



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 20 2025

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

Vol. 20 - 2025



2025

Universidad de León

Servicio de publicaciones

Revista fundada en 2006 por el Dr. Juan Matas Caballero

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Jacobo Llamas Martínez (Universidad de León).

VOCALES

María Luzdivina Cuesta Torre, Óscar García Fernández, Juan Matas Caballero (coordinador de la sección «Antología poética personal») y Javier Ordiz Vázquez.

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Álvaro Alonso Miguel (Univ. Complutense de Madrid), Carlos Alvar (Univ. de Ginebra), J. A. G. Ardila (Univ. de Edimburgo), Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), José María Balcells Doménech (Univ. de León), Mercedes Blanco (Univ. Sorbonne, París IV), Ana Bognolo (Univ. de Verona), Antonio Chas (Univ. Vigo), Isabel Colón Calderón (Univ. Complutense de Madrid), Francisco J. Díez Castro (Univ. Islas Baleares), Francisco Javier Díez de Revenga (Univ. de Murcia), José Ignacio Díez Fernández (Univ. Complutense de Madrid), Francisco Florit Durán (Univ. de Murcia), Gaspar Garrote Bernal (Univ. de Málaga), Rafael González Cañal (Univ. Castilla-La Mancha), Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid), José Larra Garrido (Univ. de Málaga), M. Jesús Lacarra (Univ. Zaragoza), Armando López Castro (Univ. de León), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), José Julio Martín Romero (Univ. Jaén), José Enrique Martínez (Universidad de León), Giuseppe Mazzocchi (Univ. de Pavia), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra), José Montero Reguera (Univ. de Vigo), Brian C. Morris (Univ. Central Lancashire), Gonzalo Navajas (California State University, Irvine), Stefano Neri (Univ. de Verona), Carmen Parrilla García (Univ. de A Coruña), Felipe B. Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha), Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza), Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense de Madrid), Inoria Pepe Sarno (Univ. Roma Tre), José Antonio Pérez Bowie (Univ. de Salamanca), Asunción Rallo Gruss (Univ. de Málaga), José María Reyes Cano † (Univ. de Barcelona), Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), Montserrat Ribao (Univ. Vigo), Lía Schwartz † (C.U.N.Y.), Germán Vega García-Luengos (Univ. de Valladolid).

Recepción de trabajos

Lectura y Signo. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.

Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)

e-mail: jllam@unileon.es

Página web de la revista: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

Normas para la presentación de originales y dirección de envío de los originales: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/information/authors>

Política editorial: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about/editorialPolicies#focusAndScope>

Periodicidad: anual

Contenido: estudios originales, reseñas, antología poética.

Intercambio de revistas y suscripciones

Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).

Tfno.: (+34) 987291166

<https://publicaciones.unileon.es/>

e-mail: publicaciones@unileon.es

© Universidad de León

Servicio de publicaciones

© Los autores

© Cubierta: Jean Frederick Bazille, *Le petit jardinier*, óleo sobre lienzo, 128 x 168,9 cm, 1866-1867, Houston Museum of Fine Arts, Houston.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

Maquetación y tratamiento digital de texto e imágenes: Juan Luis Hernansanz Rubio

Elaborado en Open Journal System

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal)

ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

ANEJO I	JUAN MATAS CABALLERO Y JOSÉ M ^a BALCELLS DOMÉNECH (EDS.), CERVANTES Y SU TIEMPO, 2008, 2 vols.
Anejo II	José MONTERO REGUERA, <i>Páginas de Historia Literaria Hispánica</i> , 2009.
Anejo III	Mercedes BLANCO, <i>Góngora o la invención de una lengua</i> , 2012.

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

Irene Andrés-Suárez	Yanna Hadatti	Carmen Parrilla
Rafael Alarcón	Marta Haro	Cristina Patiño
Teresa Araújo	Gina Herrmann	Brígida M. Pastor
J.A.G. Ardila	Araceli Iraveda	Felipe Pedraza
Álvaro Alonso Miguel	Pablo Jauralde Pou	Antonio Pérez Lasheras
Alida Ares Ares	Frank Reza Links	Jesús Ponce Cárdenas
Gema Areta Marigo	Renata Londero	José María Pozuelo
Laura Arroyo Martínez	Concepción López-Andrade	Vicente Ramón Palerm
Antonio Azaustre	Carlos Andrés López Duque	Érika Redruello Vidal
Luís Bagué Quílez	José Manuel Lucía Megías	Tomás Regalado López
Jesús Barrajón	Jacobo Llamas Martínez	Montserrat Ribao
Óscar Barrero	Carmen Luna Sellés	Domingo Ródenas de Moya
Carmen Becerra	Abraham Madroñal Durán	Borja Rodríguez Gutiérrez
Rafael Beltrán	Enric Mallorquí-Ruscalleda	Sergio Rodríguez Nicolás
Rafael Bonilla Cerezo	Raúl Manchón Gómez	Mercedes Rodríguez Pequeño
Pablo Carriero Castro	David Mañero	Carlos Rubio Pacho
Antonio Chas	María Carmen Marín Pina	María Remedios Sánchez García
Isabel Colón Calderón	Miguel Marón García-Bermejo	Javier Sánchez Zapatero
Bernard Darbord	Mario Martín Gijón	María Teresa Santa María
Isabel María de Barros Dias	José Luis Martín Morales	José Miguel Santamaría López
Francisco Javier Díez de Revenga	José Julio Martín Romero	Germán Santana Henríquez
José Ignacio Díez Fernández	José María Micó Juan	Lía Schwartz
Jorge Fernández López	Juan Matas Caballero	Luís Miguel Suárez Martínez
Francisco Florit Durán	José Montero Reguera	Barry Taylor
Jaime Garau Amengual	Bienvenido Morros	Héctor Urzáiz
Óscar García Fernández	Gonzalo Navajas	María Victoria Utrera Torremocha
César García de Lucas	David Navarro	Carmen Valero Garcés
Maya García de Vinuesa	Stefano Neri	Fernando Valls
Gaspar Garrote Bernal	Francisca Noguerol Jiménez	Germán Vega-Luengos
Rafael González Cañal	Javier Ordiz	Miguel Zugasti
Alfons Gregori	Mariano de Paco de Moya	
Germán Gullón	Nilo Palenzuela Borges	
Raquel Gutiérrez Sebastián	José Palomares Expósito	

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Analecta Malacitana
Universidad de Málaga
Málaga, España

Anales de Literatura
Universidad de Alicante
Alicante, España

Anales de Literatura Española Contemporánea
Society of Spanish and Spanish-American Studies
Boulder (Colorado), USA

Canelobre
Instituto Juan Gil-Albert
Diputación de Alicante
Alicante, España

Castilla
Universidad de Valladolid
Valladolid, España

Cuadernos del CEMYR
Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

España Contemporánea
Department of Spanish and Portuguese
Columbus (Ohio), USA

Ex Libris
Universidad de Alicante
Alicante, España

Faventia
Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona, España

Filología
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Letras de Deusto
Universidad de Deusto
Bilbao, España

Letras Peninsulares
Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC), USA

El maquinista de la Generación
Centro Cultural de la Generación del 27
Málaga, España

Monteagudo
Universidad de Murcia
Murcia, España

Quaderni Iberoamericani
Asociacione Studi Iberici
Turín, España

Revista de Filología
Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

Revista Literaria Baquiana
Miami, USA

Salina
Universitat Rovira y Virgili
Tarragona, España

Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies
Florida Atlantic University
Boca Ratón
Colorado College
Colorado Springs

ARTÍCULOS

EL INTELECTUAL ANTE EL MOVIMIENTO OBRERO EN UN CUENTO DE CLARÍN. ANÁLISIS DE «UN JORNALERO»

THE INTELLECTUAL BEFORE THE WORKER MOVEMENT IN A CLARÍN TALE. ANALYSIS OF A DAY-LABORER

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ

Universitat de València

RESUMEN

Analizamos en este artículo un cuento de Clarín titulado *Un jornalero* desde la historia de las mentalidades. El texto se encuentra a medio camino entre la narrativa, el artículo y el ensayo, de manera que se convierte en vehículo de difusión de la ideología del autor. Poniendo el foco en la llamada «cuestión social», Alas lleva a cabo un ejercicio de autoexploración que le conducirá a cuestionar el papel del intelectual en una sociedad marcada por las desigualdades. Frente a otros cuentos protagonizados por eruditos, el autor abandona el distanciamiento y la sátira para proceder a una íntima y dolorosa reflexión en la que se plantea hasta qué punto su labor contribuye, o no, a la construcción de una sociedad más justa e igualitaria. Se nos ofrece así una visión descarnada de la incomprendición y recelo que puede despertar la figura del intelectual, tanto entre los activistas del movimiento obrero como entre las autoridades, a pesar de que el protagonista trata de presentar su trabajo como el de un «jornalero del espíritu».

PALABRAS CLAVE: Clarín, cuento, historia de las mentalidades, intelectual, «cuestión social».

ABSTRACT

*In this article we analyze a story by Clarín entitled *Un jornalero* ('A day-laborer') from the perspective of the history of mentalities. The text is halfway between narrative, article and essay, so that it becomes a vehicle for the dissemination of the author's ideology. Focusing on the so-called «social question», Alas carries out an exercise in self-exploration that leads him to question the role of the intellectual in a society marked by inequalities. Compared to other stories featuring scholars, the author abandons his distancing and satire to proceed to an intimate and painful reflection in which he asks himself to what extent his work contributes, or not, to the construction of a fairer and more egalitarian society. We are thus offered a stark vision of the misunderstanding and suspicion that the figure of the intellectual can arouse, both among activists of the labor movement and among the authorities; even though the protagonist tries to present his work as that of a «day-laborer of the spirit».*

* Recibido: 09-11-2024. Aceptado: 24-03-2025

KEYWORDS: Clarín, story, history of mentalities, intellectual, «social question».

1. EL LUGAR DEL CUENTO EN LA OBRA DE CLARÍN

El presente artículo se centra en el análisis, desde la historia de las mentalidades, del que tal vez sea uno de los cuentos de Clarín menos conocidos o, en todo caso, menos estudiados. Se trata del relato titulado *Un jornalero*, que se recogió en el volumen *El Señor y lo demás, son cuentos*, publicado en 1893. De todos los relatos recogidos en esta colección, *Un jornalero* es el único del que se desconoce si apareció anteriormente en prensa y, en tal caso, la fecha de publicación. De acuerdo con Sobejano, «es probable que se escribiese en 1891 o 1892»¹.

Nos encontramos ante uno de esos escritos clarinianos que se mueven en una zona más o menos indeterminada entre la narrativa de ficción propiamente dicha y otros géneros textuales más centrados en la divulgación de la ideología del autor: nos referimos, básicamente, al ensayo y al artículo periodístico, cultivados con tan buenos frutos por un escritor fundamentalmente didáctico como lo es Clarín. En efecto, si bien en *Un jornalero* se dan todos los elementos propios de un relato, esta arquitectura narrativa se convierte en un vehículo para divulgar una determinada serie de ideas que el autor bien podría haber expuesto en una de sus obras «de pensamiento». En este caso, Alas aborda la espinosa problemática de la llamada «cuestión social» —es decir, la relacionada con la penosa situación socioeconómica de la clase obrera—, describiendo una escena de revuelta callejera de las muchas que se produjeron en España y en toda Europa a lo largo del siglo XIX. Pero el autor va más allá de una reflexión sobre la «lucha de clases» para llevar a cabo un ejercicio de autoexploración que le conducirá a plantearse el papel del intelectual —es decir, su propio papel— en una sociedad marcada por las desigualdades.

Es este, pues, un caso peculiar dentro de la cuentística clariniana, donde no resulta muy frecuente el acercamiento al problema social. Pese a ello, lo que encontramos en nuestro cuento no es sino la integración de una serie de motivos temáticos que aparecen dispersos a lo largo de la obra de Alas —y no solo la narrativa, aunque en ella nos centremos—. En efecto, el asunto del desarrollo industrial es abordado también en el celebérrimo cuento *¡Adiós, «Cordera»!*, recogido en este mismo volumen, donde se plantea el lado más negativo del progreso: el telégrafo que distorsiona el idílico universo rural del *Prao Somonte*; y el tren como elemento amenazador que se lleva, primero,

1 SOBEJANO, G., «Introducción» a su ed. de ALAS, «CLARÍN», L., *El Señor y lo demás, son cuentos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 11. Según señala este crítico, sus datos acerca de la datación de los relatos contenidos en este volumen clariniano «proceden de un “Índice cronológico de los cuentos y novelas cortas de Leopoldo Alas” que el eminentísimo clarinista francés Yvan Lissorgues ha tenido la amabilidad de darme a conocer antes de su publicación».

a la entrañable vaca-abuela camino del matadero de animales, y después al querido hermano, camino de otro matadero, en este caso de hombres: el de la guerra. Es este, el tema de la guerra y de la injusticia que supone, otro de los más frecuentemente tratados por Clarín en textos tan desgarradores como *La contribución* y otros como *El Rana* o *El sustituto*, que denuncia la práctica de enviar al frente a un pobre campesino en lugar del señorito, para pagar las deudas de la humilde familia. También en este y otros cuentos se denuncia el caciquismo y la corrupción política (así en *La yernocracia*, recogido igualmente en esta misma colección, y otros como *El rey Baltasar* o *El sombrero del señor cura*). Como vemos, si la revuelta obrera no es un asunto abordado directamente en los cuentos clarinianos, en ellos encontramos, en todo caso, multitud de pequeñas denuncias de las injusticias sociales de su época.

Con todo, el tema fundamental de *Un jornalero* se centra en el papel del intelectual en la sociedad. En este sentido, cabe recordar que el universo narrativo de Alas está poblado por una caterva de eruditos de diverso pelaje: escritores —como en *Rivales*, recopilado también en este mismo volumen—, filósofos —como el ateo *Doctor Pértinax* o el protagonista de *Zurita*—, críticos teatrales, catedráticos, científicos...² En general, todos estos personajes aparecen satirizados sin piedad por parte del narrador. En nuestro cuento, sin embargo, Alas deja atrás este recurso distanciador que constituye su seña de identidad más personal para proceder a una íntima y dolorosa reflexión acerca de su propio lugar como intelectual en la construcción de una sociedad más justa e igualitaria. Dicha indagación se convierte en una suerte de descargo personal, en una autojustificación de su actividad profesional, que pretende presentar como la de un obrero más, como la de un «jornalero del espíritu»: este es el papel asumido por el protagonista, el historiador Fernando Vidal.

No es esta la primera ocasión en la que Clarín emplea tal expresión, pues también aparecía en el folleto *Cánovas y su tiempo* (1887), donde el autor lamenta su condición de pieza incrustada en el engranaje de la producción editorial capitalista. En realidad, la idea del intelectual como jornalero —y del arte como producción— ya había sido expresada por Marx en su *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* (1845), donde afirmaba que «un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor»³. La idea es retomada por Clarín en este peculiar relato que gira en torno a un discurso puesto en este caso en boca de un personaje, pero que

2 Curiosamente, entre los personajes procedentes del mundo universitario que pueblan la cuentística clariniana los más abundantes son los médicos —entre otros ejemplos, los encontramos en *La médica*, *La mosca sabia*, *El pecado original*—. Esta circunstancia, unida a la abundancia de personajes marcados por la enfermedad, puede darnos una idea de la preocupación por la salud por parte del enfermizo Leopoldo Alas.

3 Cit. por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., «La crítica literaria marxista», en AULLÓN DE HARO, P., et alii, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984 (pp. 209-250), p. 232.

bien podría haberse publicado como tal discurso en un texto no narrativo. Pues, en efecto, no es este un relato «de personaje», sino «de tesis», en el que la trama narrativa funciona como un marco al servicio de la demostración de una idea clariniana: la de la misión del intelectual como guardián del saber, tarea que acaba repercutiendo en la construcción de una futura sociedad mejor.

Por otro lado, no debemos olvidar las simpatías del articulista Clarín por el naciente movimiento socialista a lo largo de su carrera periodística, ni tampoco el afán del catedrático don Leopoldo Alas por difundir la cultura entre los obreros a través de una iniciativa como la de la Extensión Universitaria, ya hacia el final de su vida. No obstante, según apunta Oleza, «la visión de Clarín del papel del intelectual con respecto al proletariado está impregnada de paternalismo»⁴.

Por lo demás, en *Un jornalero*, la clase obrera se nos caracteriza por su brutalidad frente al pacífico sabio protagonista. Así podremos observarlo a continuación en nuestro análisis del cuento, como también su impecable construcción narrativa, cuajada de simbolismos.

2. CONTENIDO, ESTRUCTURA Y CLAVES TEXTUALES

El argumento de este relato es sencillo y se puede resumir como sigue. La acción se sitúa en una ciudad desconocida, de la que tan solo se nos facilita la inicial: una N seguida de dos asteriscos (N**). Fernando Vidal es un historiador que al salir una noche de la biblioteca donde estaba trabajando en uno de sus artículos de investigación se encuentra con una revuelta obrera. Los revolucionarios pretenden matarlo por «burgués», pero el cabecilla le permite defenderse con la palabra. Vidal pronuncia un discurso en el que reivindica la utilidad de los libros como motor de cambio social, da la razón al grupo de obreros en muchas de sus aspiraciones y se postula a sí mismo como jornalero de la cultura. Impresionados por sus palabras, los anarquistas guardan un silencio meditativo, pero la escena queda bruscamente interrumpida por la aparición de las fuerzas del orden, que reprimen la revuelta y toman a Vidal por el líder del grupo. Los sublevados —que se sienten traicionados por «el sofista»— corroboran esta versión y el erudito es sometido a la pena de fusilamiento como «castigo ejemplarizante».

El núcleo argumental se articula en torno al discurso de Vidal, que a su vez se halla enmarcado por el encuentro con los obreros, primero, y con los soldados, después. Así pues, en líneas generales, podemos distinguir en nuestro texto la siguiente estructura tripartita:

4 OLEZA, J., *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, Literatura/papel, 1984, p. 167.

a) Una secuencia inicial, a modo de preludio, que asume una doble función: por un lado la creación de una atmósfera inquietante de oscuridad y silencio que presagia un peligro indeterminado; por otro, la presentación del protagonista como un estudioso absorto en su trabajo y ajeno al mundo que lo rodea.

b) Una segunda parte que se presenta como el eje del relato, donde el autor expone su tesis en forma de discurso y que abarcaría la parte más extensa del texto.

c) Por último, una breve secuencia que, como cierre narrativo, expone las consecuencias del discurso del «jornalero del espíritu».

Resulta altamente significativo el comienzo del relato *in medias res*: en efecto, el narrador no nos ofrece antecedente alguno de la trama ni ningún tipo de descripción inicial del personaje, sino que directamente empieza por informarnos de que este salía de la Biblioteca. Los datos acerca la condición y situación de Vidal no se ofrecerán sino *a posteriori*. Dos son los efectos conseguidos mediante esta técnica: por un lado intensificar la sensación de que los acontecimientos con los que se va a encontrar el protagonista lo han tomado desprevenido —como también le ocurre al lector—; por otro, subrayar el carácter más ideológico que narrativo del texto, que prefiere entrar lo antes posible en su verdadero mensaje: el discurso de Vidal.

Pese a ello, Clarín no descuida —ni mucho menos— los aspectos narrativos de un género en el que su magisterio queda fuera de toda duda; y así, en la secuencia inicial del cuento dosifica sabiamente los elementos de la trama con la finalidad de plasmar la gradual creación de un determinado ambiente: el del presagio de un peligro indefinido que envuelve al protagonista y que paulatinamente se va concretando en la amenaza de la revuelta obrera. Para lograr este efecto, el narrador se sirve, básicamente, de dos tipos de elementos: sensoriales (concentrados en el discurso descriptivo) y verbales (relacionados con el monólogo interior del personaje y otros recursos afines).

Por lo que se refiere a los aspectos sensoriales, el narrador maneja con maestría la técnica de la sugerencia a través, fundamentalmente, de dos sentidos: el de la vista (con un sutil juego de luces y sombras) y del oído (con un siniestro silencio absoluto inicial que se romperá bruscamente con sucesivas detonaciones presentadas de un modo gradual: desde los disparos aislados hasta las ráfagas).

En efecto, las referencias a la luz o a la ausencia de esta suponen una constante en el cuento. La primera de estas alusiones resulta bien significativa: Vidal goza del privilegio de utilizar por las tardes y noches la Biblioteca —que solo abre al público por las mañanas— siempre y cuando los gastos de las luces que emplee para trabajar en ella corran por su cuenta; un privilegio que, como observa irónicamente el narrador, no le envidia «ni un solo ciudadano» de los «muchos miles» que pueblan el municipio. Se

da así, desde el principio del relato, una asociación simbólica entre la luz y el saber —representado por la Biblioteca y por el propio Vidal—, y, como consecuencia, entre la oscuridad y la brutalidad —que se convertirá, también desde el primer momento, en señal de identidad de los obreros sublevados—. Las referencias a la oscuridad son igualmente recurrentes, y en muchos casos se colocan en contraposición con la luz, creando un juego de claroscuros⁵. Así podemos comprobarlo en los siguientes extractos (los subrayados son nuestros, en este caso como en las siguientes citas mostradas como ejemplo)⁵:

Eran las nueve de la noche; acababa de oscurecer.

En aquel momento se fijó en [...] que la noche era oscura, en que había faroles [...] y no estaba ninguno encendido.

[...] vio al resplandor de una hoguera un montón informe, tenebroso [...]. Alrededor de la hoguera distinguió sombras.

Subió la escalera a tientas, reparó al llegar a otra puerta cerrada, en que iba a oscuras; encendió un fósforo [...]; encendió un quinqué, de petróleo, [...] el mismo con que momentos antes se había alumbrado; entró con su luz en el salón de la Biblioteca [...]. Tuvo que detenerse en su labor porque el quinqué empezó a apagarse; la llama chisporroteaba, se ahogaba la luz con una especie de bostezo de muy mal olor y de resplandores fugaces.

