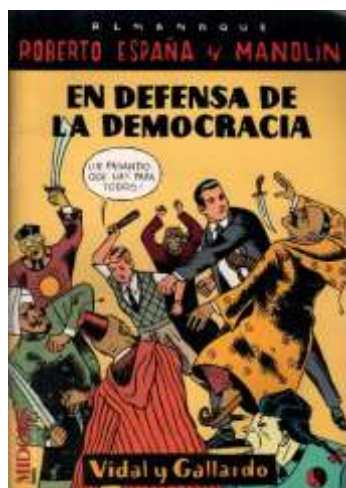
La ideología a flor de piel es el resultado del uso exagerado de la hipérbole: la enumeración interminable es un recurso fundamental del guion de Pamiés. Los nombres propios de lugares y personas suelen ser fuentes de humor: Pedrín se transforma en Zotín, y es dibujado como una especie de Tintín entrado en años. Las referencias directas a la política del momento son frecuentes, al franquismo, al catalanismo,



a los revolucionarios tercermundistas, a los ecologistas y a la resistencia universitaria, todos sometidos a una ridiculización generalizada. El procedimiento paródico consiste fundamentalmente en exponer abierta y exageradamente el sentido político adquirido por el original parodiado.



Siguiendo el recorrido del prestigio del medio en España, en 1997 aparece *Roberto España y Manolín*, de Miguel Gallardo e Ignacio Vidal-Folch.



Estamos ante una parodia todavía mucho más documentada y erudita de Roberto Alcázar, que alcanza el dibujo a través de una reproducción del estilo de Vañó y que hasta le dedica la obra a su memoria; e imita el tono ampuloso y solemne de los guiones originales –incluso las máximas que, para ‘educar’ a los niños, aparecían a pie de página–, con la mezcla de las expresiones metafóricas violentas y graciosas de Pedrín, como el “jarabe de palo”, de las que esta parodia da prácticamente un repertorio. El historicismo específicamente referido al medio está mucho más marcado. Pero la gracia está en que, con todo el estilo clásico del cuaderno bajo la posguerra y el franquismo, ahora se defienden los valores democráticos, cito, “la España de las autonomías y la libertad de expresión”, y la integración de España a la Unión Europea, en pleno comienzo de la época de Aznar y del Partido Popular en el gobierno. Roberto dice haber sufrido con Manolín “la mordaza sobre nuestras conciencias durante la larga noche franquista”.

Nos encontramos aquí con un rasgo muy específico de la parodia historietística contemporánea: la problematización de su propio consumo. Algo que estaba presente en la teoría de la parodia de Tinianov, pero que aquí se vuelve crucial: la intención paródica autoral cede parte de su lugar al consumo, que pasa a intervenir en la determinación del alcance crítico –o no– del material.

Por último, *¡García!*, de Santiago García y Luis Bustos, iniciada en 2015, ya pertenece al contexto de la completa legitimación del medio y está armada a partir de un completo aprovechamiento de sus recursos gráficos.



Se cruzan aquí la imitación del estilo del cuaderno de aventuras (en contadas páginas dibujadas por Manel Fontdevila) y el contraste con la época actual, tratada de manera realista, con especial cuidado en la construcción del contexto, sobre todo en relación con los espacios y los fondos, en riguroso blanco y negro. La perspectiva aquí es sin dudas política, pero ‘posideológica’: esta es la función de los dos periodistas de signos contrarios que son amigos personales y de que el secretario de estado socialista que aparece concuerde con el personaje de Don Jaime, el envejecido ‘Pedrín’ de García (dado que el PP y el PSOE han formado un gobierno de coalición para frenar a la izquierda actual; la novela es muy crítica con la vieja izquierda setentista, como se puede ver en el juego con citas de Mario Benedetti). Y también es importante que la protagonista sea la joven periodista Antonia, sustraída a los conflictos de las generaciones anteriores, pero a su vez una especie de reencarnación actual de Pedrín.

Esto supone una relación muy distinta con el pasado, que cuando era parodiado en las historietas anteriores todavía se sentía muy peligrosamente presente, por ejemplo en Pamiés, o se usaba para señalar críticamente una continuidad con el presente. Al mismo tiempo, la historia narrada es marcadamente política, y hace referencia en clave a personajes de la vida política y pública en la España reciente (por ejemplo, la candidata secuestrada podría ser Esperanza Aguirre), pero en plan de ‘denuncia de la corrupción’. La fuente de humor es el anacronismo del “superhombre fascista” en la realidad española contemporánea. Pero, al mismo tiempo, se da vuelta completamente la crítica anterior al personaje, y se muestra lo socialmente deseable que se ha vuelto en la época contemporánea, como en el episodio en que García hace que un joven le dé su asiento a una anciana en el subterráneo ante la aprobación de todos los pasajeros, pero mucho más claramente con el tema del secuestro de la candidata política por parte de los terroristas.



Al final hasta el candidato de la izquierda le quiere ofrecer trabajo.



Y Antonia también lo rescata, y hasta se pone una referencia al Cid en boca de Riki, su novio.





En síntesis, la vuelta del pasado se presenta como real, ya no como resultado de una intencionalidad paródica ficcional y artística, y además como deseada. La obra termina con una pregunta por la identidad, por el nombre propio, que Antonia le da a García.



El *auteurismo* abandona ahora la referencia autobiográfica a las lecturas infantiles, pero parte de la identificación homónima de protagonista y guionista. No hay desajuste crítico, hay homenaje, pero sobre todo identificación y apego por el fetiche de la forma parodiada. Ni estilización, ni parodia moderna, ni *pastiche* posmoderno, y sobre todo nada de mecanización del procedimiento constructivo: en el marco de un giro realista y de la generalización de las formas de ‘consumo irónico’ que Gallardo y Vidal-Folch identificaban ya con la generación X, la historieta le da al lector simplemente lo que quiere, y así visibiliza lo irreductiblemente pulsional de ese consumo hoy variable y multiforme, pero sujeto a una mecanización de otro nivel, la del algoritmo que encontrará un público adecuado para el producto.

Entonces, en relación con la historieta, al menos, la parodia cumple un rol especificador de legitimación artística del medio de carácter historicista, a diferencia del ‘rupturismo vanguardista’ en el caso de la literatura. Y, de este modo, dispara también

la pregunta por la intencionalidad autoral, lejos de cualquier mecanización. Ahora bien, y sobre todo recientemente, de ningún modo puede adjudicársele un rol prefijado en la relación entre historieta y política o sociedad: la instancia del consumo se vuelve crucial en la determinación de estos aspectos, que la mera intencionalidad paródica no alcanza ya a determinar.

Sería interesante continuar la reflexión trasmedial sobre la parodia a partir de la trasposición a serie televisiva de la novela actualmente en pantalla, pero quedará para otra ocasión. Baste ahora concluir que, en el recorrido desde la ingenuidad de la evasión aventurera de *Roberto Alcázar* hasta la complejización y diversificación de los consumos culturales contemporáneos, la parodia se interioriza y se carga de afectividad. ¿Estamos en condiciones de decidir si esto implica una renuncia definitiva a su desajuste crítico o si, por el contrario, es capaz de hacer que nos alcance a nosotros mismos en nuestros roles de consumidores culturales?

Bibliografía

- Gallardo, Miguel e Ignacio Vidal-Folch (1997). *Roberto España y Manolín. En defensa de la democracia*, Valencia: Midons.
- García, Santiago y Luis Bustos (2015). *¡García! 1*, Bilbao: Astiberri.
- (2016). *¡García! 2*, Bilbao: Astiberri.
- Hutcheon, Linda (2014) [1988]. *Una poética del posmodernismo*, Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, Fredric (1991) [1984]. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- López Pàmies, Antonio (1982). *Perfidia moruna. Una aventura de Roberto el Carca*, Barcelona: Laertes Cómic.
- Tinianov, Iuri (2020) [1921]. "Notas sobre la parodia". Cuaderno Waldhuter. Disponible en <https://cuadernowhr.com/2020/04/17/notas-sobre-la-parodia/>
- Vaño, Eduardo (1941). *Los piratas del aire. Roberto Alcázar, el intrépido aventurero español*. Valencia: Editorial Valenciana.

Datos del autor

Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigador adjunto del CONICET. Se desempeña como profesor asociado a cargo de la cátedra de Literatura Española III de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y dicta regularmente cursos y seminarios en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF), la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana y la Maestría en Estudios Literarios (UBA). Ha publicado los libros propios *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)* y *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*, y coordinado el volumen colectivo *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*.

Al encuentro de dos mares: posible diálogo transatlántico entre la poética de Magda Portal y Juan Ramón Jiménez

María del Mar Rodríguez Zárate

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El presente artículo pretende plantear un posible diálogo poético y transatlántico entre las propuestas de vanguardia de Juan Ramón Jiménez y Magda Portal, mediante las obras *Diario, poeta y mar* (1917) y *Una esperanza i el mar* (1927), como posibilidad para reevaluar el desenvolvimiento y la transformación de la escena poética de la vanguardia hispanoamericana. Bajo el marco de una reflexión transatlántica y desde la metodología propuesta por los estudios de transferencia, el objetivo es analizar los encuentros, negociaciones y resistencias presentes en los distintos tratamientos estéticos empleados en torno a la figura del mar; elemento que, lejos de ser únicamente temático o formal, pudiese resultar connotativo para la comprensión del desenvolvimiento de las vanguardias, así como de los encuentros y tensiones que supone la relación transatlántica circundante a su producción. Así, la relevancia de esta reevaluación –desde lo transatlántico– apuntaría, por una parte, a revalorizar su incidencia en el desenvolvimiento de la vanguardia literaria, a partir de la transición que supone el paso de la década del 20 al 30; como, por otra, a ampliar nuestra comprensión en torno a la relación cultural entre España y América Latina, específicamente desde la circunstancia geotextual e ideológica peruana.

Palabras clave: poesía - vanguardia peruana - vanguardia española - estudios transatlánticos - estudios de transferencia

Introducción

Corre el año de 1916, la primera vez que el poeta andaluz Juan Ramón Jiménez escucharía, entre los susurros de aquellas aguas transoceánicas, la emergencia de lo poético. Junto a su recién esposa Zenobia, cruza el Atlántico hacia los Estados Unidos, primera estancia americana de muchas que seguirían más al sur, como lo fueron sus residencias en Argentina, Uruguay, Puerto Rico y Cuba tras el exilio. Sin embargo, “no está de más recordar otra vez la importancia que ejercía la presencia del mar en él y en el rumbo total de su obra” (Phillips, 1982: 191), influjo que derivaría en la consolidación de uno de sus poemarios más célebres *Diario de un poeta recién casado* (1917), posteriormente rebautizado en una reedición como *Diario, poeta y mar* (1917). El mismo Juan Ramón reconocería, entonces, que “el libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América” (en Phillips, 1982: 192), hecho que, no solo derivó en el cambio del título, sino en una relación poética que lo ataría a la

experiencia transatlántica y sus aguas como partes indisolubles de su quehacer escritural.

Diez años más tarde, tras ser expulsada de Bolivia, la poeta peruana Magda Portal rememoraré el murmullo de la poesía en la espuma y las olas del Pacífico de su añorada Barranco, impulso que, sumado a su profunda necesidad de transformación social, desembocaría en la consolidación de una de sus obras poéticas más importantes: *Una esperanza i el mar* (1927). Pero, también conocería las aguas del Atlántico y, curiosamente, bajo circunstancias algo similares a las de Juan Ramón Jiménez, puesto que “su actividad política se intensifica hasta tal punto que, en 1927, es exiliada nuevamente [...] por el gobierno de Leguía, primero a Cuba y después a México” (Grünfeld, 2000: 4). Es entonces cuando la presencia del mar, tan arraigada en su sino personal, se funde con sus experiencias de militancia y exilio, influjo que deviene catalizador y gestante de lo poético en cuanto a que “el mar es la suma de todas las características positivas por ser algo que siempre ha estado y es usado por Portal para representar esa realidad poderosa del pasado” (García Jara, 2018: 8). De manera tal que viaje, migración y humanidad conforman un mar poético desde el cual el hablante lírico femenino “canta la libertad, el potencial del pensamiento humano, la lucha y la vida” (Grünfeld, 2000: 77).

Aunque la sugerencia de este entrecruce pudiera parecer fortuita dadas sus coincidencias temporales e, incluso, biográficas, lo cierto es que sus concordancias y discordancias temáticas y formales a nivel poético pudieran aperturar una posibilidad para el rastreo de cambios culturales significativos que ya estaban transformando la configuración geotextual hispanoamericana del siglo XX. De ahí que su selección responda al hecho de que ambas producciones escriturales parecieran sostener diálogos, negociaciones y resistencias poéticas que, invariablemente, participan en distintos grados de la configuración transatlántica de su época, en cuanto a que develan los cambios estéticos, ideológicos y culturales por los que atraviesa el panorama geopolítico y relacional entre ambas orillas. De manera tal que habría que considerar, por un lado, cómo la figura y producción escritural de Juan Ramón Jiménez, junto con la de Rubén Darío, se despliega como un proyecto literario transatlántico “conscientemente configurado” (Salgado, 2009: 439), que buscará, no solo renovar la poesía del siglo XX, sino consolidar una comunidad lingüística y poética solidaria entre ambas orillas del Atlántico. Así también habría que tomar en cuenta que, una década posterior, la figura y producción literaria de Magda Portal se posiciona como relevante para la vanguardia peruana en cuanto a que participa del debate en torno a “la conocida dicotomía entre cosmopolitismo y nacionalismo” (Ortiz Canseco, 2019: 87), lo cual no solo incide en un activismo literario y social que atravesará de forma hemisférica el continente americano, dada su condición de exilio, sino que, a su vez, participa de forma significativa en la discusión en torno a la vigencia de dinámicas coloniales, patriarcales y hegemónicas que aún pudieran persistir dentro de esta reconversión en la relación transatlántica.

Por tanto, la presente propuesta pretende plantear un posible diálogo poético y transatlántico entre las propuestas de vanguardia de Juan Ramón Jiménez y Magda Portal, mediante las obras *Diario, poeta y mar* (1917) y *Una esperanza i el mar* (1927), como posibilidad para reevaluar el desenvolvimiento y la transformación de la escena poética de la vanguardia hispanoamericana; considerando las implicaciones geopolíticas que ello sugiere. Bajo el marco de una reflexión transatlántica y desde la metodología propuesta por los estudios de transferencia, el objetivo, en tanto, es analizar los encuentros, negociaciones y resistencias presentes en los distintos

tratamientos estéticos empleados en torno a la figura del mar. Ello puesto que se trata de un elemento que, lejos de ser únicamente temático o formal, pudiese resultar connotativo para la comprensión del desenvolvimiento de las vanguardias, así como de los encuentros y tensiones que supone la relación transatlántica circundante a su producción. Por tanto, la relevancia que admite la revaluación de dicha producción escritural –en su carácter transatlántico– apunta, por una parte, a revalorizar su incidencia en el desenvolvimiento de la vanguardia literaria, a partir de la transición que supone el paso de la década del 20 al 30; como, por otra, a ampliar nuestra comprensión en torno a la relación cultural entre España y América Latina, específicamente desde la circunstancia geotextual e ideológica peruana.

Desde el Pacífico y el Atlántico: posibles encuentros entre Juan Ramón Jiménez y Magda Portal a partir de una vanguardia poética transatlántica

Desde el oleaje entre pasado y presente, entre las siempre cambiantes formas dados los escurridizos fondos, uno de los espacios idóneos para el desenvolvimiento de la experiencia moderna hispanoamericana será el mar “como paisaje aglutinador de la vida diaria y como búsqueda de los espacios libres que acompañaron la instauración de las sociedades industriales y el crecimiento de una pujante burguesía” (Acereda, 2003: 119). El Atlántico no solo “fue profundamente transformado entre 1776 y 1914” (Mejías-López, 2009: 5, traducción mía) dados los avances técnicos que permitirían, sin dudas, una mayor circulación, intercambio y relación económica, sino también porque “el estado de los antiguos centros metropolitanos era difícilmente estable y estaban surgiendo nuevos tipos de centros metropolitanos” (Mejías-López, 2009: 5, traducción mía). Paulatinamente, estos desplazamientos y expansiones geopolíticas consolidarán, a su vez, nuevos espacios de encuentro, negociación y resistencia cultural para la geotextualidad hispanoamericana, produciendo una mayor consciencia de los desafíos que supone y ha supuesto verdaderamente la condición transatlántica, puesto que “esas gentes y esas naves navegaron siempre por mares agitados, inciertos y hasta tenebrosos [...] nunca fue una tranquila y lisa circulación de objetos, discursos y poderes” (Castro-Klaren, 2010: 99). De manera tal que estos movimientos de alteridad conllevarán un replanteamiento constante de las construcciones identitarias y posicionamientos discursivos, autopercepción que buscará, por un lado, consolidar un frente cultural común capaz de reclamar una posición autónoma dentro del espacio discursivo global, como, a su vez, sacudir de forma interna el anquilosamiento de las estructuras remanentes del pasado colonial que aún suscitan relaciones asimétricas que impiden el reconocimiento de lo propio.

De ahí que figuras intelectuales y artísticas de una orilla cultural a otra navegarán estos desplazamientos y ensanchamientos espacio-culturales desde una perspectiva más autocrítica del presente, capaz de observar las transformaciones que devienen de las apropiaciones, resignificaciones y resistencias culturales y que afectan, invariablemente, las formas de producción cultural, sus criterios de legitimación y sus modos de circulación. Algunos movimientos artísticos comenzarán a mostrar una mayor tendencia hacia el cosmopolitismo, actitud y sensibilidad que, acorde con la acelerada expansión de la territorialidad que supone la experiencia moderna, se expresa constantemente en el “deseo de adoptar los nuevos estilos extranjeros con el sentido propiamente nuestro” (Cerezal, 2005: 27). Este espíritu posibilita la renovación de los nacionalismos desde la consideración de horizontes de sentido y de recepción de

alcance más global o universal, pudiendo, entonces, generar mayor circulación dialógica dentro y fuera de los contextos locales. Cabe aclarar que lo anterior no nos remite, concretamente, a una experiencia individual de lo global, en cuanto a tránsitos o desplazamientos multinacionales o la consagración de un mayor multilingüismo. El concepto de “cosmopolitismo”, más allá de su acepción referida a aquellos ciudadanos del mundo, “se desplaza y se cristaliza en un sistema textual, donde [se sintetiza] el cruce de tiempos, espacios y lenguajes” (Schwartz, 2002: 21), avivando, así, no solo los tránsitos transfronterizos que supone un mayor internacionalismo o, en su caso, universalismo, sino la estrechez de una convivencia e intercambio discursivo y cultural sostenido.

Ante este escenario, el modernismo “desde sus inicios [...] entraba al campo de las posiciones como fundamentalmente un movimiento transnacional, tanto en el sentido de crear una literatura continental como en el esfuerzo por hacer de esa literatura una parte integrante del paisaje literario global” (Mejías-López, 2009: 74, traducción mía), reclamando, así, desde la creciente búsqueda por el sino de lo latinoamericano, tanto su validación como su autonomía con respecto a los campos de legitimación hegemónicos coloniales y neocoloniales. De este modo, la empresa emprendida por los modernistas era la de “fundar una cultura moderna allí donde, para ellos, no había nada, [...] asumieron la tarea de la modernización estética y cultural confiados en la omnipotencia de su sensibilidad contemporánea” (Siskind, 2016: 151), buscando colmar, desde una mayor apertura hacia el afuera, el supuesto vacío y la desolación a la que se enfrentaba el campo literario y cultural latinoamericano. No obstante, es notable considerar que ello no nace de una realización que interioriza la experiencia universal, sino desde un “movimiento hacia fuera [que] no supone *traducir* el mundo a nuestros propios términos, sino *abrirnos* al mundo” (Siskind, 2016: 174), lo cual permite evidenciar que, lejos de tratarse de un proceso de adaptación o seguimiento de modelos discursivos y estéticos, provenientes de la asimilación de lo hegemónico, la vanguardia consigue dar cuenta de la legitimidad con la cual puede valerse del legado universal.

Ahora bien, como figura representativa del movimiento modernista e infundido por el espíritu cosmopolita, el propio Juan Ramón no estaría distante del acontecer poético latinoamericano y de los crecientes encuentros y desencuentros que reconfiguraban las formas relacionales de las redes intelectuales y artísticas transatlánticas de la época. Si bien, como identifica María Salgado (2009: 441), el papel de Juan Ramón en el impacto que tuvo la renovación modernista a nivel transatlántico ha sido, en gran medida, silenciado³², lo cierto es que “el poeta mantuvo abierto el diálogo a favor de un discurso poético pan-hispánico —múltiple, colectivo y fraterno— en ambas orillas del Atlántico”; dinámica clave que permite replantear el movimiento como parte de una configuración geotextual de negociaciones y no ya como perteneciente a dos espacios geográficos delimitados, distintos y separados entre sí. De manera tal que es posible dar cuenta de que, consciente de su pertenencia dentro del cada vez más complejo espacio relacional transatlántico, hay en Juan Ramón “un deseo por mantenerse y mantener a otros en contacto con la actividad artística de los diversos países de habla española, [así como] su insistencia en diseminar la información que

³² Si bien la contribución de Rubén Darío al Modernismo en América y España “se acepta casi de manera rutinaria” (Salgado, 2009: 440), por el contrario, María Salgado (2009: 440) señala que: “el liderazgo de Juan Ramón fue y sigue siendo más contencioso aún; en su caso, el desacuerdo no se ha limitado a las discrepancias estéticas y al patriotismo exacerbado, sino que además intervino en alto grado el ensañamiento provocado por las tensiones irresueltas que surgieron tras las acrimoniosas polémicas del poeta con algunos de los más importantes miembros de la Vanguardia [...] así como por el hecho de que estos desacuerdos se enardecieron al calor de las tensiones ideológicas en torno a la Guerra Civil Española”.

adquiría” (Salgado, 2009: 445), esfuerzos que buscan fomentar diálogos poéticos sostenidos entre la comunidad cultural de una a otra orilla. Su correspondencia, por ejemplo, atestigua dicha voluntad por gestar y ampliar dichos encuentros, puesto que “abundan las referencias a libros, revistas y publicaciones recibidas o enviadas, a exposiciones y proyectos culturales, a intercambios de publicaciones, a solicitudes de información sobre nuevos autores y tendencias, a comentarios sobre actitudes y opiniones sobre el panorama literario, etc” (Salgado, 2009: 445). Además, cabría considerar, a su vez, su participación activa en los círculos intelectuales y artísticos durante el desarrollo de la vanguardia dados sus viajes y estancias prolongadas en diferentes países de ambos continentes —tanto como viajero cultural, como desde su condición de exilio—, lo que le valdría “innumerables libros que le dedicaron poetas de España y América y [...] homenajes de toda una legión de escritores que en algunos casos, como los ‘piedracielistas’ de Colombia, se apropiaron de los títulos de sus poemarios para nombrar sus movimientos poéticos” (Salgado, 2009: 445).