Como vemos, aparece aquí también una breve referencia al sentido del olfato, que asocia lo negativo (el «muy mal olor») con el hecho de que se está apagando la luz.

En cuanto al sentido del oído, el relato parte del silencio de la calle, que intensifica el ensimismamiento del erudito:

Fernando [...] anduvo algunos pasos por la acera, ensimismado, buscando, sin pensar en ello, el llamador de la puerta en la casa del conserje [...]. Pero llamó en vano. No abrían, no contestaban.

Vidal tardó en fijarse en tal silencio. Iba lleno de las ideas que con él habían bajado a la calle.

El silencio es general en toda la calle, y también la quietud y soledad:

[...] por la calle de la Biblioteca no pasaba un alma. Silencio absoluto.

Pero de repente se oye un sonido seco:

Una detonación lejana le hizo exclamar:

—¡Un tiro!

Y el tiro, más bien su nombre, le trajo a la actualidad, a la vida real de su pueblo.

No es hasta entonces cuando piensa en los rumores que había oído sobre la posibilidad de una revuelta obrera para esa noche («la vida real de su pueblo»), pero

5 Todos los fragmentos citados están extraídos de la edición de SOBEJANO, G. (ver n. 1). El cuento *Un jornalero* aparece en las pp. 183-193. Omitimos la remisión a la página concreta de cada una de las citas para evitar una acumulación excesiva de notas al pie que, creemos, tampoco aportaría información demasiado relevante.

inmediatamente sus temores recaen sobre el único peligro que le preocupa: el de que la biblioteca se encuentre cerrada al día siguiente y no pueda continuar con su trabajo. Irónicamente, este se centra en unos antiguos disturbios gremiales en una ciudad que tampoco es la misma donde vive, lo que subraya, por contraste, la indiferencia del sabio respecto a la actualidad sociopolítica de su propio entorno espaciotemporal; ironía que se convertirá en tragedia al final del relato.

Significativamente, sucesivos retazos de su monólogo interior se ven interrumpidos por el sonido de nuevos disparos. A su vez, estos son cada vez más intensos, cada vez más cercanos —lo que resalta la cuidada dosificación por parte del narrador clariniano de estos elementos que van configurando el dramatismo del cuento—; disparos que se alternan con los ecos de algunas voces ininteligibles:

Sonó otro tiro.

Una descarga nutrita le hizo afirmarse en sus conjeturas; oyó gritos confusos, ayes, juramentos...

Sonó a lo lejos otra descarga, mientras Vidal [...] abría la puerta de la Biblioteca. Al cerrar por dentro oyó más disparos, mucho más cercanos, y voces y lamentos.

La segunda escena en la Biblioteca de esta sección inicial se cierra con una imagen, la del quinqué que se apaga; imagen que produce un triple efecto sensorial marcado negativamente: el disarmónico chisporroteo (oído), el «muy mal olor» del petróleo (olfato) y la reducción de la luz (vista), con lo que reaparece la sensación de presagio siniestro.

Por lo que se refiere al elemento lingüístico, la incertidumbre de Vidal se manifiesta en sus monólogos interiores a través del empleo recurrente de la perífrasis de duda o probabilidad configurada por la estructura deber de + infinitivo, que aparece en esta secuencia hasta en seis ocasiones en solo 15 líneas:

«Debe de ser eso. Debe de estar armada».

«Pues debe de ser eso. Debe de haberse armado».

«Debe de ser una barricada».

«Hombres con fusiles [...]; no son soldados; deben de ser obreros».

La sensación de duda que envuelve estos primeros momentos de la narración queda reforzada, además, por el empleo de otros tres recursos lingüísticos: la conjunción disyuntiva o; el verbo saber en forma negativa seguido de un interrogativo; y el adverbio de duda acaso, que se emplea dos veces casi seguidas en asíndeton:

«Cuando salí de casa, después de comer, en el café oí decir que esta noche se armaba, que los socialistas o los anarquistas, o no sé quién, preparaban un golpe de mano para sacar a no sé qué presos de su comuna y proclamar todo lo proclamable».

«¡Dios mío! [...], si está armada, si aquí pasa algo grave, mañana acaso esté cerrada la Biblioteca, acaso no me permitan o no pueda yo venir de tarde a terminar mi examen del código [...].»

Otra esfera léxica que también se emplea con valor simbólico en esta primera secuencia del texto es la de la prisión: así, por un lado se alude a la «eterna prisión» —por lo demás, elegida voluntariamente— que para Vidal supone la Biblioteca; por otro, al «aspecto de carcelero» que le daba el manojo de llaves del edificio, que continúa en su mano tras cerrar la puerta —no deja de ser significativo, a este respecto, el hecho de que nuestro historiador no sepa qué hacer con las llaves, lo que se puede interpretar como su imposibilidad de gestionar la ocasión de tomar las riendas de su propia libertad—. Ambos elementos adquieren una segunda dimensión como presagio de los acontecimientos posteriores, ya que más tarde el protagonista será apresado en esa misma estancia por los revolucionarios; y, en el cierre del relato, detenido y finalmente ejecutado por las autoridades.

Un elemento de gran interés que aparece en esta secuencia inicial del cuento es la alusión a los «socialistas de cátedra»: una corriente reformista derivada de la política social impulsada por Otto von Bismarck, quien proponía un socialismo de Estado que atenuase las diferencias de clase, pero manteniendo intacta la estructura económica del capitalismo⁶. Los teóricos de este sistema intervencionista —represor de católicos y socialdemócratas— fueron duramente criticados por Marx y Engels.

Así pues, en nuestro relato se nos presentan las reflexiones del protagonista acerca de las dificultades en que puede verse la continuación de su trabajo por causa del probable cierre de la Biblioteca al día siguiente⁷. Sus preocupaciones se centran en la posibilidad de que un tal Mr. Flinder se le adelante en la publicación de su investigación histórica. El problema, según Vidal se dice a sí mismo, no radica en su propia vanidad de erudito, sino en el daño que pueda causar el trabajo de Flinder, adepto al socialismo de cátedra —cuyos teóricos afirma Vidal que «le son antipáticos»—, al interpretar de

6 Curiosamente el apellido de este estadista prusiano aparece en las primeras páginas de *La Regenta* como el sobrenombre de uno de los pilluelos ayudantes del odioso monaguillo Celedonio. Este personaje —análogo al de Chiripa, otro de los golfillos— guarda entera semejanza con el de Pipá, el protagonista del cuento clariniano homónimo; pues el tal Bismarck está caracterizado como el único muchacho capaz de pelear con Celedonio y vencerlo. Además, en la magistral novela el chiquillo es «de la tralla», i. e., delantero de diligencia, que es el oficio al que aspiraba el malogrado Pipá. Según señala OLEZA en su ed. de *La Regenta* (vol. I, Madrid, Cátedra, 1989 pp. 138-139, n. 4), «Todo parece sugerir que Clarín recreó en Bismarck su antiguo personaje, pero como a éste ya le había dado muerte, no tuvo más remedio que ponerle otro nombre». Añade este estudioso que Alas tomó, probablemente, el nombre de Bismarck de una caja de cerillas, «dado que en éstas solían venir efigies de personajes históricos» (loc. cit., p. 144, n. 14), tal y como el narrador de *La Regenta* asegura que hizo el propio personaje llamado Bismarck (ed. cit., p.144).

7 Esta preocupación de Vidal nos lleva a pensar que, o bien Vidal teme que el propio desarrollo de los disturbios callejeros le impida al día siguiente el acceso al edificio, o que se produzca una ocupación de este; o bien es que el distraído sabio no recuerda que se encuentra en posesión de las llaves.

manera tendenciosa «los datos favorables para sus teorías que este códice contiene» y hacer de ellos «una catedral, toda una prueba plena...». Continúa este fragmento del monólogo interior de nuestro personaje en los siguientes términos:

«y eso, vive Dios, que es profanar la historia, el arte, la ciencia... No, no; yo diré primero la verdad desnuda, imparcialmente, reconociendo todo lo que este manuscrito arroja de luz en la tan debatida cuestión..., pero sin que sirva de arma para tirios ni troyanos. Me cargan los utopistas, los dogmáticos...»

Esta última frase contrastará con la acusación de *sofista* de que será objeto por parte de los irreflexivos anarquistas en la segunda parte del texto. Por lo demás, cabe notar la nueva alusión a la «luz» que arrojan el estudio y la investigación a la interpretación imparcial de la Historia. Por otro lado, parece que este asunto de Mr. Flinder no es sino una excusa narrativa necesaria para que Vidal regrese a la Biblioteca.

En esta primera secuencia podemos distinguir una división interna en dos bloques, que se corresponden significativamente con otras tantas salidas de la Biblioteca por parte de Vidal. Así, encontramos un primer bloque argumental en el que se nos narra cómo el investigador sale a las nueve de la noche de la Biblioteca donde había estado trabajando desde las cuatro de la tarde y se encuentra con los disturbios, y cómo, ante tal situación, decide regresar a la Biblioteca; pero no para buscar refugio y así salvar su vida, sino para aprovechar el tiempo y avanzar en su trabajo. En una segunda parte, el protagonista regresa a su aislamiento erudito, del que solo lo aparta la pérdida de la luz. En ese momento decide volver a salir, pues sin luz ya nada le retiene en la Biblioteca; de nuevo asistimos, pues, a la temeridad —o, más bien, inconsciencia— del personaje, que no repara en el peligro que corre. En contraste con el detallismo y morosidad dominantes en la primera parte de la secuencia —subrayados por el empleo de numerosos puntos y aparte y del constante monólogo interior del protagonista— nos encontramos con que la segunda se reduce a un solo párrafo compuesto en estilo indirecto; aunque también es cierto que el detallismo continúa manifestándose en la minuciosa descripción de las peripecias de Vidal con respecto a la iluminación de la estancia. Como ya hemos dicho, no parece casual que ambas partes se hallen enmarcadas por dos salidas sucesivas de la Biblioteca por parte del sabio, pues esta circunstancia pone de manifiesto, de nuevo, la asociación simbólica entre Vidal y este espacio consagrado a la erudición, y subraya hasta qué punto el protagonista solo se encuentra a salvo en su lugar de trabajo, frente a la amenaza que para él supone el mundo exterior.

Como venimos anunciando, la siguiente secuencia del cuento constituye su núcleo principal: el discurso en el que Vidal ejerce su propia defensa. A su vez podemos distinguir en este parlamento dos partes —incluso se puede hablar de dos discursos sucesivos—, cada una de ellas articulada en torno a uno de los dos asuntos centrales

abordados: primero las acusaciones de los revolucionarios y después sus planes de ejecución. En ambos casos el hilo discursivo del erudito alterna con pasajes dialogados —si es que como tales se pueden considerar las réplicas de los obreros en forma de gritos exaltados—.

La primera de estas dos partes se inicia en el momento en que Vidal se siente asido por ambos hombros por parte de «sendas manos de hierro» que le dan el «alto» y le instan a «darse preso», reforzando así la imagen de la prisión; y culmina en el instante en que el cabecilla del grupo le incita a explicar «cómo gana el pan que come». En este pasaje encontramos, a su vez, diversas subdivisiones: en un primer momento se nos ofrece una nueva asociación entre el grupo de exaltados y los socialistas de cátedra cuyas soflamas se encuentran en el origen de la revuelta:

«¡Son ellos —pensó Vidal— los correligionarios activos, prácticos, de Mr. Flinder!»

En efecto, eran los socialistas, anarquistas o Dios sabía qué, triunfantes, en aquel barrio a lo menos. Con otros burgueses que habían encontrado por aquellos contornos habían hecho lo que habían querido; quedaban algunos mal heridos, los que menos apaleados. El aspecto de Fernando, que no revelaba gran holgura ni mucho capital robado al sudor del pobre, los irritó en vez de ablandarlos. Se inclinaban a pasarse por las armas y así se lo hicieron saber.

Cabe observar la nueva muestra de incertidumbre del erudito —o quizá indiferencia— hacia la naturaleza concreta de los revolucionarios («socialistas, anarquistas o Dios sabía qué»). En cualquier caso, los obreros deliberan sobre lo que van a hacer con él —si bien desde el principio «se inclinaban a pasarse por las armas»—. Al comprender que es «un burgués sabio» las sugerencias se «enriquecen» al proponerse dos alternativas: «matarlo a librazos» o «quemarle en una hoguera de papel». Esta última idea será la que acabe siendo aprobada: «Abrasarle en su biblioteca...». Como vemos, el narrador continúa con sus referencias la luz, que en este caso no es la de la razón sino la que procede del fuego irracional —al mismo tiempo, la utilización del determinante posesivo subraya el valor simbólico de la Biblioteca como dominio de Vidal—. En este sentido resulta significativo el fragmento siguiente, que corresponde al momento en que los amotinados ya han decidido y logrado empujar a Vidal hasta la biblioteca:

Los sublevados llevaban antorchas y faroles; el salón se iluminó con una luz roja con franjas de sombras temblorosas, formidables. El grupo que subió hasta el salón no era muy numeroso, pero sí muy fiero.

Por otro lado, encontramos una nueva alusión al famoso códice en el que trabajaba Vidal —que versaba sobre otra antigua revuelta social—. Este objeto adquiere ahora una dimensión simbólica al aparecer envuelto en una nueva metáfora relacionada con la luz y también con la violencia de los revolucionarios:

Y a empellones, Fernando se vio arrastrado por aquella corriente de brutalidad apasionada, que le llevó hasta el mismo salón donde él trabajaba, poco antes, en aquel códice en que se podía estudiar algún relámpago antiquísimo, precursor de la gran tempestad que ahora bramaba sobre su cabeza⁸.

Así pues, los obreros se nos presentan desde el principio como seres primarios y deshumanizados. Ya en la secuencia inicial del relato aparecían como «un montón informe, tenebroso, que [...] cerraba la perspectiva», i. e., que no permitía ver más allá. En esta segunda parte del texto se nos muestran como cargados de prejuicios contra la cultura y caracterizados por un brutal discurso cuajado de consignas que no comprenden, pero que les han movido a la revuelta. Sirvan como ejemplo las siguientes palabras pronunciadas por una de las «voices roncas y feroces que gritaban»:

— [...] que muera a pedradas... de libros, de libros infames que han publicado el clero, la nobleza, los burgueses para explotar al pobre, engañarle, reducirle a la esclavitud moral y material.

Y, ya en la biblioteca, es decir, en sus dominios, será donde el erudito —que hasta entonces no había abierto la boca— se sienta crecido y tome la palabra por primera vez —y además gritando «con gran energía»— para defender el valor de los libros y de la cultura:

— Señores —gritó Vidal con gran energía—. En nombre del progreso les suplico que no quemen la Biblioteca... La ciencia es imparcial, la historia es neutral. Esos libros... son inocentes..., no dicen que sí ni que no; aquí hay de todo. Ahí están, en esos tomos grandes, las obras de los Santos Padres, algunos de cuyos pasajes les dan a ustedes la razón contra los ricos... En ese estante pueden ustedes ver a los socialistas y comunistas del 48... En ese otro está Lassalle... Ahí tienen ustedes *El Capital* de Carlos Marx. Y en todas esas biblia, colección preciosa, hay multitud de argumentos socialistas: el año sabático, el jubileo... la misma vida de Job..., ¡no!, la vida de Job no es argumento socialista. ¡Oh, no, esa es filosofía seria, la que sabrán las clases pobres e ilustradas de siglos futuros muy remotos...!

Como podemos observar, Vidal insiste en su interés por la objetividad en el trabajo del erudito, afán que ya se había mostrado en la secuencia inicial a propósito de Mr. Flinder y los «socialistas de cátedra». La lista de autores y obras aducida por el sabio presenta dos vertientes: religiosa y político-filosófica. En este sentido hay que notar cómo Clarín pone en boca de su personaje una relación —que, parece ser, él mismo encontraba— entre la tradición judeocristiana y el socialismo⁹. Cita así a los

8 Nótese la nueva alusión a la luz en la referencia al «relámpago», breve fulgor de luz que precede a una tormenta. En este caso, la luz que arrojara la crónica de la antigua revuelta —llevada a cabo por algún anónimo intelectual que precedió a Vidal en su labor erudita— funciona como presagio siniestro de la tormenta revolucionaria.

9 En este sentido, MUÑOZ MARQUINA, F. cita el siguiente fragmento de un artículo clariniano publicado en *La Publicidad* (núm. 7965, 25 de noviembre de 1900): «Si el socialismo lleva [a la República] ese espíritu de organización, de *iglesia* que recuerda vagamente a lo que leemos de los primeros cristianos, la República

Santos Padres —primeros doctores de la Iglesia, que establecieron un dogma en muchos aspectos similar al ideario socialista—, así como a ciertas costumbres de la religión hebrea que podrían compararse a las reivindicaciones de los movimientos obreros relacionadas con el derecho al descanso laboral: por un lado el año sabático —séptimo año, en que los israelitas dejaban descansar sus tierras—; por otro el jubileo, fiesta que se celebraba cada cincuenta años y en la que los esclavos recobraban la libertad. En cuanto a las doctrinas del movimiento obrero, Vidal menciona a «los socialistas y comunistas del 48» —se refiere a los acontecimientos revolucionarios que sacudieron Europa durante ese año— y a *El Capital*, obra fundamental del marxismo publicada en 1867. Alude también a Ferdinand Lassalle (1825-1864), fundador del movimiento socialdemócrata alemán, teórico del socialismo y defensor de los derechos de los trabajadores. A todos estos autores remite Vidal para tratar de convencer al grupo de obreros de que no quemen la biblioteca, aunque solo sea porque no todos los libros que contiene están al servicio del «burgués». Su última referencia resulta un tanto enigmática: así, en un primer momento el erudito nombra al personaje bíblico de Job —símbolo de la paciencia y de la sabia aceptación de las desdichas que puedan sobrevenir en la vida humana—, como si fuera otro argumento de la tradición religiosa a favor del credo socialista; pero, a continuación, rectifica y se corrige, pues la vida de Job «no es argumento socialista» sino «filosofía seria» que todas las clases sociales deberían abrazar, aunque no confía en que esto ocurra hasta «siglos futuros muy remotos».

Como nos informa el narrador, el discurso del protagonista, «apenas comprendido, había producido su efecto», aunque al parecer solo en el cabecilla. Este ofrece a Vidal la oportunidad de salvar la biblioteca y su propia vida si prueba la utilidad de los libros y de la labor intelectual. Sus palabras son interrumpidas por algunas voces que piden la muerte de Vidal y que reciben la aclamación de los demás:

— ¡Es un sofista! —repitió el coro, y una docena de bocas de fusil se acercaron al rostro y al pecho de Fernando.

La alusión a la boca («bocas de fusil») puede interpretarse como un nuevo símbolo, al sugerir que el único lenguaje que conocen los revolucionarios es el de las armas. Pero el cabecilla trata de acallarlos apelando a la «paz», a la «tregua» y a la discusión. En este punto hay que mencionar una nueva referencia al fuego y a la luz, simbolismo en el que, al parecer, comienza a operarse un cambio no menor:

— Quietos —dijo—; procedamos con orden. Oigamos a este burgués... Antes que el fuego de la venganza, la luz de la discusión.

vencerá de seguro» (MUÑOZ MARQUINA, F., «Introducción» a su edición de ALAS, «CLARÍN», L., *¡Adiós, Cordera!* y otros relatos. Madrid, Burdeos, 1988, p. 20. Los corchetes son de MUÑOZ MARQUINA, F., mientras que la cursiva es de Clarín, gran aficionado a emplear este recurso tipográfico en sus escritos de todo tipo, como podemos observar en nuestras citas de *Un jornalero*.

Significativamente, Vidal ha vuelto a su aislamiento intelectual y contempla la escena como si se tratara de un caso práctico de interés sociológico, pero ajeno a él. Se da en este momento una nueva crítica a los socialistas de cátedra, a los que culpa de la deriva violenta de la lucha de clases:

Vidal, distraído, sin pensar en el peligro inmenso que corría, *haciendo* psicología popular, *teratología sociológica* como él pensaba, estudiaba aquella locura poderosa que le tenía entre sus garras; y su imaginación le representaba, a la vez, el coro de locos del tercer acto de *Jugar con fuego*, y a Mr. Flinder y tantos otros que eran en *último análisis* los culpables de toda aquella confusión de ideas y pasiones. «¡La lógica hecha una madeja enredada y untada de pólvora, para servir de mecha a una explosión social...!» Así meditaba.

La referencia a la popular zarzuela *Jugar con fuego* de Barbieri (estrenada en 1851) no parece casual, dado que el título alude a una situación tan peligrosa como la que está atravesando Vidal¹⁰; aunque, como observa el narrador, este no es —o no quiere ser— consciente de ello. Así pues, el aludido «coro de locos» zarzuelesco se convierte en otro elemento simbólico de los personajes que tiene enfrente y que, al parecer, dentro de sus esquemas mentales, *no pueden ser reales*. Además encontramos la alusión metafórica a la «explosión social» cuya mecha ha sido encendida por Mr. Flinder y sus adláteres. Cabe observar aquí, por otro lado, la referencia a las «garras» de los obreros; otra metáfora que refuerza en este caso la animalización del grupo de sublevados y que se retomará al final de la secuencia.

El erudito solo reacciona cuando ve cuestionada su propia honradez laboral. Así, en el momento en que el cabecilla le insta a decir «qué es, cómo gana el pan que come...», Vidal, de nuevo, se crece, en un teatral gesto de temeridad, pues, como añadirá a continuación el narrador, «le habían herido en lo vivo»:

— ¡Oh, tan bien como tú, tan honradamente como tú —gritó Vidal, volviéndose al que tal decía, energético, arrogante, apasionado, mientras separaba con las manos los fusiles que le impedían, apuntándole, ver a su contrario.