No obstante, si bien el modernismo logra consolidar un cierto grado de autonomía que, como hemos ido vislumbrando, sacude las asimetrías relacionales entre ambas orillas culturales, lo cierto es que con la llegada de la década del 30, la vanguardia artística lentamente irá cobrando y recuperando su sentido más político, puesto que “el propio concepto de vanguardia había nacido vinculado al lenguaje militar y se refería tanto a la vanguardia artística, intelectual y literaria como a la vanguardia política, a esa vanguardia obrera revolucionaria que era ya protagonista social de la lucha de clases” (Aznar Soler, 2010: 38-39). Si bien la nueva amenaza que supone el “imperialismo yanqui”, tras la caída definitiva del último bastión del imperio español,³³ fortalece la necesidad por consolidar un territorio político-cultural hispanoamericano, en el reconocimiento de que, ahora, “España, [...] como los países latinoamericanos en la década del 30, era también una modernidad periférica” (Miranda, 2016: 76),³⁴ el debate en torno a la condición colonial, igualmente, rehabilita sus formas y suscita nuevas configuraciones para la vanguardia artística y política latinoamericana. Así, la afrenta cada vez mayor de las fuerzas del campo cultural y las hegemonías internas, en cuanto a que buscaba “hacer valer el espacio geocultural latinoamericano en el más amplio espacio cultural global” (Mejías-López, 2009: 49, traducción mía), reconfigura los nacionalismos y su reposicionamiento dentro de un espacio de identificación hispanoamericano. De manera tal que lo anterior suscita un complejo parteaguas para la relación dialógica entre ambas orillas culturales que, aunque de naturaleza contradictoria buscará, por un lado, la legitimación y autonomía de lo latinoamericano con respecto al referente de la hasta entonces Madre Patria, aunque también, por otro, el reforzamiento del espacio hispanoamericano común como frente de resistencia de las

³³ Lo anterior, se refiere al hito que supuso la guerra hispano-estadounidense, conflicto bélico que se extendió desde 1898 y donde las tropas americanas toman el control de las aún posesiones ultramarinas españolas Filipinas, Guam, Puerto Rico y Cuba. Ello refuerza aún más en el imaginario la amenaza del imperialismo yanqui ya creciente en América, por lo cual produce reacciones de apoyo hacia España en diversos circuitos intelectuales y artísticos. Entre ellas, destaco a Rubén Darío con la publicación “El triunfo de Calibán” en *El Tiempo* de Buenos Aires, “feroz artículo criticando las acciones de los Estados Unidos [...] y en el que se refería a los sajones como ‘aborrecedores de la sangre latina’, como ‘bárbaros’, gente a la que solo le interesaba la bolsa de valores, la fábrica; seres que comían, calculaban, bebían whisky y ganaban dinero, poco más” (Granés, 2022: 26).

³⁴ España podría ser considerada como parte de la modernidad periférica en cuanto a que, contra el resto de los países europeos y la emergencia de la potencia anglosajona, también ve desestabilizada su identidad y su posición geopolítica en el campo de las fuerzas hegemónicas. No obstante, habría que tomar en cuenta que, como país que no deja de ser europeo, está enmarcada en otro tipo de periferia con respecto a la doble condición periférica latinoamericana.

fuerzas discursivas hegemónicas mundiales y lugar en el marco geopolítico y geotextual internacional.

En Perú, lo anterior se vería específicamente reflejado en el hecho de que el año fundacional de la vanguardia se inscribe, a su vez, en el marco del convulso inicio del mandato de Augusto B. Leguía, periodo político que inaugurará una década de grandes dificultades económicas y sociales. Aunque su política se hizo llamar indigenista y buscó sacudir las antiguas estructuras aristocráticas, esta aún “escondía bajo sus propuestas algo de la suficiencia con que algunos de los intelectuales de la época veían el ‘problema indígena’” (Ortiz Canseco, 2019: 84), buscando la integración del indio en la sociedad moderna moldeando e, incluso, cambiando sus costumbres. Asimismo, su propuesta de modernización para el país paulatinamente fue cediendo frente al poder cada vez más dominante e imperial que suponía la intervención de los Estados Unidos, no solo mediante la adquisición de préstamos, sino también en cuanto a que “consiguió quitarles poder a las viejas clases dominantes, [pero] a cambio creó una clase media dependiente y entregó el país al imperialismo norteamericano” (Ortiz Canseco, 2019: 84). Esto contribuyó a que la reacción de intelectuales y artistas se volcase, nuevamente, hacia el debate ya planteado en el siglo XIX en torno a la definición de Perú como nación única o conjunto de diversas naciones, por lo que “se pretende construir, durante estos años, un nuevo discurso no unitario que destruya la estructura cultural hegemónica de la capital” (Ortiz Canseco, 2019: 88), incorporando la discusión indigenista desde el reconocimiento de la necesidad de reivindicación como condición identitaria esencial e ineludible. De manera tal que lo anterior permite a los vanguardistas peruanos plantear “la dialéctica entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo” (Ortiz Canseco, 2019: 89) como movimiento sociocultural, político y estético de proyección tan nacional como cosmopolita.

Dentro de la configuración de estas nuevas geotextualidades transatlánticas, habría que considerar que la poética de vanguardia de Magda Portal participa de las negociaciones y resistencias dialécticas que supone la redefinición de la identidad nacional peruana y los ineludibles movimientos cosmopolitas y universalistas. De partida, valdría la pena considerar que es Magda Portal, junto con Federico Bolaños, quien dirige *Flechas* (1924), la primera revista peruana que se declaró vanguardista y donde, a pesar de su lucha por sacudir el ambiente limeño hacia las nuevas rutas de exploración escritural, también se hace evidente un marcado “interés por promover la obra de mujeres y, al mismo tiempo, su deseo de inaugurar una voz que exprese la especificidad americana desde una perspectiva feminista” (Grünfeld, 2000: 73). Asimismo, su propuesta poética será representativa de una segunda tendencia: “la vanguardia cosmopolita pero interesada en las civilizaciones amerindias” (Fernández-Cozman, 2019: 133), donde elementos del surrealismo europeo se apropian, tensionan y resignifican con aquellos propios de las culturas prehispánicas, ello desde un lugar de reivindicación más simétrico y horizontal que dé cuenta de su lugar legítimo en la elaboración de un producto artístico. De hecho, será la poesía de Portal la que proponga “una visión diferente de la vanguardia, movimiento que es, para ella, una fusión de la experimentación estética de comienzos de siglo –especialmente alrededor de los temas de la modernidad urbana– con el compromiso social y político” (Grünfeld, 2000: 68), proyecto que, consciente de sus marcas de origen, asume la necesidad de una mayor proyección cosmopolita y moderna, propia de la vanguardia literaria y artística, tanto como la necesidad de reivindicación identitaria femenina, peruana y popular en respuesta al complejo panorama político y social de la circunstancia nacional. Además, como poeta que sufre la cruenta itinerancia del exilio, la poesía de Magda Portal también manifiesta “la imagen de una mujer nueva, moderna, caracterizada por su pensamiento

y su filosofía de la vida [...] de una viajera internacional y panamericanista, que [...] tiene poco en común con la imagen de la mujer tradicional encerrada dentro de los confines del hogar y de su papel tradicional” (Grünfeld, 2000: 79), imagen de circulación transhemisférica que, sin dudas, participa de las configuraciones identitarias, políticas, estéticas y culturales que se disputan en el panorama geotextual hispanoamericano a nivel continental y transatlántico.

Ahora bien, aunque no hay registros que confirmen el hecho de que Magda Portal tenía conocimiento o acercamiento con la poesía de Juan Ramón Jiménez, podría presuponerse que su interacción con José Carlos Mariátegui pudo haber servido como enlace o encuentro con su poética. Sobre todo, considerando el hecho de que, cual viajero cultural, Mariátegui interactuó con diversos círculos vanguardistas europeos de la época, entre ellos figuras cercanas al poeta andaluz, como Miguel de Unamuno, quien escribió varias veces para la revista *Amauta*. De hecho, será así como tanto “Unamuno, como Mariátegui y los hombres del 900 [sic], ven en sus respectivas patrias un país enfermo y, por ello, se interrogan acerca de las causas que azotan la nacionalidad” (Veres, 1999: 8) dialogando, desde sus distintos lugares de enunciación, en torno a las problemáticas contemporáneas sociales, políticas y culturales que derivan del fenómeno de la conquista y la colonialidad tanto en el Perú como en España. Además, como reconocerá Augusto Tamayo Vargas (1959: 65), junto con la figura de Rubén Darío y de Miguel Unamuno, la poética de Juan Ramón Jiménez tuvo una amplia recepción y presencia en el Perú de la década de los 30, siendo así que: “contra unos y otros se alzaría, con el puño en alto, Juan Ramón; pero unos y otros son carne de su carne; y esencia de su esencia, en un transmutarse de actitud y de expresión lírica. Poetas de América y del Perú estarán, con él. Bastaría citar, entre nosotros a Xavier Abril y a Martín Adán de un primer instante”. Lo anterior, por tanto, podría implicar la presencia de un intercambio geotextual y discursivo transatlántico desde el cual no solo se aborda la problemática del hispanismo y lo nacional, sino que también presume interacciones y redes de carácter cultural relevantes para la construcción y el desenvolvimiento poético de ambas orillas; fenómeno del cual la poesía de Magda Portal posiblemente no fue ajena.

Por su parte, como ya hemos mencionado con anterioridad, la interacción de Juan Ramón con círculos intelectuales y artísticos latinoamericanos desde España — como su relación con figuras tales como Rubén Darío, Vicente Huidobro y Pablo Neruda—, así como sus estancias en Cuba, Puerto Rico, Argentina y Uruguay debido al exilio, podrían presuponer que el poeta pudo haber tenido conocimiento de la figura y quehacer poético de Magda Portal. Ello, particularmente, dada su estancia en Cuba (1937-1938), donde participaría de los círculos poéticos e intelectuales mexicanos;³⁵ ambos países en los que ya había estado la poeta peruana militando activamente por la causa socialista, sumado a sus participaciones dentro de la revista *Amauta*, su paso por Argentina y Uruguay, y su función como representante del Fondo de Cultura Económica de México.

De manera tal que, la estrechez de sus participaciones en redes intelectuales y culturales americanas en común, así como la gestación de su obra poética bajo contextos geotextuales compartidos, pudiera presuponer una interacción que de ida y de vuelta enlaza de formas directas o indirectas sus quehaceres poéticos en torno a un diálogo transatlántico significativo para la construcción hispánica de la época. Por tanto, a partir de la revisión anterior podríamos hipotetizar la existencia de un posible

³⁵ Por mencionar algunos: Amado Nervo, Alfonso Reyes, Gutierrez Nájera, Jaime Torres Bodet, Adela Formoso de Obregón, José D. Frías, Genaro Estrada, entre otros.

acercamiento poético entre Juan Ramón Jiménez y Magda Portal, para lo cual analizaremos posibles puntos de encuentro dialógicos entre sus quehaceres poéticos, ello con el objetivo de reflexionar en torno a las implicaciones que suponen tanto para la comprensión de sus construcciones poéticas y estéticas, como para el entendimiento de las problemáticas hispánicas que dicho intercambio supone.

Al encuentro de dos mares: diálogo poético entre *Diario, poeta y mar* (1917) y *Una esperanza i el mar* (1927)

El estudio de las influencias nos enfrenta a una compleja herramienta metodológica que aún queda por reflexionar desde la teoría de los estudios comparados, ya que “el viejo concepto de ‘influencia’ abriga hoy en día todo tipo de desconfianzas, no sólo por su significado esencialmente ambiguo, sino además por el abuso que de él se ha hecho a lo largo de más de siglo y medio, sobre todo en lo que se refiere a la indagación minuciosa de las ‘fuentes’” (Martínez Fernández, 1997: 180). Hay que aclarar que sería imposible restar la relevancia teórica que el concepto ha tenido para el desarrollo de los estudios comparados, de ahí que “de lo que se trata, por tanto, no es de negar las implicaciones que subyacen al concepto de ‘influencia’, sino de redefinirlo para que de manera muy diferente vuelva a ser operativo” (Martínez Fernández, 1997: 180). Para ello, valdría la pena visibilizar el exceso que supuso su empleo, desde una actitud positivista “que jerarquizaba la tarea creadora y sometía al artista al peso aplastante de unos antecedentes que limitaban o condicionaban su individualidad” (Millares, 2008: 20), y reflexionar, así, en torno a posibles soluciones capaces de evadir los determinismos y limitaciones que esto pudiera suponer para la comprensión o valoración de un autor u obra. Además, si añadimos el hecho de que la principal acepción de la definición ya alude directamente a una circunstancia relacional de “poder, valimiento, autoridad de alguien para con otra u otras personas” (DLE, 2022), la carga semántica del concepto, lastimosamente, pudiera trasladarnos de vuelta a concebir la transmisión entre textos y autores como invariablemente sometida a una relación vertical desde condiciones disímiles de agenciamiento, donde se hace ejercicio de una supuesta autoridad de las fuentes sobre receptores que no pueden escapar de los comparativos de la legitimación y que, incluso, se ven condicionados frente a los mismos.

Así, el principal problema que suscitan las influencias, como método de investigación, es que se aproximan a dos peligros colaterales: “[que] las comparaciones se centran en resultados de unos procesos, pero no tienen mayor consideración de estos procesos mismos [y que] por otro lado, debido a una necesidad de partir de denominadores comunes, las comparaciones a veces resultan simplistas o demasiado generales” (Gimber, 2018: 134). En pos de ello, partamos por el hecho de que “la entrada de aportaciones de otras culturas en una propia [...] nunca son unidimensionales e incólumes, son múltiples y más complejas de lo que cabe esperar” (Gimber, 2018: 134), por lo cual trabajar desde encuentros e intercambios textuales de una fuente a un receptor implica, en tanto, considerar la permeabilidad de los múltiples agentes sociales, culturales e históricos que operan en sus movimientos. De ahí que en pos de redefinir el estudio de las influencias, debiésemos recuperar su naturaleza móvil, abriendo el anterior circuito binomial y vertical texto-texto y aceptando sus procesos como fenómenos altamente inestables. Desde dicha realización, resultará “cada vez más difícil identificar los orígenes y los términos finales e, incluso las señales y las direcciones” (Gimber, 2018: 136), lo cual permite descentrar nuestra mirada de las

fuentes para, así, reconocer que su interacción con el receptor no es la única dirección posible, ni tampoco es absolutamente determinante para explicar la construcción y producción literaria en cuestión. Además, al encontrarnos frente a un contacto cultural de naturaleza fronteriza, en cuanto a que el fenómeno parte de la transferencia de un agente cultural otro, se hace necesaria una revisión localizada de los procesos que parta de la “comprensión de la colonización, el exilio, la emigración, el deambular, la contaminación y las consecuencias no deseadas, [...] puesto que son estas fuerzas perturbadoras las que dan forma principalmente a la historia y la difusión de la identidad y el idioma” (Greenblatt et al., 2009: 2, traducción mía), tomando en cuenta, así, los lugares de enunciación culturales, tanto de las fuentes como de los receptores, para comprender las implicaciones, positivas o negativas, que ello pudiera tener para ambas formaciones culturales.

Bajo la anterior consideración metodológica, intentemos analizar los encuentros, negociaciones y resistencias presentes en los distintos tratamientos estéticos empleados tanto por Juan Ramón Jiménez como por Magda Portal, aproximándonos a la tarea como parte de procesos culturales altamente complejos, continuos y multidireccionales, manteniendo en consideración los distintos momentos históricos que circundaron las producciones propuestas para el diálogo, así como el propio desarrollo de la configuración geotextual de la vanguardia literaria en Hispanoamérica. Para ello, nos centraremos en la figura del mar, elemento simbólico presente tanto en *Diario, poeta y mar* (1917) y *Una esperanza i el mar* (1927) que, lejos de ser únicamente temático o formal, pudiese resultar connotativo para la comprensión del desenvolvimiento de las vanguardias, así como de los encuentros y tensiones que supone la relación transatlántica circundante a su producción.

Desde la percepción de Phillips (1982: 194), es “en América, lejos de España, [donde] el genio poético de Juan Ramón Jiménez florece, y con algunas de sus realizaciones más perdurables culmina en una nueva plenitud”, siendo la experiencia americana, y el contacto geotextual que ello refiere, elementos vitales para la construcción y consolidación de su poética. Por ello, resulta significativo notar que, desde su interacción con lo americano, “Juan Ramón es el único poeta español que aprovecha todas las tendencias de la época, en particular las del modernismo hispanoamericano; pero sintetizándolas y españolizándolas” (De Nemes, 1981: 207), siendo, entonces, que su poesía resulte en un diálogo de ida y vuelta con corrientes como el modernismo dariano, por ejemplo, que terminan por entremezclarse con la problemática que supone lo español como identidad cultural y las angustias vitales propias de la época. De ello deriva un quehacer escritural que propone la pureza poética como procedimiento estético de vanguardia, adoptando, así, una actitud de reducción y de renuncia que termina por desnudar a la obra en pos de volver a las esencias y al sentido. No obstante, “lo desnudo significa también claridad, hermetismo, fluidez y belleza” (De Nemes, 1981: 198), siendo, por tanto, el mar uno de los aspectos simbólicos más significativos para dicha construcción poética. En el símbolo del mar la poesía pura de Juan Ramón Jiménez pretenderá despojarse de todo aspecto anecdótico para dar paso a la búsqueda y la contemplación de lo intemporal y lo conceptual, creando, así, una “poesía de esencias y agua-esencia de pureza” (Tudisco, 1939: 223) que permita plasmar el misterio de la belleza y la eternidad. Actitud que, además, también implica la adopción de una enunciación clara, directa y precisa, llevando a la exploración de la desnudez, incluso, a una reducción del lenguaje en sus niveles ortográficos: “su interés por simplificarla [la ortografía] obedecía a la idea de que se debe escribir como se habla, y, por ello, propuso un mayor acercamiento entre fonemas y grafías [...] ajustándola a la realidad sonora del español hablado” (Instituto Cervantes,

2014). Así, la pureza juanramoniana, en ruptura y continuidad con el modernismo y las vanguardias circundantes³⁶, plantea una simplificación lírica que busca devolver al quehacer poético su sentido en la inmediatez y la fluidez enunciativa perdida, para llegar a la representación metafísica de esa esencia cultural propia, despojada por los avatares de la modernidad.

Con *Diario de un poeta recién casado* o *Diario, poeta y mar* (1917), Juan Ramón Jiménez “llega en la poesía del agua a la perfección y a la desnudez poética. Nos revela su alma pura, cristalina y tan honda como un mar de frío corazón. Se identifica para siempre con el agua” (Tudisco, 1939: 229), siendo, por tanto, símbolo que atraviesa la construcción poética del poemario y que consolida, además, múltiples rasgos de su propuesta estética. En el poema “Tarde en ninguna parte (Mar de adentro)”, de la primera sección *Hacia el mar*, es posible reparar lo anterior desde el momento en que la voz poética identifica su subjetividad con el mar, siendo este un espacio infinito que, como el alma, es capaz de aislarse del mundo material y sensible en las profundidades de lo íntimo, los sentimientos y la soledad: “...Todo lo inunda el alma, / y ella se queda/ alta, sola,/ fuera-.” (Jiménez, 1917: 31). Así, desde este espacio de gran intimidad, el cuerpo del enunciante se desmaterializa y desaparece mar adentro para dejarse arrastrar por el oleaje de su voz interior y el flujo de sus cavilaciones: “el alma se sume/ hasta el nadir del cielo de su esfera” (Jiménez, 1917: 31), contraste que demarca un despegue de lo terrenal, como espacio de lo mortal y perecedero, hacia el infinito y lo etéreo de su esencia identitaria. El tiempo, en consecuencia, se mimetiza con la intemporalidad y quietud que sugiere la infinitud de la imagen marítima, viaje interior que navega en su condición etérea ahora más cercana y próxima: “¡Este instante infinito – cielo bajo–, / entre una larga y lenta/ ola del corazón –despierta sangre–” (Jiménez, 1917: 31). El mar, por tanto, depura al enunciante de toda materialidad para que, en la identificación con su honda y cristalina esencia, sea posible escuchar el susurro de su subjetividad, intimidad y esencia más primigenia.

Sin embargo, como identifica Tudisco (1939: 228), Juan Ramón Jiménez también “ve el mar de día, un mar sereno y claro y dice que el mar ha perdido su poderío [...] El mar se hace un mundo de vaguedad de música y de brillos”, siendo, entonces, testigo de la necesidad de liberación y de la búsqueda por un espacio ilimitado para la plenitud de la existencia. En el poema “Monotonía”, de la segunda sección *El amor en el mar*, el mar aparece como el espacio testigo de la desolación y de la impotencia experimentada por el sujeto poético, puesto que ahora es un “mar de olas de zinc y/ espumas de cal” (Jiménez, 1917: 45) que lo ancla y sitúa en la pesadez y en el fastidio de una esencia atrapada en lo intangible. El mundo y el tiempo, por tanto, se perciben ahora desde isotopías y repeticiones que sugieren espacios más cercanos a las urbes modernas, a un mar de cemento, como sugieren los versos: “que todo el mar y todo el cielo/ gris y blanco, seco y duro; / cada una es un mar, y gris y seco, / y un cielo, y duro y blanco” (Jiménez, 1917: 45). Experiencia que pareciera, además, empatar con las impresiones que el propio Juan Ramón experimentó tras su llegada a Nueva York después de haber cruzado el Atlántico. El mar y la ciudad, como símbolos del ser en el mundo, conviven y se tensionan entre sí para dar cuenta de la condición problemática de un sujeto moderno desarraigado de la naturaleza de su esencia. Como vemos en el poema en prosa

³⁶ Como señala De Nemes: “El modernismo fue la búsqueda de una nueva vía de conocimiento de lo trascendental a través del cuerpo, sublimado por las ideas positivistas y por el rechazo de las religiones tradicionales con énfasis en la negación de la sensualidad, y aunque el positivismo no tuviera en España la influencia que en Hispanoamérica, la preocupación por la carne es tan honda en Juan Ramón como en los modernistas hispanoamericanos; pero la búsqueda, en su caso, sigue derroteros tradicionales afines a los místicos españoles: en ella hay purgación, renuncia y purificación” (1981: 198).

“Despedida sin adiós”, de la tercera sección *América del este*, el mar, antes cristalino y puro como el alma, ahora se ha contaminado por la ciudad moderna: “mar amarilloso con espumas sucias, en un leve fermentar, como de gaseosa de limón” (Jiménez, 1917: 175). La voz enunciativa, por tanto, se despide de ese espacio “tan cubierto y tan cerrado” (Jiménez, 1917: 175) con gran indiferencia, como “una uña que se cae, seca, de su carne; sin ilusión y desilusión” (Jiménez, 1917: 175), constatando, así, de nueva cuenta, el fuerte contraste que supone la experiencia de la ciudad en contraposición a la libertad y apertura de ese mar puro e íntimo inicial. De ahí que, como señala Tudisco (1939: 228), el mar “para el pintor poeta es todo; vida, muerte, trabajo y tragedia. Es la belleza como la fealdad. Mar tan inagotable como variable”, desde donde el sujeto poético se encuentra y desencuentra con las purezas e impurezas de su problemática condición en el mundo moderno.

Por su parte, diez años más tarde, el quehacer escritural de Magda Portal, consciente de su lugar de enunciación, propone una poesía que “se caracteriza por un lento proceso de emancipación, de desprendimiento de la herencia política y cultural tanto española como occidental europea, cuya influencia, bajo la forma del ‘arte purista’, ‘individualista’ y ‘burgués’ del modernismo, llegó hasta comienzos del siglo XX” (Grünfeld, 2000: 68), incorporando, entonces, elementos formales propios de las vanguardias, pero en función de temáticas del ámbito político y social americano. Sin embargo, a pesar de rechazar la pureza modernista y las herencias literarias españolas, es interesante destacar que, en sus procesos de ruptura y continuidad, los poemas de *Una esperanza i el mar* “se aproximan más al conflicto interno que exponían también los poetas españoles surrealistas como Federico García Lorca, Luis Cernuda o Vicente Aleixandre [...] cantar las maravillas de un nuevo mundo tecnológico, [aunque ello] también los obligó a cuestionar sus efectos deshumanizantes sobre el hombre” (Chávez Goycochea, 2014: 62). Este acercamiento, no obstante, no se da desde un proceso imitativo o siguiendo el yugo de las influencias y legados, sino todo lo contrario: es el punto de encuentro y, simultáneamente, de partida en torno a un cuestionamiento propio de su identidad cultural y de las angustias vitales de la época. En ello, como la búsqueda juanramoniana, Magda Portal logra consolidar un poemario que busca la purificación poética en torno a la devolución de las esencias y del sentido del ser moderno en el mundo; mas también su despurificación, desde la especificidad única de su voz femenina y desde la circunstancia sociopolítica de su condición como mujer peruana y latinoamericana moderna. De ahí que si bien su “tono íntimo y resignado” (Grünfeld, 2000: 78) dialoga con la poesía juanramoniana en torno al hermetismo, la naturaleza y el desentrañamiento o la desnudez del *ser en el mundo*, así como en la priorización de un acontecer poético que, lejos de lo anecdótico, se sitúa en un “lugar casi inmaterial, desencarnado, delineado a penas por la oscuridad de la noche” (Grünfeld, 2000: 78), las reducciones de Portal conllevan un proceso complejo de autoidentificación con elementos primordiales y naturales, como el mar, por ejemplo, que simbolizan y expresan un anhelo de libertad poética, social y política. Incluso, la desnudez e irrupción ortográfica lleva más allá la propuesta juanramoniana, operando en varios niveles como punto de cuestionamiento y resistencia. La experimentación formal ortográfica, por tanto, se vuelca no solo a devolverle a la poesía su oralidad perdida, sino a regresar a la pureza de un habla femenina y peruana, marcas geotextuales despojadas y desplazadas por la colonialidad y el sistema patriarcal.

De ahí que para Magda Portal “el mar se presenta como un destino que converge con una voz poética que debe luchar por convertirse en un adivino, por llegar a lo desconocido, e inventar un lenguaje nuevo” (Morales Isla, 2018: 16), apertura que, si bien dialoga con la búsqueda estética y enunciativa juanramoniana en distintos niveles,

parte por el reconocimiento de una subjetividad situada que no está desarraigada de su acontecer social y político. De partida, notemos como en el poema “Mar de alegría” la identificación de la subjetividad de la voz poética recae, como en el tratamiento juanramoniano, en el símbolo del mar como espacio de vida y de muerte, de libertad y de desolación en su inagotable variabilidad: “yo soy un mar porque no hubiera sido un río— / un mar sin causes / [...] / un mar abarcador de la Vida i de la Muerte / del que perten [sic] y al que confluyen / todas las fuerzas de la Vida” (Portal, 1962: 45). Asimismo, como puede apreciarse en el poema inicial sin título, la voz poética reconoce su desarraigo íntimo y metafísico al dirigirse a un mar ahora personificado: “tú— el único libre bajo el cielo, / [...] tú que me has enseñado / la alegre tristeza del viaje” (Portal, 1962: 7), símbolo que, cual lo etéreo y lo infinito, permite al hablante la contemplación de la esencia y el sentido del viaje vital y del ser que no tiene procedencia en su condición terrenal: “NO TENGO PROCEDENCIA” (Portal, 1962: 7). De ahí que la voz poética reconozca que su voz recoge la interioridad de “este grito desgarrado, / ancha ola que se estrella en / la playa de mi corazón” (Portal, 1962: 7), dando paso a que el viaje interior extienda sus brazos al mar como repositorio del fluir vital, de la muerte y de los sentimientos.

No obstante, como mencionamos con anterioridad, el mar de Portal se presenta desde “una pugna y lucha constante por salir victorioso, aunque esto implique un espacio de hostilidad. [...] pugna entre dos espacios disímiles y contrapuestos: las costas del amor y el mar” (Morales Isla, 2018: 16), lo cual conlleva un tono más arraigado a lo social y a lo político en el tratamiento simbólico de sus distintos niveles de la identificación. Primero, como señala Goycochea: “el yo poético de *Una esperanza...* asume una posición crítica con respecto a la tradición y su contexto actual” (2014: 61), lo cual puede verse no solo en el tratamiento formal de elementos ortográficos y tipográficos, experimentación próxima a las vanguardias, sino en las propias cavilaciones de la enunciación poética. Como se ve ya desde el primer poema, “encarcelado hombre de ayer, / hierve el mar subterráneo del pasado / donde se nutren las raíces / de los hombres de hoy” (Portal, 1962: 6), el hablante lírico es capaz de reconocer que los procesos de ruptura y de desarraigo implican, a su vez, asumir las raíces del peso de un pasado que, aunque subyuga la libertad expresiva, no deja de hervir en las esencias primigenias del quehacer poético. Ello supone, además, un pasado que viene a fracturar y problematizar el contexto actual, puesto que, como vemos en el poema “Aguja”, el hoy pareciera conllevar únicamente una “pequeña muerte dolorosa / raramente clavada en el fondo del paisaje / como una cruz” (Portal, 1962: 30), lo cual conlleva como consecuencia que el horizonte, referido a lo largo del poemario como la extensión del mar, esté “partido por el ayer” (Portal, 1962: 30). Interesante, en ello, notar las marcas sugestivas de cuestionamientos en torno al pasado colonial, sobre todo en aspectos que parecieran sugerir el yugo de la evangelización como la cruz, por ejemplo, o los versos “representante de las Madres / recién son ciertos los puñales de María” (Portal, 1962: 29), lo cual, de inmediato, da cuenta del posicionamiento de una subjetividad americana que no se conforma con buscar la identidad en las esencias y purezas de un desarraigo místico o metafísico, como vimos en la búsqueda juanramoniana, sino que ancla su circunstancia particular al planteamiento universal para dar cuenta de su especificidad y consolidar una voz y subjetividad propias.

Por otra parte, el mar también ve un contraste con la ciudad moderna y la urbe, puesto que, como señala Luis Chueca: “a pesar de mencionarse como lugar amado, provoca también rechazo, porque corresponde a la ciudad cuyas fábricas representan la rutina, el hambre y el trabajo alienado del obrero explotado por la economía capitalista” (2009: 70). Como se ve en el poema “Imagen” y dialogando con la poesía

juanramoniana, el puerto enfrenta al mar y a la ciudad en el reconocimiento de la pérdida de lo natural en pos de la urbanización, siendo la vida un mar de metal donde las “ciudades con los nervios de acero / aguardando los muelles de mis ojos / [...] se llevan el corazón en las manos / para que picoteen las gaviotas / de la ausencia” (Portal, 1962: 21). Sin embargo, lo anterior conlleva un planteamiento político y local contundente, en cuanto a que, a diferencia de las impresiones de la ciudad neoyorquina de Juan Ramón, la voz poética reconoce los estragos que esa ciudad enferma provoca a los seres humanos y a sus sociedades, denunciando, con ello, un desarraigo que va más allá de la pérdida de la conexión con lo natural y el sentido: “yo quiero las ciudades / donde el hambre de los HOMBRES / se ha trepado por los rascacielos / i se enreda a los radiogramas / del espacio / para llorar su esclavitud” (Portal, 1962: 21-22). De manera tal que, a diferencia de la monotonía juanramoniana, la impotencia experimentada por la voz poética va más allá de ver presa su intimidad y su esencia en el mundo de la materia, para dar paso al reconocimiento de un sino que yace subyugado a los avatares de una modernidad que le devora en la alienación, la rutina y el capital.

Finalmente, el mar también “representa el espacio ilimitado desde el que la mujer puede cuestionar el lugar que se le otorga dentro del orden patriarcal” (Chávez Goycochea, 2014: 64), elemento que, sin dudas, resulta indispensable mencionar como un nivel más de identificación que se desapega de la propuesta juanramoniana y que, además, implica la consolidación de una poética situada que replantea problemáticas de la época pero desde sus particularidades identitarias sociopolíticas. Ejemplo de ello sería el poema “17”, donde el mar se abre como espacio de posibilidad para la reconfiguración del rol de género. En ello, la voz poética no solo se reconoce como enunciante femenino “quisiera perderme a mi misma” (Portal, 1962: 35), sino que manifiesta la pugna que conlleva su sino y la necesidad de desarraigo y liberación para “saltar el círculo que me aprisiona / i en el que se debate –serpiente cercada de llamas– mi juventud inútil–” (Portal, 1962: 35). Ahí el mar aparece, nuevamente, como espacio de libertad, aunque, para este hablante femenino, implica un ir más allá “tendido vuelo por sobre las agujas de las ciudades más altas – por sobre el mar – como un globo cargado de oxígeno” (Portal, 1962: 35), buscando, en el retorno a las esencias primigenias, en ese “más allá de las distancias / lejos de mí” (Portal, 1962: 35), un espacio que reconsolidla la significación femenina, su rol identitario y su voz enunciativa dentro del marco de esa ciudad moderna que le aprisiona no solo desde la explotación del capital y la absorción de las máquinas. De manera tal que, desde el símbolo del mar, “la femineidad se liga a la diversidad y la apertura a nuevos horizontes” (Fernández-Cozman, 2019: 136), lo que contrasta con el pensamiento monolítico masculino al insertarse en un espacio de lucha por la libertad desde la ruptura de los espacios cerrados ciudadanos, el dogma de las ortografías y las rupturas y continuidades que supone el tránsito moderno en las aguas de la vanguardia.

Reflexiones finales

De manera tal que, a raíz del diálogo con la propuesta estética y poética juanramoniana, es posible evidenciar aún más que el quehacer poético de Magda Portal en *Una esperanza i el mar* (1927) “se nutre del vanguardismo europeo, sin restringirse a un afán imitativo [...] se trata de una voz poética que ingresa al circuito literario para transformarlo y, sobre todo, incluir una nueva perspectiva sobre la escritura y la poesía” (Morales Isla, 2018: 2). Aunque si bien son múltiples los aspectos de encuentro

transatlántico entre los tránsitos biográficos y los quehaceres escriturales de ambas figuras, lo cierto es que desde el activismo y el posicionamiento social, político, decolonial y de género, la obra de Magda Portal lleva más allá la apuesta por la pureza y el retorno a la esencia, gestando una propuesta poética autónoma e indispensable para el desenvolvimiento lírico hispanoamericano. Así, la poesía de Magda Portal no solo reflexiona, a la par con la obra juanramoniana, en torno a los problemas identitarios y existenciales del ser en el mundo moderno, sino que se suma a dichos cuestionamientos dando voz a la mujer peruana moderna dentro de estos avatares y problemáticas contemporáneas, instalando una nueva perspectiva escritural que transforma las preguntas en torno a circunstancias que van más allá de lo conceptual y contemplativo.

Por ello, resultaría significativo ahondar en otros aspectos a partir del diálogo transatlántico entre ambas poéticas. Esto para revalorar la relevancia que tuvieron las idas y vueltas discursivas entre ambas orillas culturales dentro de las rupturas y continuidades vanguardistas hispanoamericanas. Así como ahondar en la problemática identitaria de los nacionalismos, las dinámicas coloniales de poder y las distintas aproximaciones en torno a planteamientos culturales que convocan aspectos políticos, sociales e históricos en común y que afectan la comprensión del desarrollo cultural hispánico. Por tanto, como posibles proyecciones podrían instaurarse la posibilidad de diálogos entrecruzados entre la poética de la Generación del 27 española y la Generación del 30 peruana que planteen los intercambios, viajeros culturales y la colonialidad que transita su acaecer estético. Asimismo, también podría ahondarse en la condición de Magda Portal como mujer en el exilio, haciendo entrecruces con mujeres españolas como María Zambrano y lo que ello representó para su quehacer escritural.

Bibliografía

- Acereda, Alberto (2003). "Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla." *Revista de literatura* 65.129: 119-143.
- Aznar Soler, Manuel (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*. Sevilla: Renacimiento.
- Castro-Klaren, Sara (2010). "Estudios transatlánticos: geo-políticas en una perspectiva comparada". *Estudios transatlánticos postcoloniales I. Narrativas comando/ sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Ileana Rodríguez y Josebe Martínez [eds.]. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Cerezal, Fernando (2005). *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Chávez Goycochea, Elena Ekatherina (2014). "Encuentro del tipo vanguardista: Magda Portal y Jorge Pimentel (una perspectiva de género)". Pontificia Universidad Católica de Perú, Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Chueca, Luis [ed.] (2009). *Poesía vanguardista peruana. Tomo I*. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Nemes, Graciela Palau (1981). "Juan Ramón Jiménez y la poesía desnuda." *Anales de La Literatura Española Contemporánea* 6: 197-217.
- Diccionario de la lengua española (2022). "Influencia." Real Academia Española, 23rd ed.
- Fernández-Cozman, Camilo (2019). "Magda Portal, el rol de la mujer y la poesía vanguardista de compromiso político en el Perú del siglo XX." *Rétor* 9.2: 129-138.

- García Jara, Luis Ernesto (2018). "Poesía no euclidiana o la utopía geométrica en Una esperanza i el mar (1927) de Magda Portal." *Metáfora Revista de literatura y análisis del discurso* 1.1.
- Gitlin, Arno (2018). "La perspectiva transnacional en las investigaciones culturales hispanoalemanas" en Bolte, Rike, Haase, Jenny y Schlünder, Susanne [eds]. *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*. Frankfurt: Vervuert.
- Granés, Carlos (2022). *El delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*. Madrid: Taurus.
- Greenblatt, Stephen, et al (2009). *Cultural mobility: A manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grünfeld, Mihai (2000). "Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 26.51: 67-82.
- Instituto Cervantes (2014). "Seis voces en el espacio escrito: una celebración del lenguaje literario". https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_14/seis_voces/p03.htm.
- Jiménez, Juan Ramón (1917). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja.
- Martínez Fernández, José Enrique (1997). "De la influencia literaria a la huella textual." *Exemplaria* 1: 179-200.
- Mejías-López, Alejandro (2009). *The Inverted Conquest. The myth of modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Millares, Selena (2008). *Neruda: El fuego y la fragua*. Salamanca: Editorial Universitaria.
- Miranda, Julia (2016). *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Morales Isla, María de los Ángeles (2018). "«Pensar la poesía»: La poética compartida entre Magda Portal y Serafín Delmar." *Metáfora: Revista de Literatura y Análisis del Discurso* 1.1: 1-24.
- Ortiz Canseco, Marta (2019). "Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo." *Historia de las literaturas en el Perú*: 83.
- Phillips, Allen W (1982). "Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica: su presencia en la obra y el pensamiento del poeta." *Revista Iberoamericana* 48.118: 191-206.
- Portal, Magda (1962). *Una esperanza i el mar*. Lima: Biblioteca Nacional.
- Salgado, María A (2009). "Del Modernismo y sus puntas de lanza en el transatlantismo hispano: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez." *Hispania*: 439-448.
- Schwartz, Jorge (2002). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Girondo y Óscar Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Siskind, Mario (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tamayo Vargas, Augusto (1959). «Juan Ramón Jiménez, Poeta». *Letras* (Lima). 25.62: 58-67.
- Tudisco, Antonio (1939). "El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez." *Revista hispánica moderna*: 222-230.
- Veres, Luis (1999). "La presencia de Unamuno en la Revista Amauta." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 11: 8.

Originaria de México, María del Mar Rodríguez Zárate es licenciada en Letras por la Universidad de Monterrey. Durante ese tiempo, asistió a una conferencia en la ceremonia de entrega del Premio Alfonso Reyes en honor de Sergio Pitol. Posteriormente, se graduó de Maestra en Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde actualmente cursa el Doctorado en Literatura con una Beca ANID. Hasta la fecha, ha publicado en diversas revistas académicas como Alpha, La Colmena, Poligramas y 452° F. Entre sus campos de interés se encuentran los estudios transatlánticos e hispánicos, la literatura digital y los estudios sobre migración y fronteras.

Cuando el pasado individual se torna pasado colectivo. *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás como metáfora de la España contemporánea

Adriana Milanesio

Universidad Nacional de Río Cuarto, Instituto de Formación DC-VM

Resumen

El título de la novela *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás, 2018) enciende la intertextualidad bíblica. Nos acercamos a ella buscando la clave de lectura que nos permita actualizar el sentido del cuarto mandamiento. Pero, ¿qué ocurre cuando la norma se desdibuja a causa del desconocimiento, del silenciamiento propiciado por la historia oficial? El mandamiento toma carnadura en la búsqueda de respuestas, en ese tránsito hacia el pasado por el que circula la protagonista para sanar su trauma transgeneracional. Su familia esconde la fisura interna que atraviesa a la sociedad española: una grieta profunda que permite a algunos mirar sobre el hombro y a otros obliga a bajar la mirada.

La novela propone establecer un diálogo y una reflexión interpelando a los descendientes de la España franquista para generar una relectura y reinterpretación del relato del pasado y una proyección hacia un futuro memorioso que mantenga vivas las voces de las víctimas de la guerra civil y del largo proceso dictatorial que le siguió.

Metáfora de una España escindida por la historia reciente, la evocación bíblica contribuye a desnudar la hipocresía de quienes se dicen católicos y esconden debajo de la alfombra lo que incomoda y perturba.

Palabras claves: Honrar - metáfora de la España contemporánea - literatura postautónoma - cronotopía de la intimidad

Introducción

Lo peor de un golpe es lo que queda en medio
Cristina Fallarás

A pesar de los intentos del régimen franquista, la sociedad española no pudo borrar las huellas de los hechos de violación a los DDHH cometidos durante el golpe de estado y la dictadura del General Francisco Franco.

Clara Valverde (2014) investigó cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese

silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. El pacto de silencio fue muy fuerte en la sociedad española y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2019-2020: 8). Sin embargo, la transmisión transgeneracional³⁷ del trauma vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la Guerra Civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, del exilio, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Fue a fines del 2007 cuando el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior pero que no puede desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio ya que mantiene el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Asociaciones civiles dedicadas a la recuperación de la memoria histórica han señalado su disconformidad al advertir que el texto de la ley afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad y que es deber del Estado practicar políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Creemos que en la construcción de la memoria colectiva³⁸, los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate y recuperar aquellas voces que –a fuerza de sucesivas ilegalidades- se vieron silenciadas y/o vilipendiadas.

El caso Fallarás

La sociedad española no solo no pudo, sino que tampoco quiso olvidarse de lo sucedido. Para muchos, la guerra implicó la división familiar, la pérdida de sus seres queridos, de su tierra natal, de su libertad. Vieron pisoteados sus ideales, se sintieron vulnerables, descreyeron de la posibilidad de construir una sociedad más justa. Y ese mundo de ideas se entregó como un legado, como herencia hacia las generaciones venideras por medio, ya sea de un idioma, de un recuerdo o de un vacío y la literatura se encarga de eludir el pacto de silencio.

Para pensar la novela que nos ocupa, consideramos valiosa la categoría propuesta por Josefina Ludmer, quien recurre al concepto de “literatura posautónoma” para definir un tipo de producción propia del siglo XXI en la que se diluyen las categorías de realidad y ficción, en la que uno de sus postulados es “que la realidad (...) es ficción y que la ficción es realidad. Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’, y quedan afuera-adentro de las dos fronteras” (2020: 151). Este tipo de literatura, según Ludmer, aparece como testimonios o autobiografías. Esto es lo que ocurre con la obra de Fallarás, en la que la

³⁷ Valverde Gefaell entiende el trauma transgeneracional como una forma del cuerpo de procesar un evento traumático mediante una serie de mecanismos como el lenguaje corporal, los silencios y comportamientos que se transmiten de una generación a otra (2014: 33).

³⁸ Antes de avanzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel (2012):

el producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado (...) El recuerdo colectivo –es decir, las representaciones- de hechos que han afectado a un conjunto de individuos, pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo (Bolaños de Miguel, en Díaz 2019-2020: 7)

autora narra su propia historia familiar y nos traslada la pregunta acerca de qué de lo narrado es realidad y qué es ficción.

La narradora intradiegetica se llama Cristina Fallarás, tal como la autora empírica, y, tras varios años de inquietud y de silencio, ha decidido redescubrir su historia familiar, atendiendo al pasado de uno de sus abuelos, de quien nunca supo nada. La narración se presenta como un paseo en el cual el personaje nos invita a revelar, junto con ella, una historia familiar en la que el silencio acerca del destino sufrido por uno de sus miembros nunca ha sido cuestionado y en el que la violencia simbólica intrafamiliar ha sido naturalizada. “Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición, contada para pertenecer” (Fallarás, 2018: 34).

La novela mezcla investigación periodística y ficción, un libro en el que la narradora-autora-protagonista presenta una reflexión interna respecto de su familia y relata las historias de sus abuelos maternos (adeptos al régimen) y paternos (aparentemente republicanos) para, de ese modo, cuestionar y juzgar el silencio que se ha construido dentro de ambas familias y, como proyección, dentro de la sociedad española. La obra funciona como invitación a la búsqueda de los muertos de España, silenciados por la dictadura franquista pero presentes traumáticamente en las memorias de las generaciones posteriores.

Si tomamos la perspectiva de Ludmer, se trata de una obra en la que “‘La realidad cotidiana’ (...) absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente” (2020: 152). En las literaturas postautónomas, y en *HPM* en particular, se diluyen las fronteras entre “lo histórico como ‘real’ y lo ‘literario’ como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y [produce] una tensión entre los dos: la ficción [consiste] en esa tensión” (2020: 152).

La novela de Fallarás tensiona y trenza las hebras que dividen lo histórico y lo fabular y, en ese movimiento de torsión, nos interpela y nos plantea que su/la historia narrada representa la vivencia de muchos miembros de la comunidad española contemporánea, habilitándose, de este modo, la metáfora de la España actual, subsumida en el silencio y las muchas veces tímidas e individuales búsquedas por reconstruir un pasado que procuró serle arrebatado pero que se mantiene vivo y latente como herida transgeneracional.

Según De Benito Mesa:

A caballo entre la ficción y la crónica, Fallarás emplea consciente y deliberadamente el recurso de la autoficción para narrar su búsqueda personal de la memoria familiar (...) esta es la primera novela en que la autora aborda la memoria y la escritura de la Historia como objeto de reflexión. Si su obra tiene algo de pesquisa, de interrogatorio, la primera pregunta en este caso es autorreflexiva; el primer disparo va contra una misma (...) diferentes momentos de su relato familiar se intercalan con la enunciación en presente de la narradora, la propia Fallarás, que se sabe escribir en un intento de entender(se) (2018: 137).