Como se puede observar, el sabio ha pasado de tratar «de usted» a los revolucionarios que lo amenazaban a tutearlos. Esto nos indica simbólicamente una nueva dimensión en su mirada hacia el grupo de obreros, con los que de repente se siente casi identificado en su calidad de honrado trabajador.

10 Observamos en este título una nueva alusión a la luz, pero en este caso presentada como un factor de riesgo para el intelectual cuando la incomprendición hacia su labor por parte de la masa ignorante lleva a esta a actuar con brutalidad contra él. Más concretamente, el distraído sabio está pensando en una divertida escena de esa obra, que se inicia con las palabras «¿quién me socorre?» del Marqués de Caravaca, acorralado por un grupo de locos que acaba dejándolo en paños menores y a los que se dirige como «canalla infame» pidiendo respeto.

A partir de este momento se inicia una segunda parte en la secuencia central del relato, con un nuevo discurso del protagonista en el que acabará por postularse a sí mismo como «jornalero del espíritu». Este segundo apartado se abre con una referencia al «orgullo de su trabajo», la única virtud que le queda después de una «ya larga vida de erudito y escritor de mil clases de vanidades». Vidal defiende su innata capacidad para el trabajo intelectual, su esfuerzo constante y la honradez con la que se ha conducido a lo largo de toda su vida. Sus palabras están salpicadas de referencias a algunos de los asuntos debatidos y/o reivindicados por el discurso de los movimientos obreros, como «la cuestión del capital y el salario, que está por resolver» o la jornada de ocho horas —en la época, las jornadas laborales duraban entre diez y doce horas—, de la que llega a afirmar: «Yo no pido ocho horas de trabajo, porque no me bastan para la tarea inmensa que tengo delante de mí».

Como vemos, lo único que le queda a Vidal es su trabajo: lo único en lo que sigue creyendo después de haber perdido la ilusión en todo lo demás —las mujeres, los héroes, los credos, los sistemas, según va enumerando—. Además, el trabajo intelectual es una tarea constante que le ha ido minando las fuerzas, aspecto en el que encontramos un elemento autobiográfico: la alusión al insomnio y a los trastornos digestivos, dos de las diversas afecciones padecidas por el enfermizo Leopoldo Alas¹¹. También de la vida real procede la alusión al afecto de su madre, ya desaparecida en el momento en que el autor compone —presumiblemente— este relato. Es, además, la suya, una tarea ingrata, pues le llegará la muerte antes de verla concluida;

Pasará mi nombre, morirá pronto el recuerdo de mi humilde individuo, pero mi trabajo quedará en los rincones de los archivos, entre el polvo, como un carbón fósil que acaso prenda y dé fuego algún día, al contacto de la chispa de un trabajador futuro..., de otro pobre diablo erudito como yo que me saque de la oscuridad y del desprecio...

Si el discurso pronunciado por Vidal en la primera parte de esta secuencia quedaba interrumpido por él mismo y era seguido por la réplica del cabecilla —que a su vez era replicado por el coro de obreros que exigían la muerte del «burgués»—, en esta ocasión el líder se dirige a él para aducir que Vidal no ha sufrido explotación, que su trabajo no ha servido para el enriquecimiento de otros —en realidad emplea la metáfora del «sudor» que sirve de «sustancia» para que otros «engorden»—. Pero el erudito corrige y desmiente este punto: con su trabajo se han enriquecido todas las piezas del engranaje capitalista —empresarios, bibliotecas, periódicos—. Y añade matizando: «Pero no estoy seguro de que no tuviesen derecho a ello» y, además, «no tengo tiempo para trabajar indagando ese problema, porque lo necesito para trabajar directamente en mi labor propia». El discurso termina con una especie de arenga a los obreros, a los

11 Véase, en este sentido, nuestra n. 2.

que ya no solo les habla «de tú», sino que los trata de «compañeros míos» y les insta a compadecerle. Y, si no, en todo caso, les suplica que respeten los libros:

Matadme si queréis, pero respetad la Biblioteca, que es un depósito de carbón para el espíritu del porvenir...

La imagen de la mina guarda relación con otra metáfora que Vidal ha utilizado justo antes para continuar con su caracterización como «jornalero»:

Soy un jornalero de una terrible mina que vosotros no conocéis, que tomaríais por el infierno si la vieraís, y que, sin embargo, es acaso el único cielo que existe...

Esta metáfora —o alegoría— que cierra el segundo discurso del erudito es análoga a otra empleada casi al principio del mismo:

Yo soy un albañil que trabaja en una pared que sabe que no ha de ver concluida, y tengo la seguridad de que cuando más alto esté me caeré de cabeza del andamio.

Este segundo discurso ha conseguido lo que no había logrado el primero: calmar los ánimos y hacer pensar a los obreros, si bien estos «no estaban convencidos, sino confusos, apaciguados a su despecho». El narrador continúa, empezando por una frase en estilo indirecto libre que se refiere a la mente colectiva del auditorio del sabio compuesto por los obreros:

Algo quería decir aquel hombre.

Como un contagio, se les pegaba la enfermedad de Vidal, olvidaban la acción y se detenían a discutir, a meditar, quietos.

Hasta el lugar, aquellas paredes de libros, los enervaba. Iban teniendo algo de león enamorado, que se dejó cortar las garras.

Es notoria la alusión a la inacción de Vidal, en contraste con la «lucha activa» de los anarquistas, que sin embargo se van «contagiando» después de escuchar al erudito. La alusión a las garras, que ya había aparecido anteriormente, refuerza en este caso la idea de unos indicios de recobrada humanidad de los exaltados, pues ahora se empiezan a dejar «cortar las garras», es decir, la brutalidad.

Por lo demás, toda la secuencia central del relato tiene algo de diálogo platónico, como ocurre en otros cuentos clarinianos: *Jorge* (*diálogo, pero no platónico*); *Malos humores* (*diálogo y no platónico*) y, sobre todo, *El gallo de Sócrates*. Un rasgo al que no es ajena la utilización por los anarquistas del término *sofista* como insulto hacia Vidal.

La inesperada llegada de las tropas de orden público desvanece este recién creado clima de sosiego e iluminación intelectual y nos devuelve a la brutal realidad del ambiente revolucionario, dando pie a un súbito desenlace en el que se precipitan

los acontecimientos: irrupción de los soldados, lucha con los obreros, detención de todos los presentes, interrogatorios, traición de los anarquistas, juicio —injusto— y ejecución del protagonista. El hecho de que unos sucesos de tal envergadura se narren tan sumariamente, en un solo párrafo, supone el mejor indicador de hasta qué punto la trama narrativa que sostiene nuestro texto se convierte en un vehículo al servicio de un discurso puesto en boca de Vidal, pero que en realidad no hace sino reflejar los planteamientos del propio Alas. El narrador clariniano cierra su relato con una sarcástica alusión a «los clásicos y muy conservadores *cuatro tiritos*» con que el pobre «jornalero del espíritu» es despachado por aquellos que, en teoría, representan la ley y el orden. Significativamente el cuento se cierra con una nueva imagen sensorial, que nos remite de nuevo al ruido sordo y funesto de los fusiles por los que el desdichado (anti)héroe clariniano encuentra la muerte.

La estructura del relato presenta, pues, una cierta circularidad, al quedar enmarcada por un doble prendimiento: el de Vidal por los anarquistas y el del grupo formado por todos ellos a manos de los soldados. No deja de llamar la atención el contraste entre la diferente actitud del protagonista en cada caso: por un lado, el lúcido y prolongado discurso con el que se defiende —con la única arma de que dispone, la de la palabra— cuando se siente «herido en lo vivo»; por otro, el hecho de que parece no ofrecer resistencia alguna frente a la injusticia de la que es objeto al final del relato; pues a su «herida» metafórica sucederá una auténtica herida mortal al ser pasado por unas armas igualmente auténticas. Por lo demás, ello no hace sino poner en evidencia, de nuevo, el mayor interés del autor por exponer su tesis que por demorarse en posibles nuevas muestras de la elocuencia de Vidal. En todo caso, si el discurso del historiador ante los revolucionarios había logrado apaciguarlos y despertar su humanidad y su intelecto, no parece haber surtido el mismo efecto (en caso de haberse repetido) ante los soldados, que se nos presentan como aún más deshumanizados y «descerebrados» que los anarquistas. Por su parte, estos últimos recobran su brutalidad al sentirse amenazados, como también subraya el narrador:

La justicia sumarísima de la Temis¹² marcial fue ayudada en su ceguera por el egoísmo y el miedo del verdadero cabecilla y por el rencor de sus compañeros. Estaban furiosos todos contra aquel *traidor*, aquel *policía secreto*, o lo que fuera, que les había embaucado con sus sofismas, con sus retóricas y les había hecho olvidarse de su misión redentora, de su situación, del peligro... Todos declararon contra él.

No deja de ser llamativa la alusión a esta *misión redentora* que los obreros atribuyen a su labor de movilización social a través de la violencia.

12 Temis: divinidad mitológica de la Ley.

La dramática conclusión a la que se llega en el texto resulta evidente: la radical incomprendión de la labor del intelectual, por parte tanto de la clase obrera como de las fuerzas del orden público. Pese al discurso de Vidal, el desarrollo real de los acontecimientos muestra a las claras que la figura del intelectual no guarda relación alguna con la realidad de la sociedad; o, cuando menos, que el sabio y el ciudadano común pertenecen a mundos diferentes. Este último aspecto queda de manifiesto en las reiteradas ocasiones en que el propio narrador se refiere al ensimismamiento del protagonista, y se subraya en el cierre del relato con la alusión al «distraído y erudito Fernando Vidal». El presente texto clariniano constituye, pues, un eslabón más elaborado hacia el género propiamente cuentístico que aquellos otros considerados como «relato-artículo», pero sin abandonar el fondo de denuncia social.

3. CONCLUSIONES

Baquero Goyanes incluye *Un jornalero* dentro del nutrido grupo de relatos clarinianos caracterizados por la presencia de personajes «que con terminología más o menos dostoyevkiana podríamos llamar pobres gentes, humillados y ofendidos, un repertorio de personajes que pueden suscitar la burla y aún el desprecio, en ocasiones, pero también la compasión»¹³.

En efecto, se manifiesta en este cuento la simpatía de los narradores clarinianos por los seres desvalidos, indefensos, dignos de compasión. Pero en este caso el desfavorecido (el personaje de Fernando Vidal) no lo es por su posición social, sino por su situación de indefensión; no solo física frente a sus agresores (desarmado, solo y desprevenido ante la masa de anarquistas armados, hostiles y brutales), sino también frente al sistema: por un lado el protagonista es víctima del capitalismo, por otro de las fuerzas del orden. Como señala Muñoz Marquina, en el fondo del discurso de Vidal lo que hallamos es la «tragedia íntima "del intelectual", que no es más que su propia soledad, su propio aislamiento»¹⁴.

En nuestra opinión, el cuento analizado presenta una triple vertiente: social (lucha de clases), intelectual (intento de apaciguar por la palabra y de justificar la labor del estudiioso) y política (represión policial y judicial). Cada una de ellas viene representada por uno de los actores que intervienen: respectivamente, los obreros, el erudito y las fuerzas del orden, de los cuales solo el segundo se encuentra individualizado en Vidal, mientras que los otros dos encarnan actitudes de grupo. No obstante, cada uno de los

13 BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid, C.S.I.C., Biblioteca de Filología Hispánica, 1992, p. 266.

14 MUÑOZ MARQUINA, F., loc. cit., p. 38.

tres actores son criticados por Clarín por una u otra razón. Lo que nos muestra el autor es una radical desconfianza mutua entre los tres, y singularmente entre los dos primeros, pues la tropa de soldados se opone a ambos sectores sociales: su misión es mantener el orden; pero no en el sentido de tranquilidad sino en el de sistema establecido, concebido como una estructura opresora y represora radicalmente injusta. Pero, sobre todo, lo que se pone en evidencia en *Un jornalero* es el contraste entre la vida burguesa y la de los obreros, desamparados por la legislación laboral y sin oportunidades de acceso a la cultura ni al bienestar, a pesar del desarrollo agrícola e industrial.

En realidad, este texto clariniano no hace sino presentarnos el choque entre dos mentalidades totalmente opuestas: la lucha activa pero a veces brutal del movimiento obrero, apegada a lo material, frente a la labor del erudito, percibida por los líderes de la clase obrera como absurda y desconectada de la difícil realidad social. A su vez, nuestro relato supone una muestra magistral del buen hacer de Alas como cuentista (tanto en la estructura de la trama como en la introducción de los diversos simbolismos sensoriales); incluso en un relato como el presente, destinado a justificar, como otra forma de trabajo obrero, su propia labor intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, «Clarín», L., *¡Adiós, Cordera!, y otros relatos*. Cronología, introducción, texto, notas, guías de lectura, juicios críticos, textos complementarios y actividades didácticas a cargo de MUÑOZ MARQUINA, F., Madrid, Burdeos, 1988.
- _____, *El Señor y lo demás, son cuentos*. Edición de SOBEJANO, G./ Apéndice de RODRÍGUEZ MARÍN, R., Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- _____, *La Regenta*. Ed de OLEZA, J., vol. I, Madrid, Cátedra, 1989.
- BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid: C.S.I.C, Biblioteca de Filología Hispánica, 1992.
- OLEZA, J., *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología* Barcelona, Laia, Literatura/papel, 1984.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., «La crítica literaria marxista», en AULLÓN DE HARO, Pedro, *et alii* (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid, Playor (pp. 209-250).

GONZALO ROJAS: UNA APUESTA POR EL SILABEO

GONZALO ROJAS: A COMMITMENT TO SYLLABUS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

RESUMEN

Gonzalo Rojas es un poeta de estirpe órfica, de bajada al fondo de lo abisal, donde el tanteo por lo oscuro aparece como signo de una nueva luz. Ese territorio de lo indistinto, donde lo erótico y lo poético se confunden, es el de toda escritura, en cuya indeterminación desaparece toda certidumbre y el lenguaje se abre a lo posible. Y si la palabra poética se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición, el verbo de Gonzalo Rojas guarda una analogía con el instante del relámpago, cuya irrupción de lo inesperado puede venir en cualquier momento.

PALABRAS CLAVE: Descenso, tanteo, indeterminación, revelación.

ABSTRACT

Gonzalo Rojas is a poet Orphic lineage, descending to the bottom of the abyssal, where the groping for the dark appears as a sign of a new light. That territory of the indistinct, where the erotic and the poetic merge, is that of all writing, in whose indeterminacy all certainty disappears and language opens up to the possible. And if the poetic word is characterized by the immediacy of its dazzling appearance, the verb of Gonzalo Rojas bears an analogy with the instant of lightning, whose irruption of the unexpected can come at any moment

KEYWORDS: Descent, trial, indetermination, revelation.

La singularidad de Gonzalo Rojas debe buscarse en la generación chilena de 1938, conocida también como Generación Literaria de 1942, que se dividió en dos grupos: el primero, de mayor sentido social y con un lenguaje más directo; y el segundo, influido por el surrealismo y el creacionismo, de naturaleza más estética. A este pertenecen, entre otros, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y Gonzalo Rojas, que se dieron a conocer a través de la revista *Mandrágora* (1938-1941), proyecto destinado a transformar la vida a través de la poesía, de acuerdo con los

* Recibido: 27-01-2025. Aceptado: 30-05-2025

dos fundamentos surrealistas de la libertad y el amor. El contacto con los mineros del Orito y Atacama, entre 1942 y 1944, llevó a Rojas a escribir una «poesía activa», socialmente comprometida con los explotados y los que padecen hambre. De este espíritu renovador, caracterizado por un aire disidente y un lenguaje crítico, participa su primer libro *La miseria del hombre* (1948), obra de rescate y anticipación, a la que el propio poeta consideró siempre como su «cantera» y cuyo deslumbramiento procede de la combinación del desamparo vital y del lenguaje coloquial. A ella pertenece el poema «A quien vela, todo se le revela», lleno de vacilación y ambigüedad, donde la experiencia erótica y la poética se unifican, según expresa la cita de Octavio Paz, y forman un todo inseparable:

A QUIEN VELA, TODO SE LE REVELA

Falo el pensar y vulva la palabra

O. Paz

Bello es dormir al lado de una mujer hermosa,
después de haberla conocido
hasta la saciedad. Bello es correr desnudo
tras ella por el césped
5 de los sueños eróticos.

Pero es mejor velar, no sucumbir
a la hipnosis, gustar la lucha de las fieras
detrás de la maleza, con la oreja pegada
a la espalda olorosa,
10 la mano como víbora en los pechos
de la durmiente, oírla
respirar, olvidada de su cuerpo desnudo.

Después, llamar a su alma
y arrancarla un segundo de su rostro,
15 y tener la visión de lo que ha sido
mucho antes de dormir junto a mi sangre,
cuando erraba en el éter
como un día de lluvia.

Y, aún más, decirle: "Ven,
20 sal de tu cuerpo. Vámonos de fuga.
Te llevaré en mis hombros, si me dices
que, después de gozarte y conocerme,
todavía eres tú, o eres la nada".

Bello es oír su voz: - "Soy una parte

25 de ti, pero no soy
sino la emanación de tu locura,
la estrella del placer, nada más que el fulgor
de tu cuerpo en el mundo".

Todo es cosa de hundirse,
30 de caer hacia el fondo, como un árbol
parado en sus raíces, que cae, y nunca cesa
de caer hacia el fondo.

Gonzalo Rojas es un poeta de estirpe órfica, más de descensos que de ascensos, de bajada al fondo de lo abisal, donde el tanteo por lo oscuro aparece como signo de una nueva luz. Partiendo de la conocida afirmación de Valéry: «La poésie est une hesitation entre le sens et le son», Rojas defiende esta vacilación entre el sonido y el sentido como aproximación a la realidad de lo desconocido, objeto de toda poesía. Ese estado de vigilia, intermedio entre la realidad y el sueño, corresponde a un movimiento tanteante, en el que la palabra poética se convierte en revelación directa de conocimiento, pues sólo en cuanto el poeta tiene un conocimiento pleno de esa experiencia oscura, ésta llega a manifestarse. De ahí que los recursos expresivos más destacados en el poema, como la repetición de frases con idéntica estructura gramatical en infinitivo («Bello es dormir», «Pero mejor es velar», «Bello es oír su voz», que van acumulando un efecto intensificador; la flexibilidad rítmica del encabalgamiento («oírla / respirar»), que destaca la respiración como espacio de lo imaginario; el diálogo con el cuerpo de esa mujer, al que el hablante ve como «el fulgor en el mundo», es decir, como objeto poético; y la imagen del árbol invertido en la estrofa final («como un árbol / parado en sus raíces»), que remite al germen originario de toda creación, se asocian todos ellos entre sí en esa visión de lo oscuro, que sólo puede ser conocida por vía poética. Ese territorio de lo indistinto, donde lo erótico y lo poético se confunden, es el de la escritura poética, en cuya indeterminación desaparece toda certidumbre y el lenguaje se abre a lo posible¹.

En su devenir, la muerte se presenta como reverso de la vida, igual que la luz lo es de la sombra. Tal vez por eso, la muerte, considerada como misterio innombrable que atraviesa el lenguaje, es una forma de dialogar con lo otro, cuya ausencia, de la cual no se puede hablar directamente, se hace presente en el deseo de expresar lo imposible. La única forma de hablar de la muerte es decir sin nombrar, perderse en el silencio para poder hablar de lo no realizado, como sucede en el poema «Al silencio», de su libro *Contra la muerte* (1964), donde la palabra poética, sentida como canto de la

1 Aludiendo a esta confusión entre lo erótico y lo poético, señala G.Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos», en *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3^a ed., p.40.

muerte, habla con la voz de un cuerpo ausente, de alguien que no está, pero que late en lo que se dice:

AL SILENCIO

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
5 no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
10 porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

Lo que singulariza a la palabra poética es su capacidad de alojamiento, su enorme poder de encarnación de las cosas. En tal sentido, el silencio, clave de todas las escrituras, se alza como temblor imperceptible y puede albergar por sí mismo la totalidad. Ya en *De rerum natura*, Lucrecio evoca «el severo silencio de la noche» (Libro IV, v.460), y ese silencio nocturno, surgido de la oscuridad («cuando estoy más oscuro»), es anterior a la palabra y condición de su supervivencia. En su acceso a lo infinito del misterio, la apelación del vocativo («Oh voz», «oh majestad»), que indica una experiencia compartida; la reiteración anafórica de un mismo término («*todo el hueco del mar*», «*todo el hueco del cielo*», «*toda la cavidad de la hermosura*»), y del adverbio de negación («*tú nunca*»), con su efecto intensificador; la expresión paradójica («*porque estás y no estás*»), fruto de la contradicción interna; y la aproximación a lo ideal («*y casi eres mi Dios*»), son marcas expresivas que sirven para desmaterializar el mundo, pues sólo el silencio es digno de ser oído. La voz del silencio contiene todo aquello que precede a la palabra («*no bastaría para contenerte*»), permitiendo escuchar el alma de un niño, cuyos ojos siguen abiertos en busca de la inocencia. Dentro de un libro como éste, en donde la escritura abandona un mundo cerrado y abre un camino distinto, guardar silencio equivale a oír la voz interior, antes de que salga a la luz y se cargue con el peso de lo habitual, dejar que la palabra busque la verdadera realidad en el recogimiento².

A partir de *Oscuro* (1977), se instaura en la escritura de Rojas la práctica de incorporar poemas de libros anteriores, consciente, como él mismo ha dicho, de que

2 Respecto a la afinidad del niño con el silencio maternal, escribe M. Picard: «En la palabra del niño, surge más silencio que sonido», en *Le Monde du silence*, París, PUF, 1954, p.89.