La novela, a través de un relato ficcional, presenta la dialéctica entre el pasado y el presente. Este pasado personal e íntimo pone en evidencia que las historias familiares, con sus silencios y sus memorias, son producto de las historias sociales e institucionales porque la memoria familiar se halla inevitablemente atravesada por la memoria colectiva y pone en evidencia la presencia de esas heridas abiertas que reaparecen, incluso, en los descendientes de los protagonistas de la historia y que desconocen la verdad de los hechos acaecidos. Tal vez por ello el personaje reconozca en ese trauma el origen de su incapacidad de amar.

Parece que a quienes afecta con más saña la TGTVP es a los nietos. Yo soy nieta. La psicóloga llamada Clara Valverde deja caer en la entrevista las palabras miedo, rabia, bloqueo emocional, anorexia, toxicomanía, enfermedad y muerte.

Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar, me refiero a amar de verdad, AMAR, profunda, íntimamente conmovida, amar y resultar elevada por ese amor. Me pregunto si tiene que ver con este empeño mío en ir matándome, haber vivido instalada en un estado químico de inconsciencia desde que recuerdo (Fallarás 2018: 81).

Leonor Arfuch sostiene que “nuestra subjetividad individual será solo un resultado –temporario, contingente–, un momento en la trama continua de la intersubjetividad” (2016: 247). En este sentido, la narración de Fallarás, su memoria, solo cobra significado en la medida en que la memoria no es individual sino colectiva.

Cristina Fallarás para narrar su vida no solamente despliega “el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, acontecimientos, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación” sino que también recurre a la “espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico– se transforma así en espacio *biográfico*” (Arfuch, 2016: 248).

Por ello, el personaje necesita trasladarse hacia la casa de veraneo, para en medio de ese anclaje visual y auditivo reconstruir los devenires biográficos que componen su historia. Para Leonor Arfuch, “La ‘vuelta al hogar’ —después del periplo de una vida— aparecerá fuertemente simbolizada, como rito de pasaje a la madurez”. (Arfuch, 2016: 254) Con este retorno, el personaje recupera memorias personales y recuerdos con los que indagar sobre la historia de los abuelos, tanto maternos (amados e idealizados) por ella como paternos (despreciada una y desconocido el otro).

Tomamos el concepto bajtiniano de cronotopo en la reelaboración que realiza Leonor Arfuch para hablar de la intimidad, entendiéndola como la “peculiar relación entre espacio, tiempo e investidura afectiva que caracteriza la vivencia de *la casa/el hogar* (y que) puede ser definida, con toda propiedad, como un *cronotopos*” (2016: 254, cursiva en el original). “El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto inviste de sentido —y afecto— a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad” (Arfuch, 2016: 255). Sin el regreso a la casa veraniega, sin este hecho de salir despojada de todo a buscar a sus muertos, el relato carece de sentido. Solo en la intimidad derruida de su casa de niña acomodada podrá unir los recuerdos propios de ese tiempo de regocijo e ingenuidad con la información que acaba de obtener en internet: su abuelo, Félix Fallarás Notivol, de profesión carpintero, ha sido fusilado en las tapias del Cementerio del Torrero el 5 de diciembre de 1936.

La novela de Cristina Fallarás, en tanto novela biográfica o literatura posautónoma, podría pensarse, junto con Arfuch como una “autoficción (que) juega a ‘ser o no ser’ verdadero relato del yo, aunque conserve la referencia al nombre propio, o bien tome la forma de una novela aunque indague de cerca en la propia biografía” (Fallarás, 2018: 263).

Volver a su casa de veraneo, no solo le permite al personaje madurar parte de su historia familiar, comprender los silencios que habitan su identidad, aceptarse como sujeto víctima de la memoria traumática transgeneracional, sino que también le permite al personaje reflexionar sobre y redescubrir el vínculo que la une a su abuela materna y, en ello, redescubrirse a sí misma, comprenderse, aceptarse, asumir el origen de lo que ella entenderá como su propia basura. “Todos necesitamos alguna excusa para nuestras faltas, nuestra basura. Si has pasado treinta años ciega, más vale que la

excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras” (Fallarás, 2018: 81).

En la búsqueda por descubrir el pasado silenciado de la familia Fallarás, Cristina puede reinterpretar el rol determinante que en su construcción como persona jugó su abuela materna, a quien llama cariñosamente ‘la Jefa’.

HPM nos presenta una abuela que contribuye al silenciamiento de la historia familiar y rebaja a su consuegra, la abuela pobre, marcando con esto una tendencia en el personaje de la nieta que naturalizará el gesto de desprecio y optará por sentirse superior. Opción que necesitará desandar luego de su crecimiento, cuando la burbuja de cristal en la que ha sido criada vaya poco a poco desinflándose.

La abuela materna de Cristina representa todo aquello de lo cual la Cristina adulta quiere distanciarse, todo aquello de lo cual necesita desnudarse: las reglas de la alta sociedad, la satisfacción de los que vencieron en la batalla, tal vez por ello esa decisión de salir prácticamente desnuda a buscar a sus muertos con la que comienza la novela: “Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con mis muertos” (Fallarás, 2018: 11).

María Josefa, a quien ella llama La Jefa, es un personaje al que le gusta rebajar a los demás cuando advierte una situación de inferioridad social y/o económica.

Cuenta Cristina que cuando La Jefa conoció a quien sería el padre de la narradora “Aquella mujer, María Josefa, la Jefa, no le preguntó «¿Qué posees?», sino cuánto le pagaban por su trabajo. Aquella mujer, María Josefa, la Jefa, daba por hecho que el joven Fallarás no poseía nada, y ahí se encontraba el disparo” (Fallarás, 2018: 169).

Esa abuela, con la que Cristina se siente identificada, le provee a la niña conocimientos de los que tendrá que sacudirse para poder sanar su herida:

En aquellas soñolientas tardes de mi infancia en La Torre, mi abuela materna trató de que yo aprendiera algo que he tardado décadas en comprender: nosotras podemos infligir dolor en el cuerpo de aquellos que nos sirven. No solo la humillación de considerarlos seres inferiores. También dolor. Directo. De piel contra piel (Fallarás, 2018: 208)

El abuso de poder, aquello que signó a la facción de los vencedores de la Guerra Civil, se traslada a los ámbitos más pequeños, el poder se ejerce incluso con el personal de servicio, en los actos domésticos más cotidianos, de una manera obscena y se muestra como enseñanza que los miembros de las familias de los vencedores deben aprender para desenvolverse con “altura” en este mundo, como creen que corresponde a quienes pueden mirar a los demás arqueando las cejas e imponiendo distancia.

Según Cristina,

La Jefa no tenía igual. Bailaba el charlestón, cocinaba bollos fritos para cien comensales improvisados, cantaba canciones subidas de tono de principios de siglo y por las mañanas salía de compras para volver con las llaves de un par de apartamentos nuevos en el bolso. Luego, llamaba al *Heraldo de Aragón* y volvía a ponerlos en venta (Fallarás, 2018: 163)

La impunidad y la ostentación de la riqueza contrasta con la pobreza que caracteriza a la abuela vencida, aquella que no llegó a saber qué suerte corrió su marido, aquella que quedó esperando –como cada amanecer– que su hombre volviese a su casa, aquella que debió apañárselas con dos niños chicos, en un contexto de persecución ideológica y de estigmatización social.

La Jefa, aceptada y admirada por Cristina cuando era niña, se convierte, cuando el personaje central es adulto, en un ser de conductas cuestionables, que ha alimentado su fortuna sobre la base de la caída de otros. Porque eso parece ser así, la abuela, la

Jefa, vive gracias a la fagocitación de la abuela pobre, de su consuegra viuda a quien rebaja cada Navidad, sentándola en una silla y regalándole la ropa que a ella ya no le anda.

La primera vez que asistí a la escena era Navidad y yo una niña ya cabrona. La Jefa recibió a Presentación Pérez sin levantarse de su eterno sillón. (...) Presentación Pérez, mi abuela, entró en el salón con la misma mezcla de reverencia, pasmo, timidez e inseguridad con que las comulgantes nos acercábamos al altar, de pensamiento, palabra, obra u omisión. Con la campanilla dorada ya en la mano, María Josefa, mi abuela, la invitó a sentarse. Alguien acercó una silla. Hay pobres que no saben nadar. Son un tipo de pobres. María Josefa tenía claro que hay pobres que no saben sentarse en un sillón. Son un tipo de pobres. (...)

Al instante apareció una doncella cargada con dos grandes bolsas de plástico. Las dejó a los pies de la anfitriona. Poco a poco, en una ceremonia sin ceremonia, la Jefa fue extrayendo vestidos, visos, chaquetas, blusas, piezas de abrigo y faldas. No muchas. No pocas. Las suficientes. (...)

—Tenga, son para usted. A mí ya no me sirven (Fallarás, 2018: 205)

Gracias a la Jefa, Cristina aprende el desprecio, a mirar por sobre su hombro, a fruncir su nariz. Solo en su adultez puede reflexionar sobre su actitud despectiva.

Este viaje de introspección lleva al personaje a definirse a sí misma como una “auténtica hija de puta” (Fallarás, 2018: 203). El paso del tiempo y la necesidad de indagar sobre sus orígenes la llevaron a mirar de frente y sin tapujos a su abuela admirada y poner en perspectiva la figura de la abuela que solamente le regalaba pases gratis para el cine, porque era lo único a lo que podía acceder.

Según Charlotte Díaz,

El papel de la literatura es indudablemente esencial si queremos detener la transmisión del trauma, ya que como mantiene Valverde Gefaell, para superar el trauma debemos hablar con nuestras familias, con los testigos — que (...) van desapareciendo poco a poco—, debemos representar aquellos olvidados, darles voz y sacar la memoria de los vencidos para romper con el silencio; por lo cual, la literatura sí cumple un papel mnemotécnico fundamental (2019-2020: 73).

Por eso, creemos que —anclados en esta necesidad— se genera la recurrencia hacia la construcción de una literatura posautónoma: esa necesidad de narrar el propio pasado, la propia vida, de proponerle al lector la confusión entre realidad y ficción y mostrar la subjetividad individual por medio de recuerdos temporales y espaciales, íntimos y concretos.

¿A quién honramos?

Ante el mandamiento de “honrar a tu padre y a tu madre”, el viaje introspectivo que realiza el sujeto personaje/autora/narradora le permite reconciliarse consigo misma y comprender su estar en el mundo. Sólo honrando a sus antepasados silenciados, Fallarás podrá obtener una larga vida en la tierra. Reinterpretamos esta promesa de longitud en el sentido de calidad de vida y entendemos que a la sociedad española le resta honrar a muchos antepasados para encontrar esa paz que se escabulle y se rompe en cada escena del trauma transgeneracional que atraviesan las generaciones actuales, que no han vivido ni han sufrido de manera directa las consecuencias de la guerra, pero que sufren tormentos y angustias de manera incomprensible.

Como dice José María Ruiz Vargas:

La guerra marcaría violenta e indeleblemente tanto la memoria de sus protagonistas directos e indirectos como la de sus descendientes y la de todas las generaciones futuras, porque a la barbarie de los tres años de contienda habría que añadir cuarenta años de feroz represión, durante los que el terror institucionalizado y la violencia (...), el control social, la degradación y la humillación de los vencidos, etcétera, no solo añadieron más sufrimiento sino que abrieron aún más las profundas heridas psicológicas heredadas de la guerra, a tiempo que impedían sanadamente la más mínima posibilidad o tentativa de sanarlas (2006: 5).

La maldad y el ejercicio simbólico de poder desde los vencedores hacia los vencidos se hacen evidentes en las diferentes posibilidades de existencia de las familias de origen del personaje central de la novela y en los vínculos que se entretajan entre ellas.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- De Benito Mesa, I. (2018). Cristina Fallarás, «Honrarás a tu padre y a tu madre». *Diáblotexto Digital*, 3, 137-140. doi: 10.7203/diabltexto.3.13703
- Díaz, Charlotte (2019-2020). La transmisión transgeneracional del trauma de la Guerra Civil española en Otro mundo de Alfons Cervera: ¿Cómo puede la sociedad española superar su trauma transgeneracional? UCLouvain: Faculté de philosophie, arts et lettres.
- Fallarás, Cristina. (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, Josefina. (2020). *Aquí América Latina. Una especulación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ruiz-Vargas José María (2006). "Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista" en *HISPANIA NOVA* Revista de Historia Contemporánea Nº 6 - Año 2006
- Valverde Gefaell, Clara (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Madrid: Icaria.

Datos de la autora:

Adriana Milanesio es Profesora y Licenciada en *Lengua y Literatura*; Especialista en *Lectura, Escritura y Educación*, mención en Ciencias Sociales. Profesora responsable semiexclusiva de Literatura Latinoamericana I y Literatura Latinoamericana II en el Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes, San Luis. Profesora adjunta semiexclusiva de Literatura Española I y de Literatura Española II en la Universidad Nacional de Río Cuarto. Maestranda en Culturas y Literaturas Comparadas por la Facultad de Lenguas de la UNC. Integrante del equipo de Investigación: "Reinvenciones de la memoria: narrativas de la posdictadura. El 'duelo del duelo' como clave de futuros posibles" de la SeCyT de la UNRC. Docente en diferentes cursos de capacitación, de posgrado y trayectos de postítulo, expositora en diferentes eventos académico-científicos de carácter nacional e internacional, autora de diferentes capítulos de libros, autora del libro digital: *"Don Quijote de la Mancha. Recorridos de lectura y apuntes de clases"* UniRío Editora, 2018.

María Teresa León y las mujeres soviéticas

Federico Funes

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este trabajo indagamos a las mujeres soviéticas desde la mirada de María Teresa León para dar a conocer nuevas consideraciones de la autora sobre las mujeres y sus roles en la sociedad moderna. Tomamos como objeto de estudio una serie de notas periodísticas que la autora divulgó en la publicación periódica *España Republicana*, el órgano de prensa del Centro Republicano Español de Buenos Aires, durante los años 1941 y 1942, como así también algunos fragmentos de su autobiografía *Memoria de la melancolía* (1970). Nos interesó dar cuenta de que, para León, lo femenino no se agotó en la mujer española, aludida habitualmente en sus escritos, sino que asimismo interpeló a mujeres de otras nacionalidades, como es el caso de las mujeres soviéticas, en tanto representantes de ideas de izquierda.

Palabras clave: María Teresa León - España Republicana - Memoria de la melancolía - mujeres soviéticas - mujeres republicanas.

*Sé también que la mujer soviética
se adiestraba desde su juventud
en el manejo de las armas automáticas
al par que los muchachos sus compañeros*
María Tessa León, *España Republicana*

Introducción

En este trabajo indagamos a las mujeres soviéticas desde la mirada de la prolífera María Teresa León para dar a conocer nuevas consideraciones de la autora sobre la mujer y sus roles en la sociedad. Tomaremos como objeto de estudio una serie de notas periodísticas que León divulgó en la publicación periódica *España Republicana*, el órgano de prensa del Centro Republicano Español de Buenos Aires, donde la autora colaboró regularmente en los dos primeros años de su exilio en el país.

También nos apoyamos en su autobiografía *Memoria de la melancolía* (1970) [1979], un texto que contiene diversos pasajes que refieren a las mujeres soviéticas intelectuales y en menor medida a las que lucharon junto a los hombres para defender el comunismo en su país. En efecto, es necesario apoyarse en diferentes soportes, además del texto autobiográfico, como son los de la prensa de publicación periódica, para ampliar los estudios literarios desde otras perspectivas analíticas.

Nos interesa dar cuenta de que, para León, lo femenino no se agotó en la mujer española, aludida habitualmente en sus escritos, sino que asimismo interpeló a mujeres de otras nacionalidades, como es el caso de las mujeres soviéticas, en tanto representantes de ideas de izquierda. En este sentido, es preciso explorar de manera general el vínculo intelectual que adquirió la autora con Rusia, luego de los tres viajes que realizó durante la etapa republicana y la Guerra Civil española³⁹.

La figura de la multifacética María Teresa León, que fue escritora, actriz, traductora, locutora y directora de teatro, ha sido estudiada desde ambos lados del Atlántico. Para el caso de la Argentina, consideraremos determinados estudios que se

³⁹ León también visitó la Unión Soviética en otras oportunidades. Por ejemplo, tras la muerte de Stalin, como se puede apreciar en sus memorias.

hayan abocado a la autora y al lugar que María Teresa León le adscribió a las mujeres, y que nos permitan realizar nuevas lecturas en torno a su obra⁴⁰.

Las mujeres soviéticas en *España Republicana*

María Teresa León divulgó en la Argentina, país al que había llegado exiliada en marzo de 1940, una serie de notas periodísticas en la publicación periódica *España Republicana*, el órgano de prensa del Centro Republicano Español de Buenos Aires. Durante este inmediato exilio, publicó regularmente en este periódico y se destacan diversas contribuciones alusivas a las mujeres y la guerra (Funes, 2020). En el bienio 1941-1942 realizó al menos diecisiete aportes, siendo la única mujer que colaboró regularmente en esos años, momento en el que el periódico funcionaba semanalmente. Sin embargo, en 1943 la autora no publicó ningún artículo en *España Republicana*.

En sus notas se refirió a las mujeres de diferentes nacionalidades y prevalecen las alusiones a las mujeres españolas. Por ejemplo, en el artículo del 8 de noviembre de 1941⁴¹ titulado “La Doncella Guerrera” utilizó el romance popular para evocar a las mujeres españolas que fueron protagonistas durante la Guerra Civil desde diferentes roles.

No obstante, nos interesa estudiar las interpelaciones a las mujeres soviéticas, a quienes conoció durante los viajes que realizó a Rusia en la década del treinta. María Teresa León viajó por primera vez en diciembre de 1932, y regresó en agosto de 1934 para presenciar el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. De este segundo periplo publicó algunas notas en *El Heraldo de Madrid* y en la revista francesa *Regards*⁴². La tercera travesía a Moscú fue en marzo de 1937, en pleno desarrollo de la Guerra Civil española.

En uno de los artículos publicado en *España Republicana* intitulado “El teniente José. Mujeres en la guerra⁴³”, publicado en el periódico el 22 de noviembre de 1941, León se refirió a las mujeres soviéticas que combatieron junto a los hombres en la época de la Guerra Civil rusa, que enfrentó, después de la Revolución de Octubre, al Ejército Rojo de los bolcheviques contra el Ejército Blanco integrado por antiguos zaristas:

Conocí en Moscú una generala de la guerra civil, constelados de órdenes de Lenin al pecho y dientes de oro en la boca. Sé también que la mujer soviética se adiestraba desde su juventud en el manejo de las armas

⁴⁰ Nos interesa continuar con la línea de estudios que realizaron María Teresa Pochat, Mariela Sánchez, Ana Martínez García y Virginia Bonatto, por citar algunas investigadoras que se propusieron vincular memoria, nostalgia y exilio en la obra de León, y de esta manera develar algunas disputas en torno a los lugares adquiridos por la mujer en los textos de León. En 1989 Pochat publicó el artículo “María Teresa León, memoria del recuerdo en el exilio”. En continuidad con esta especialista, Mariela Sánchez difundió en 2019 “Memoria apátrida e intrusión narrativa. Imágenes de España en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado”. Por su parte, en 2014 Martínez García divulgó “La dimensión femenina en los textos de María Teresa León”. En el mismo sentido ubicamos un escrito de Virginia Bonatto “Nostalgia y nomadismo en María Teresa León. Figuraciones del yo femenino en tres textos del exilio”, del 2019. Por su parte, para analizar la visión de María Teresa León sobre las mujeres soviéticas nos apoyamos en los estudios sobre mujeres rusas en la vida cotidiana de la historiadora Sheila Fitzpatrick.

⁴¹ Texto inicialmente pronunciado por radio en noviembre de 1936 bajo el título “A las mujeres españolas”.

⁴² Algunas de estas crónicas fueron reunidas en *El viaje a Rusia de 1934* (2019, Editorial Renacimiento). El libro se divide en las crónicas del viaje de 1934 y otros artículos de León sobre Rusia, que se publicaron en periódicos como *Nueva Cultura* (Valencia), *Ce Soir* (Francia), *Ahora. Diario de la Juventud* (Madrid), *España Republicana* (Buenos Aires), *España Popular* (México), entre los años 1936 y 1953.

⁴³ Este artículo, como también “La doncella guerrera”, apareció publicado en *Crónica general de la guerra civil*, el libro de crónicas recopiladas por María Teresa León en 1937 (Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas), pero se trata prácticamente de otro relato que, si bien narra la historia de una modista española que se unió a los batallones de combate, la autora hizo referencia a otras acciones, las llevadas a cabo por las Brigadas Internacionales, el sindicalismo de la UGT, el Partido Comunista y diversas figuras políticas de ese entonces. Además, no menciona a las mujeres soviéticas.

automáticas al par que los muchachos sus compañeros. Eran útiles en los servicios auxiliares de la maquinaria militar rusa, y el cuerpo de paracaidistas las colocaba en su cuadro de honor. La debilidad no se transparentaba en aquellas juventudes que yo conocí (...) (León, 1941b: 6)

León observó la valentía de estas mujeres y también hizo mención a los “batallones femeninos” que formaron parte del frente soviético, como también los hubo más tarde en la resistencia española. Se trataba de mujeres protagonistas, al igual que sus compañeros los hombres, que defendieron a Rusia del enemigo que quería derrocar el mundo de la revolución, impuesto a partir de octubre de 1917.

Otro texto en el que se advierte un vínculo con la Unión Soviética se tituló “Los Cazadores de Tanques”⁴⁴, publicado en *España Republicana* el 13 de diciembre de 1941. A partir de un diálogo en primera persona, León contó que fue la primera mujer en subir a los tanques que se preparaban para defender Madrid durante noviembre de 1936, una batalla que contó con la ayuda de la Unión Soviética. Sin embargo, la referencia al apoyo de la Internacional Comunista en la batalla de Madrid es más explícita en las memorias de León, por ejemplo, en un recuerdo similar, recogido para hablar de la valentía de las mujeres españolas que asumieron tareas históricamente realizadas por los hombres, como dirigir un tanque:

Cuando llegaron los primeros tanques con instructores soviéticos me invitaron a ir a la base, situada ya no recuerdo dónde. Nuestros soldados acariciaban el acero como si fuese la piel de un caballo. Me invitaron a dar un paseo, y como la negra honrilla manda siempre, dije que sí y me pusieron un casco en la cabeza y me izaron en el tanque (...) Yo sentía un mareo loco, pero cuando la experiencia se terminó y me levantaron la tapa que habían cerrado sobre mi cabeza y me incorporé para huir, resultó que el grupo de tanquistas me vitoreaba y aplaudía. Afirmé mis nervios y sonreí como mejor pude para que no dijeran los soviéticos que las mujeres españolas eran unas cobardes. (León, 1979: 198)

Por último, en el artículo “Los Hombres del País de la Nieve”, difundido en *España Republicana* el 23 agosto de 1941, recordó, exiliada en Buenos Aires, a los soldados soviéticos hombres, a quienes observó en la primera visita a Moscú de 1932, y describió como “muchachotes con aire monacal y campesino”:

Estos días, al aventarse por las noticias telegráficas los innumerables recuerdos de nuestros viajes, no puedo dejar de pensar en aquellos muchachos que marchaban cantando por las calles de Moscú en el año 1932. Yo los he visto y puedo figurármelos en toda la poderosa inocencia de su patriótico entusiasmo actual. Van a dejarse matar para que los himnos al trabajo sobrevivan” (León, 1941a: 9)

La expresión “Yo los he visto” se presenta como necesaria para remarcar el hecho de registrar la historia en primera persona, como también sucede en otros textos, entre ellos el ya aludido “El Teniente José”, en el cual expresa: “Yo las he visto. A veces no eran ni jóvenes ni bonitas, como quería la leyenda” (León, 1941b: 6). En ese sentido, se advierte una conciencia de un legado (Sánchez, 2019), para que sea recogido por las nuevas generaciones y particularmente por las mujeres. Contar la historia desde el yo se vuelve como una estrategia para que no se pierda la transmisión de la memoria.