«lo que no tiene continuidad no tiene realidad». Para Rojas, la visión de la totalidad sólo es posible desde la conciencia de lo fragmentario, lo cual implica entrar en el vértigo de la circularidad, del Uno con el Todo y del Todo con el Uno, al que responde el título de una de sus antologías, *Metamorfosis de lo mismo* (2000), pues en poesía todo está destruyéndose y creándose de nuevo para recuperar el destello de la unidad perdida. De esta metamorfosis participa el poema «Carbón», uno de los mejores del poeta chileno, en donde el cambio de lo biográfico a lo poético se logra gracias al lenguaje, que es el eje del poema:

CARBÓN

- Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir
mi Lebu en dos mitades de fragancia, lo escucho,
lo huelo, lo acaricio, lo recorro en un beso de niño, como entonces
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento
5 como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.
- Es él. Está lloviendo.
Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor
a caballo mojado. Es Juan Antonio
Rojas sobre un caballo atravesando un río.
10 No hay novedad. La noche torrencial se derrumba
como mina inundada, y un rayo la estremece.
- Madre: ya va a llegar: abramos el portón,
dame esa luz, yo quiero recibirla
antes que mis hermanos. Déjame que le lleve un buen vaso de vino
15 para que se reponga, y me estreche en un beso,
y me clave las púas de su barba.
- Ahí viene el hombre, ahí viene
embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso
contra la explotación, muerto de hambre, allí viene
20 debajo de su poncho de Castilla.
- Ah, minero inmortal, ésta es tu casa
de roble, que tú mismo construiste. Adelante:
te he venido a esperar, yo soy el séptimo
de tus hijos. No importa
25 que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos años,
que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,
porque tú y ella estáis multiplicados. No
importa que la noche nos haya sido negra
por igual a los dos.

30 —Pasa, no estés ahí
mirándome, sin verme, debajo de la lluvia.

Derivado del símbolo transformador del fuego, el carbón posee la fuerza de una energía oculta, cierta ambivalencia entre lo ardiente y lo apagado. Por eso, el diálogo interior con el que se construye el poema, primero con la madre y después con el padre que llega «muerto de hambre», busca una armonía entre el distanciamiento y la aproximación. El lenguaje del poema, con su tono apelativo, marcado por la presencia del vocativo («Madre»), la exclamación («Ah, minero inmortal») y el imperativo («Pasa»); lo expresivo del lenguaje coloquial («No hay novedad», «dame esa luz», «Adelante»); la vitalidad de las palabras abstractas gracias al juego de los sentidos («lo escucho, lo huelo, lo acaricio»); y las imágenes del cuchillo («Veo un río veloz brillar como un cuchillo»), que alude al riesgo de la escritura, la lluvia con su germinación («Está lloviendo»), el caballo («sobre un caballo atravesando un río»), signo de la presencia de la muerte en la vida, y la casa («ésta es tu casa / de roble»), espacio de intimidad, tiende todo él a configurar un espacio afectivo, donde el recuerdo del padre pervive en la memoria del hijo, como vemos en el desplazamiento de la última estrofa («—Pasa, no estés ahí / mirándome, sin verme, debajo de la lluvia»), en la que el hijo es el padre. Todo el poema discurre hacia esa identificación final que lo colma de sentido, unificando lo lírico y lo dramático en la palabra directa, que va a la raíz de lo humano («Es él»), en diálogo abierto consigo mismo y con los demás, buscando siempre lo más auténtico³.

La experiencia del exilio discurre entre la nostalgia de la propia tierra y la esperanza del regreso a ella. Todo exiliado se halla en un estado de excepción, en la frontera entre lo habitual y lo desconocido. Desde su expulsión del Paraíso, el hombre es un extranjero perpetuo. Y para el que vive esta experiencia radical, que es mucho más ética que geográfica, pues, como ha dicho María Zambrano «el exilio hay que merecerlo», la ausencia prolongada del propio país crea incertidumbre, desconcierto y extrañeza. Los *transterrados* fue el término escogido por el filósofo José Gaos para referirse a los españoles que abandonaron su patria en 1939, fundando en México la revista *España peregrina*, y *Transtierro* fue el título que Gonzalo Rojas dio a su libro publicado en 1979, que nace del golpe militar en 1973 y se prolonga, primero en la República Democrática Alemana en 1974, donde escribe el poema «Domicilio en el Báltico», en el que domina la pesadumbre de la opresión, y después desde su llegada a

3 Hablando de la «vivacidad natural» que impregna su escritura, confiesa Rojas a Jacobo Sefamí: «Por ahí lo amenazaba el horror del gas grisú que podría aparecer: al entrar en combustión ese gas con la mechita encendida del carbón se producía la catástrofe. En ese ámbito de riesgo, de peligro sin fin, de humedad, allí germinó mi poesía», de su entrevista «Las visiones del alucinado», recogida en su libro *De la imaginación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p.17.

Venezuela en 1975, donde compone su poema «Transtierro», que da título al libro y en el que el hablante expresa su deseo de proyectarse hacia un futuro de libertad:

TRANSTIERRO

1

Miro el aire en el aire, pasarán
estos años cuántos de viento sucio
debajo del párpado cuántos
del exilio,

2

5 comeré tierra
de la Tierra bajo las tablas
del cemento, me haré ojo,
oleaje me haré

3

parado
10 en la roca de la identidad, este
hueso y no otro me haré, esta
música mía córnea

4

Por la roca.
Parto
15 soy, parto seré.
Parto, parto, parto.

Si el *destierro* nos aleja del país de origen, el *destiempo* nos priva del momento histórico que nos ha tocado vivir y nos sume en una situación de bloqueo de la que es difícil salir. Frente al poema «Domicilio en el Báltico», donde el hablante no puede superar la «esencial tristeza» del exilio, en «Transtierro» el lenguaje poético le permite trascender el aquí y el ahora, hablando con la desnudez del recién nacido («hazte púer / otra vez para que nos entiendan el respiro del ritmo», escribe Rojas en su poema «Dialogo con Ovidio»). De ahí que «Transtierro» empiece hablando del aire («Miro el aire en el aire»), ámbito de libertad, y a través de sus cuatro estrofas, que funcionan como pequeñas unidades semánticas, se de una continuidad en la escritura, marcada por la ausencia de puntuación, el desplazamiento de algunos términos relevantes («comeré tierra», «parado», «Parto»), el predominio de la forma verbal en futuro («pasarán», «comeré», «me haré», «seré»), que indica el cumplimiento de una acción, y la forma ideal de la música («esta / música mía córnea»), expresión de lo incompleto, y acabe hablando del parto («parto seré»), cuyo perpetuo nacimiento alude a lo que

causa sorpresa, a lo inesperado u original. La palabra del exilio, al entrar en lo insólito, se deja ya ver como un estado de ánimo nuevo, como un suspiro de alivio por haber vivido la experiencia de lo extraño⁴.

Si la experiencia del exiliado es la del superviviente, la del relámpago va unida a la experiencia del límite, donde tiene lugar la palabra poética, que se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición («diamantino / el clarinete del fulgor largo», dice el poeta, refiriéndose a la música del jazz en el poema que da título al libro). Su poder oscuro alumbría el trazo fulgurante que le hace ser en el vacío esencial del discurso, concentrando la eternidad en el instante y haciendo que el lenguaje, en su salto por encima de las prohibiciones, vaya hasta el final de lo posible. En este rumor de lo infranqueable transcurre el poema «Para órgano», que abre la primera sección *Del relámpago* (1981), en donde la mano, al trazar signos, se convierte en instrumento de lo imaginario dentro del proceso de la escritura poética, que está siempre haciéndose:

PARA ÓRGANO

Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios
esta mano, el telar secreto, y yo dejándola
ir, dejándola
sin más que urdiera el punto del ritmo, que tocara y tocara
5 el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
en su impulso abierto arriba, de un sur
a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
que no vemos y las que vemos, fascinación
y cerrazón, dalia y más dalia
10 de tinta.

Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos
móviles, tensa
la tensión, segura
la partitura de la videncia como cuando uno
15 nace y está todo ahí, de encantamiento
en encantamiento, recién armado
el juego, y es cosa
de correr para verla y olfatearla
fresca a la eternidad en esos metros
20 de seda y alambre, nuestra pobrecilla
niñez que somos y seremos; hebra

4 Sobre esta experiencia del desconcierto, producida por la distancia del extrañamiento y que sólo termina con el regreso, escribe J.Solanes: «sólo en el día del retorno se operará la hipóstasis, es decir, la unión en una sola experiencia del tiempo y el espacio», *En tierra ajena*, Barcelona, Acantilado, 2016, p.291.

de granizo blanco en los vidrios, Lebu abajo
por el Golfo y la ululación, parco en lo parco
hasta que abra limpio el día.

- 25 Tan bien todo que iba, los remos
de la exactitud, el silencio con
gaviota velocísima, lo simultáneo
de desnacer y de nacer en la maravilla
de la aproximación a la ninguna costa
- 30 que soy, cuando cortándose
cortose la mano en su transparencia de cinco
virtudes áureas, cortose en ella
el trazo de arteria y luz; el ala
cortose en el vuelo, algún acorde que no sé
- 35 de este oficio, algún adónde
de este cuándo.

El título del poema es una invitación a entrar en el ámbito ideal de la música, cuyo significado metafísico la convierte en la más alta expresión de lo trascendente. A esta unidad de lo musical y lo poético contribuye el lenguaje del poema, en el que la reiteración de la estructura sintáctica que abre cada una de las estrofas («Tan bien que estaba entrando», «Tan bien que iba el ejercicio para que durara», «Tan bien todo que iba»), donde la combinación de imperfecto y gerundio subraya la duración del proceso poético; los constantes encabalgamientos («dejándola / ir», «de un sur / a otro», «de encantamiento / en encantamiento», «algún adónde / de este cuándo»), cuya flexibilidad rítmica sugiere un fluir continuo; el valor afectivo de la adjetivación («nuestra pobrecilla / niñez que somos y seremos»), que expresa la nostalgia del regreso a esa edad primera; y, sobre todo, las imágenes poéticas de «la mano», raíz de la manifestación y que va unida al tejido de la escritura («el telar secreto»); «las nubes», con su impulso de libertad; la flor como emblema de lo efímero («dalia y más dalia / de tinta»), acogedora del ciclo vital en la escritura; y la ligereza del «ala», que va ligada al vuelo, revelan todos ellos el deseo de un poetizar frustrado, que viene marcado en la última estrofa por el paso del gerundio («cortándose») al indefinido («cortose»), cuyo valor puntual sirve para armonizar las fuerzas terrestres y celestes en el instante del tiempo estético, donde se conjugan música y poesía. En su aproximación al ideal de la música, la palabra poética queda resonando en el oyente como expresión de algo inacabado, de un mundo por descubrir, que nace de una tensión y hace posible el encuentro con lo otro⁵.

5 Lo propio de la obra artística es que nos prepara para una transformación sin fin. Sobre ella escribe I. Bachmann: «Lo que es posible en realidad es la transformación, y el efecto transformador que aflora de las obras nuevas nos prepara para una nueva percepción, un nuevo sentimiento, una nueva conciencia», de su ensayo «Música y poesía», recogido en *Literatura como utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 140

Uno de los objetivos principales de la escritura poética es aproximarse a la iluminación, entendida ésta como la armonía del ser y el llegar a ser. Si la iluminación está más allá de todo límite, su proceso de liberación puede compararse con un relámpago deslumbrante durante una noche oscura, cuya intensidad corresponde al reconocimiento de lo que siempre es, a un eterno ahora. Heredero del relámpago es *El alumbrado* (1986), en donde la claridad interior se traslada cada vez más a la realidad exterior, formando un todo y haciendo que la palabra poética, llamada a encarnar lo eterno en el tiempo, se convierta en representación del mundo, de ese ser que nombra. La palabra con luz apunta a la plenitud del ser, a algo que nos desborda y está por encima de lo normal, de ahí que la iluminación tenga que ver con el mundo de la locura, que es siempre una salida del orden establecido. Así lo vemos en el poema “Al fondo de todo esto duerme un caballo”, donde hay una apuesta por recuperar el reino perdido:

AL FONDO DE TODO ESTO DUERME UN CABALLO

Al fondo de todo esto duerme un caballo
blanco, un viejo caballo
largo de oído, estrecho de
entendederas, preocupado
5 por la situación, el pulso
de la velocidad es la madre que lo habita: lo montan
los niños como a un fantasma, lo escarnecen, y él duerme
durmiendo parado ahí en la lluvia, lo
oye todo mientras pinto estas once
10 líneas. Facha de loco, sabe
que es el rey.

En algunas farsas carnavalescas de la época medieval el loco aparece coronado de rey, de un rey que no reina en este mundo («de todo esto»), pero que siente la nostalgia de un reino perdido, por eso al final del poema se dice: «Facha de loco, sabe / que es el rey». Asociado a él aparece «un caballo / blanco», cuya animación, en la que confluyen tanto el arquetipo muerte-vida como la totalidad mostrada por el blanco, centro del no color, nos abre a un ámbito estético en el que se destaca la audición («largo de oído», «lo oye todo»), como estado propio del poetizar. Y es que la palabra poética, como decir de lo imposible, exige un estado de recepción o escucha para que la visión de lo otro pueda darse sin interferencias. De este modo, ese caballo que «duerme parado ahí en la lluvia», imagen de la fertilidad, se convierte en la figura misma del poeta, cuya apuesta por lo desconocido lo lleva hacia el centro de lo informe, de esa

materia germinal, donde todo se compenetra y se logra una correspondencia entre el hablante y el oyente⁶.

La sílaba, como semilla del habla, contiene el ritmo de todo el universo. Igual que la bellota se transforma finalmente en roble, la sílaba posee una potencialidad dentro de sí y se convierte en centro de todo cuanto existe. Y si toda existencia es relación, la escritura, desde su eterno aquí y ahora, se hace parte integral del cosmos, penetrando en todo y haciéndose eco de lo que está más allá del lenguaje. De tal resonancia participa la escritura de *Materia de testamento* (1988), obra que, junto a *Del relámpago* (1984) y *El alumbrado* (1986), configuran la etapa central de madurez del poeta chileno. En efecto, todo lo que Rojas había escrito antes e iba a escribir después, ha de ser referido a ese período crucial de la década de los ochenta, momento de concentrada síntesis, en el que los elementos germinales se producen por sí mismos y el poeta queda a la escucha de poder nombrar lo que adviene. De tal recepción se nutre el poema «Las sílabas», en donde lo anterior al lenguaje, aquello que todavía no ha nacido y es resistente a toda forma, se esfuerza por manifestarse como experiencia naciente de lo real:

LAS SÍLABAS

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol
que arde y no ve y lame el Mundo con un agua
de zafiro para que el ser
sea y durmamos en el asombro
5 sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento
ni encantamiento de muchachas
frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde
vinieron las sílabas que saben más que la música, más, mucho
más que el parto.

La escucha poética es una espera, en la que se renuncia a toda posesión y se deja venir lo otro como otro. Y lo que el poema acoge, en su intensidad, es lo indecible del origen, el asombro ante lo inesperado, que no está, pero debe aparecer («sin el cual no hay tabla donde fluir»). Tal vez por eso, los elementos naturales que envuelven el acto de escribir, «el sol», «un agua» y «la antigüedad de las orquídeas», apuntan al sopo original de la sílaba, próximo al balbuceo, ese latido de la expresión, cuyo temblor ha permanecido y al que respondió Juan de la Cruz en la estrofa séptima del *Cántico espiritual* («Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no se qué que quedan balbuciendo»).

6 En cuanto al simbolismo del caballo, vinculado al agua y al trueno, señala G.Durand: «En líneas generales, cabe asimilar, pues, el semantismo del caballo solar al del caballo ctónico. El corcel de Apolo no es más que tinieblas domadas», en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p.72.

Lo que viene a decir el balbuceo, sentido como inmensidad del amor que desborda a la palabra, es un estado larvario, apenas audible, donde ese «no se qué» se queda flotando en el aire y sostiene a toda criatura. Lo que queda al final del poema es el respirar de la sílaba, previo a la música y al estallido o «parto» de la expresión, el latido único de cada acto creador, pues cada sílaba, percibida como larva de la palabra, como don primordial de lo que es, no se agota en lo que dice, sino que se abre a lo inicial en la génesis de su propia creación⁷.

En la época final de cualquier escritor reconocido, suelen acumularse materiales de acarreo diverso sobre su obra, entre ellos, la proliferación de manuales y antologías. Sin embargo, frente a los manualistas y antólogos, que van en contra de la operación artística, pues la reducen a simple clasificación, lo único que perdura en el tiempo es la validez de la creación individual («El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no describe más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica», escribe Marcel Schwob en el prólogo de sus *Vidas imaginarias*). Quiere ello decir que, en el caso de Rojas, aunque su escritura se forme en gran parte sobre experiencias anteriores, siendo frecuentes en su etapa final tanto la elaboración de antologías a partir de un poema, como *Desocupado lector* (1990), *Qué se ama cuando se ama* (2000) y *Las sílabas* (2006), como las que llevan el título general de antología, *Antología personal* (1980), *Antología del aire* (1991) y *Antología poética* (2000), lo más valioso sigue siendo sin duda la aparición de nuevos poemas, como vemos en *Río Turbio* (1996), *Del ocio sagrado* (2002), *Del loco amor* (2004), *Esquizo* (2007) y *Con arrimo y sin arrimo* (2010). Respecto al primero, donde lo erótico se siente como experiencia de lo trascendente, de una belleza que se ha perdido, pero cuyo recuerdo sigue todavía latente y vivo, yo destacaría el siguiente poema:

SERMÓN DEL ESTALLIDO

A lo que fue a parar la belleza madre que nos parió, ¿y la novela?
Aparentemente los personajes
han llorado, se nos han ido, no quieren más.
Nadie quiere más, nadie,
5 después del estallido.

Todo tan teatral, el funeral
del origen con pecado
y todo, la polvareda

7 Refiriéndose a la sílaba *OM* como aliento primordial, a través del cual respiramos, A.Watts la asocia a la sustancia de lo femenino y al simbolismo del color negro: "Es negra. Ella, el principio uterino, lo receptivo, el vacío y la oscuridad. ¿Dónde podría brillar la luz, si no en la oscuridad?", en *OM. La sílaba sagrada*, Barcelona, Kairós, 1981.p.86.

de las estrellas, el lujo, el soplo
10 sobre las aguas.

Gloria a Quién ahora, ¿al Padre
que no es, al Hijo
que no vino, al Espíritu
Santo que no habló,
15 al ruido?

Todo tan teatral, del átomo
al universo humeante. ¿Y el Logos?
Callemos,
reptemos otra vez, comamos
20 ruinas en el Hoyo.

Lo ser es lo sido.

La escritura poética, tránsito entre lo efímero y lo eterno, es una forma de iluminar la vida para convertirla en objeto estético. Se parte de la vida como representación («Todo tan teatral»), para descubrir la vibración originaria, que yace oculta bajo la máscara o el disfraz. De acuerdo con ese rito de desenmascaramiento, pues como dijo Nietzsche «la máscara revela siempre», lo que hace el lenguaje del poema, valiéndose de la reiteración progresiva de una misma estructura sintáctica («Nadie quiere más, nadie»), cuyo vacío puede albergarlo todo; de las sucesivas preguntas que surcan el poema, hasta desembocar en la cuestión del lenguaje originario («¿Y el Logos?»), cuya memoria hay que recuperar y restituir; y la forma exhortativa del presente de subjuntivo («*Callemos, / reptemos otra vez, comamos / ruinas en el Hoyo*»), que nos implica en la experiencia de la muerte, es ofrecer una confluencia de todos estos recursos en la visión integral de la última estrofa («Lo ser es lo sido»), cuyo aislamiento sirve para que el lector se centre en un estado anterior más primordial. Todo parece indicar aquí que el lenguaje poético, al mediar entre lo inmediato y lo trascendente, tiende a afirmar lo bello como la nostalgia del otro lado del ser, como aquello que permanece oculto y se desvela progresivamente en lo aparente. Precisamente, lo que hace «el estallido» como desgarro es penetrar en lo desconocido y dejar que algo se exponga a la luz, dejando ver la herida para cicatrizarla, pues sin herida no hay poesía ni arte. El brillo momentáneo de lo bello, que nos cautiva de un solo golpe, es el recuerdo de algo que existió y que todavía sigue alumbrando⁸.

8 Hablando de lo bello como salvación de lo esencial, escribe el filósofo surcoreano Byung-Chul Han: «La tarea del escritor es metaforizar el mundo, *poetizarlo*. Su mirada poética descubre las ocultas relaciones amorosas entre las cosas. La belleza es el acontecimiento de una relación», en *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018, p.103.

La palabra poética habita en lo secreto y tiende a iluminarlo. En su aspiración a la plenitud, se desprende de lo anecdótico para reconocerse en el origen, arriesgando algo más cada vez, pero sin dejar de crecer desde la raíz, cuya voz viaja sin descanso y habla con el aliento del sentido. Esa palabra suya del origen, que se mueve desde el silencio a la respiración, se alza contra la muerte en la vitalidad de su incesante crecimiento. Su discurso lírico, que se resiste a perder el aire, habla siempre desde adentro, dejándolo todo dispuesto para la revelación y el hallazgo. Desde allí, desde ese roce con las piedras, que nos infunden la energía primordial, surgen los poemas *Del ocio sagrado* (2002), cuyo tacto profundo, tan lleno de hondura terrenal, se anuda con la materia para prolongarse en ella, para abrir lo individual a lo cósmico en la renovación de su tenaz engendramiento. Y así, contemplar la piedra es resistir a la extinción, tender un puente entre lo inmediato y lo trascendente, instalarse en un repetido comienzo:

EN CUANTO A LA IMAGINACIÓN DE LAS PIEDRAS

En cuanto a la imaginación de las piedras casi todo lo de carácter copioso es poco fidedigno:
de lejos sin discusión su preñez natural es otra,
coetáneas de las altísimas no vienen de las estrellas,
su naturaleza no es alquímica sino música,
5 pocas son palomas, casi todas son bailarinas, de ahí su encanto;
 por desfiguradas o selladas, su majestad es la única que comunica con la
 Figura,
 pese a su fijeza no son andróginas,
 respiran por pulmones y antes de ser lo que son fueron máquinas de aire,
 consta en libros que entre ellas no hay Himalayas,
10 ni rameras,
 no usan manto y su único vestido es el desollamiento,
 son más mar que el mar y han llorado,
 aun las más enormes vuelan de noche en todas direcciones y no enloquecen,
 son ciegas de nacimiento y ven a Dios,
15 la ventilación es su substancia,
 no han leído a Wittgenstein pero saben que se equivoca,
 no entierran a sus muertos,
 la originalidad en materia de rosas les da asco,
 no creen en la inspiración ni comen luciéragas,
20 ni en la farsa del humor,
 les gusta la poesía con tal que no suene,
 no entran en comercio con los aplausos,
 cumplen 70 años cada segundo y se ríen de los peces,
 lo de los niños en probeta las hace bostezar,

25 los ejércitos gloriosos les parecen miserables,
 odian los aforismos y el derramamiento,
 son geómetras y en las orejas llevan aros de platino,
 viven del ocio sagrado.

La piedra es un material de la tierra y ese material tiene que estar en relación con su propio espacio, el de la indeterminación original, ámbito de lo sagrado a partir del cual la palabra puede seguir siendo lo que fue en un principio («Yo que vi, lo Sagrado sea mi Palabra», había dicho Hölderlin). Las cualidades que aquí se aplican a las piedras («su naturaleza no es alquímica sino música», «casi todas son bailarinas», «respiran por pulmones», «fueron máquinas de aire», «su único vestido es el desollamiento», «son ciegas de nacimiento y ven a Dios», «la ventilación es su substancia», «les gusta la poesía con tal que no suene», «no entran en comercio con los aplausos», «los ejércitos gloriosos les parecen miserables», «viven del ocio sagrado»), son propias de la palabra poética, que se mueve siempre de lo gravitante a lo aéreo. Si en la antigüedad clásica las piedras se distinguen por su firmeza y transparencia, como sucede con la piedra fugitiva que sirvió de ancla a los Argonautas, su brillo contenido, a la vez nocturno y radiante, llama la atención por dar cuenta del misterio, de una sustancia luminosa en la que ausencia y presencia se compenetran. En lugar de desvanecerse en dudosas simetrías («odian los aforismos y el derramamiento»), extraen su fuerza de su centro inaccesible («Fui la piedra y fui el centro / y me arrojaron al mar / y al cabo de largo tiempo / mi centro vine a encontrar», canta la voz de la copla antigua). Y esa reducción a la sola unidad del centro, núcleo mismo de su energía, la convierte en cavidad inmortal, a salvo de terribles sobresaltos. La piedra imaginada es así como el despertar en medio de un sueño, donde la vida no tiene fin y su duración nos sobrepasa con la sombra de su plenitud. Signos en sí mismas de lo sagrado («viven del ocio sagrado»), son anteriores a la escritura y emiten un recuerdo antiguo, algo familiar y rodeado por la huella insólita, que permanece y no deja de expandirse en los surcos del tiempo⁹.

En la escritura de Gonzalo Rojas hay una constante simbiosis entre la experiencia erótica y la creación poética. Al mostrarse la mujer como absoluto, idea tomada del Romanticismo, lo erótico cubre una amplia gama que va desde el deseo a la entrega sexual, como podemos ver en las antologías *Las hermosas. Poesías de amor* (1992) y *Del loco amor* (2004). En uno de sus *Ejercicios en prosa*, al comparar el amor con el relámpago («¡El amor es tan relámpago! Parece que es y en ese mismo instante ya no es»), el poeta habla del amor como una apuesta perdida («Claro, el amor es, acaso, la única utopía que nos queda, y es preferible salir del planeta si no se vive de amor»). Y si el amante

⁹ Hablando de la analogía entre la piedra y la palabra poética, señala R.Caillois: «En esta visión un tanto alucinada que anima lo inerte y va más allá de lo percibido, a veces me ha parecido captar en directo uno de los nacimientos posibles de la poesía», en *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011, p.125.

busca en el amor la ausencia de lo que le falta, lo que queda de esa ausencia es algo irreductible e inalcanzable, esa zona privilegiada de lo prohibido, donde todo discurre entre la atracción y el rechazo, lo posible y lo imposible. En tal sentido, el poema «Éxtasis del zapato», uno de los más repetidos en la etapa final, es una exaltación del impulso erótico, que necesita de la ausencia para expresar la unión imposible:

ÉXTASIS DEL ZAPATO

¿De dónde habrá salido este zapato
de mujer, enterrado vivo
entre el cerezo y el espectáculo
del cerezo?

5 Alguna vez hubo
uñas de diamante ahí de un pie
libertino en diálogo con el otro
del que no hay noticia.

Ocioso
10 ahora duerme su desamparo en el pasto
a medio fulgor, mezcla
de altivez y
lástima: todo tan lejos. Lo
arqueológico, lo
15 arterial del arco, el tacón,
¡y esa música!

Todo diálogo es una aproximación entre lo presente y lo ausente. La interrogación que abre el poema, forma dialogal por excelencia, es un medio de evocar lo ausente, el cuerpo de esa mujer bella en el pasado, pero que ya no está. A esa humanización del zapato contribuyen, a nivel expresivo, la particularización de los deícticos, tanto del adjetivo demostrativo de primera persona («este zapato»), como los adverbios de lugar («ahí») y tiempo («Alguna vez», «ahora»); la sensación de lejanía que recorre el poema («todo tan lejos»); y, sobre todo, la plasticidad de las imágenes («el espectáculo del cerezo»), con su renovación; el brillo de las «uñas de diamante» y el realce del «tacón»; y el desplazamiento de la música del verso final («¡y esa música!»), marcada de forma subjetiva por la exclamación y que unifica la naturaleza y el hablante, se integran todos ellos en el viejo tópico del *ubi sunt*, donde la pregunta por el origen de un zapato de mujer, medio enterrado en el campo junto a un cerezo, encierra el recuerdo de un tiempo vivo, de un amor que fue y ya no es, del que el hablante se siente desamparado y que ahora, en el presente del poema, recuerda con «mezcla / de altivez / y lástima». Al igual que las piedras resultan iluminadoras en cuanto depositarias de un ayer

vivo hoy, también el zapato, que albergó el cuerpo de esa mujer, se hace signo de reconocimiento de lo ausente y su brillo duradero, intensamente vivo, sobrevive más allá del olvido¹⁰.

Lo esquizoide es un modo de escisión, de desgarradura, mediante el cual se trata de ver lo eterno en lo efímero, la plenitud en el instante. Arrojado a la tierra tras la expulsión del Paraíso, el hombre tuvo que aprender a elegir, debatiéndose entre la ausencia de no ser nadie y el deseo de inmortalidad. Inmerso en lo inmediato, en el vértigo de una historia a la deriva, el sujeto lírico, particularmente empobrecido, siente nostalgia de la unidad perdida, a la que sólo puede aproximarse a través del ritmo, que permite conjurar la separación y alcanzar la visión de *otro* tiempo dentro del tiempo histórico. Quizás por eso, en una época tan desgastada como la nuestra, los poemas recogidos en *Esquizo* (2007), llevan la marca de lo vivo en tanto que inacabado, como sucede en el poema «Acorde clásico», donde la fluidez del ritmo se presenta como vehículo de plenitud, pues sólo eliminando lo efímero podemos concebir la eternidad:

ACORDE CLÁSICO

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
para pasar por el latido precioso
de la sangre, fluye, fulgura
5 en el mármol de las muchachas, sube
en la majestad de los templos, arde en el número
aciago de las agujas, dice noviembre
detrás de las cortinas, parpadea
en esta página.

Se aprende a leer y a escribir gracias al ritmo que nos sostiene y dinamiza. Cuando el poeta chileno repite «Soy un animal rítmico», lo que quiere dar a entender es que el decir poético ha de acompañarse con el ritmo de la respiración del mundo. En su intento de conciliar las tendencias contradictorias, el ritmo deja de ser un recurso métrico para convertirse en una visión integradora del universo («El ritmo no es medida, es visión del mundo. Calendarios, moral, política, filosofía, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones», afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*). Nada mejor que el ritmo para buscar la correspondencia entre las cosas. Por eso aquí, lo que sugieren las formas

10 Para la cita de los poemas de Rojas y de sus textos en prosa, tengo en cuenta *Íntegra* (Méjico, FCE, 2013), que recoge su obra poética completa, y *Todavía* (Méjico, FCE, 2015), que incluye toda su obra en prosa, ambos editados y comentados por F.Bradu. En cuanto a lo erótico como discurso de lo ausente, remito al estudio de R.Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

verbales en presente («Nace», «adelgaza», «fluye», «fulgura», «sube», «arde», «dice», «parpadea»), es la fuerza que rige el universo con su vitalidad creadora. Reducido al «latido precioso de la sangre», imagen de la vida, el ritmo discurre entre el sentido y el sonido, haciendo que vida y lenguaje se identifiquen en un mismo fluir. La búsqueda de ese temblor originario del comienzo es la que convierte a la palabra, desde su estallido instantáneo, en la unidad abarcadora de lo contradictorio, la que anula toda separación en la unidad de un texto sucesivo y fluyente¹¹.

Toda despedida tiene mucho de nostalgia, que se demora en lo que ya no vive, en lo que una vez fue y no volverá. Nadie puede renunciar a la pérdida del deseo, que transita por el ancho territorio de la memoria y puede dar nacimiento a la palabra. Y no es casual que, para expresar la plenitud en el instante, el poeta chileno recurra en su último libro, *Con arrimo y sin arrimo* (2010), a la conocida glosa de Juan de la Cruz («Sin arrimo y con arrimo, / sin luz y a oscuras viviendo, / todo me voy consumiendo»), en donde la unión del alma con Dios, objeto de toda mística, es la que completa la visión de la transformación amorosa y se hace cuerpo en el lenguaje. La vivencia del amor se funde aquí con el acto mismo de escribir, que, lejos de reducirse a un ritual, se convierte en espacio virtual del habla transgresora, en intercambio de oscuridad y transparencia, que es una de las funciones del lenguaje poético. A esa visión oscura, inalcanzable sólo con luz, alude el poema «Siempre el adiós», ya presente en *Metamorfosis de lo mismo* (2000), en donde el recuerdo del amor se detiene en la lenta rememoración del futuro:

SIEMPRE EL ADIÓS

- Tú llorarás a mares
tres negros días, ya pulverizada
por mi recuerdo, por mis ojos fijos
que te verán llorar detrás de las cortinas de tu alcoba,
5 sin inmutarse, como dos espinas,
porque la espina es la flor de la nada.
Y me estarás llorando sin saber por qué lloras,
sin saber quién se ha ido:
si eres tú, si soy yo, si el abismo es un beso.
- 10 Todo será de golpe
como tu llanto encima de mi cara vacía.
Correrás por las calles. Me mirarás sin verme
en la espalda de todos los varones que marchan al trabajo.

11 Refiriéndose a esta tensión de lo esquizoide, que, a nivel poético, deja el texto inconcluso y abierto, señala J. Llovet: «el sujeto escindido moviliza, por la práctica esquizosémica de la significación, la manifestación de una ruptura que no llega a soldarse definitivamente a ningún nivel», en *Esquizosemia. Por una escritura egoísta*, Barcelona, Anagrama, 1978, p.63.

Entrarás en los cines para oírme en la sombra del murmullo. Abrirás
15 la mampara estridente: allí estarán las mesas esperando mi risa
tan ronca como el vaso de cerveza, servido y desolado.

El dolor causado por la ausencia de la separación de la muerte se ve aquí como algo que puede brotar de nuevo en la posibilidad de la espera. De ahí que la formas verbales en futuro que surcan el poema («Tú llorarás», «Todo será de golpe», «Correrás por las calles», «Me mirarás sin verme», «Entrarás en los cines para oírme», «Abrirás la mampara estridente», «allí estarán las mesas esperando»), que expresan el cumplimiento de una acción, confluyen todas ellas en el abismo de la nada («porque la espina es la flor de la nada»), que nos lleva a ir más allá de todo límite, liberándose de toda identificación y dejando que lo desconocido se manifieste, pues no se puede tener algo sin nada. La nada sería así el abismo que se experimenta como don, lo que está siempre más allá de toda significación y que espera ser descubierto en la unidad del poema. Lo que abre el adiós es el reconocimiento del amor vivido, la transparencia de todo lo que es, aliento imposible de retener, que late invisible y abre surcos en el vacío¹².

El poeta escribe para hacer visible la realidad, el misterio de las cosas, y a lo largo de su trayectoria se esfuerza por desprenderse de lo accesorio y reducirse cada vez más a lo esencial. Este ejercicio de concentración expresiva, que viene de lo otro que es uno mismo y se revela como una aparición, nos abre al deslumbramiento de la belleza, realidad esquiva que no se deja apresar y cuya búsqueda, que está del otro lado, va ligada al descubrimiento de lo desconocido, pues se escribe, no para saber lo que ya es, sino lo que no es, ya que la fuerza de la palabra consiste en intensificar la realidad oculta. Uno de estos poemas matrices en la escritura poética de Rojas es «Oscuridad hermosa», que ha dejado una profunda resonancia en su quehacer artístico y donde el objeto poético, percibido como aquello que se tantea y toca en las sombras, impone su condición y su ley, llevando al hablante a bajar al fondo de la experiencia, pues sólo en cuanto la toca, en cuanto tiene un conocimiento pleno y directo de ella, ésta llega a revelarse:

OSCURIDAD HERMOSA

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo oyera, ni mi oído:

12 En la metamorfosis de la creación poética, lo que no es puede serlo del todo. Aludiendo a la experiencia del no saber, que es una ausencia, pero que en el poema se muestra también como una relación, mediante la unión del beso («si eres tú, si soy yo, si el abismo es un beso»), escribe H. Mujica: «Entablar una relación, vivir con lo desconocido ante sí, tiene como condición renunciar a la posesión: entrega a lo irreducible, a lo que ni puedo hacer mío ni puedo saber», en *El saber del no saberse*, Madrid, Trotta, 2014, p.101.

de un modo casi humano
5 te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
10 oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
15 guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.

Uno de los rasgos de la poesía de nuestro tiempo es la inmersión en lo oscuro como germen del canto. No es que esta intuición sea nueva, pues ya, en el comienzo de la cosmogonía órfica, se dice que «En el principio era la noche», pero sí lo es el decirse de la noche, el canto que asciende de lo hondo para hacer oír lo que no puede oírse. Desde el título mismo, la oscuridad se presenta unida a la belleza y lo que hace el lenguaje del poema, con el aislamiento de adjetivos con valor determinativo («Palpitante», «errante»), que alteran la significación del sustantivo; la reiteración de idénticas formas verbales («te he sentido», «Corriste»), que enlazan las estrofas e intensifican un mismo sentimiento; y el símbolo transformador del fuego («con tu llama»), es identificar la amada con la poesía dentro de esa fecundidad nutricia de lo oscuro, cuya hondura más profunda que cualquier fondo («hija de los abismos, silenciosa»), se convierte en revelación del misterio, de su unidad primera y esencial. La luz de la noche, con su ascenso y descenso («oscuridad que sube, oscuridad que baja»), se hace realidad viva («centelleante»), visión de la luz en la tiniebla, como ocurre en los ritos de iniciación y en la experiencia mística. El abismo de la noche, oculto en la oscuridad de su propio silencio, se convierte en luz, pues según dice el evangelio de Tomás: «Nada hay cubierto que no será revelado». En el fondo, esa luz nocturna de los misterios viene para salvar al mundo y está ahí, diseminada bajo las apariencias, para que la interpretemos por medio de la palabra, para llegar con ella al lugar sagrado donde habitan los dioses¹³.

Detrás de cada sistema filosófico o de la poesía como forma de visión suele haber una imagen esclarecedora: el corazón como aposento de lo divino en San Agustín, la noche como experiencia de la totalidad en San Juan de la Cruz, la rosa

13 Hablando de la noche como saber de experiencia, escribe G. Bataille: «Aun sé esto: no tiemblo, *podría* temblar. Mido lo posible de un hombre y no reconozco los límites impuestos», en *La oscuridad no miente*, Madrid Taurus, 2002, p.24.

como revelación de lo oculto en Silesius y Rilke, la palabra como casa del ser en Heidegger. ¿Podría ser el relámpago el emblema de la escritura de Gonzalo Rojas? ¿No recordó él, hablando de su infancia («Y yo, que con mi cabecita de niño escuchaba, en mi orejita quedó esa palabra, cruzó todo mi cuerpecito y removió mis huesos: *re-lám-pa-go*. Me di cuenta que la palabra es sagrada, desde ese momento he sentido una pasión muy obstinada por la palabra, por ese ritmo esdrujulero, este esdrújulo vale más que todo ese cuento de la vida. Repetía esta palabra mientras sentía el cueterío y lo veía en el cielo, encendiéndose y apagándose. Luego vino la poesía»), el instante del relámpago como analogía con la palabra poética, sujeta a la transgresión del límite? Si ésta sólo se manifiesta en la inmediatez de su fulgurante aparición, tal vez la expresión irreductible de la transgresión, abierta hacia lo que no es ella, es un modo de afrontar lo imposible, cuyo temblor prolonga el *todavía* no cumplido en el discurso lírico («el hombre es todavía», dice Rojas en el poema «Por Vallejo»), despertando el sentido de lo sagrado, que aparece dominado por el miedo del no saber («No / somos de aquí pero lo somos: / Aire y Tiempo / dicen santo, santo, santo», escuchamos al final del poema «Numinoso»). La revelación del relámpago, como la de la palabra, no es algo que podamos rechazar, sino estar alerta, permanecer en suspenso, pues lo desconocido es siempre lo imprevisible. Y es que la palabra señala, como el estallido del relámpago, la irrupción de lo inesperado, de lo repentino, de aquello que está más allá del saber y puede venir en cualquier momento. En el fondo, la visión de lo sagrado, que es contigua a la de la poesía, sólo puede darse en la recepción de una experiencia pasiva, en la espera del instante soberano, donde desaparece toda regla o condición y el lenguaje se abre hasta el extremo de lo posible, hacia la totalidad de lo que es.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHMANN, I., *Literatura como utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- BARTHES, R., *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3^a ed.
- BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
- CAILLOIS, R., *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- HAN, B-Ch., *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018.
- LLOVET, J., *Esquizosemia. Por una escritura egoísta*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- MUJICA, H., *El saber del no saberse*, Madrid, Trotta, 2014.
- PICARD, M., *Le Monde du silence*, París, PUF, 1954.
- ROJAS, G., (ed.), *Íntegra*, México, FCE, 2013
- , (ed.), *Todavía*, México, FCE, 2015.
- SEFAMÍ, J., *De la imaginación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1996.

Armando López Castro

SOLANES, J., *En tierra ajena*, Barcelona, Acantilado, 2016.

WATTS, A., *OM. La sílaba sagrada*, Barcelona, Kairós, 1981.

LA POESÍA FILOSÓFICA DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA: NEOPLATONISMO Y HUMANISMO

THE PHILOSOPHICAL POETRY OF RAMÓN PÉREZ DE AYALA: NEOPLATONISM AND HUMANISM

JULIÁN NATUCCI

Investigador independiente

RESUMEN

Pérez de Ayala es un autor canónico, pero quizá poco leído en la actualidad. Decididamente, su poesía es ignorada a pesar de la relevancia que tuvo en su tiempo. Es por ello que mi propósito en este estudio es reverdecer su figura atendiendo a su faceta poética y la conexión que ella tiene con la filosofía. En la obra de Ayala, lo lírico y lo filosófico convergen con la intención de educar la sensibilidad lectora. En el trabajo se mostrarán algunos poemas del autor con el objetivo de desentrañar el neoplatonismo y el humanismo que contienen, y que trascienden lo meramente poético abarcando todo un universo simbólico. Como se verá, la mirada de su obra poética a la cultura grecorromana no ha sido suficientemente destacada por la crítica.

PALABRAS CLAVE: Pérez de Ayala, poesía, humanismo, filosofía, neoplatonismo.

ABSTRACT

Pérez de Ayala is a canonical author, but perhaps little read nowadays. His poetry is ignored in spite of the relevance it had in his time. My purpose in this study is to revive his figure by attending to his poetic facet and the connection it has with philosophy. In Ayala's work, the lyrical and the philosophical converge with the intention of educating the reading sensibility. This paper will show some of the author's poems with the aim of unraveling the neoplatonism and humanism they contain, which transcend the merely poetic and encompass a whole symbolic universe. As will be seen, the look of his poetic work to the Greco-Roman culture has not been sufficiently highlighted by critics.

KEYWORDS: Pérez de Ayala, poetry, humanism, philosophy, neoplatonism.

* Recibido: 24-03-2025. Aceptado: 20-05-2025

1. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA DE PÉREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) es poco recordado por sus novelas, en menor medida por sus ensayos y artículos, y, decididamente, ignorado por sus poemas. ¿A qué se debe este silencio vinculado a su obra y más concretamente a su poética? ¿Puede ser por estar excluido de la afamada y canónica antología de Gerardo Diego, o quizás por su escasa producción poética? Efectivamente, en vida del autor solo aparecieron tres, y no muy extensas, obras poemáticas: *La paz del sendero* (1904), *El sendero innumerable* (1916) y *El sendero andante* (1921). Sin embargo, a pesar de no ser un poeta prolífico, casi toda su obra (novela, novela corta, miscelánea, ensayo, artículo, cuento, teatro) está impregnada de lirismo. El mismo autor, refiriéndose a sus tres creaciones poéticas, confiesa durante su exilio en Argentina:

Además de estos tres libros, en todas mis novelas, largas o breves, hay poesías. Algunas de esas novelas breves (*Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*) las hube de calificar de «novelas poemáticas». Creo que la poesía es el punto de referencia y, como si dijéramos, el ámbito en profundidad de la prosa narrativa. Muchas y enfadadas descripciones naturalistas ganarían en precisión y expresividad si se las cristalizase en un conciso poema, inicial del capítulo, como las mayúsculas miniadas que encabezan las crónicas antiguas¹.