⁴⁴ Este título asimismo aparece en *Crónica de la Guerra Civil*. Sin embargo, la historia no es exactamente la misma, aunque se centra en el relato de soldados rusos que combatieron contra el nazismo.

Las mujeres soviéticas en *Memoria de la melancolía*

En la autobiografía de María Teresa León se reconocen diversos pasajes sobre encuentros que mantuvo con mujeres soviéticas. A diferencia de *España Republicana*, en donde prevalecen las apelaciones a las mujeres populares que lucharon durante la guerra, en las memorias predominan sus recuerdos a mujeres intelectuales.

Las alusiones a estas mujeres se van sucediendo en determinadas partes del texto autobiográfico, que como advierte M. T. Pochat no tiene un orden cronológico, ya que lo que determina el relato es la propia memoria de la autora (1989: 139), deteriorada para ese entonces por sus problemas de salud.

Entre las mujeres soviéticas intelectuales con las que se vinculó en aquellos años destacamos a las escritoras y hermanas Lili Brik y Elsa Triolet, cuyos apellidos de solteras era Kagan. También aparecen menciones a María Osten, la periodista alemana exiliada en Moscú, o a Nadezhda Krúpskaya, la viuda de Lenin, con quien coincidió en una celebración por el Día de la Mujer en Moscú. Por último, se refiere a las hijas y esposas de escritores rusos asesinados en la etapa estalinista.

Lili Brik era la viuda del poeta y dramaturgo Vladímir Mayakovski, fallecido en 1930, y su segundo marido fue Vitali Primakov, un general del Ejército Rojo ejecutado en 1937 durante las purgas estalinistas. Elsa Triolet había salido más temprano de Rusia y se casó con el escritor francés Louis Aragon, amigo de la pareja de escritores españoles desde la época de la realización de los Congresos de Escritores Soviéticos. En el siguiente fragmento autobiográfico León recordó a las hermanas soviéticas: “Yo recuerdo a Elsa con su cabeza rubia inteligente, a su hermana Lilí, la que ponía paz en el alma de Maiakovski” (León, 1979: 43). Asimismo, las describe como “mujeres frágiles, rubias e inteligentes” (León, 1979: 44), cuyos destinos se cruzaron con las vidas de los dos poetas.

También se advirtieron comentarios a las otras mujeres soviéticas, mujeres de la vida cotidiana, a quienes ya vimos apeló en *España Republicana*. León contó en sus memorias que brindó un discurso el Teatro Boishoi de Moscú, por las celebraciones del 8 de marzo de 1937 en el Día Internacional de la Mujer. Era una sala colmada de mujeres, entre quienes estaba la viuda del líder bolchevique:

Al entrar al escenario siento que me rodean, me atropellan con un grito: “¡No Pasarán!” Era el nuestro. Me siento reducida, pequeña. Una mano me acompaña a mi asiento, otra toma suavemente la mía, que está temblando. Es la de Nadedja Kruskaia. Me quedo prendida un instante en esos ojos que han mirado a Lenin. Me parece que se me hielan los labios. Con las manos heladas me levanto para hablar a las mujeres de la Unión Soviética. ¡Ocho de marzo! El teatro, puesto de pie, repite con ritmo ese “¡No pasarán!” que Dolores Ibárruri dejó en nuestra boca, Y hablé con toda la rabia, con la furia que llevábamos entonces en las venas porque nos creíamos combatientes traicionados de la libertad (...) Y la sala, repleta de mujeres, lloró fraternalmente unida al destino de un país lejano del que sabía poco... (León, 1979: 96)

Y también se advierten menciones a las mujeres urbanas, aquellas “muchachas que bailan flamenco con acento moscovita” (León, 1979: 254), que observó durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos.

Por su parte, María Osten es otra de las mujeres reconocidas desde la óptica de María Teresa León. Periodista de origen alemán, había participado como corresponsal en la Guerra Civil española, y se trasladó a Moscú tras el ascenso de Hitler al poder en Berlín. Fue víctima de la persecución estalinista, como su compañero el periodista Mijaíl Koltsov.

León supo de la muerte de Osten durante el viaje que realizó a Rusia en 1956, después del fallecimiento de Stalin, como así también de otros amigos que habían sido

víctimas de las purgas del Partido Comunista Ruso, entre ellos el general húngaro Emil Kleber y el escritor Serguéi Tretiakov. León recogió esta remembranza para dirigirse a las hijas y a las esposas de los asesinados, a quienes había conocido en sus viajes anteriores:

Llamó a nuestra puerta una anciana a la que al principio no reconocí. Me dijo: Soy la mujer de Tretiakov. Detrás de ella venía una mujer destruida con su juventud en jirones: ¿No te acuerdas de mí, María Teresa? Soy la hija de Tretiakov, siempre me regalabas tus cosas más bonitas para que fuera a la escuela de aeromodernismo muy a la moda (...) Luego, madre e hija, me contaron su calvario. (León, 1979: 222)

Con relación a la perspectiva de María Teresa León sobre las mujeres soviéticas, Fernando Castillo volvió a recoger un testimonio de la autora de 1935, en el que León aseguró que la mujer en Rusia había encontrado “un perfecto equilibrio”⁴⁵. Como también consideró el autor, es objetable esta afirmación, ya que durante la etapa estalinista las mujeres sufrieron algunos retrocesos sociales, como la prohibición del aborto o trabas para el divorcio (Fitzpatrick, 2019: 231), conquistas adquiridas en los años leninistas. Sin embargo, la visión de León sobre Rusia va a cambiar, como se observa en el fragmento autobiográfico del párrafo anterior, tras sus visitas al país luego de la muerte de Stalin.

Por último, es preciso destacar que en el texto autobiográfico aparecen menciones a mujeres de otras nacionalidades, además de la mujer española, y la mujer soviética. En este sentido, se advierten referencias a las mujeres italianas, observadas por la autora en los años que vivió en Italia antes de regresar a España, o a las mujeres vietnamitas, luchadoras contra la invasión norteamericana en los años de Guerra Fría.

Conclusión

En este escrito nos preocupamos por indagar a las mujeres soviéticas desde la mirada de María Teresa León, y para ello nos apoyamos en dos soportes de investigación: la publicación periódica *España Republicana*, y la autobiografía de la autora, *Memoria de la melancolía*.

Por un lado, advertimos que en la publicación *España Republicana*, María Teresa León intentó apelar a las mujeres populares, aquellas que lucharon en los batallones femeninos soviéticos, como se pudo apreciar en el artículo “El teniente José. Mujeres en la guerra”. Asimismo, en otros envíos, como “Los Cazadores de Tanques” y “Los Hombres del País de la Nieve”, se construye una relación entre las mujeres, los hombres y la guerra.

También se reconoce en esos envíos una necesidad por contar estas historias desde un yo protagónico, para conservar la memoria, y dejar una transmisión cultural a las nuevas generaciones, en particular a las mujeres.

Por su parte, en sus memorias predominan los recuerdos a las mujeres intelectuales, como Lili Brik, Elsa Triolet, Nadezhda Krúpskaya o María Osten, y estas historias se entrelazan con otras que tienen como protagonistas a mujeres urbanas y trabajadoras.

En síntesis, María Teresa León fue relatando, a través de diversos personajes femeninos, intelectuales o no, determinadas concepciones sobre las mujeres soviéticas,

⁴⁵ “María Teresa León, al ser entrevistada en México en 1935 para el periódico *El Día* y la revista *Todo*, que también recoge Robert Marrast, se pronuncia acerca de la situación de la mujer en la URSS. A preguntas de la periodista Isabel Farfán, afirma que en la sociedad soviética la mujer ha encontrado «un perfecto equilibrio», dado que la protegen todas las leyes, al tiempo que su compromiso y entrega la ha llevado a lo más altos puestos” (Castillo, 2017: 21)

en tanto representantes de ideas de izquierda, como también lo fueron las mujeres españolas durante la Guerra Civil.

Bibliografía

- Bonatto, Virginia (2019). "Nostalgia y nomadismo en María Teresa León. Figuraciones del yo femenino en tres textos del exilio", *HispanismeS*, n° 12, *Le 'nomadisme' dans les mondes hispaniques*, Société des Hispanistes Français, pp. 188-200.
- Castillo, Fernando (2017). "DOS MIRADAS LITERARIAS AL PAÍS DE LOS SÓVIETS: Rafael Alberti, María Teresa León y Félix Ros". *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 808 (Octubre), pp.4-31. Dossier España y la URSS.
- Funes, Federico (2020) "María Teresa León en *España Republicana*: La mujer, los escritores, la guerra. Una lectura a partir de sus artículos de 1941 y 1942", *Diablotexto*, Universidad de Valencia, Vol. 8, pp. 154-176. Monográfico "Mujeres 'transhemisféricas': letras de España y América Latina en diálogo" (Mariela Sánchez coord.), disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/17698>
- Martínez García, Ana (2014). "Dimensión femenina en los textos de María Teresa León", *Analecta Malacitana* (AnMal Electrónica), n° 37, pp. 137-152.
- Pochat, María Teresa (1989). "María Teresa León, memoria del recuerdo en el exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos* (noviembre-diciembre de 1989), pp. 135-142. *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 473-74 (noviembre-diciembre de 1989). Dossier El exilio español en Hispanoamérica.
- Sánchez, Mariela (2019). "Memoria apátrida e intrusión narrativa. Imágenes de España en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado", *Boletín de Literatura Comparada*, n° 44, pp. 51-73.
- León, María Teresa (1979). *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Bruguera
- (1941a). "Los Hombres del País de la Nieve", *España Republicana* (23 de agosto de 1941), n° 603, p. 9.
- (1941b). "El Teniente José. Mujeres en la guerra", *España Republicana* (4 de octubre de 1941), n° 609, p. 6.
- (1941c). "Los Cazadores de Tanques", *España Republicana* (13 de diciembre de 1941), n° 619, p. 8.

Datos del autor:

Federico Funes. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Magíster en Comunicación y Cultura por la UBA. Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura Historia Social Contemporánea (FSOC-UBA). Tutor del curso virtual de posgrado Historia, sociedad, cultura y política en el siglo XX, perteneciente a la Maestría en Estudios Políticos de FLACSO-Argentina. Miembro del Grupo de Estudios Historia de los Medios de Comunicación en América Latina y el Caribe (HISCOMALC), con sede en el Instituto de Estudios de América Latina y del Caribe (IEALC). Algunas líneas de investigación: Guerra Civil española, exilio republicano español en la Argentina, revistas culturales y prensa de publicación periódica, mujeres republicanas. Publicó artículos en revistas científicas especializadas.

Las literaturas hispánicas e hispanoamericanas en las páginas de la *Revista Acadêmica* (1933-1948)

Mônica Gomes da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - Fundação Casa de Rui Barbosa

Resumen

La investigación en tela propone hacer una prospección preliminar acerca de la presencia de las literaturas de lengua española en la *Revista Acadêmica*, publicación periódica brasileña editada — entre 1933 y 1948— y coordinada por Murilo Miranda. La revista sobresale por apoyar las manifestaciones de las vanguardias artísticas en su etapa de consolidación, volviéndose un importante medio de divulgación de la literatura y de las artes modernas en Brasil. Debido a su postura antifascista durante la Segunda Grande Guerra Mundial, se convierte en un símbolo de la resistencia intelectual frente al contexto totalitario de aquel momento, alcanzando gran éxito dentro y fuera de Brasil. Igualmente, es perceptible, en la *Revista Acadêmica*, la búsqueda de puntos de contacto con las literaturas hispanoamericanas e hispánicas afines a la propuesta editorial de la revista. A fin de alcanzar el objetivo principal de este trabajo, partimos de los estudios de Laura Ribeiro (1989) y Muza Velasques (2000) acerca de la importancia de la *Revista Acadêmica* en el contexto literario y editorial brasileño. Al revés del alejamiento que distinguía a la literatura brasileña del contexto iberoamericano, la revista establece una red de interlocución, difusión y estudio de las producciones en lengua española en Brasil.

Palabras clave: literatura iberoamericana - literaturas hispánicas - literatura latinoamericana – Murilo Miranda - *Revista Acadêmica*.

Introducción

La *Revista Acadêmica* nace como el periódico de los alumnos de la Facultad Nacional de Derecho de Rio de Janeiro, cuando Murilo Miranda, Lúcio Rangel y Moacir Werneck de Castro, los primeros editores, todavía eran estudiantes. La juventud del grupo de la *Revista Acadêmica* es un tema recurrente en la memoria acerca de la publicación, así como el comprometimiento político de sus integrantes (Velasques, 2000). El grupo de la “taberna da Glória”, así denominado en razón del barrio de Rio de Janeiro frecuentado por los jóvenes académicos y bohemios, era formado por los editores de la revista, Murilo, Lúcio e Moacir, y los colaboradores asiduos como Carlos Lacerda, Dante Viggiani y Otávio Dias Leite. Al lado de los jóvenes estudiantes, están autores como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira y Sérgio Milliet, formando, por consiguiente, los cuadros de colaboradores con escritores y críticos de gran relieve en la literatura brasileña en aquel momento.

La *Revista Acadêmica* presenta tres fases principales recubriendo las innúmeras líneas y frentes de acción que persiguió, según la profesora Laura Ribeiro (1989). Entre los años de 1933 y 1934, ocurre la primera fase, la “Actuación universitaria”, cuando empiezan a delinearse la dirección editorial y el formato del periódico. Es posible acompañar el crecimiento de la presencia de las artes en la revista al lado de un debate crítico acerca del panorama literario y político.

La segunda fase, “Años de lucha”, comprende los años entre 1935 y 1938, y está cargada por la denuncia al avance dictatorial en Europa y el *front* de batalla de la Guerra Civil Española. Esto se refleja en la selección de temas y de colaboradores próximos a la línea editorial que rechazaba la escalada nazi fascista en la década de 1930. Hay artículos y textos literarios —poemas, cuentos, crónicas— de escritores que irán a profesar repudio y denunciar la violencia de los regímenes dictatoriales en Brasil y Europa.

En la tercera fase, “Años de Resistencia”, entre 1939 y 1948, acompañamos el desarrollo de la Segunda Grande Guerra Mundial, cuando la publicación enfrenta el recrudecimiento de la censura del Estado Novo. Murilo Miranda se vio obligado a buscar medios para asegurar la aprobación en el DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) y para esto lanzó números temáticos de homenaje a escritores o pintores.

Arte y política eran faz y anverso de una misma moneda, siendo una forma de participar del debate público. Se creía que era papel del intelectual y del artista manifestarse acerca de las grandes cuestiones de su tiempo. Es recurrente la metáfora

de la noche para indicar el tiempo de ignorancia y violencia y la metáfora de la luz como el símil para el conocimiento.

La *Revista Acadêmica* asumía para sí el deber de hacer la crítica y promover la reflexión sobre la sociedad, aunque bajo fuerte coerción durante los años de dictadura estadonovista. La postura antifascista durante la Segunda Grande Guerra Mundial garantizó el estatus de símbolo de resistencia intelectual frente logrando una amplia divulgación.

Como se puede observar, el alcance de la revista era amplio y diverso. Por su parte, la actividad editorial de Murilo Miranda se caracterizó por un empeño en reunir artistas e intelectuales de distintas regiones de Brasil más allá de otros países. La proficua articulación se refleja en los autores y textos divulgados por la revista, además de la inmensa correspondencia del periodista que se encuentra, en gran parte, en los archivos de la *Fundação Casa de Rui Barbosa* (FCRB). Existen más de doscientos documentos referentes a la edición de la *Revista Acadêmica* y ochenta y cinco remitentes comprobando la tesitura de una gran red intelectual de repercusión y alcance vastos.

Entre las innúmeras participaciones en la revista, sobresale una presencia expresiva de las literaturas hispanoamericanas e hispánicas de autores que compartían los mismos principios editoriales de la revista. La divulgación de textos de autores de lengua hispánica es algo singular en el panorama literario de Brasil que empezaba a demostrar un interés mayor en la literatura estadounidense y era volcado para la literatura europea, sobre todo francesa. Aunque haya una fuerte francofonía en la revista, algo común a la escena cultural del período, es digna de nota la representación de las literaturas de lengua española y/o artículos de periodistas hispánicos e hispanoamericanos.

Por otro lado, sobresale el trabajo de acercamiento de escritores brasileños a las literaturas hispánicas y latinoamericanas a través de textos críticos que discuten estas literaturas o señalan los puntos de contacto con la literatura brasileña.

Tras demostrar la importancia de la revista en el panorama editorial brasileño, organizamos el trabajo en dos secciones más. La primera apunta cómo el interés por los contextos hispánicos e hispanoamericanos se refleja en las noticias y artículos del periódico. En la segunda sección, pasamos a la descripción de los textos de/sobre la literatura hispánica e hispanoamericana en la revista.

1 Presencia de España y América Latina en la *Revista Acadêmica*

En la colección *Plínio Doyle* perteneciente a la FCRB, es posible consultar casi todos los ejemplares de la *Revista Acadêmica*. El conjunto de las revistas se encuentra organizado en cinco tomos y posee cincuenta y ocho del total de setenta⁴⁶ números publicados. Al todo, son treinta y tres números⁴⁷ con la publicación de artículos, poemas, crónicas y noticias concernientes a América Latina y España. El empeño de creación de un espacio de la literatura en lengua hispánica se refleja también en el número temático dedicado al Chile (1947) y temas que contemplan desde la colonización hispánica hasta las batallas de la Guerra Civil Española.

⁴⁶ No forman parte de la colección los siguientes ejemplares: n. 21 (08/1936); n. 22 (09/1936); n. 24 (12/1936); n. 25 (01/1937); n. 26 (03/1937); n. 30 (09/1937); n. 31 (10/1937); n. 33 (01/1938); n. 34 (04/1938); n. 43 (04/1939); n. 59 (01/1942) y n. 60 (05/1942).

⁴⁷ n. 1 (09/1933); n. 15 (11/1935); n. 16 (01/1936); n. 18 (05/1936); n. 19 (06/1936); n. 20 (07/1936); n. 23 (11/1936); n. 28 (06/1937); n. 29 (07/1937); n. 35 (05/1938); n. 36 (06/1938); n. 37 (07/1938); n. 38 (08/1938); n. 39 (09/1938); n. 40 (10/1938); n. 41 (12/1938); n. 45 (08/1939); n. 46 (09/1939); n. 47 (11/1939); n. 48 (02/1940); n. 49 (05/1940); n. 50 (07/1940); n. 51 (09/1940); n. 53 (02/1941); n. 55 (06/1941); n. 62 (11/1942); n. 63 (05/1943); n. 64 (06/1944); n. 65 (04/1945); n. 67 (11/1946); n. 68 (07/1947); n. 69 (12/1947) y n. 70 (12/1948).

En razón del límite de este trabajo, no vamos tratar, detalladamente, la representación de la Guerra Civil Española en la *Revista Acadêmica*. Hubo una larga campaña en las páginas de la revista, condenando las ofensivas falangistas y publicando textos de García Lorca, cuya muerte se convierte en un símbolo de la masacre del conflicto y Antonio Machado, un portavoz contra el arbitrio y la violencia. Por ser la más copiosa producción, presente en catorce números de la revista, fue blanco de un trabajo aparte.

La mención a la América Latina es hecha desde su primer número, en septiembre de 1933, cuando se exponen las directrices editoriales de la revista. El artículo “A nova geração” tiene como epígrafe una cita de Alfredo Palacios (1933: s.p.⁴⁸), profesor y político socialista argentino: “Na América latina são os jovens que orientam o pensamento e dirigem a ação”. El texto trata de la misión de la juventud tras la Revolución de 30 en Brasil y el papel de la Universidad en un mundo al borde del abismo “dum liberalismo extremado” (Bessa, 1933: s.p.) y bajo un “regime do arbítrio e da opressão”.

De forma sutil, el epígrafe pone el Brasil en un contexto más amplio —América Latina— y anticipa la importancia que la educación va ganar en la revista, medio primordial para preparar los estudiantes para “a investigação das nossas questões e necessidades sociais” (Bessa, 1933: s.p.). El artículo concluye por la urgencia de que los “problemas vitais” lleguen a la Universidad que debería “irradiar a luz que há de iluminar a alvorada da vida da nova geração”. (Bessa, 1933: s.p.).

En el número dieciséis, en enero de 1936, la relación entre los estudiantes y América Latina gana una atención mayor. El texto del escritor y periodista peruano Luis Alberto Sánchez alude a la misión intelectual de los estudiantes latinoamericanos en una línea prójima al texto de Osmundo Bessa. El artículo “O estudante da América” preconiza la necesidad de acercarse de los problemas reales en una postura comprometida y combativa:

O Estudante da América Latina é por definição rebelde. Explica-se que nas nações imperialistas ou prósperas e autônomas o estudante possa ser só estudante. Nos países, como os da América Latina, China, a estudantada é rebelde. O contato com a vida e seu impulso juvenil a converte em palanca da inconformidade e trincheira do protesto. As universidades isoladas da vida, como a dos Estados Unidos, não têm mostrado ser as mais aptas — por outro lado — para a hora da crise, porque isolando o estudante para que estude bem, o imunizaram da realidade e o tornaram inapto para esta na hora da crise. (Sánchez, 1936: 5).

Enseguida, Sánchez denuncia el cierre de la Universidad de S. Marcos en Lima y la represión a los estudiantes peruanos, encerrados en la cárcel. Situación de persecución semejante pasaban estudiantes de Ecuador y Panamá. La censura y represalias creaban un “político prematuro”, o sea, transformando negativamente a los estudiantes que priorizaban el disfraz y el cálculo. La conversión de las Universidades en “estalagens profissionais” sería un blanco de las clases altas. Al fin del texto, entre la “juventude rebelde e batalhadora ou dominada e hipócrita”, Sánchez prefiere los riesgos de la primera que el conformismo de la segunda.

La dimensión política es fundamental en la *Revista* que deja evidente su compromiso con las causas sociales y un ideario progresista que apostaba en el conocimiento como medio de revolucionar lo que se consideraba ultrapasado e injusto, rumbo a un nuevo tiempo. La reflexión del periódico se procesaba en dos dimensiones: sea en el rescate del pasado, con su debida crítica, sea con el noticiero que se proponía informar acerca de la actualidad política y artística de los países de lengua española.

⁴⁸ La *Revista Acadêmica*, salvo algunas excepciones, no posee la indicación del número de páginas en sus ejemplares.