Quizás explique mejor la ausencia de reconocimiento poético el hecho de que nuestro autor, desde poco antes del advenimiento de la 2^a República hasta su muerte, no volvió a escribir poesía ni novela, quedando su actividad limitada a quehaceres políticos, o enclaustrada en la ensayística y periodística. Pero, más allá de las posibles razones de esta claudicación de su fantasía y creatividad poéticas por un periodo tan dilatado (más de treinta años), en el primer cuarto de siglo fue su poesía muy reconocida y encumbrada por personalidades coetáneas suyas tan ilustres e indiscutibles como los poetas Rubén Darío y Antonio Machado, así como por escritores e intelectuales de la talla de Ramiro de Maeztu, Rafael Cansinos Assens o Salvador de Madariaga², que ensalzaron también el contenido lírico de sus novelas.

¿Qué tipo de poesía es la de Pérez de Ayala? Aparte del corsé modernista que se le ha adjudicado, creemos que esta trasciende con creces el modernismo, siendo una poesía claramente filosófica y atravesada de innumerables influencias. Respecto a estas influencias poéticas hay que destacar la comparativa que hace el propio Rubén Darío en el prólogo a *La paz del sendero* entre el escritor asturiano y el poeta francés Francis Jammes. Lee Ayala también a los simbolistas y parnasianos franceses más reconocidos, algunos de ellos traducidos por él en su juventud. También encontramos

1 PÉREZ DE AYALA, R., *Obras Completas*, tomo II, ed. J. García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1963, pp.78-79.

2 Cf. GARCÍA DE LA CONCHA, V., *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1970, pp. 39-46.

la influencia de Berceo, el Arcipreste y Manrique, así como de los clásicos del Siglo de Oro español, tanto renacentistas como barrocos. Los románticos y Walt Whitman, como lo atestigua uno de sus poemas³, tampoco se dejan de lado. Finalmente, el pre-humanismo de Dante, Petrarca y, sobre todo, la lírica y la epopeya grecorromanas son de especial impronta en sus versos, como comprobaremos más adelante. Vemos, pues, solo una breve muestra del enorme caudal de influencias que confluyen en nuestro autor, hecho que nos impide etiquetarlo en una sola corriente.

Respecto a la vinculación de la obra poética de Ayala con la filosofía, que es lo que más nos interesa recalcar, en el prólogo antes aludido firmado por Rubén Darío, sostiene el escritor nicaragüense al referirse a nuestro poeta: «Desde esos primaverales años clama una voz de hondo y meditabundo poeta, animado por el mismo saber, amargo don del Destino». Y, un poco más adelante, continúa: «He de señalar, sobre todo, una cosa. Pérez de Ayala, de abolengo literario que obliga, es, en la generación a que pertenece, de los poetas que piensan»⁴. Rafael Cansinos Assens, por su parte, afirma que en su poesía se complementan «los dos modos de conocimiento, el sentimental y el intelectivo. De este modo, poeta afectivo, al mismo tiempo que poeta intelectual»⁵. Y Salvador de Madariaga sentenciará: «la expresión más clara del credo y de la filosofía de Ayala está quizás en su poesía»⁶. Finalmente, el mismo Pérez de Ayala nos dice: «todo arte literario que con dignidad lleve tal nombre, ha de ser en alguna manera filosofía, conciencia esencial de la vida»⁷.

Qué tipo de filosofía sea la que encarnan sus versos es algo a lo que me quiero centrar en el siguiente estudio. Antes de ello me parece conveniente destacar la función educativa de su obra poética, pues el entramado filosófico no es gratuito, sino que tiene un claro objetivo pedagógico.

2. EL PROBLEMA EDUCATIVO

La concepción poética de Pérez de Ayala es indisociable de su fervorosa admiración por la cultura grecorromana. No debemos olvidar que existe una faceta traductora, no muy dilatada, es verdad, en Ayala. Autores de la edad de oro de la poesía latina, sobre todo Horacio, pero algún poema de Virgilio, Tibulo, Catulo, etc. son traducidos por él. Esto nos revela la preocupación de Ayala por revivir a los clásicos

3 Compárese la «Canción del hombre robusto» de *El sendero innumerab*le con el «Canto a mí mismo» de W. Whitman. Cf. PÉREZ DE AYALA, R., Ob. cit., pp. 250-253.

4 PÉREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 72.

5 GARCÍA DE LA CONCHA, V., ob. cit., p. 44.

6 GARCÍA DE LA CONCHA, V., ob. cit., p. 46.

7 PÉREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 560.

y dialogar con los muertos con el fin de resucitar otro modelo educativo al vigente. Su poesía está, por tanto, atravesada de atavismo. ¿Qué influencia está detrás de la prístina y arcaica faz que albergan sus poemas didácticos? Es prominente la figura de Horacio (muestra del arroabamiento por Horacio lo reflejan sus interesantes ensayos que llevan por título *Glosas sobre los clásicos*); otra es Homero, de quien toma el tópico del viaje como paradigma del poeta.

Los poetas de hoy, como otrora, tienen que ser educadores. Este sentido didáctico de sus poemas proviene de un «poeta que piensa», sintetizando clasicismo y romanticismo, arcaísmo y modernismo, paganismo y cristianismo. E. Robert Curtius declara en un ensayo sobre el escritor asturiano: «Puntualmente afirma que el arte puede servir al renacer de España mucho más efectivamente que la filosofía y la sociología»⁸. No es esteticismo o efectismo lo que se persigue, pues «en último término la esencia de su obra se nos descubre con un fuerte poder ético»⁹, de tal modo que ética y estética deben ir unidas, dejándose de lado el mero poema como objeto bello y el *l'art pour l'art*. El componente ético y, más aún, el metafísico, se plasman ahora poéticamente y no mediante abstractos e inaccesibles tratados. Y es precisamente ese cariz filosófico e intelectual de su obra lo que caracteriza a Ayala frente a otros escritores españoles de su tiempo, ya sean poetas o novelistas, quizás con la clara excepción de Unamuno¹⁰.

Aparte de los clásicos, no debemos olvidar en su modelo educativo a Galdós, Clarín y Julio Cejador, configuradores de la vasta cultura de Ayala y que revierten en su acendrado y depurado estilo literario. Pero si se trata de apuntalar el sistema educativo, el referente ineluctable para Ayala será el de Giner de los Ríos, de quien emite loas en torno a su persona; por ello, el influjo del krausismo en sus ideas educativas es patente¹¹.

La reivindicación de los clásicos y el influjo del krausismo se plasman en la crítica de Pérez de Ayala al sistema educativo en su novela *A.M.D.G.*, una novela repleta de latinismos y giros cultos. Dicha crítica, que enraíza en el *Regeneracionismo*, se puede asociar a otras obras, bien dispares entre sí, como *La araña negra* (1892) de Vicente Blasco Ibáñez, *Amor y pedagogía* (1902) de Miguel de Unamuno, *España Invertebrada* (1921) de José Ortega y Gasset, *El jardín de los frailes* (1926) de Manuel Azaña o *El obispo leproso* (1926) de Gabriel Miró. Ahora bien, frente a la presunción sensacionalista de querer

8 CURTIUS, E.R., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Frankfurt am main, Fischer, 1984, pp.296-297. Las traducciones del alemán corren por mi cuenta.

9 CURTIUS, E.R., ob. cit., p. 297.

10 Aunque su peculiar halo poético-filosófico lo emparentará más con la literatura intelectual europea de autores como Thomas Mann, James Joyce o T.S. Eliot.

11 Cf. RUEDA GARRIDO, D., «El krausismo y la obra temprana de Ramón Pérez de Ayala: la tetralogía de Díaz de Guzmán», *Lectura y Signo*, 9 (2014), pp. 27-47.

reducir A.M.D.G. a una mera denuncia anticlerical, debemos decir que son varios los niveles interpretativos que se muestran en esta novela, más allá de los escándalos que desató, sobre todo, con el estreno de su adaptación teatral en 1931. Ciento es que el escritor ataca con dureza y desenmascara una serie de prejuicios doctrinales en los internados que, en vez de hacer crecer el alma individual de los pupilos, la aplacan. Pero esto no es óbice para destacar el prolífero estudio de las humanidades y de las lenguas clásicas que se llevan a cabo en tales instituciones religiosas. Nada es blanco y negro en la obra de Ayala. Existen muchos matices y, muchas veces, como se verá más adelante, se truecan los opuestos.

Pero, ¿de qué carece la educación en España? Visto desde la óptica de Ayala, el problema educacional, tan típicamente español, se enlaza con lo que Ortega denominaba la «ausencia de los mejores» y el afán de las mezquinas clases dirigentes de aplanar y nivelar la conciencia española hasta la más rotunda mediocridad. Pero, aparte de esta perspectiva práctico-política, Pérez de Ayala muestra una ambición más metafísica. Frente a los desabridos profesores y la fatuidad y ligereza del alumnado (estos últimos también retratados en la primera novela de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*), nuestro escritor reivindica, en palabras de Madariaga, la «identificación del hombre y la naturaleza como concreción de dos formas diferentes de una sola vida»¹². La educación, para nuestro autor, no es un sobreponerse del ser humano sobre otros o sobre la naturaleza para subyugarlos, sino la fusión del ser humano con el Universo. Para alcanzar esta elevada meta espiritual debemos educar en sensibilidad, en sensibilidad humana hacia lo natural y hacia el prójimo, que es parte de este Universo; de esto es precisamente de lo que más carece el alma española y, más aún, el alma occidental contemporánea.

3. LA FILOSOFÍA AYALINA

La identificación del ser humano con la naturaleza, la vuelta al origen, a un único principio de vida como propuesta educativa, se logra promoviendo eso que Ayala denomina el «ocio contemplativo» o recogimiento del alma, ambas expresiones muy afines a la filosofía entendida en sentido clásico (como una actitud, un modo de ser ante la vida) e incluso a la experiencia religiosa. En las *Glosas sobre los clásicos* afirma nuestro autor:

Esta palabra «ocio» (*otium* en latín) está ahora muy mal vista; sobre todo, su derivada «ocioso». Sin embargo, en su origen tiene un sentido nobilísimo y casi casi divino. El ocio, que equivale a tranquilidad, reposo, sosiego, es desde luego,

12 GARCÍA DE LA CONCHA, V, ob. cit., p. 47.

moralmente, aquel superior estado de seguridad y posesión de sí misma que el alma humana apetece¹³.

Esta declaración de tintes platónicos se completa con el siguiente llamamiento panteísta:

No solo en la mente y el corazón del hombre, sino en la naturaleza toda hay como un latido universal y un vasto clamor, apenas articulado, que sin cesar está reclamando ocio. El ocio, en efecto, es condición y exigencia para fructificar. Necesita de ocio el árbol para dar fruto, y la inteligencia del hombre para madurecer sus mejores ideas y propósitos. Lo que llamamos civilización y cultura no es sino el fruto conseguido y visible de largos ocios oscuros, en que les fue dado vivir a unos cuantos hombres de inteligencia sutil y fecunda¹⁴.

El ocio, que todo lo envuelve, no solo está presente en la vida universal, además es una característica fundamental del Dios Creador. Pero hoy la actividad se mira desde otra perspectiva:

la mayor parte de los hombres se figuran que lo único fructífero es el negocio (para ellos, sí); pero ignoran que su negocio ha sido posible gracias a unas cuantas ideas e invenciones o hallazgos, que algunos hombres hubieron de descubrir en largos períodos de ocio contemplativo¹⁵.

Precisamente, la dualidad entre el ser humano y la Naturaleza (o entre el espíritu y la vida), que marca y acentúa la vida del negocio, la encontramos tratada en muchos filósofos contemporáneos: en Schopenhauer, en Nietzsche, más tarde, en Ortega, etc. Una forma de superar esta contradicción es negar la vida ajetreada o la insaciable voluntad de vivir (Schopenhauer) y afirmar la cara puramente espiritual del ser humano, la vida contemplativa, que sería fomentada por el arte, la religión o la filosofía (la vida de los santos sería el mayor ejemplo). Pero otra posible solución, que es la que más atrae a Ayala, es la de fusionar ambos, es decir, espiritualizar la Naturaleza y naturalizar el espíritu; unir lo apolíneo, lo espiritual humano, con lo dionisiaco, lo natural.

Dentro de esta problemática filosófica, Ayala afirma que hay dos impulsos contrapuestos en el alma humana. Él los denomina la fuerza centrífuga y la fuerza centrípeta¹⁶. Ambos impulsos los relaciona el escritor asturiano con una única fuente, el *Ka* egipcio, aquel principio de vida inefable y que ha sido sujeto a múltiples interpretaciones: principio divino, principio vital, genio personal, etc. La fuerza

13 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 428-429.

14 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 429.

15 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 429.

16 Cf. PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 128-129.

centrífuga (que se muestra en el origen de la poesía y la conexión de los poetas con la divinidad) parte del alma que está como enajenada, como poseída por la divinidad, y por eclosión proyecta hacia fuera la palabra poética; por otra parte, la fuerza centrípeta es el ensimismamiento del alma, el descenso a su insondable abismo, y requiere de los sentidos para expresarse. La centrífuga la podemos asociar a una experiencia vital o dionisiaca; la centrípeta, a una experiencia espiritual o apolínea. «La poesía ha sido siempre el resultante del equilibrio de esas dos fuerzas, centrífuga y centrípeta, en su máxima tensión vital»¹⁷. En algunos casos, sin embargo, la balanza se inclina hacia una de ellas. Hay poesía marcadamente espiritual y hay poesía marcadamente vital. En la poesía filosófica de Ayala, sin embargo, se expresa un equilibrio de vida y espíritu, de lo dionisiaco y lo apolíneo. Esta equivalencia y semejanza de vida y espíritu, de fuerza centrífuga y fuerza centrípeta (sin ser una superior a la otra) es clave para comprender su concepción panteísta, que busca la unión de los opuestos.

La dualidad siempre está presente en el pensamiento de Ayala. Dualidad no solo entre el espíritu y la vida o el ser humano y la Naturaleza, sino también entre el mundo antiguo y el moderno, el paganismo y el cristianismo, lo inerte y lo vivo, el cielo y la tierra, el exterior y el interior, el cuerpo y el alma, la noche y el día, el placer y el dolor, etc. Y todo se permuta o se mezcla, de manera que el cielo se hace tierra y la tierra, cielo; el mundo inerte se empapa de mundo vivo; el placer se une al dolor, etc. Por ejemplo, en el poema «Polémica entre la tierra y el mar» de *El sendero innumerable* se muestra nítidamente esta lucha personificada por los dos elementos que, a modo de cierre, se reconcilian¹⁸. Asimismo, en el poema introductorio a su novela corta *Bajo el signo de Artemisa*, la lucha es entre la noche (lo dionisiaco) y el día (lo apolíneo):

La noche con el Día
luchaban cuerpo a cuerpo
— batalla indecisa —
abrazado lo blanco y lo negro
en la Aurora, gris y perlina¹⁹.

A veces, no hay lucha, sino que un ser natural inerte adquiere características anímicas, tal como refleja el siguiente extracto de *El sendero innumerable*:

Las rocas no están muertas; guardan
un ánima cautiva.
No son informes; muestran una forma,
cuándo acusada, cuándo ambigua.

17 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 131.

18 Cf. PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 255-261.

19 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 867.

En veces son platónico arquetipo,
silueta incorruptible y lírica
de las cosas de fortaleza
y de los seres de energía.
En veces, el contorno es mudo,
como libro sagrado en cifra,
hermético para el indiferente,
todo luz para el que se inicia²⁰.

Nótese bien cómo la piedra, en este ejemplo, encarna no solo a la vida, sino también al espíritu universal, pues ella es Idea platónica, e incluso se muestra como un libro sagrado. Esto significa que la aparente dualidad de la existencia esconde una armonía, un principio común que permite la identificación de los opuestos.

Detengámonos ahora brevemente en el panteísmo²¹. El panteísmo es una doctrina filosófica de gran tradición y una extensión cultural muy considerable para ser tratada en este lugar. Sin embargo, no es insustancial recordar a algunos pensadores que se relacionan con esta doctrina. En la Antigüedad podemos vincular este movimiento a Plotino y los neoplatónicos, pero también ya se puede asociar anteriormente a Heráclito y los estoicos; en el Medioevo, a Escoto Erígena, Nicolás de Cusa y místicos como el maestro Eckhart; en la Edad Moderna y Contemporánea a Giordano Bruno, Spinoza, G. E. Lessing, Fichte, Hegel, Schelling o Krause²². También, dentro de los poetas, deberíamos destacar a algunos seguidores del panteísmo; por ejemplo, Goethe, Novalis, Wordsworth, Tennyson, Heine, Whitman o Borges. Por último, el hinduismo, al postular la conocida sentencia de *tat twam asi* ("Tú eres eso"), donde la realidad toda se identifica con una sola alma o esencia absolutas, es claramente panteísta. Pérez de Ayala hace clara referencia a esta doctrina hinduista en los siguientes versos de *La paz del sendero*:

Las esquilas en la noche
pura, dormidas, callaban.
Las vacas, no. Su pupila
amorosa se embriagaba
con el aliento divino
de la noche inmaculada.

20 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 225.

21 Lo más sencillo sería ahora seguir las ideas del krausismo español o incluso del propio Krause en su obra más famosa, traducida como *El ideal de la humanidad para la vida*, para encasillar la filosofía de Ayala. Pero no es este nuestro propósito.

22 Podríamos incluso afirmar que, aparte de Krause, algunos de estos filósofos, tan heterogéneos entre sí, son partidarios del panenteísmo más que del panteísmo Recordemos que, a diferencia del panteísmo, que sostiene la identidad de Dios y la Naturaleza, o la inmanencia de Dios en el Mundo, el panenteísmo afirma, al contrario, que el Mundo está en Dios y que este trasciende al Mundo; no se identifica, pues, con él.

Las vacas son panteísta
y soñadoras. Las vacas
en la órbita difunden
de su apacible mirada
vaguedades y ternuras,
y remotas añoranzas,
porque en la mansa pupila
de las vacas brilla un alma
buena y maternal.

Han sido
divinidades brahmánicas.
Homero puso sus ojos
a bellas diosas paganas.
Tienen algo de pontífices;
cierta majestad sagrada
en su actitud, si reposan;
en su lentitud, si andan.
Yo, viéndolas, me acordé
de aquella vieja Zabala,
vaca por la cual Wasischta,
el sacerdote, luchara
con Winvanitra, el rey²³.

El poema presenta claras alusiones a la mitología hinduista²⁴. Las vacas son vistas como portadoras de una sabiduría ancestral que muestra una concepción panteísta de la existencia. Ellas realizan el acto del ocio contemplativo. Las reses, por tanto, son espíritu. Algo semejante ocurre en el poema «Dos Valetudinarios», aunque ahora son una vieja butaca y un mueble los que le hablan al poeta como ancianos contemplativos²⁵. Por su parte, en «Almas paralíticas» se produce el mismo fenómeno a través de las mansiones antiguas, o mediante la noche, que le hablan al poeta²⁶.

Por consiguiente, todo parece indicar que, en la poesía de Ayala, el ser humano y la Naturaleza se fusionan: la Naturaleza se espiritualiza (también los objetos artificiales, como las casas, muebles, etc.) y el espíritu se naturaliza. En este sentido, el panteísmo de Ayala no es en ningún caso materialista; pero tampoco niega el mundo,

23 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 104.

24 La vaca que aluden los últimos versos aparece en una leyenda del *Ramayana*. El rey Visuá Mitra quiso llevarse la vaca de la abundancia, la vaca-diosa, de las manos del sacerdote Vasishta por pura codicia y envidia. Tras pelear con el sacerdote y verse vencido, decidió hacerse un sabio espiritual. La historia también aparece en un poema de Heinrich Heine.

25 Cf. PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 91-96.

26 Cf. PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 84-91.

como el panteísmo acosmista del hinduismo o de Schopenhauer; menos aún, es su concepción atea o científica. Es el suyo un panteísmo de tipo vitalista. Todo es vida del espíritu, y puesto que todo es vida del espíritu, todo se mueve dentro de un sendero vital buscando su unidad definitiva con Dios.

4. EL NEOPLATISMO EN LA POESÍA DE AYALA

Existe en la obra poética de Ayala una simpatía universal espiritual que engloba a todas las criaturas y creemos que es por esta razón que su poesía es deudora de Plotino (205-270) y del humanismo posterior. No es casual que el autor usara el pseudónimo de Plotino Cuevas para sus primeros escritos. Pero es que, además, sabemos que el filósofo neoplatónico estaba muy en boga en los inicios del siglo XX, sobre todo a raíz de unas conferencias impartidas por Henri Bergson (1859-1941) entre 1902 y 1903 acerca del tiempo, en donde la figura de Plotino fue muy relevante²⁷. No sabemos si Pérez de Ayala tuvo conocimiento de esta serie de conferencias; en cualquier caso, Bergson estaba de moda entre varios literatos y filósofos españoles²⁸.

El panteísmo de Plotino no es monista. Para Plotino no hay una única alma del universo. Junto a ella, se encuentra el alma individual. El alma del individuo es parte y, al mismo tiempo, es todo; participa y no participa del alma universal de la Naturaleza. Es parte porque ha caído en un cuerpo; es todo porque participa del espíritu o la inteligencia (*nous*) que rige también al alma universal de la Naturaleza. Para Plotino, el alma

mientras está sin cuerpo, es dueñísima de sí misma, es libre y está fuera de la causalidad cósmica. En cambio, una vez metida en el cuerpo, como quien forma parte de un orden junto con otras cosas, ya no sigue siendo señora omnímoda²⁹.