En la búsqueda de las raíces de nuestros problemas, se realiza una investigación sobre las cuestiones coloniales implicadas en los problemas enfrentados en América Latina. En el número dieciséis, en enero de 1936, consta un artículo de Aldous Huxley que va hacia “As conquistas e suas raízes” y se detiene en el afán misionero de la colonización española inversa a las colonizaciones inglesas y holandesas. La imposición religiosa es una marca inolvidable en las poblaciones nativas que, según Huxley (1936: 1), cargaban “o espírito da longínqua Espanha” en que pese el siglo de independencia de países como México.

Sobre el estudio del pasado latinoamericano, hay un artículo, “Bolívar y Pedro I” del escritor brasileño Alceu Marinho Rego, publicado en julio de 1936, que realiza la comparación entre la independencia de los países hispanoamericanos y el Brasil. El texto contrapone los procesos políticos y la sublimación de ellos en los dos políticos

Bolívar traduzia os ideais das gerações americanas que sonharam a liberdade e a república. Pedro I era a expressão das ideias europeias aclimatadas, querendo estender ao solo hospedeiro o regime em que viviam as combalidas monarquias do velho mundo. (Rego, 1936: 8).

El texto recupera hechos históricos para crear el perfil republicano de Bolívar y explicar la división de los países hispanoamericanos, al revés de la unificación del antiguo territorio portugués.

Son recurrentes los sueltos y artículos con actualidades políticas en los países hispanoamericanos. En agosto de 1937, el número veintinueve informa acerca de las elecciones en Argentina. El suelto “O Candidato do General” critica la lejanía del Presidente Ortiz en relación al proletariado argentino. El número treinta y seis, en junio de 1938, presenta una entrevista con el presidente uruguayo General Alfredo Baldomir y elogia su postura democrática al revés de la predominancia totalitaria en América Latina. En julio de 1938, a través del suelto “Paz no Chaco”, el número treinta y siete evalúa, rápidamente, el armisticio de la guerra entre Bolivia y Paraguay. El número treinta y nueve, en septiembre de 1938, trae el artículo “Cultura e Nacionalismo” del escritor alemán Heinrich Mann que trata de la inauguración de una escuela alemana en Argentina, critica el nazismo en Alemania y comenta la salida de intelectuales alemanes del país.

La postura antirracista de la revista, sea en relación a persecución a los judíos, o la violencia contra los negros en Brasil, destaca, en diciembre de 1938 (n. 41), la noticia del congreso antirracista en Lima en 1938, cuando tiene lugar la Octava Conferencia Panamericana contra el racismo. La unión panamericana es blanco de apreciación del editorial en el número cuarenta y cinco, en agosto de 1939, y se argumenta a favor de una postura continental contraria al nazi fascismo, aunque con fuertes advertencias sobre el liderazgo estadounidense.

La Unión Panamericana reaparece en el suelto sobre una Conferencia Democrática en Chile para debatir el peligro fascista en América. En el número sesenta y cinco, de abril de 1945, el poeta estadounidense Archibald MacLeish escribe el ensayo “A experiência americana” acerca de la colonización en Estados Unidos y los países hispanoamericanos y el cambio de la relación de dependencia cultural que marca el pasado de ambos. El texto habla de una reorientación cultural en razón del espejo europeo roto por la guerra.

En este sentido, las proposiciones de los artículos de Huxley y MacLeish se coadunan a la historiografía que exaltó la “eficiencia” de los colonizadores ingleses en contrapunto al “caos” de los colonizadores ibéricos. Así, tenemos acceso a una interpretación que vigoraba en un período fundamental que legó trabajos clásicos de la historia brasileña, como *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda. Sorprendemos, en movimiento, la formación de un imaginario en relación al pasado colonial latinoamericano que incorpora, paulatinamente, el creciente protagonismo estadounidense.

En el número sesenta y ocho, de julio de 1947, se concentra en el pasaje del embajador chileno Gabriel Gonzalez Videla en Rio de Janeiro. El futuro presidente de Chile gana un homenaje de la revista, que recuerda su actuación competente y la postura de denuncia ante el crecimiento de la censura en Brasil. Son reunidos artículos y crónicas de Ademar Vidal, Orígenes Lessa, José Lins do Rego y Renato Almeida.

En este breve recorrido, es perceptible el anhelo en la revista por acercarse del contexto de los países de lengua española. Para lograrlo, la presencia de la literatura hispánica e hispanoamericana en la publicación es un elemento fundamental. Seguimos, por tanto, el análisis con el papel desenvuelto por la literatura.

2. Presencia de las literaturas hispánica e hispanoamericana

Es sobresaliente la cantidad de colaboraciones relativas a las literaturas hispánica e hispanoamericana en la *Revista Acadêmica*. Se construye una crítica literaria a través de artículos y sueltos que comentan la escena literaria y el intercambio con la literatura brasileña. Además, son recurrentes los textos en prosa y poemas de autores españoles e hispanoamericanos, traducidos o no para el portugués.

La construcción de una crítica literaria sobre las literaturas de lengua española se anuncia en noviembre de 1935 y comprende textos tanto de autores hispánicos, pero también de otras nacionalidades (Conf. Tabla 1).

Tabla 1 – Crítica Literaria

Textos críticos	Título	Autor	Revista Acadêmica
Artículos /Ensayos	“Arte decadente”	J. Díaz Fernández	n. 15 (11/1935)
	“Ramón del Valle Inclán”	Jean Cassou	n. 18 (05/1936)
	“O romance policial”	Ramón Fernández	n. 18 (05/1936)
	“Gênio de Cervantes”	Jean Cassou	n. 23 (11/1936)
	“ <i>Don Juan</i> ”	Gregorio Maraón	n. 50 (07/1940)
	“Trajetória do Negro na poesia da América”	Aida Mazoni	n. 51 (09/1940)
	“Últimas notícias de Luiz Aragon”	Rafael Alberti	n. 62 (11/1942)
	“Um croqui do espírito francês na América de Língua Espanhola”	Raúl Navarro	n. 67 (11/1946)
	“Dias e Noites”	Jorge de Lima	n. 69 (12/1947)
Notas/ Suelos	“Livros”	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 15 (11/1935)
	“Medio siglo de Álvaro”	Alfonso Reyes	n. 41 (12/1938)
	“ <i>Ultra</i> ”	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 46 (09/1939)
	“ <i>Ultra</i> ”	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 48 (02/1940)
	“Lídia Besouchet e Newton Freitas”	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 48 (02/1940)
	Nota sobre la antología de la <i>Hispanic Society of America</i>	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 49 (05/1940)
	“ <i>Sur</i> ”	<i>Revista Acadêmica</i>	n. 62 (11/1942)
	“Saudação aos escritores chilenos”	Guilherme Figueiredo	n. 68 (07/1947)
	“Mário de Andrade”	Gabriela Mistral	n. 66 (11/1945)
Crónicas	“Uma visão nova de Quixote e Panza”	Rubem Braga	n. 23 (11/1936).
	“Depoimento”	Ademar Vidal	n. 68 (07/1947)
	“Do Chile” (Carta)	Rosário Fusco	n. 68 (07/1947)
	“Lembrança do Chile”	Oswaldo Alves	n. 68 (07/1947)
Total			25 textos

El número quince trae, por vez primera, un comentario de un periodista español respecto a la literatura. En “Arte decadente”, J. Díaz Fernández (1935: 13) contrapone el arte de “introspecções mórbidas, lentas, cansadas” que podemos relacionar a las literaturas finiseculares, a escritores modernos como James Joyce y D. H. Lawrence. El

tópico de la falsedad del primer tipo y el contacto vital con la realidad es una constante en el repertorio crítico de la revista favorable a la literatura moderna. El poeta español Rafael Alberti también escribe sobre la literatura moderna con el artículo “Últimas noticias de Luiz Aragon” en el número sesenta y dos, de noviembre de 1942, haciendo una apreciación de la poesía y el surrealismo.

En contrapartida, sobre la literatura finisecular hispanoamericana, el artículo “Um croqui do espírito francês na América de Língua Espanhola” del traductor argentino Raúl Navarro hace un recorrido de la influencia y la importancia de la cultura francesa en el siglo XIX en Hispanoamérica sobre todo en la literatura romántica y parnasiano simbolista en el número sesenta y siete de noviembre de 1946.

En el número dieciocho, Jean Cassou publica el artículo “Ramón del Valle Inclán” en el cual discurre acerca de la retórica en España y el Barroco. A propósito, el período es blanco de atención en otros textos, como el artículo *Don Juan* del escritor y filósofo español Gregorio Marañón. Aun sobre la literatura peninsular, el número veintitrés, de noviembre de 1936, se vuelve para Miguel de Cervantes y el romance *Don Quijote*. Ambos son apreciados en el artículo de Jean Cassou, “Gênio de Cervantes” y en la crónica de Rubem Braga, “Uma visão nova de Quixote e Panza”.

El escritor mexicano Alfonso Reyes participa del homenaje a los cincuenta años de Alvaro Moreyra con el ensayo “Medio siglo de Alvaro” en uno de los números conmemorativos de la revista, el número cuarenta y uno de diciembre de 1938. La poeta chilena participa del homenaje a Mário de Andrade, en año de su muerte. En noviembre de 1945, Mistral recuerda la dimensión de la obra del escritor paulista. A su vez, *la Revista Académica* hace una nota sobre el Premio Nobel que había sido concedido a la poeta, hecho que aparece, positivamente, más de una vez en la publicación.

En el número de homenaje a Chile, hay una crónica de Guilherme Figueiredo sobre la literatura chilena, “Saudação aos escritores chilenos” —y el testimonio de Ademar Vidal sobre el pasaje de Gabriela Mistral en Brasil. Rosário Fusco y Osvaldo Alves hacen relatos sobre viajes al país andino, el primero con las novedades de quien había llegado hacía poco a la capital, registrando el entusiasmo de las descubiertas, el segundo haciendo un relato nostálgico de su pasaje por Santiago y los recuerdos acogedores de la ciudad. Chile y sus escritores vuelven a aparecer en el texto de Jorge de Lima, “Dias e Noites”, que cita Pablo Neruda en el penúltimo número de la revista de diciembre de 1947.

En el número cincuenta y uno, de septiembre de 1940, el ensayo de Aida Mazoni “Trajetória do Negro na poesia da América” trae un análisis formal de poemas estadounidenses y latinoamericanos, sobre todo cubanos, y aporta las contribuciones de los negros en la literatura latinoamericana.

Los sueltos informan acerca de las novedades literarias y otros periódicos: el homenaje a García Lorca y Antonio Machado por la revista cubana *Ultra* de Fernando Ortiz en el número cuarenta y seis de septiembre de 1939; se anuncia un intercambio de periódicos latinoamericanos y portugueses por parte del Departamento de Imprenta y Propaganda en el número cuarenta y siete de noviembre de 1939. La misma revista *Ultra* recibe una nueva nota en febrero de 1940 y se anuncia el trabajo de traducción de literatura brasileña al español del casal Lúcia Besouchet y Newton Freitas en Argentina (n. 48).

Aun en el campo de la traducción, fue noticia la versión en inglés del poema de Jorge de Lima en la antología de “*hispanic poets*” por la *Hispanic Society of America* en mayo de 1940 (n. 49). La presencia de las publicaciones argentinas figura desde la mención a la *Revista Pan* de Argentina como fuente para un artículo de Carlos Lacerda en junio de 1936 hasta un número temático en homenaje al Brasil en la revista *Sur* en septiembre de 1942 (n. 62).

En los sueltos, son anunciados, también, los lanzamientos de algunos libros: *Mi deslumbramiento en el Amazonas* en noviembre de 1935 (n. 15), libro de poemas del uruguayo Gastón Figueira; la antología *Diez escritores de Brasil* en Argentina, organizada por Lúcia Besouchet y Newton Freitas, noticiada en febrero de 1940 (n. 48).

Respecto a las literaturas hispánica e hispanoamericana publicadas, contemplan tanto autores clásicos, como los escritores modernos. La poesía inaugura la presencia de la literatura de lengua española en la revista, ocupando un espacio especial en la revista, totalizando doce textos de autores españoles e hispano-americanos (Conf. Tabla 2).

Tabla 2 – Poemas Publicados

Poemas	Poeta	Revista Acadêmica
"Marcha triunfal"	Rubén Darío	n. 7 (07/1935)
"Sabás"	Nicolás Guillén	n. 18 (05/1936)
"España"	García Lorca	n. 29 (08/1937)
"España en el corazón"	Pablo Neruda	n. 39 (09/1938)
"O cantor dos ciganos (A Frederico Garcia Lorca) [sic]"	Eugenio Navas	n. 55 (06/1941)
"O Pranto"	García Lorca	n. 62 (11/1942)
"Do Amor Imprevisto"	García Lorca	n. 62 (11/1942)
La luna con gatillo	Raúl Tuñón	n. 62 (11/1942)
"A Cloris, Cuando digo que estás"	Francisco de Quevedo	n. 63 (05/1943)
"Otra vez el ayer"	Antonio Machado	n. 63 (05/1943)
"Que grandes teus olhos"	Arturo Torres Rioseco	n. 64 (06/1944)
"Doce tormento"	Sor Juana Inés de la Cruz	n. 65 (06/1944)
Total		12 poemas

El primer texto es del poeta nicaragüense Rubén Darío y sale con destaque en el proyecto gráfico de la revista, ocupando dos páginas y con ilustración de Santa Rosa. En julio de 1935 (n. 7), es publicada la "Marcha Triunfal", con traducción de Armino Rangel. El poema "Sabás" (en español) del cubano Nicolás Guillén es publicado en número dieciocho y está acompañado, igualmente, de una ilustración de Santa Rosa. El poema que trata de una degradación impuesta al negro dialoga con los poemas del brasileño Jorge de Lima que ponen en evidencia los males provenientes de la esclavitud. El tránsito de la poesía de Jorge de Lima se atesta en las varias traducciones del poema "Essa nega Fulô" para el español que son indicadas en el último número de la revista, dedicada al poeta alagoano.

De Argentina, hay la presencia de Raúl Tuñón con el poema "La luna con gatillo" en noviembre de 1942. De Chile, vienen los poemas de Pablo Neruda, "España en el corazón" en septiembre de 1938 (n. 39); Arturo Torres Rioseco, en junio de 1944, "Que grande teus olhos" con traducción de Vinicius de Moraes (n. 64).

La poesía barroca recibe espacio en las páginas de la *Revista Acadêmica*. La poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz es el ejemplo de la literatura barroca de Hispano América y tiene el poema "Doce Tormento" traducido por Manuel Bandeira en abril de 1944 (n. 65). De la literatura española, contamos con el poeta barroco Francisco de Quevedo y el poema "A Cloris, Cuando digo que estás" en junio de 1944 (n. 63). En la misma edición, aparece un soneto de Antonio Machado, "Otra vez el ayer".

Son publicados tres poemas de García Lorca: "España" (n. 29); "O Pranto" y "Do Amor Imprevisto" (n. 62). Pero el escritor granadino es tema del poema de Eugenio Navas, el poeta extremeño exiliado en Buenos Aires, "O cantor dos ciganos (A Frederico Garcia Lorca)" con traducción de Arlindo del Picchia en junio de 1941 (n. 55).

Por fin, la prosa literaria es publicada un poco más tarde que la poesía. A partir del número veintiocho, en junio de 1937, hasta el número sesenta y siete, de noviembre de 1946, hay un expresivo conjunto de ensayos y crónicas sobre la Guerra Civil Española, tanto de escritores hispánicos cuanto de escritores de otras nacionalidades. Aunque nuestro trabajo no se fije sobre los textos literarios sobre el conflicto, señalamos su presencia en la revista (Conf. Tabla 3).

Tabla 3 – Crónicas literarias – Guerra Civil Española

Crónicas	Autor	Revista Acadêmica
----------	-------	-------------------

"E o miliciano degolado era o maior poeta da Espanha"	Benjamin Soares Cabello	n. 29 (08/1937)
"Mairena continua falando a seus discípulos"	Antonio Machado	n. 37 (07/1938)
"Franco e Deus"	Rubem Braga	n. 37 (07/1938)
"Fala Mestre Juan Mairena"	Antonio Machado	n. 40 (10/1938)
"Federico García Lorca"	Pablo Neruda	n. 63 (05/1943)
Total		5 textos

Sin embargo, solamente en el número treinta y nueve, en septiembre de 1938, se publica una obra en prosa sin relación con la guerra de España, primacía de un escritor español radicado en Cuba, Alfonso Hernández Catá. El cuento policíaco "Resgate", traducido por Herrera Filho, sobresale en medio a la cantidad de crónicas y artículos y puede ser relacionado a las discusiones desarrolladas por la *Revista Acadêmica* al respecto de formas literarias de gran éxito popular. La revista dedicó trabajos a esas narrativas, que aparecen asociadas a la modernidad, y cupo al crítico Ramón Fernández, español naturalizado francés, colaborar con el ensayo "O romance policial" en mayo de 1936 (n. 18).

Conclusión

Al revés del alejamiento que distinguía la literatura brasileña del contexto iberoamericano, la *Revista Acadêmica* consigue establecer una red de interlocución, difusión y el estudio de las producciones en lengua española en Brasil. Además, hay un amplio interés por la situación de los países de lengua española que se refleja en el noticiero del periódico que se volcó para los acontecimientos y actualidades en España y América Hispánica.

Abulta, así, una especie de mediación cultural con países vecinos al Brasil que más allá de expandir el rayo de acción de la revista, intentaba salir del aislamiento brasileño en relación a la América Latina. Era creada una vía de doble sentido, pues la revista abría espacio para los textos de lengua española para difusión en Brasil, pero también el reto de propagar la literatura brasileña en un cuadro cultural de mayor alcance, señalando los trazos comunes a las literaturas latinoamericanas, tanto por escritores brasileños y extranjeros. En esto sentido, la crítica literaria juega un papel importante en la traducción y acercamiento de estas literaturas.

En suma, esta prospección preliminar reveló un rico y diversificado panel de colaboraciones de/sobre las literaturas hispánicas e hispanoamericanas en la *Revista Acadêmica* que deja en abierto nuevas posibilidades de investigación, sea en relación a los periódicos que no constan en la colección consultada, pero también de análisis de la crítica literaria realizada por los intelectuales y de lectura de la producción literaria con el contexto de la literatura modernista brasileña.

Bibliografía

- Alberti, Rafael (11/1942). "Últimas notícias de Luiz Aragon". *Revista Acadêmica* 62: s.p.
- Bessa, Osmundo (09/1933). "A nova geração". *Revista Acadêmica* 1: s.p.
- Braga, Rubem (11/1936). "Uma visão nova de Quixote e Panza". *Revista Acadêmica* 23: 2.
- Cassou, Jean (11/1936). "Gênio de Cervantes". *Revista Acadêmica* 23: 11-12.
- (05/1936). "Ramón del Valle Inclán". *Revista Acadêmica* 18: 6.
- Catá, Alfonso Hernández (09/1938). "Resgate". *Revista Acadêmica* 39: 00.
- Cruz, Sórora Juana Inés de la (04/1944). "Doce Tormento". *Revista Acadêmica* 65: s.p.

Darío, Rubén "Marcha Triunfal" (07/1935). *Revista Acadêmica* 7: s.p.

Fernández, J. Díaz (11/1935). "Arte decadente". *Revista Acadêmica* 15: 13.

Fernández, Ramón (05/1936). "O romance policial". *Revista Acadêmica* 18: 8-9,16.

Guillén, Nicolás (05/1936). "Sabás". *Revista Acadêmica* 18: 10.

Huxley, Aldous (01/1936). "As conquistas e suas raízes". *Revista Acadêmica* 16: 1.

Lima, Jorge de (12/1947). "Dias e Noites". *Revista Acadêmica* 69: 22-23.

Lorca, García (08/1937). "Espanha". *Revista Acadêmica* 29: s.p.

----- (11/1942a). "Do Amor Imprevisto". *Revista Acadêmica* 62: s.p.

----- (11/1942b). "O Pranto". *Revista Acadêmica* 62: s.p.

Machado, Antonio (06/1944). "Otra vez el ayer". *Revista Acadêmica* 63: s.p.

MacLeish, Archibald (04/1944). "A experiência americana". *Revista Acadêmica* 65: [10].

Marañón, Gregorio (07/1940). "Don Juan". *Revista Acadêmica* 50: s.p.

Mazoni, Aida (09/1940). "Trajetória do Negro na poesia da América". *Revista Acadêmica* 51: s.p.

Miranda, Murilo (director) (08/1937). *Revista Acadêmica* 29.

----- (06/1938). *Revista Acadêmica* 36.

----- (07/1938). *Revista Acadêmica* 37.

----- (09/1938). *Revista Acadêmica* 39.

----- (12/1938). *Revista Acadêmica* 41.

----- (08/1939). *Revista Acadêmica* 45.

----- (09/1939). *Revista Acadêmica* 46.

----- (11/1939). *Revista Acadêmica* 47.

----- (02/1940). *Revista Acadêmica* 48.

----- (07/1947). *Revista Acadêmica* 68.

Mistral, Gabriela (11/1945). *Revista Acadêmica* 66: 81.

Navarro, Raúl (11/1946). "Um croqui do espírito francês na América de Língua Espanhola". *Revista Acadêmica* 67: 98.

Navas, Eugenio (06/1941). "O cantor dos ciganos". *Revista Acadêmica* 55: s.p.

Neruda, Pablo (09/1939). "Espanha en el corazón". *Revista Acadêmica* 46: s.p.

Quevedo, Francisco de (06/1944). "A Cloris, Cuando digo que estás". *Revista Acadêmica* 63: s.p.

Rego, Alceu Marinho (07/1936). "Bolívar y Pedro I". *Revista Acadêmica* 20: 8-9.

Ribeiro, Laura Maria de Abreu Daniel (1989). *Revista Acadêmica (1933—1948) e a Arte Moderna Brasileira nas Décadas de 1930-1940*. Tesis (Mestre en História del Brasil) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Rioseco, Arturo Torres (06/1944). "Que grande teus olhos". *Revista Acadêmica* 64: s.p.

Reyes, Alfonso (12/1938). "Medio siglo de Alvaro". *Revista Acadêmica* 41: s.p.

Sánchez, Luis Alberto (01/1936). "O estudante da América". *Revista Acadêmica* 16: 5.

Tuñón, Raúl. "La luna con gatillo" (11/1942). *Revista Acadêmica* 62: s.p.

Velasques, Muza Clara Chavez (2000). *Homens de letras no Rio de Janeiro nos anos 30 e 40*. Tesis (Doctora en Historia Social) — Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, <https://www.historia.uff.br/stricto/td/6.pdf>.

Datos del autor:

Mônica Gomes da Silva es Doctora en Estudios Literarios (2015) por la Universidade Federal Fluminense (UFF). Desarrolla investigaciones en las áreas de literatura brasileña, literatura comparada, correspondencia literaria, lectura y literatura. Actualmente, actúa como Profesora Adjunta de Literatura Brasileña en la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) y realiza actividades postdoctorales por la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Líder del Grupo de Investigación LEIA (Lectura, Escrita, Identidad y Artes - directorio CNPq) y coorganizadora de los libros *Pensar Memórias do Cárcere* (2015), *Entre olhares, escutas e palavras: o direito à arte e à educação* (2020) e *Clarice Lispector, uma vida na literatura* (2021).

De confesiones y exilios: respuestas de la ficción en María Zambrano y Rosa Chacel

Mariano Saba

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

El género de la confesión ha sido relacionado, indefectiblemente, con el vínculo entre la literatura y la vida. Al respecto son ineludibles los abordajes realizados tanto por María Zambrano en *La confesión: género literario y método* (de 1941), como también por Rosa Chacel en su libro *La confesión*, de 1971. Ambas miradas coinciden en la necesidad de definir un tipo de texto cuyas características resultarían significativas en el marco de una intelectualidad atravesada por la experiencia íntima de la memoria y del exilio. Frente a la carencia de tradición española en el género, cobra sentido la hipótesis de una respuesta que estas autoras habrían logrado dar desde sus respectivas creaciones literarias. Es así que conviene revisar los mecanismos por los cuales consiguieron ficcionalizar la confesión en tanto dispositivo narrativo de la tragedia y, a la vez, usina de un nuevo conocimiento de sí. Obras diversas como *La tumba de Antígona*, para el caso de Zambrano, o las novelas de Chacel *Estación. Ida y vuelta* y *La sinrazón*, son casos ejemplares que no sólo revelan las huellas del desarraigo, sino también las claves biográficas de un género como la confesión, hondamente ligado a la reconfiguración literaria de la propia subjetividad.

Palabras clave: confesión - exilio - María Zambrano - Rosa Chacel - saber

Todo exilio implica una escena de egreso, pero también, de forma significativa, una situación de ingreso. Se ingresa al exilio de un modo determinado. Y esta condición –podría arriesgarse– tiende a convertirse en evento fundacional de una escritura otra. Cómo se ingresa al exilio determina, en este sentido, cierta relación entre literatura y vida que empieza a manifestarse desde ese punto. Resulta interesante reparar en que la forma que ha definido ese nexo entre vida y obra, para muchos casos de la intelectualidad española de posguerra, ha sido la confesión. Vale la pena evocar al respecto los ejemplos de María Zambrano y de Rosa Chacel: desde sus respectivos derroteros, cabe preguntarse si no hay al menos dos tipos de confesión, diferenciados justamente por el modo de ingreso al exilio, y si esas modalidades no quedan expuestas a través de la ficción y de las claves que la ficción postula para la relación entre vida y literatura. Conviene entonces empezar por dos escenas biográficas muy diversas que condicionan la manera en que el exilio irrumpe en la biografía de ambas autoras. En su breve artículo "El saber de la experiencia", Zambrano recuerda su salida de España durante el frío enero de 1939. Acompañada por su madre, su hermana Araceli y dos

primos, cruza los Pirineos junto con centenares de republicanos lanzados a buscar asilo en Francia. La escena que describe Zambrano es elocuente:

Al salir de España, en 1939, prevaleció en mí la imagen y la realidad, la realidad que después se hizo imagen, pero una imagen real. Tuvimos que pasar la frontera de Francia uno a uno, para enseñar los más la ausencia de pasaporte, que yo sí tenía, por haberlo sacado con mucha anterioridad, cuando tuve que ir a Chile. Y el hombre que me precedía llevaba a la espalda un cordero, un cordero del que me llegaba su aliento y que por un instante, de esos indelebles, de esos que valen para siempre, por toda una eternidad, me miró. Y yo le miré. Nos miramos el cordero y yo. Y el hombre siguió y se perdió por aquella muchedumbre, por aquella inmensidad que nos esperaba del lado de la libertad. (Zambrano, 2009b: 70-71)

Zambrano recupera el evento biográfico de su ingreso al exilio con la connotación clara de lo sacrificial: el cordero, referencia por antonomasia del sacrificio, la observa no sólo durante su salida de España sino durante su permanencia en ese afuera:

¿Qué hacer ahora? Yo no volví a ver aquel cordero, pero ese cordero me ha seguido mirando. Y yo me decía y hasta creo que llegué a decírselo a media voz a algún amigo o a algún enemigo, o a nadie, o al Señor o a los olivos, que yo no volvería a España sino detrás de aquel cordero. (2009b: 71)

Lo interesante de esta escena inaugural no es sólo su alusión a la idea de una historia sacrificial, aquella que tanto ocuparía a Zambrano en libros como *Persona y democracia*, con su invitación al despertar, a la ruptura del ciclo recursivo de la violencia. Lo más significativo es, sin duda, la identidad que confiesa Zambrano entre el cordero y ella misma: en su retorno, la autora entiende que esa España previa no la espera ya al pie del avión. El hombre del cordero no estaba ahí. “Entonces vi que el cordero era yo”, afirma Zambrano: “El hombre no aparecía sosteniéndome en su espalda porque yo me había asimilado al cordero” (2009b: 72). Esa asimilación, ese ingreso sacrificial al exilio, se traduce finalmente en saber experiencial, un saber que sólo puede exteriorizarse por medio de la confesión. Tal es así, que en otro artículo titulado “Amo mi exilio”, la propia Zambrano explica el vínculo directo entre el saber acumulado durante el destierro y la vía confesional:

Hay ciertos viajes de los que sólo a la vuelta se comienza a saber. Para mí, desde esa mirada del regreso, el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de mi patria, desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. Confieso, porque hablar de ciertos temas no tiene sentido si no se dice la verdad, confieso que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio... (Zambrano, 2009a: 66).

La escena con que Chacel inicia su exilio exhibe un carácter muy diferente. En su noticia prologal a *Estación. Ida y vuelta*, de 1930, se dice que el volumen es un libro de “destierro”, pero en cierto sentido que se apura a aclarar:

...no quiere decir exilio, sino distancia, alejamiento voluntario. El alejamiento voluntario no implica desarraigo, sino tensión: consiste en una prueba de elasticidad; consiste en tirar del muelle hasta ver adónde llega sin relajarse, sin perder la aptitud para retraerse y volver a su punto de partida. La juventud española de aquel tiempo empezaba a ejercitarse con empeño en esta prueba. (Chacel, 1980: 5)

Es elocuente la idea de un destierro voluntario que, años antes de la guerra, ya había comenzado a experimentar Chacel durante su estadía en Roma y que luego se reiteraría condicionado por la tragedia. Ese ingreso al exilio difiere del de Zambrano, sobre todo por cierto signo de voluntad personal, de parcial decisión. Al respecto cabe afirmar con Elena Trapanese que Chacel “nunca se considera exiliada, siempre niega serlo” (Trapanese, 2015: 97). La centralidad que otorga a la voluntad en diversos aspectos de su biografía alcanza también al exilio, del cual llega a decir: “mi exilio fue un premio. (...) En otros sitios no habría hecho una vida tan libre, tan cómoda. (...) Del exilio no he sufrido nada, nada de contrariable, nada de nada (...) porque yo no me fui nunca, el exilio no existió para mí” (cit. Trapanese, 2015: 97).

Ahora bien, a pesar de las diferencias, y de lo que ese contraste pudo haber generado como respuesta desde la ficción, en ambas autoras surge la idea de un exilio que habilita otro modo del saber (y de encuadrar al saber), lo cual no sólo se proyecta como reñido con los mecanismos acostumbrados de la lógica racionalista, sino que estimula un tipo de escritura claramente ligada a lo vital, a la expresión íntima de lo vital en tanto emergente de la propia subjetividad. Y en este sentido, cabe destacar que la interrelación entre exilio y escritura autobiográfica se ha encontrado habitualmente ligada a la confesión como género. Dentro de la teoría canónica al respecto, ya Philippe Lejeune menciona la categoría de “novela autobiográfica” para englobar “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*” (Lejeune, 1994: 63). Este tipo de texto no sería claramente autobiográfico, pero aceptaría gradaciones múltiples en cuanto a la exactitud de esa identidad. Tanto en la tragedia de Zambrano, como en la narrativa de Chacel, es perceptible un rasgo autobiográfico, anclado fuertemente en cierta circunstancia de exilio común a la ficción y a lo real. Y en esta línea, cabe referir también el planteo de Georges Gusdorf con respecto al nexo entre autobiografía y confesión. Para Gusdorf, el cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva, según la cual “cada destino, por humilde que sea, supone una suerte de apuesta sobrenatural” (Gusdorf, 1991: 11). Ese destino, en su opinión, se desarrolla como un diálogo con Dios, lo cual favorece no solamente el interés por los “resortes secretos de la vida personal” (1991: 11), sino que además consolida la regla de confesión como examen de conciencia sistemático y obligatorio. La exigencia dogmática de revisar la propia vida para volcarla en confesión provoca la escritura agustiniana y fortalece la relación entre confesión y autobiografía.

Ahora bien, partiendo de este marco, y considerando la proliferación de confesiones que emerge de sus obras, puede pensarse cómo se da la compleja interacción entre vida, literatura y confesión en ciertos textos significativos de Zambrano y de Chacel. En ambas autoras la confesión como género referente, o la recurrencia del matiz confesional, parece irradiarse en la ficción, prodigando ejemplos múltiples en torno a la experiencia vital y al tema del exilio en particular. La Antígona zambraniana, por caso, es una reescritura del mito que se detiene en el umbral de la muerte: la heroína, condenada ya, reflexiona sobre ese tránsito desde cierto limbo de desarraigo que le ha sido impuesto y que la empuja sacrificialmente a detener la repetición cíclica de la violencia histórica. Durante la obra, varias veces ocurre que el uso extendido del soliloquio permite al personaje volcar ciertas reflexiones sobre su ser por medio de la vía de lo confesional. En un segmento titulado “Sueño de hermana”, Antígona dialoga con la ausente Ismene y recuerda que a pesar de no haber ido a honrar el cuerpo del hermano común, Ismene deseó morir con ella. “El hombre ese del poder” (Zambrano, 2015: 183) condenó a Ismene a vivir sin Antígona, dice el monólogo aludiendo a Creón. Y si bien solamente Antígona es la que puede decir “yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar” (20015: 183), el vínculo de ambas hermanas ante la tragedia está dado por el secreto común, genealógico: “Porque un secreto de verdad es un secreto para todo el mundo, y más todavía para aquellos a quienes liga. No, nosotras no sabíamos y sabíamos, sentíamos nuestro secreto, el de nosotras solas, solitas. Un secreto nuestro de hermanas solas” (183). Haciendo uso de las gradaciones que

mencionaba Lejeune, es inevitable pensar la cercanía de esta ficción con el lazo estrecho que unió a Zambrano con su hermana Araceli, vinculadas ambas con el padecimiento político y vital de la tragedia histórica. Araceli (que sería luego víctima también del nazismo), escapa con su hermana a Francia y ambas son, en cierto sentido, la confirmación de esa violenta historia sacrificial que dentro de la obra obliga a Antígona a ocupar el lugar del cordero. Y parece ser la existencia de ese secreto ineludible, de esa identidad condicionada por el sacrificio, la que confiesa la protagonista de *La tumba de Antígona*, una y otra vez:

Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, y casi sin sangre, en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir. (2015: 186)

Como puede notarse, el discurso de la Antígona zambraniana vuelve una y otra vez sobre el secreto de la historia para indagar en él su origen condenatorio y ubicar, dentro del engranaje, el límite del propio sacrificio. Eso lleva su registro al género confesional, al punto de entenderlo no como síntoma de auto-vigilancia (tal como lo pensó Foucault) sino más bien como procedimiento epistemológico (Valls Boix, 2020): Antígona se confiesa en la intimidad de su condena –de su exilio– para poder entender, es decir, para saber y saberse. Tal es así que llega a proponerse como símbolo mismo del destierro: “como yo, en exilio todos sin darse cuenta, fundando una ciudad y otra” (2015: 227), afirma, y define al respecto: “La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar” (2015: 228). Polémica puede resultar la inversión del lema que suele identificar la propia patria con la acumulación de la memoria identitaria. Y sin embargo, por ese mismo cauce parece consolidarse la confesión biográfica que hace Zambrano del amor por el exilio, del exilio como clave de un nuevo saber experiencial. Dice Antígona:

Así es la Patria. Mar que recoge el río de la muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin mancharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos. Y al salirse de ese mar, de ese río, sólo entre cielo y tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre (2015: 228).

La vida pasada, entonces, como el cordero, y el exilio como nueva Patria, superponiéndose como un calco evidente con la marcha de emigrados entre los cuales Zambrano cruzó los Pirineos. Pero como se ha señalado, este ingreso al exilio, forzado por la cíclica historia sacrificial, se traduce en una tragedia existencial muy diversa a la de Chacel. Es constante en ella ese componente voluntario que pretende sublimar el exilio como una contingencia individual y elegida. Y esto puede explicar, de alguna forma, la diferencia en los rasgos confesionales de su ficción, al punto de poder objetivar las posibilidades de la propia memoria. En *Estación. Ida y vuelta*, de 1930, el narrador llega a postular el experimento borgeano de producir el recuerdo total: “Yo escribiré algún día las memorias de mi pasado condicional, las memorias de todas mis potencias triunfantes o fallidas, según fueron de buen o mal modo condicionadas” (Chacel, 1980: 84). Para este narrador, “confrontando la reflexión de nuestros actos los inmovilizamos, los atravesamos con esa mirada fría que devuelve el espejo” (1980: 84). La memoria, entonces, parece asemejarse al acto de disección: un abordaje cuyas hipótesis dependen de la mirada objetiva y de las hipótesis que esa mirada pueda generar. En

1960 Chacel escribe *La sinrazón*, extensa novela que transcurre en Buenos Aires y donde el tema del exilio resulta fundamental. Lo curioso es la persistencia de cierto procedimiento que confiesa, una vez más, pero desde la distancia hiper-racional. Toda la novela se reconoce a sí misma como una acumulación de confesiones. Explica el narrador: “No las llamo memorias porque memorias es una palabra que siempre tiene algo de grato o de halagüeño; unas memorias se escriben para recordar algo y yo esto no lo he empezado para recordar sino para comprender algo” (Chacel, 1981: 133). Nuevamente puede verse aquí la idea de la confesión como estrategia epistemológica: el género acude a los hechos pasados para comprender el terreno de la propia vida. Lo interesante de *La sinrazón* es que el narrador –cuya primera duda viene de la sospecha metafísica de poder provocar la muerte de otros a voluntad– no llega a entender nada: “Ya en los primeros cuadernos dije que emprendía esta tarea para llegar algún día a comprender mi vida. Cada vez comprendo menos” (1981: 656). Este grado de distancia con la propia vida es diferente a la que expresa la ficción zambranianiana. Y no sólo parece continuar un contraste en torno a la memoria y al modo de ingreso al exilio, sino también en relación con la concepción de lo confesional. Al respecto, es significativa la distancia teórica que ambas autoras tienen al respecto de la confesión.

En su texto de 1941, “La confesión: género literario y método”, Zambrano postula que la confesión es “el género literario que en nuestros tiempos se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por la enemistad entre la razón y la vida” (Zambrano, 2011: 44). Zambrano supone que la vida, humillada por el idealismo, tramita su redención por medio de la vía confesional, la cual le habilita el camino hacia otro tipo de razón: la razón poética. En este sentido, la confesión ejecutaría un movimiento doble: de huida de sí y de búsqueda de algo que paradójicamente aclare el sí mismo. Así, no está lejos del procedimiento de Antígona: la confesión, según Zambrano, “no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma” (2011: 53). Como ocurre en la ficción, muy otra es la definición teórica del género que hace Chacel. En su libro *La confesión* (de 1971) aparece también el énfasis del origen agustiniano del género ligado al “ansia de conocimiento” (Chacel, 2020: 58), pero a diferencia de lo que arriesga Zambrano, para Chacel el que confiesa no tiene como intención acercar vida y razón, sino abordar desde la razón aquello que ha condicionado la vida. Nuevamente la diferencia tiene que ver con cierta gradación de objetividad muy presente en los diversos modos en que estas autoras ingresan al territorio del exilio. Chacel sostiene que “el hombre se confiesa cuando el gran peso de que quiere descargarse no es un acto cometido (...) sino un conflicto persistente que los determinó todos; un misterio que ni él mismo comprende y que acaso sólo confiesa con el fin de oírlo relatado, para comprenderlo” (2020: 61). La confesión para Chacel es un modo de novelarse para acceder a otro tipo de conocimiento; para Zambrano, en cambio, la confesión también es camino para un conocimiento otro, pero su interés radica no tanto en el origen del relato sino en la reflexión misma que permita estrechar la distancia entre razón y vida. Si en Chacel la confesión busca responder al misterio, en Zambrano la confesión es la que produce necesariamente el misterio, sorteando la ley de la lógica, de la política, de la historia sacrificial. A partir de esta diferencia en cuanto a lo confesional, cobra sentido entonces el cotejo de las reacciones ficcionales de ambas poéticas en torno al exilio. El vector común que las atraviesa tiene que ver tal vez con la posibilidad de pensar lo confesional como procedimiento epistemológico del yo, y sin embargo, la hipótesis de que ingresos diversos al exilio condicionan confesiones diferentes y distintas respuestas ficcionales, no deja de distanciar ambas poéticas como modos emblemáticos de resolver la experiencia del desarraigo en el complejo marco de su literatura emergente.

Bibliografía

Chacel, Rosa (2020). *La confesión*, Barcelona: Ed. Comba.

- (1980). *Estación. Ida y vuelta*, Barcelona: Bruguera.
- (1981) *La sinrazón*, Barcelona: Bruguera.
- Gusdorf, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplemento Anthropos* 29: 9-17.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.
- Trapanese, Elena (2015). "Rosa Chacel: entre circunstancias y voluntad". *Philobiblión. Revista de literaturas hispánicas* 1: 95-109.
- Valls Boix, Juan Evaristo (2020). "Confesar lo que no se sabe. Jacques Derrida y las políticas de la confesión", *Archivum LXX* (I): 283-314.
- Zambrano, María (2015). *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. V. Trueba Mira (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2011). "La confesión: género literario y método". En *Confesiones y guías*, Madrid: Eutelequia, 37-100.
- (2009a). "Amo mi exilio". En *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 65-67.
- (2009b). "El saber de la experiencia. (Notas inconexas)". En *Las palabras del regreso*, Madrid: Cátedra, 68-73.

Datos del autor:

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto de CONICET. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Española II de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha integrado diversos proyectos de investigación sobre hispanismo y también sobre teatro argentino. Ha escrito artículos en torno a literatura española áurea y moderna. Es autor de *El erudito y la Esfinge. En torno al vínculo entre Menéndez Pelayo y Unamuno*, ensayo ganador del Concurso Libros del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA), a publicarse por EUDEBA en 2023.

"Los estrechos límites de mi periódico": el proyecto de prensa de fray Castañeda en un horizonte transatlántico

María Laura Romano

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – Conicet
Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires)

Resumen

Entre 1820 y 1822, el fraile Francisco de Paula Castañeda (1776-1832) publicó en Buenos Aires nueve periódicos que se caracterizaron por su elevado acento censorio, para el cual apeló a formas satíricas esgrimiendo el modelo de las Sagradas Escrituras, que eran, en sus palabras, "una sátira inimitable contra el pecador". El estilo mordaz y estentóreo de su escritura y su notable inventiva léxica, entre otras características, hacen parecer las hojas del cura como una *rara avis* en el contexto de la prensa mesurada y racional de la época rivadaviana. Diversos especialistas dedicados al estudio de la literatura argentina han analizado los rasgos singulares de esta obra periodística. No obstante, pocas son las investigaciones en el ámbito literario que han ahondado el vínculo del proyecto de prensa de Castañeda con la producción periodística de otros letrados religiosos de la época. La ponencia es un avance preliminar de una investigación que busca ensanchar la perspectiva de análisis de la prensa del cura franciscano, colocándola en el marco de la cultura católica ibérica a través de la puesta en relación con publicaciones españolas de

temática piadosa que guardan con sus periódicos cierta correspondencia por la conciencia que manifiestan tener de los rasgos materiales del dispositivo periodístico.

Palabras clave: Siglo XIX - Prensa argentina - Literatura argentina - Prensa católica española - Francisco de Paula Castañeda

Series transoceánicas

“Libertad chacuaca”, “igualdad chota” e “independencia puta” escribió el cura Francisco de Paula Castañeda (1776-1832) en el segundo número de su periódico *Dom Eu Nam Me Meto com Ninguem*, fechado el 2 de agosto de 1821. Esos sorprendentes sintagmas, que trazaban una continuidad entre el proceso de emancipación americana y la Revolución Francesa, cifraban el posicionamiento reaccionario del cura respecto de la Independencia y ciertamente no dejaban lugar a dudas sobre su irreverencia frente a la lengua y la escritura pública. De manera semejante a lo que sucedió en la trayectoria de otros religiosos americanos, la posición de Castañeda acerca de la independencia no fue siempre la misma: si durante la década de 1810 fue un defensor inequívoco de la separación de España⁴⁹, a partir del decenio siguiente, más precisamente del año 1820 en el que comienza a debatirse la reforma eclesiástica, se distancia del proceso revolucionario y se vuelve un crítico acérrimo no de la emancipación en sí, sino del camino que había tomado la Revolución, cuyas notas secularizantes se avizoraban con la propuesta reformista. “El año veinte del siglo diez y nueve” es para Castañeda “año de desengaños, año de escarmientos, año de maldecir para siempre à la falsa filosofía” (*Despertador* 6, 78).⁵⁰ Esta inflexión tan precisamente fechada se expresa en el propio itinerario intelectual del cura, porque es en el mentado año en que comienza a incursionar en el debate público no ya a través del púlpito (que no abandona, pero relega), sino por medio de la prensa.

La obra periodística del fraile es cuantiosa y se desarrolló mayormente en Buenos Aires entre 1820 y 1822, intervalo de tiempo en el que redactó y publicó febrilmente nueve periódicos, muchos de ellos de vida simultánea.⁵¹ El mismo fraile confiesa que llegó “a dar cinco periódicos semanales, y que esto no podía ser sin dejar de dormir muchas noches [...]” (*Despertador* 61, 889-90). Diversos especialistas dedicados al estudio de la literatura argentina han analizado sus rasgos singulares en

⁴⁹ Su convicción lo llevó a aceptar pronunciar el sermón patrio del 25 de Mayo de 1815 en un contexto político muy complicado. Fabián Herrero (2012) analiza detalladamente las circunstancias en las que Castañeda pronunció este sermón y las posibles razones de que varios religiosos hayan rechazado el encargo. Sostiene que, en términos internacionales, el contexto era complejo debido al retorno de Fernando VII al poder, quien se mostraba intransigente respecto de la política de no negociación con los nuevos gobiernos creados en América. En el ámbito local, la situación no era menos problemática: en 1815, las fuerzas patriotas sufrieron varias derrotas a mano de los realistas a la par que la política centralizadora del Directorio de Buenos Aires era socavada por las fuerzas del oriental José Artigas, que conformaban una verdadera alternativa federalista.

⁵⁰ En todas las citas de los periódicos, conservé su ortografía, su puntuación y he respetado las marcas de énfasis que pertenecen a la fuente. Cito las publicaciones indicando entre paréntesis el número dentro de la serie y luego la paginación original (si la tiene).