En «Duplice alma», de *El sendero ardiente*, se declama esta dualidad metafísica del alma:

Nada y todo; alma. Orbe en miniatura.
El centro de atracción hacia el cual gira,
¿dónde está? ¿Dentro de él, o acaso aspira
a una estrella polar fija, segura?

27 Cf. BERGSON, H., *Historia de la idea del tiempo*, trad. A. Alfaroy L. Noguez, Barcelona, Paidós, 2018, especialmente las lecciones 11, 12, 13, 14, pp. 203-256.

28 Como, por ejemplo, Rubén Darío, Antonio Machado, García Morente o el propio Ayala. En el estudio «Pérez de Ayala y Bergson» se muestra el temprano impacto que produjo sobre el escritor asturiano la obra *La risa del escritor francés*. Cf. FERNÁNDEZ, P. H. «Pérez de Ayala y Bergson», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año XLI, 124, Oviedo-Diciembre 1987, pp. 1143-1183.

29 PLOTINO, *Enéadas*, III, trad. de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1985, p.35.

Alterna en claro día o noche oscura,
luz de verdad o sombra de mentira,
y en su cenit apenas el sol mira
cuando la noche asoma y se apresura.

¡Pobre alma, en rotación de dos mitades!
Sin sosiego, una a otra se entrevera.
¿Qué hemisferio es amigo o enemigo?

Las mentiras desposan las verdades.
Cada mitad ser la señora espera.
Doble alma quiero dialogar contigo³⁰.

El alma es, pues, al mismo tiempo todo y nada, luz y noche, verdad y mentira. Todo, porque «Plotino nos dice que el alma, el alma humana en tanto que esta se encuentra en lo inteligible, participa de todas las demás almas»³¹; parte, porque sufre una caída, cae en un cuerpo, que es su prisión, su engaño, su sombra. Esta caída es debida a su soberbia. «Ella se imagina que será más independiente, que se pertenecerá más a ella misma si pasa a este estado de exterioridad recíproca, en el que cada una de las cosas parece ser suficiente para sí misma»³². Y es entonces, con el descenso a este mundo, cuando comienza la lucha de las almas entre sí y de ella consigo misma. Pero, para alcanzar el estado de paz

es necesario, como dice Plotino, retroceder, volver a través de la contemplación hacia lo inteligible y hacia la unidad. Por el contrario, cuanto más vaya el alma en el sentido de la materia, más se dirige hacia el extremo, hundiéndose más, en consecuencia, en esta oscuridad y en esta fragmentación universal de las que quisiera sustraerse.³³

En el siguiente extracto de *El sendero andante*, Ayala nos ofrece el estado del alma cuando se libera del cuerpo y se une al alma universal:

¡Benigna misericordia
de tierra y cielo, a la tarde!
Olvidanza de uno mismo;
liberación de la carne;
sueño de pureza, sobre
el regazo de una madre.

El campo está claro, pulcro,

30 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 276.

31 BERGSON, H., ob. cit., p. 240.

32 BERGSON, H., ob. cit., p. 241.

33 BERGSON, H., ob. cit., p. 242.

vitrificado, de esmalte.
Un crepúsculo venoso
y bruñido, como jade.
Hay un no sé qué en mi pecho.
Hay un no sé qué en el aire.
Todo está quieto, cual si
fuera a materializarse
eternamente. La rosa
palidece. (...)³⁴

Parecería como si el poeta quisiera transmitir al lector la eternidad captada en el mundo sensible por un alma que se ha liberado. La propia naturaleza se eterniza. Al final del poema «Almas paralíticas» de *La paz del sendero*, el poeta nos muestra nuevamente cómo al contemplar la luna:

Todo en mí se disagrega, todo en mí se evapora
con tu luz adorada que hace temer la aurora,
y la cárcel del cuerpo dijérase una nube
que en tu escala de seda hasta los cielos sube³⁵.

Vemos en este extracto cómo el sujeto contemplativo se disuelve en el objeto contemplado. Creemos que en estos dos últimos ejemplos se nos muestra cómo el escritor asturiano se apoya en la teoría estética de Plotino, según la cual la contemplación de la Belleza diluye el alma, lográndose la unión de esta con la Naturaleza. Esta proyección de los sentimientos que provoca la fusión del sujeto con el objeto contemplado, es lo que se conoce como *Einfühlung*, término filosófico alemán de variadas traducciones y que hace referencia a la simpatía estética. Los orígenes de este concepto se remontan al romanticismo alemán, especialmente a Herder y Novalis, que se empapan de la filosofía neoplatónica. Pero en estos autores románticos, la *Einfühlung* no es simplemente simpatía estética, sino más bien unión con lo Absoluto, con la triada plotiniana de lo Bello, lo Verdadero y lo Bueno. La poesía de Ayala hay que enmarcarla en esta dirección.

La reivindicación del ocio contemplativo anteriormente aludido como un acto de creación que lleva a cabo la Naturaleza al engendrar proviene asimismo de Plotino. En la *Enéada III*, Plotino pone en boca de la Naturaleza:

«Que lo originado es el objeto de mi contemplación, mientras yo guardo silencio, y un objeto de contemplación originado por naturaleza, y que, como yo he

34 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 144.

35 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 90.

nacido de una contemplación así, me corresponde tener una naturaleza aficionada a contemplar»³⁶.

Aquello que persigue Ayala a través de su poesía es ese estado de contemplación primigenio propio de la Naturaleza, esa mirada infantil, ese ver el mundo por primera vez que nos identifica con ella. Existe, pues, un claro paralelismo entre el ser humano (microcosmos) y la Naturaleza (macrocosmos). Y ello se debe a que ambos tienen un principio común: el acto contemplativo.

5. EL MODELO HUMANISTA DE LA POESÍA DE AYALA

La otra cara de la poesía filosófica de Ayala, estrechamente vinculada a la anterior, es la humanista. Aquí debemos detenernos en analizar algunos tópicos literarios muy usados por los poetas latinos, medievales o renacentistas y que vuelven a aparecer en nuestro escritor. Como veremos, estos lugares comunes nos remitirán a su visión filosófica de la existencia y al ensalzamiento de la vida ociosa contemplativa.

En primer lugar, creo que es apropiado referirnos al tópico del *homo viator* que está claramente presente en toda la obra poética de Ayala. En este sentido, llama la atención que la palabra “sendero” aparezca en las tres obras poemáticas que publicó en vida, pero también en *El sendero ardiente*, una obra que no llegó a publicar. Por consiguiente, el proyecto poético del escritor asturiano en su conjunto (proyecto que quedó incompleto) es un reflejo del camino o sendero de la vida humana, que alude a las cuatro edades de Dante:

La paz del sendero es un poema de adolescencia. *El sendero innumerable* es un poema de juventud. Aquél es un poema de la Tierra. Este es un poema del Mar. Me faltan otros dos poemas: el del Fuego y el del Aire, el de la madurez y el de la senectud. (...) El cosmos tiene sus cuatro elementos. El año y la vida del hombre tienen sus cuatro estaciones y sus cuatro edades³⁷.

La vida es un sendero en donde cada ser humano es parte de ese río universal que tiende hacia la muerte, es decir, hacia lo que es en el fondo nuestro origen, el *nous* plotiniano. El sendero es, pues, circular. La niñez y la adolescencia se asemejan a la Tierra porque a ella hemos sido arrojados y a ella estamos atados con nuestros impulsos; la juventud la vincula nuestro poeta al Agua, pues en esta etapa es cuando comenzamos a engendrar nuestras creaciones; la madurez es Fuego, dado que nos unimos cada vez más con el universo, para, finalmente, elevarnos con el Aire hasta la

36 PLOTINO, ob. cit., p. 242.

37 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 79.

divinidad (senectud)³⁸. La vida del ser humano es un desprenderse del cuerpo para viajar hacia el espíritu y unirse con lo Absoluto.

Encontramos en la poesía de Ayala una constante palpitación de la época dorada de la lírica latina. Frente a la linealidad de la urbe, se afianza mayormente la circularidad campestre. Es en el campo donde se registran más fielmente las estaciones del año y los elementos. Ya hemos aludido a la oposición entre el ocio y el negocio en el pensamiento de nuestro escritor, oposición que proviene de la lírica romana. La cuestión esencial que, desde nuestro parecer, se intenta plasmar, es la siguiente: ¿cuál es la vida laudable, la vida más venturosa y virtuosa? Este interrogante se plantea Horacio en varios de sus escritos. Obviamente, la respuesta es simple: la vida contemplativa. No la vida ocupada, llena de tribulaciones, alarmada, desazonada, envidiosa, codiciosa, etc., es la que se busca, sino la vida tranquila, simple, moderada (*aurea mediocritas*), alejada del mundanal ruido (*beatus ille*). En definitiva, es la vida campestre, la vida del pastor que observa y contempla (*locus amoenus*) alejado de la guerra y que toma como modelo la Edad de Oro. Solo en ella el ser humano se realiza como tal y vuelve a conectar con la Naturaleza. Recordemos que el título de su primer poemario publicado por Ayala, *La paz del sendero*, hace referencia al *locus amoenus* como lugar de salvación de las cuitas humanas. Los primeros versos, de clara impronta renacentista, nos lo revelan:

Con sayal de amarguras, de la vida romero,
topé tras luenga andanza con la paz de un sendero.
Fenecía del día el resplandor postrero.
En la cima de un álamo, sollozaba un jilguero.

No hubo en lugar de tierra la paz que allí reinaba.
Parecía que Dios en el campo moraba,
y los sones del pájaro que en lo verde cantaba
morían con la esquila que a lo lejos templaba³⁹.

Sin embargo, hemos de advertir que todos estos lugares idílicos en Ayala aparecen a veces como manchados por algo, siguiendo el propósito de mostrar la dualidad de todas las cosas y de sintetizar lo clásico con lo moderno. Por ejemplo, cuando refiere, en un poema de *El sendero andante*, a la cumbre de una montaña como un lugar ameno y a la vez triste⁴⁰.

38 Se entiende que aquí Ayala cambia el orden de los cuatro elementos aristotélicos al situar el fuego por debajo del aire.

39 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 83.

40 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., pp. 143-144

Otro tema humanista esencial de la poética ayalina es la muerte y los tópicos literarios asociados a ella: *tempus fugit* y *carpe diem*. El título de *El sendero andante* hace clara referencia al *tempus fugit*. Ya no es un sendero tranquilo, sino un sendero que se mueve perpetuamente hacia la muerte. El lema del libro es la siguiente frase heraclítea de Pascal: «el río es un camino que anda», que asimismo nos evoca a los afamados versos de Jorge Manrique. En el poema “Danza Universal” encontramos una muestra de ello:

Todo es saltante y todo huye,
todo es danzante y todo fluye...
Y ya nada se restituye⁴¹.

El torbellino del tiempo hacia un destino irreversible es plasmado también en otros poemas de Ayala y refleja el conocido tópico que aparece en la siguiente oda de Horacio:

Cómo los años, ¡ay Póstumo, Póstumo!,
vuelan. Por muy a bien que con los dioses
te halles, no por eso se retrasa
la rugosa vejez, que se apodera

día a día de ti, ni la indomable
muerte. Por más ofrendas que les hagas,
no las sobornarás a que te indulten
de embarcarte al final en las sombrías
ondas que todos, cuantos de los frutos
de la tierra vivimos, surcaremos,
desde los reyes a los labradores. (...)⁴²

¿Cuál es la enseñanza filosófica de este poema? La enseñanza se encuentra, en primer lugar, en que la muerte nos une a todos como humanos y no hay quien pueda sobornarla; y, en segundo lugar, en tomar conciencia de la muerte y, siguiendo la predica platónica, aprender a morir, tarea de la filosofía. Téngase en cuenta que no es nuestra vida un viaje lineal, sino circular. La muerte es una vuelta al origen, a quien nos engendró, al *nous*. Por eso, la enseñanza poética se encuentra en no afligirse por el mañana, ni por el ayer; en disfrutar el momento presente (*carpe diem*) y en seguir bañandonos en el río del tiempo sin prisa, pero sin pausa, aprovechando el instante. La forma de lograr ese estado de paz es mediante ese don divino otorgado al ser humano que es el ocio, tal como lo muestran esta estrofa de la *Bucólica* primera de Virgilio:

41 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 164.

42 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 457. Reproduzco la traducción de Horacio del propio Ayala.

El sosegado ocio, ¡oh Melibeo!,
dado me fue por quien, a lo que creo,
antes es dios que no mortal. Y para
mí, dios seguirá siendo en lo futuro;
a quien levanto un ara,
y en ella, con frecuencia,
el corderillo de vellón más puro
en fe le sacrifico de reverencia.
Gracias a él, discurre mi vacada
por la vega espaciada,
como la ves ahora;
también gracias a él, este sencillo
pastor podrá gustoso a cualquier hora
tañer en su silvestre caramillo⁴³.

Fijémonos ahora cómo en el siguiente extracto de «Nuestra señora de los poetas» de *La paz del sendero* Ayala respalda esta vida ociosa, contemplativa, de eterno presente:

En la calma solemne de la noche serena,
las abejas doradas del enjambre del cielo,
llenas de unción, trabajan su divina colmena.
Allá, de tarde en tarde, alguna tiende el vuelo,
se posa encima de la luna, ¡esa azucena!,
para libar la miel, y torna a su casilla,
trazando con las alas una estela que brilla.⁴⁴

Es un extracto de claros rasgos bucólicos, en donde el *locus amoenus* se desplaza a la noche estrellada.

¿Qué tipo de humanismo esconden los versos de Ayala? ¿Es un humanismo ático, latino, medieval, renacentista? ¿Es un humanismo ilustrado o un humanismo cristiano el que defiende? ¿Se enlaza con el neo-humanismo de W. Jaeger o con el humanismo totalizante de E. R. Curtius⁴⁵? Es evidente que la vertiente humanista del poeta está a primera vista más vinculada a su época y, con ella, al krausismo;

43 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 328. Reproduzco la traducción de Virgilio del propio Ayala.

44 PEREZ DE AYALA, R., ob. cit., p. 106.

45 «Pero, ¿qué es el humanismo? Hemos oído hablar en la historia de tantos tipos de humanismo, que parece como si su esencia se disolviera en lo inconcebible. Hay un humanismo medieval, aunque no siempre haya recibido la atención que merece. En Alemania lo hallamos en el renacimiento carolingio y en el de los Ottones, limitado esencialmente a la recepción externa de formas antiguas. En todo el occidente románico-germánico irrumpió en el siglo XII un humanismo vivificado por un auténtico sentimiento antiguo de alegría por la existencia, que aún hoy nos llega con extraordinaria frescura desde la poesía latina de los trovadores. En el siglo XIII tiene lugar en Italia el paso decisivo: el reconocimiento del vínculo entre la liberación del individuo y el contenido vital de la escritura antigua». CURTIUS, E.R., *Escritos de humanismo e hispanismo*, ed. de Antonio de Murcia Conesa, Madrid, Editorial Verbum, 2011, pp. 37-38.

sin embargo, consideramos que la experiencia humanista del escritor asturiano encaja también con varios tipos de humanismo (por no decir con todos), pues su poesía está atravesada de atavismo y modernidad, procurando siempre rescatar la ineludible vitalidad de los antiguos, trayendo el remoto pasado al presente, vivenciándolo.

¿Es un latino perdido en la España republicana? ¿Podríamos afirmar que ese es el poeta Ayala? Puede ser, pues ¿no existe un cierto anacronismo en sus poemas, incluso cuando habla de cosas de la vida cotidiana como la prensa? Además, el humanismo de Ayala no es academicismo, sino vivencia. Su humanismo no podemos encasillarlo a una determinada época histórica; trasciende la temporalidad: es un sentimiento que lo aglutina todo, desde Homero hasta *Azorín*, por nombrar solo dos ejemplos bien alejados entre sí.

6. CONCLUSIONES

A modo de cierre de este artículo, me gustaría presentar algunas conclusiones y aclarar algunos problemas que pueden haber surgido a lo largo del mismo.

Ha sido dificultoso sintetizar en estas líneas los vastos contenidos filosóficos que muestra la obra poética de Ramón Pérez de Ayala. Es por esta razón que la investigación debería ser ampliada para alcanzar mayor sustento y delimitación. Son muchos los temas que pueden ser nuevamente tratados y más desarrollados, no solo desde la filosofía panteísta y humanista, sino también desde la filosofía de la educación.

A grandes rasgos, creemos que el aporte fundamental de la poesía de Pérez de Ayala es la defensa del ocio contemplativo. Es desde esta instancia, que pretende emular a la Naturaleza, desde donde se crea el espacio para la sensibilidad y la creación, un lugar que hoy está eclipsado por diversas causas, sobre todo por la incorrecta identificación del ocio con el entretenimiento. Bajo esta lógica nefasta, se tiende a hacer del sujeto un sujeto pasivo, incapaz de concentrarse activamente en torno a un objeto de conocimiento. Desde este punto de vista, no estaría de más reivindicar la poesía como un medio aconsejable, incluso desde la infancia, para fomentar la actitud contemplativa y el acercamiento a la Naturaleza. Para recuperar esta perspectiva se hace necesario retornar a los clásicos y vivificar el poder de la palabra. Somos una sociedad que solo mira al futuro, cada vez con una memoria cultural más deficiente y que, además, tergiversa el pasado con ideas de un presente acotado por una única perspectiva.

En cierto sentido, se podría tachar la poesía de Ayala de poco comprometida con la actualidad, de ser una poesía evasiva, que idealiza lo pretérito y la vida campestre

desatendiendo los problemas reales del presente. Evidentemente, los latinos, igual que nuestro poeta, al idealizar la vida campesina toman ingenuamente el campo como un lugar de simple y liviana labor, identificándolo con el tiempo libre, el deleite y el ocio y no con el duro trabajo de sol a sol, la hambruna, la sequía, etc. Esta idealización no suele gustar al lector actual, tan acostumbrado a denigrar el pasado. Pero recordemos también que se trata de recuperar la ingenuidad que nos permita abrazar la vida y la Naturaleza nuevamente, ideal que se nos presenta unido más a una vida pastoril que al trabajo de la tierra. La riqueza de la tierra no se pide, sino un trabajar lo justo para el autoabastecimiento y una economía de subsistencia. En cualquier caso, es un modelo moral y literario lo que se persigue, más allá de su realización. Lo que interesa es la perpetuación del modelo, no hacer de él un proyecto real.

El humanismo que reivindica a Ayala va más allá de los planes académicos que pretenden restituir las humanidades. Es una actitud ante la vida, un modo de ser que busca conspicuamente ver el mundo con ojos libres de ataduras, con el firme propósito de identificarse con él (y, en este sentido, creemos que coincide con el humanismo del romanista E. R. Curtius). Unirse al absoluto, salirse de sí mediante la educación de la sensibilidad espiritual (una sensibilidad que no debe identificarse con sensualismo o sensacionalismo) es lo que persigue su poesía. Resucitar la actitud espiritual humanista, enarbolarla ante el macilento y hueco mundo pedagógico: es la vía para iniciar el cambio.

Fijémonos cómo, en este sentido, el proyecto ayalino se encuentra en las antípodas de la educación de su época y, más aún, de la nuestra. Nuestro oneroso, competitivo y desorientado modelo educativo solo se fija en el negocio, en estar acreditado para algo. El resultado es una vida desasosegada, inquieta, ansiosa y fugaz. Pero las ideas, los frutos del árbol, solo brotan cuando se da lugar al ocio, a la quietud. El acto contemplativo es el verdadero acto creador.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A., *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1976.
- BERGSON, H., *Historia de la idea del tiempo*, trad. A. Alfaro y L. Noguez, Barcelona, Paidós, 2018
- COLETES BLANCO, A., «Educación y pedagogía en Ramón Pérez de Ayala», *Aula abierta*, 30 (1980), pp. 29-50.
- CURTIUS, E.R., *Escritos de humanismo e hispanismo*, ed. de Antonio de Murcia Conesa, Madrid, Editorial Verbum, 2011.
- CURTIUS, E. R., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984.

- DE HOYOS GONZÁLEZ, M., *El mundo helénico en la obra de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1994.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C., «Amor, educación, pedagogía...», *Los cuadernos del Norte*, 2 (1980), pp. 16-21.
- FERNÁNDEZ, P. H. «Pérez de Ayala y Bergson», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año XLI, 124, Oviedo, Octubre-Diciembre 1987, pp. 1143-1183.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1970.
- GARCÍA NIETO, J., «Ramón Pérez de Ayala, poeta», en *Los cuadernos del Norte*, 2 (1980), pp. 6-15.
- GONZÁLEZ, J. R., «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala», *Anales*, 22 (2010), pp. 171-186.
- HADOT, P., *Plotino o la simplicidad de la mirada*,
- HORACIO, *Epodos y Odas*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- PÉREZ DE AYALA, R., *Obras Completas*, Tomo II, ed. J. García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1963.
- PÉREZ DE AYALA, R., *A.M.D.G.*, ed. A. Amorós, Madrid, Cátedra, 1983.
- PLOTINO, *Enéadas*, trad. de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1985.
- PRADO, A., «Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (1981), pp. 41-70.
- PRIETO JAMBRINA, J.R., *El humanismo armónico de Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
- RUEDA GARRIDO, D., «El krausismo y la obra temprana de Ramón Pérez de Ayala: la tetralogía de Díaz de Guzmán», *Lectura y Signo*, 9 (2014), pp. 27-47.