⁵¹ Menciono los periódicos publicados por el cura en orden cronológico: *Despertador Teofilantrópico Misticopolítico* (1820-1822); *Desengañador Gauchi-Político, Federi-Montonero, Chacuaco-Oriental, Choti-Protector y Puti-Republicador de Todos los Hombres de Bien que Viven y Mueren Descuidados en el Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana* (1820-1821); *Suplemento al Despertador Teofilantrópico Misticopolítico* (1820-1822); *Paralipómenon al Suplemento del Teofilantrópico* (1820-1822); *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* (1820-1822); *Doña María Retazos de Varios Autores Trasladados Literalmente para Instrucción, y Desengaño de los Filósofos Incredulos que al Descuido, y con Cuidado Nos Han Enfederado en el Año Veinte del Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana* (1821-1822); *Eu Nam Me Meto com Ninguem* (1821); *La Guardia Vendida por el Centinela y la Traición Descubierta por el Oficial de Día* (1822); y *La Verdad Desnuda* (1822). Al igual que sucedió con *Doña María Retazos*, el último número de *La Verdad Desnuda* apareció en Montevideo en 1823, ciudad a la que el cura había escapado, a fines del año anterior, para evitar una segunda condena a destierro. En su estancia en Santa Fe, donde se radicó a partir de 1823 por no poder regresar a Buenos Aires, publicó tres periódicos más.

lo que hace al estilo de escritura, a su desbordante inventiva léxica, al uso del dispositivo periodístico en red, al aparato polifónico que constituían sus papeles a través de sus personajes enunciadore y sus múltiples escritoras de comunicados (Iglesia, 2005; Schwartzman, 2013; Baltar, 2013; Roman, 2010, 2014a, 2014b; Forace, 2016)⁵². No obstante, pocas son las investigaciones en el ámbito literario que han ahondado el vínculo del proyecto de prensa de Castañeda con la producción periodística de otros letrados religiosos de la época. El trabajo que traje para compartir con ustedes es una avance preliminar de una investigación que busca ensanchar la perspectiva de análisis de la prensa del cura franciscano, colocándola en el marco de la cultura católica ibérica a través de la puesta en relación con publicaciones españolas de temática piadosa que guardan con sus periódicos cierta correspondencia por la conciencia que manifiestan tener de los rasgos materiales del dispositivo periodístico.

¿Qué se puede hacer con un periódico?

El paso de la oratoria sagrada al ejercicio del periodismo al que el fraile porteño se abocaría con intensidad durante los tres primeros años de la década de 1820 no constituye un tránsito peculiar. A pesar de su asociación con lo nuevo y las ideas modernas, la prensa fue usada por el clero para la práctica catequística y de adoctrinamiento así como también para la apologética. Es que el periódico, aunque podría pensarse como el libro más perecedero de todos, ganaba en permanencia al volátil sermón pronunciado en misa. En España, es notable el caso del carmelita descalzo Manuel Traggia de Santo Tomás (1751-1817) por la lucidez con la que reflexionó sobre los beneficios de la materialidad de la prensa. Durante la guerra de Independencia contra Francia, sacó a la luz *El Vencedor Católico* (1809-1810), en cuyo prospecto no dudó en argumentar a favor de la superioridad del periódico por sobre el sermón. ¿Qué bondades le atribuía al primero? Era “breve, sencillo, y deleitable al oído por la variedad de sucesos, máximas y doctrina” (I); también, su condición de artefacto escrito le daba ciertas ventajas frente a la oralidad del púlpito: “la doctrina de los sermones, no es más que una voz que pasa, y se olvida con facilidad” (I), sentenciaba el eclesiástico español; en cambio, el periódico “pasa de mano en mano, se puede meditar, se repite a toda hora, y se conserva cuanto se quiere” (I). Y justamente el aparato de la catequesis católica luchaba contra el olvido de las verdades religiosas. La tecnología de la impresión usada para la difusión periódica de la doctrina cristiana a través del dispositivo de la prensa congeniaba con la exhortación bíblica de llevar la Palabra Divina atada al corazón, grabados en la mano los mandamientos (según rezaba Moisés), formas de significar la necesidad de recordar a diario, de no borrar de la conciencia más íntima la sabiduría de Dios.

Pero el periódico no era una tecnología de comunicación tan dócilmente subsumible a objetivos piadosos. Más allá de su vínculo con los nuevos saberes, el problema que podía presentar como dispositivo mediático para los sectores religiosos más conservadores tenía que ver con el tipo de lectura al que incitaba su forma de composición. La catequesis católica tenía reservadas distintas prácticas para la internalización de la doctrina cristiana, muchas de ellas ligadas a una lectura intensiva, por ejemplo, la *ruminatio* (modalidad monástica que consistía en la lectura en susurros una y otra vez de los mismos pasajes), los rezos, la meditación. El periódico, por el contrario, era el alimento por excelencia de una lectura extensiva, pasatista, que cuadraba con la actitud de los lectores que ojean un libro sin leerlo completo y pasan inmediatamente a otro. Se trataba de un dispositivo impreso que, por sus características

⁵² También se ha estudiado la figura del cura, su producción periodística y su actuación política desde el ámbito de la historiografía (Herrero 2002, 2012, 2020; Calvo, 2006 y 2008; Troisi-Melan, 2008). Menciono específicamente los trabajos inscriptos en el campo disciplinar de los estudios sobre literatura argentina porque son con los que este artículo pretende discutir.

estructurales, invitaba al público a una práctica lectora diversificada, que distaba de las formas de apropiación tradicionales marcadas por la sacralidad y la obediencia.

Los religiosos que se volcaron a la prensa no fueron indiferentes a estas tensiones entre dos tipos de apropiación textual. En el caso de Castañeda, elaboró formas intermedias que le sirvieron como puntos de negociación entre lo nuevo y la tradición. Por ejemplo, en sus papeles siguió usando formatos genéricos propios de la oratoria religiosa: fundamentalmente, la amonestación, que adoptó en sus páginas diversos nombres como “invectiva”, “discurso crítico”, “impugnación”. La adaptación a la especificidad discursiva del soporte periodístico pasaba por la fragmentación por entregas de los textos, entregas que remataba, según era habitual en la prensa de la época, con un “continuará”:

Lo que yo siento es que esta materia importantísima no cabe en los estrechos límites de mi periódico, y como el mérito de los panfletos de este género consiste en la miscelánea, tampoco puedo ocupar un número entero en este asunto, por eso es que oportunamente iré insertando algunos discursos contra los desatinos de Volney, procurando rebatirlo cláusula por cláusula (*Despertador Teofilantrópico* 23, 348).⁵³

En este pasaje, dos son los rasgos intrínsecos del periódico que distingue el fraile: la corta extensión y la condición miscelánea. Estas características también fueron tematizadas en el *Diario de Valencia* (1790-1835), fundado por José de Lacroix, barón de la Bruère, un importante editor de prensa de la España ilustrada.⁵⁴ Esta publicación, que acogió al padre Traggia en su primera incursión en el periodismo, mostró, por lo menos en sus primeros años de vida, una absoluta preponderancia de los asuntos religiosos. Testigo de ello es la sección dedicada a los Santos del día, en cuya presentación los redactores del papel apostaban por un formato retórico que conjugaba la necesidad de concisión y variedad del periódico con el propósito de la instrucción religiosa: “La naturaleza de éste [el periódico], y su pequeñez no permiten largas disertaciones. Conformándose al mismo tiempo con el espíritu de la Iglesia, nos contentaremos con hacer particular mención de aquellos Héroes de ella, que en cada día nos propone para que imploremos su protección” (1, 1). Ese “cada día” resultaba en un punto de unión entre la dinámica de la prensa y la de la pedagogía religiosa. El periódico exhibía así su lógica de calendario –su emblema más importante, dice Anderson, es la fecha del cabezal (1993: 57)– y se convertía en un artefacto pasible de amalgamarse al ritmo de repetición diaria que organizaba la instrucción cristiana. El papel de Valencia se podía leer entonces como si fuese un Santoral expandido, ya que ofrecía cada día un pequeño y nuevo relato biográfico de alguno de los santos de la jornada.

Si el libro piadoso más popular de todos, el libro de horas, construía una cadencia diaria de oración e inducía a una distribución virtuosa del tiempo, los periódicos podían establecer una rutina de lectura edificante a intervalos regulares, lo que funcionaba como antídoto ante las publicaciones perniciosas. En el caso de la primera hoja de Castañeda, el *Despertador Teofilantrópico*, la periodicidad de su papel quedaba asociada con lo religioso por su día de aparición: inicialmente salió los domingos, *dies Dominicus*, esto es, el día del culto solemne a Dios y de descanso obligado respecto de los asuntos seculares. Por otra parte, fechó el prospecto de su sexto papel, *Da. María Retazos*, en la “feria cuarta de ceniza”. Al final del prospecto, en una nota, el lazo con el calendario religioso se volvía más evidente: “Este periódico saldrá en Buenos Ayres todos los años el día de ceniza para poner el memento homo en la frente á los ignorantes

⁵³ El libro del conde de Volney refutado por Castañeda en el *Despertador Teofilantrópico* es *Las ruinas de Palmira*. Las serie de “invectivas” contra ese texto –así titula el cura a sus diatribas– se publicaron por entregas entre los números 23 a 30 (con excepción del 26).

⁵⁴ En la bibliografía indico el repositorio digital en el que consulté solo los números del *Diario de Valencia* citados en el trabajo, que son de 1790 y de 1791 respectivamente.

liciados con la peste de sabiduría para de ese modo librarnos de autores plagiarios que corrompen el espíritu público” (8). Insólita periodicidad, que forzaba la propia de los órganos de prensa, y que revela que uno de los enlaces posibles entre el dispositivo periodístico y la religión era de orden temporal, es decir, se asentaba en la posibilidad de sincronizar el ciclo litúrgico con la dinámica mediática.

Vuelvo al *Diario de Valencia* y a eso que llamé “santoral expandido”. Rarísimo era que un texto periodístico supusiera en sí mismo una amplificación. La norma era lo contrario, es decir, lo que se publicaba en la prensa era una reducción de lo que se leía en los libros o lo que podría leerse en ellos. Esta situación supuestamente desventajosa del periódico fue explotada como posibilidad. En el caso del *Diario de Valencia*, la reducidísima cantidad de páginas (cuatro en total) podía resultar tentadora para los lectores perezosos, aquellos que por sus competencias diferenciales o por sus condiciones sociales y económicas no estaban familiarizados con la lectura libresca de largo aliento. En otra de las secciones del diario, esta vez dedicada a la vida de los pontífices, se aclaraba:

Decimos también, que estas noticias no serán con la exactitud propia de un Escritor, porque éste debe seguir escrupulosamente la más exacta Cronología, y aclarar las acciones y hechos, que son objeto de la más severa crítica. Esto no puede efectuarse con la concisión indispensable que debemos observar. Mas no por esto hacinaremos las noticias confusamente, sin orden y sin estudio, antes por el contrario; así como el viajante curioso, que no puede detenerse mucho tiempo en la más brillante Corte del mundo, deja infinitas cosas sin examinar, prefiriendo algunas pocas, pero de las más preciosas y magníficas para objeto de su curiosidad e instrucción; así nosotros extractaremos de entre la Historia de diez y ocho siglos de la Iglesia algunos ejemplos y acciones que instruyan, diviertan y digan relación con el del Cristianismo, dejando todo lo restante en los Anales Eclesiásticos, para el que se halle con fuerzas, talento y tiempo para leerlos y meditarlos con fruto y utilidad (7, 25-26).

Son muchos los núcleos conceptuales interesantes desplegados en el texto. En primer lugar, la oposición entre las hojas del periódico y los Anales Eclesiásticos, oposición que a su vez asume y construye la diversificación del público lector. Notable es que se caracterice al lector letrado (religioso o no), sobre cuyo perfil se recortaría por la negativa el lector de periódico, que tiene, en principio, menos fuerza, menos talento y menos tiempo que el primero. En segundo lugar, y esto corresponde a la escritura, hay un reconocimiento de que la prensa supone un orden del discurso nuevo (por eso de “no hacinaremos las noticias confusamente”); en este sentido, la comparación con el viajante curioso sugiere que hay en ella una especie de trabajo de “curaduría” —si se me permite el anacronismo— que habilita a seleccionar —extractar dice el periódico— las cosas “más preciosas y magníficas” de un universo extensísimo: nada menos que 18 siglos de historia. En tercer lugar, se apela a la curiosidad del lector y se busca su diversión, por lo que, además del propósito de la instrucción, los editores contemplaban una dimensión mediática que suponía también entretenimiento. Por último, volviendo a la comparación con el viajero, la mención de las “infinitas cosas” que necesariamente quedan sin examinar reenvían al campo vasto de los Anales, capaz de contener esas cosas infinitas, garantía entonces de que lo que falta, lo que no entra, puede ser contenido en otro lugar.

La mención de los Anales, tipo de impreso que no olía a modernidad, podía resultar así tranquilizadora, una manera de lidiar con las limitaciones del medio y los cambios que este estaba acarreado. Castañeda lidió con ello de otra manera, estirando los márgenes de sus hojas en una composición recursiva que, vista virtualmente, se volvía infinita. A principios de 1821, sacó a la luz su sexto papel, *Doña María Retazos*, cuyo título hacía foco en el procedimiento de escritura usado para componer no solo

esa publicación sino los periódicos en general como dispositivos impresos caracterizados por la miscelánea. Ciertamente, fuera del ámbito de la prensa, el fraile porteño tenía tras de sí toda una tradición libresca de uso del recorte y la recopilación como principio organizador de las textualidades. *Florilegium*, que significa literalmente “ramillete de flores”, era uno de los nombres latinos que se daba a los libros que recogían frases memorables de un mismo autor o de una misma temática: “ramillete” fue el término que usó el fraile en el prospecto para referirse a los distintos números que saldrían de su *Da. María Retazos*. Sin embargo, a pesar de esta coincidencia con una práctica editorial ya establecida, parece haber sido consciente de que incursionar en la prensa suponía hacer frente a una nueva forma de escritura, que por ser periódica no era del todo parangonable a la práctica del extracto libresco. Algo de esta novedad interpela a una de las corresponsales ficticias del *Despertador Teofilantrópico*. Identificada con la firma “Da. Ninguna diligencia está de mas”, la matrona reclama en su misiva: “Es de necesidad que á los seis periódicos se añada otro periódico mas, cuyo objeto sea el tomar á su cargo la continuación de tantos asuntos que no se continúan á pesar de que al fin se pone continuará” (*Despertador Teofilantrópico* 57, 824). Y remata: “nosotras queremos que los periodistas hablen de suyo, y no retazeando” (825). La propuesta es interesante porque revela que la apertura de un periódico más podía ser una estrategia viable para contrarrestar la estrechez del nuevo medio y el “retaceo” que molestaba a la corresponsal. La carta en cuestión parece descubrir una de las claves de la condición proliferante de la prensa del cura: la brevedad que exigía el periódico por la estrechez de sus páginas pero también por la necesidad de variar de asunto era suplementada a través de la publicación de otras hojas. Los siete primeros periódicos de Castañeda –aquellos que conforman lo que el propio fraile bautizó “comedia en forma de periódicos” (*Paralipómenon* 16, 160)– revelan de manera palmaria este procedimiento estructural de su sistema de prensa. El *Despertador Teofilantrópico* se complementaba con el *Desengañador Gauchi-Político* (de hecho, los títulos aluden a dos motivos complementarios del barroco) y el *Suplemento* al primero se enlazaba con este y, a su vez, con el *Paralipómenon al Suplemento*: “paralipómenon” significa suplemento o adición a algún escrito (dos libros de la Biblia llevan ese nombre porque contienen relatos omitidos de los demás libros sagrados). O sea que el *Paralipómenon* era, efectivamente, un suplemento del suplemento. Esta lógica suplementaria siguió con *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas*, que retomaba en soporte periodístico una tradición de larguísima data de la cultura escrita religiosa como es el comentario, género de carácter remitente, es decir, que remite a un texto inicial cuya letra amplifica. Luego vino *Doña María Retazos*, del que ya hablé, compuesto bajo el concepto de que “la sabiduría es antiquísima, y que toda novedad es ignorancia, es fantasmagoría” (“Prospecto”, 4), por lo que los fragmentos seleccionados para publicarse en el periódico estaban destinados a remediar la falta de saber que suponían paradójicamente los llamados “saberes nuevos”. En la última pieza de esta maquinaria, *Dom Eu Nam Me Meto com Ninguem*, la imaginación de la suplementación sufre variaciones. El meollo ya no son los procedimientos textuales (adicionar, comentar, extractar) sino los textos devenidos en personajes y la ficción de su entrelazamiento. Da. María Retazos le pide por carta a D. Eu que sea su escudero: “yo desearía, dice, remediarme con V. para que mis émulos [refiere a los otros periódicos del cura] me respeten viéndome protegida por un fidalgo tan cumplido” (*Dom Eu* 1, 1). Así se armaba una nueva díada. No ya entre el texto y su comentario o entre el periódico y su suplemento, sino entre una joven matrona y su escudero.

Para finalizar: lo viejo en lo nuevo

La propuesta de la ponencia fue ofrecer un acercamiento a la prensa de Castañeda que no limitara el análisis a la singularidad de su proyecto escriturario y mediático, sino que abriera un horizonte de interpretación atento a las huellas de un

contexto histórico de contornos más dilatados que el local. La lectura conjunta de los periódicos del fraile porteño y de las publicaciones españolas mencionadas no se asienta en la suposición de que Castañeda haya tenido contacto con ellas. Lo que habilita el cruce es la reflexión compartida que se lee en unos y otras sobre los retos que suponía el uso de una plataforma de comunicación novedosa para la difusión doctrinaria y los posicionamientos políticos. En esas reflexiones aparecen anales, libros bíblicos, sermones, santorales, comentarios y ramilletes literarios, en cuyos bordes múltiples van ensayándose usos y apropiaciones del dispositivo periódico. Difícil no pensar en el concepto de re-mediación que usan Jay Bolter y Richard Grusin (1999) para dar cuenta de la lógica por la que los medios nuevos dan forma nueva a medios anteriores. En los fragmentos que incluí en el trabajo se expresa cierto malestar por las escasas páginas que componen un periódico, por lo que no cabe en ellas o por lo que no se encuentra, forma de explicitar un deseo de completitud, cuya fantasía de satisfacción se puede encontrar plasmada en distintas épocas a través tecnologías imaginarias o concretas. “Los periódicos son como los reportorios, y almanakes los cuales quedan perfectamente cubiertos de sus prognosticos solo con decir *Dios sobre todo*”, afirmaba burlonamente el *Despertador Teofilantrópico* (28, 346). Parte de lo analizado hasta aquí (la referencia reverencial a los Anales Eclesiásticos, en el caso del *Diario de Valencia*; lo que llamé la “lógica del suplemento”, en el caso del cura porteño) podría pensarse como estrategias que usaron los escritores para “cubrir” al periódico de su necesaria incompletitud, pero en ese gesto de reacción afianzaron un discurso afirmativo que desgranaba lo componentes más transformadores del aparato periodístico.

Bibliografía

PERIÓDICOS:

- Castañeda, Francisco Paula de (1820-1822). *Despertador Teofilantrópico Místico-Político*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia / Imprenta Álvarez. Disponible en archive.org.
- (2001) [1821-1823]. *Doña María Retazos de Varios Autores Trasladados Literalmente para Instrucción, y Desengaño de los Filósofos Incredulos que al Descuido, y con Cuidado Nos Han Enfederado en el Año Veinte del Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Taurus.
- (1821). *Dom Eu Nam Me Meto com Ninguem*. Buenos Aires: Imprenta de Álvarez. Disponible en archive.org.
- Lacroix, José de (1790-1791). *Diario de Valencia*. Valencia: Oficina de Joseph Estevan y Cervera/ Imprenta del Diario. Disponible en <https://bivaldi.gva.es/va/inicio/inicio.do> (Fecha de consulta: 8/2/2022).
- Traggia de Santo Tomás, Manuel (1809-1810). *El Vencedor Católico*. Sevilla: Imprenta de la viuda de Vázquez y Compañía. Disponible en <https://journals.openedition.org/argonauta/770#annexes> (Fecha de consulta: 8/2/2022).

TEXTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS:

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baltar, Rosalía (2013). “Un copista-autor: Francisco de Paula Castañeda en *Doña María Retazos* (1821-1823)”. *Memoria Académica*. VI Jornadas de Filología y Lingüística. La Plata, s/p. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3840/ev.3840.pdf (Fecha de consulta: 8/2/2022).

- Bolter, Jay D. y Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Calvo, Nancy (2006). "Los unos y los otros. Católicos, herejes, protestantes, extranjeros. Alcances de la tolerancia religiosa en el Río de la Plata durante las primeras décadas del siglo XIX". *Anuario IEHS* 21: 13-35.
- (2008). "Voces en pugna. Prensa política y religión en los orígenes de la República Argentina". *Hispania Sacra* LX/122: 575-596.
- Forace, Virginia (2016). "Una breve aproximación al proyecto periodístico de Francisco de Paula Castañeda". *XIX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: Los ecos de Eco*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 156-164.
- Herrero, Fabián (2002). "Francisco de Paula Castañeda, (1776-1832). Sobre algunas líneas 'bárbaras' en su discurso público". En Nancy Calvo, Roberto Di Setefano y Klaus Gallo (coords.). *Los curas de la revolución. Vida de eclesiásticos en los orígenes de la Nación*. Buenos Aires: Emecé, 247-264.
- (2012). "La idea de la independencia durante los días de la Revolución americana y de la Restauración europea. El difícil sermón patriótico de Francisco Castañeda en la Catedral de Buenos Aires". *Iberoamericana* XII/45: 59-79.
- (2020). *El fraile Castañeda. ¿El "trompeta de la discordia"? Intervenciones públicas, de Mayo a Rosas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Iglesia, Cristina (2005). "Entre cuatro palabras: notas sobre encierros y vacíos". En Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams (eds.). *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Frankfurt/Madrid: Vervuert- Iberoamericana, 61-71.
- Roman, Claudia (2010). "De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas y periódicas en la configuración de un imaginario político para el Río de la Plata (1779-1834)". *Estudios* 18/36: 324-349.
- (2014a). "Introducción". En Castañeda, Francisco de Paula. *La prensa de Francisco de Paula Castañeda. Sueños de un reverendo lector (1820-1829)*. La Plata: Biblioteca Orbis Tertius, 5-25.
- (2014b). "La prensa en red: los periódicos de Francisco de Paula Castañeda". Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pp. 47-63.
- Schvarztman, Julio (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Troisi-Meleán, Jorge (2008). "Redes, reforma y revolución: dos franciscanos rioplatenses sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830)". *Hispania Sacra* LX/122: 467-484.

Datos del autor:

María Laura Romano es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y becaria posdoctoral del Conicet. Es docente de Teoría y Análisis Literario (Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"), de Introducción a los Estudios de la Literatura (Universidad Nacional de General Sarmiento) y de Literatura Argentina 1 "B" – Siglo XIX (Universidad de Buenos Aires). Participa como investigadora en proyectos ligados al estudio de la cultura gráfica rioplatense decimonónica y a las redes culturales latinoamericanas. En 2019, recibió una beca del Instituto Camões para realizar en Portugal una estancia de investigación sobre prensa portuguesa y brasileña del siglo XIX. Publicó diversos artículos sobre los temas que investiga en revistas especializadas y participó en múltiples encuentros académicos.