LAS HUELLAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN DUELO EN EL PARAÍSO DE JUAN GOYTISOLO

THE TRACES OF THE SPANISH CIVIL IN DUELO EN EL PARAÍSO BY JUAN GOYTISOLO

KOUASSI MARIE ANGE PRISCILLE ADJOUA
Université Alassane Outtara

RESUMEN

La guerra civil, como fenómeno social, impactó profundamente en todas las capas de la sociedad española, con la pérdida de bienes materiales y vidas humanas. Frente a este desastre, los escritores comprometidos, como Juan Goytisolo, utilizaron su pluma para realizar una crítica alegórica mediante personajes adolescentes, resaltando la función socioética de la literatura. Este trabajo pretende analizar la representación literaria de la guerra civil dentro de este marco a través de *Duelo en el paraíso*, explorando cómo la mirada literaria articuló y articula una reflexión crítica sobre la contienda y sus repercusiones.

PALABRAS CLAVE: Juan Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, Guerra Civil Española, infancia.

ABSTRACT

*The civil war, as a social phenomenon, profoundly impacted all layers of Spanish society, causing losses of materials goods and human lives. In the face of this disaster, writers committed to social causes, such as Juan Goytisolo, used their writing to create an allegorical critique through adolescent characters, highlighting the socio-ethical function of literature. In this context, this study aims to analyze the literary representation of the civil war through *Duelo en el paraíso*, exploring how the literary lens articulates a critical reflection on this conflict and its repercussions.*

KEYWORDS: Juan Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, Spanish Civil War, childhood.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX marcó un punto decisivo en la historia de España con la Guerra Civil (1936-1939), que opuso al bando republicano contra el bando nacionalista. Esta

* Recibido: 24-05-2025. Aceptado: 28-07-2025

contienda, generada por el fracaso de un golpe de estado militar, culminó con la victoria de los nacionalistas liderados por el general Francisco Franco, dando inicio a una dictadura marcada por la represión, la censura y el control absoluto de la vida social, cultural y política (Descola, 1970). Aquella etapa fracturó profundamente al país entre vencedores y vencidos, generando exilios masivos de intelectuales como Max Aub, Enrique Meneses, Ramón José Sender, Antonio Martínez Pagán, Juan Goytisolo y María Gracia, además de la prohibición o destrucción de obras consideradas hostiles al régimen como *La Colmena*, *Nada* o *Mosén Millán*, después *Réquiem por un campesino*, entre otras. (Ferretti, 2013, p.39)

Sin embargo, con la apertura de España hacia el mundo exterior en los años 50 y con la aparición de los primeros movimientos antifranquistas, la literatura empieza a desempeñar un papel crucial en la denuncia de las consecuencias de la guerra civil. Por ello, movimientos como el realismo social emergieron para convertir la novela en un testimonio histórico y en una crítica social. Por ello, al decir de Aldecoa, 1956, p. 7: «La novela debe ser un reflejo fiel de la realidad, un instrumento para mostrar las verdades de nuestro tiempo con la precisión de un cronista». En esta tendencia se sitúa *Duelo en el paraíso* (1955), de Juan Goytisolo, obra que aborda los estragos de la Guerra Civil desde una perspectiva singular: la infancia.

En efecto, la novela narra la historia de un grupo de niños refugiados en un pueblo catalán tras la derrota republicana, y que, en ausencia de los adultos, acaban por asesinar a uno de sus compañeros, Abel Zorzano, debido a su posición social y a su identificación como enemigo. Esta tragedia refleja la pérdida de la inocencia, la deshumanización y la brutalidad inherente al contexto bélico. Partiendo de esta realidad, destacamos como asunto la mirada de la literatura sobre la guerra civil: análisis de *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo. Desde entonces, nos preguntamos: ¿Cómo aborda Juan Goytisolo la guerra civil española en *Duelo en el paraíso*? El objetivo de este trabajo es mostrar que Juan Goytisolo utiliza la literatura para reflexionar sobre la contienda civil española, poniendo énfasis en la visión alegórica del «paraíso perdido» en la novela *Duelo en el paraíso*, conque nuestra intención en el marco de este artículo es analizar los aspectos estructurales, estilísticos y narrativos, mostrando cómo la forma del relato se relaciona con su significado social.

1. EL TRATAMIENTO DE LOS NIÑOS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

La situación de los niños en la guerra civil española ha estado marcada por la violencia, el hambre y la represión. En efecto, durante los combates, muchos de ellos fueron víctimas y testigos directos de los bombardeos, como ocurrió durante el primer bombardeo de Madrid en 1936, llevado a cabo por la aviación alemana que apoyó al

bando nacionalista. Esta situación muestra la condición vulnerable de los niños en tiempos de guerra y las primeras secuelas psicológicas por este tipo de ataques. Así lo señala (Preston, 2012, p. 520) en *El Holocausto español*: «Los niños que sobrevivieron a la guerra arrastraron de por vida las secuelas del miedo y la pérdida, en un contexto donde la violencia era cotidiana y la muerte un espectáculo común». Para él, las secuelas de la contienda permanecieron a lo largo de toda la vida de los niños, condicionando sus emociones y mentalidad. La expresión “miedo y pérdida” refuerza la doble herida de los niños; no solo fueron testigos de las masacres sino también víctimas directas. Así, Preston quiere explicar la realidad de unos niños cuya infancia fue destruida por la guerra.

Igualmente, para escapar del conflicto y sus consecuencias, algunos de ellos fueron evacuados sin sus familiares hacia países extranjeros como Francia, Italia y México. Una vez que acabaron los combates con la victoria de los nacionalistas, no pudieron encontrar a sus familiares. Se supone que sus parientes murieron bajo las bombas o en el frente luchando por la patria. Partiendo de esta realidad, Alted Vigil, 2001, p. 189, señala: «para muchos de estos niños, el regreso a España no fue un retorno al hogar, sino una experiencia de alienación. La identidad construida en el exilio chocó con una patria que ya no les pertenecía». Los niños enviados al extranjero para escapar de la guerra perdieron sus culturas y sus familias por haber sido obligados a construir una nueva identidad y exiliarse sin posibilidad de volver a su casa. Esta es una situación alarmante que destruyó sus infancias.

También, el hambre y la escasez de medicinas en los campos de acogida empeoraron la condición de los niños, sobre todo la de aquellos que estaban en las zonas republicanas controladas por las tropas franquistas. En este sentido, Julia, 1999, p. 289, destaca que «La desnutrición infantil alcanzó niveles alarmantes en las zonas republicanas asediadas, donde los recursos eran sistemáticamente bloqueados por el ejército franquista». Para este autor, los nacionalistas vencedores de la guerra usaron el hambre como una estrategia de lucha contra el campo republicano, de modo que la contienda no se libró solamente con las armas, sino también con el bloqueo de víveres, lo que afectó directamente a los niños.

Por otro lado, los niños cuyos padres eran republicanos fueron robados y confiados a familias franquistas o a instituciones católicas bajo la ley de 1940, una ley que permitía al régimen franquista arrancar la guardia de los niños a los parientes considerados enemigos del gobierno. Vinyes, 2002, apunta que «la apropiación de niños republicanos no fue solo una forma de represión, sino un proyecto sistemático de reeducación en los valores del régimen». De esta cita se deduce que la meta de los franquistas era castigar y suprimir todos los lazos republicanos del país, política y

educativamente. Esta separación familiar y reeducación de los niños reflejan el carácter totalitario del régimen franquista, que se extiende hacia la ideología y el cuerpo de los más vulnerables, especialmente de los niños.

2. DUELO EN EL PARAÍSO

La novela *Duelo en el paraíso*, de Juan Goytisolo, se publicó en 1955, en un contexto histórico y personal marcado por los traumas de la Guerra Civil Española. En la novela se abordan los horrores de la contienda a través de la experiencia de Abel Zorzano, un niño de doce años. Tras perder a sus padres, se muda a una finca en los pirineos catalanes para vivir con su tía abuela, doña Estanislao. Aunque este lugar simboliza paz y refugio, se transforma en un terreno de odio, miseria, desconfianza y violencia por causa de la guerra, como nos refleja el oxímoron siguiente: «Duelo en el paraíso»: «duelo», que significa luto y batalla, destaca los horrores del ser humano y la crueldad de la guerra civil sobre los niños, mientras que «paraíso» identifica un lugar de paz y tranquilidad.

A lo largo de la historia se percibe el deseo de jugar de Abel con los niños de su edad para escapar de su aburrimiento y de alistarse como soldado, pero algunos niños de la escuela con quienes intenta tratar amistad le rechazan por su condición económica. Desde entonces, tendrá a Pablo Marqués por único amigo, aunque la relación terminará en traición, ya que Pablo huye con el dinero que ambos habían robado para preparar su ingreso en el ejército: «Pablo el canallita se va con el dinero... te deja ahí plantado» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 251). Según sus acuerdos, el dinero debería ayudarles a alistarse para integrarse al grupo de soldados que reclutará el gobierno militar. Esta desilusión en la que vive Abel facilita su propia captura por parte de los otros chicos, quienes, influenciados por los odios de los adultos y motivados por el informe del gobierno, le matan al considerarle como una amenaza. Por ejemplo:

Martin sospecha, así, a los niños de la escuela como autor de su asesinato: Alguien le había asesinado [...]. Los vio volar, por grupos. [...] Ahora el tipo sabe ya todo lo sucedido y, por tu culpa, pagaremos el pato nosotros (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, pp. 13-17).

A lo largo de la historia, Abel cuenta con la ayuda de personajes como doña Estanislao, la maestra Dora, el gallego y Elosegui. Sin embargo, su trayectoria está obstaculizada por la hostilidad de los niños de la escuela, la traición de Pablo Marqués y la muerte. Asimismo, la Guerra Civil actúa como el motor principal de los conflictos en la trama, alimentando la deshumanización y el odio que afecta tanto a los adultos como a los niños. También los niños de la escuela, como receptores de esta violencia,

buscan construir su propio orden social, imitando las acciones de los adultos y rechazando a sus enemigos, de tal modo que Abel se convierte en una víctima de la violencia colectiva.

3. CONNOTACIONES Y SUGERENCIAS DEL ESTILO DE *DUELO EN EL PARAÍSO*

Juan Goytisolo redactó esta novela sirviéndose de un estilo literario que combina la sugerencia poética con el realismo y la alegoría para denunciar los traumas de la guerra civil Española en los niños. Cuando dice:

Los chiquillos habían corrido por el bosque disfrazados de tapires y de elefantes, con los rostros cubiertos con las máscaras de caucho. [...] gran número de niños habían surgido entre las canas, desnudos como lombrices y con el cuerpo untado de barro [...], cogido algas verdosas que crecían en el estanque. Extendido sobre sus cabezas a modo de peluca [...]. (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 216).

El estilo sensorial y poético que aparece en este pasaje resalta la experiencia vivida por los niños durante el enfrentamiento. Los disfraces, lejos de ser juegos lúdicos, representan una huella impuesta que arranca a los niños su inocencia, transformándolos en soldados. Estas imágenes grotescas, mezcladas con la alegoría, ofrecen al relato una dimensión surrealista. Goytisolo, mediante las metáforas animales y naturales como las algas, el estanque y el barro, correlaciona el carácter de los niños con su entorno para mostrar el impacto de su instinto salvaje sobre su cuerpo y su mente. Sería una manera para el niño de escapar de lo real y protegerse contra la brutalidad de la guerra. Así, construye un ambiente fragmentado combinando este realismo con la alegoría. Coinciendo con Drombé, 2015, p. 260, afirmamos que hay tres tipos de signos semióticos en esta novela que caracterizan el picarismo de la contienda. Primero, el que se relaciona con la actividad militar, como la violencia y la muerte: «El jefe escupió en el suelo y se encaró con Abel [...] el arquero había decidido liquidar personalmente al niño y delegó en su lugarteniente la tarea de acabar con quintana» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 265). La construcción sintáctica usada por Goytisolo en el pasaje muestra el carácter violento y de dominación ejercido por el Arquero sobre Abel. El tono realista destacado en la reacción de Arquero traduce un signo semiótico de poder violento, convirtiendo al Arquero en un todopoderoso o una autoridad militar que da instrucciones a sus discípulos para ejecutar a quienes sospecha como enemigos. El verbo “liquidar” es típico del registro militar, utilizado siempre para matar clandestinamente a alguien. En este relato el autor evidencia escenas en las que cada palabra y acciones se convierten en signos de poder de destabilización y deshumanización.

En segundo lugar, el que acompaña los materiales y organizaciones militares (planes, fusiles): «Abel había proyectado valerse de su amistad [...] para robar en la batería un par de fusiles [...] Durante la noche, Abel robaría los planos y los cosería al forro de su chaqueta» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, pp. 53 y 221). Este enunciado revela que los planes robados y estrategia militar establecida por Abel evidencian el carácter picaresco del niño dentro de un mundo desintegrado. Los verbos “proyectado, robar y cosería” muestran la voluntad del niño de actuar estratégicamente, tal como lo hacen los soldados antes de ir al frente. En tercer lugar, hay un signo que hace referencia a la ideología de guerra, es decir al discurso y a las reglas del combate, como hizo Arquero con sus compañeros: «El Arquero los instruía en las reglas del combate» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 273). Se infiere del extracto que Arquero desempeña un papel de maestro, enseñando a sus compañeros lo que se debe conocer para el buen manejo de las armas y las técnicas militares para enfrentarse al enemigo.

También su relato tiene una configuración no lineal o presenta una distorsión cronológica. De hecho, a lo largo de la narración, entremezcla la historia personal de los personajes con la de la contienda civil, contando adelante las circunstancias en las que doña Estanislaa perdió sus fortunas, la condición de vida de los niños durante la guerra y la debilidad del gobierno frente a la protección de sus ciudadanos:

Comenzaba el mes de marzo: el sol se ponía a las seis menos cuarto de la tarde y un esplendor rojizo iluminaba los cimientos del hotel que ningún ser humano habitaría. Del brazo de Agueda, recorrió las ruinas silenciosas. Toda su fortuna estaba enterrada en ellas a causa de la ineptitud del marido [...] su familia era propietaria desde hacía muchos años y él tenía dinero en la época en que nosotros pasábamos hambre... Durante todo el día la radio del Gobierno había lanzado sus consignas desesperadas: resistid, haced de cada casa una trinchera (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, pp. 55 y 273)

La fusión de lo personal y de lo político en el pasaje refleja la memoria fragmentada y el impacto duradero del conflicto, lo que refuerza la sensación de caos y el trauma que experimentan los personajes, en particular los niños. Con la imagen yuxtapuesta temporal y argumentalmente del atardecer rojizo sobre las ruinas de este hotel, el hambre de los niños y la inacción del gobierno republicano frente a la seguridad de los pueblos, el narrador exacerba la vulnerabilidad de los niños en un contexto de violencia y miseria.

Igualmente, las descripciones simbólicas de los personajes adolescentes y los eventos se relacionan con una densidad visual y emocional que va más allá del realismo. Un ejemplo de esta estética cargada de dramatismo es la siguiente: «con la carabina de caza, le disparo en la sien [...] Abel se derrumbó como un fantoche [...]» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 219). Estos detalles permiten visualizar la escena y destacar el horror del gesto, mostrando que Abel es inocente y víctima de violencia

fratricida, nombre que connota a un personaje bíblico que fue matado por su hermano (véase Olmo, 2025). La expresión «se derrumbó como un fantoche» es un símil que compara la manera en que el niño sucumbió ante la violencia con la caída de un muñeco. Goytisolo combina así la imagen grotesca con la brutalidad realista del acto para intensificar la violencia ejercida contra Abel.

Por otro lado, Goytisolo presenta un narrador testigo que cuenta la historia de los niños dando más detalles de los hechos de manera concreta. Cuando explica, por ejemplo, cómo falleció Abel:

Abel estaba boca arriba, tendido cuan largo era, lo mismo que si se hallara sumido en profundo sueño. Tenía los brazos extendidos, siguiendo la línea del cuerpo. En la sien derecha tenía un agujero del tamaño de un garbanzo, por el que brotaba aun la sangre... Abel había muerto. Alguien lo había asesinado (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 17).

No se limita a describir simplemente la escena; observa de cerca, con una mirada llena de melancolía y de nostalgia, como si estuviera con los niños cuando ejecutaron a Abel. Esta postura permite conectar directamente al lector con la realidad del drama bélico español. La frase «Abel había muerto, Alguien lo había asesinado» demuestra la implicación del narrador y el sentimiento de indignación que experimentó tras descubrir el cadáver del niño. Con este tipo pasajes, Goytisolo da voz a los niños vulnerables y víctimas de injusticia social, precisando que lo vivido por los niños durante la guerra no es un dato ficticio, sino real. Con la misma dinámica, correlaciona el tiempo histórico con el tiempo narrativo para dar un sentido particular a su relato.

4. CORRELACIÓN ENTRE LOS TIEMPOS

Como se ha señalado, este relato se inscribe en el transcurso de la guerra civil española (1936-1939) desde el prisma de una infancia fragmentada por el conflicto. Tal como se expresa en la novela: «las noticias de la guerra, que Abel recibía a través del receptor de Águeda, daban cuenta de la ruptura del frente del Ebro y la irrupción de las tropas nacionales en Cataluña» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 246). Esta ruptura del frente del Ebro refleja la derrota militar del bando republicano y el colapso de las esperanzas de sus militantes. Es una escena que marca el fin de la contienda y el inicio de un régimen dictatorial en el que se violaban los derechos de la infancia.

Por otra parte, manipula la cronología narrativa, sirviéndose de distintas distorsiones temporales como el *raconto*, la *prolepsis* y la *alteración subjetiva del tiempo*. Con el *raconto* combina pasado y presente para relatar cómo los ecos de la violencia y la destrucción siguen afectando a los niños y a sus padres, incluso después de la

guerra. El extracto siguiente: «A veces creo que el niño también debe de estar fuera [...]. Hace tres años que no lo veía y temía encontrarlo cambiado. A veces creo que el niño también debe de estar fuera» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, pp. 29 y 130) El fragmento refleja cómo el pasado del tiempo no ha logrado borrar las secuelas emocionales del padre, quien continúa marcado por la distancia generada por la contienda. Este enfrentamiento entre el pasado y el presente define las experiencias vividas por los distintos personajes, ya que están continuamente atormentados por los horrores y la separación provocados por el conflicto, lo que los condena a vivir en una realidad donde el pasado persiste de manera imborrable.

Con la prolepsis, el narrado testigo adelanta las consecuencias posibles que los niños sufrirán por el asesinato cometido, generado desde una carga emocional y dramática que atraviesa el relato. Por ejemplo, en la página 14 de *Duelo en el paraíso* se lee: «No he sido yo balbuceo. Se lo juro. Parecía verdaderamente aterrorizado, y comenzó a debatirse lleno de furia. No he hecho nada. Suélteme usted». Este pasaje, con su tonalidad dramática, expone la fragilidad emocional del niño y la culpabilidad que lo invade ante una acusación de la que no puede escapar. La mirada de Martin, que representa la figura de autoridad, actúa como un juez que puede condenarlo. La prolepsis es usada entonces para anticipar sutilmente el castigo del grupo por haber asesinado a Abel y para mantener al lector en alerta acerca del futuro de los niños, lo que refuerza el sentimiento de fatalidad que domina toda la novela. Por ello, Goytisolo anticipa los eventos y señala la violencia ejercida sobre los niños en un contexto de guerra.

A continuación, mediante la alteración subjetiva del tiempo, el narrador muestra que la percepción del tiempo en los niños está relacionada con su capacidad de soñar y proyectarse en un futuro mejor. Cuando afirman, «la escuela será nuestra y haremos de ella la primera ciudad de los muchachos [...] seremos libres y no nos someteremos» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, pp. 272 y 274). Esta idealización del futuro evidencia cómo los niños, a diferencia de los adultos, proyectan su esperanza en escenarios utópicos para lidiar con las dificultades presentes. El narrador usa esta alteración para mostrar en qué sentido los niños cambian el presente oscuro de sus vidas. Tras haber mostrado la correlación entre los tiempos externos e internos en la novela, es imprescindible abordar cómo el autor se sirve de los espacios en la trama.

5. CORRELACIÓN ENTRE LOS ESPACIOS REALES Y FICTICIOS

Juan Goytisolo entrelaza el espacio real y ficticio en su obra para situar a los personajes y enmarcar el relato en un contexto geográfico afectado por la guerra. Utiliza lugares reales como Barcelona, Teruel, Irún, Fuenterrabía, Gerona, para ubicar el relato

en un contexto de crisis nacional, como se aprecia en numerosos lugares de *Duelo en el paraíso*, que permiten a Juan Goytisolo hacer que el relato tangible y encuadrarlo en un marco nacional, recordando los sufrimientos reales de las poblaciones que vivieron en estas distintas zonas. Barcelona, por ejemplo, simboliza el lugar de la caída del poder republicano, donde la esperanza de la resistencia se transforma en caos y éxodo, mientras que la ciudad de Teruel refleja la persistencia de la violencia y se convierte en un campo de batalla. Del mismo modo, Irún y Fuenterrabía forman parte de las zonas más afectadas por la huida de la población, especialmente de los niños, debido a la inseguridad y la magnitud de la guerra. Gerona simboliza, a su vez, la zona militar y muestra el aspecto estratégico del combate.

Sumado a esto, el relato incluye países como Italia y Francia para mostrar el aspecto internacional de la contienda, como se menciona en este extracto: «Dicen que los envía a Italia en Barco [...] luego nos enteramos de que al amigo lo habían llevado a Francia» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 29). Estos países, considerados como lugares de exilio, revelan cómo la tragedia de la guerra trasciende las fronteras nacionales para convertirse en una crisis internacional. Cabe señalar a este respecto que Italia fue un punto estratégico utilizado por el bando nacionalista, ya que durante la contienda el régimen fascista de Mussolini apoyó a Franco con armas y logística. Francia, a su vez, se encargaba de acoger a todos los exiliados, incluso a los niños republicanos, cuando buscaron refugio tras la victoria nacionalista.

Para completar esta inmersión, Juan Goytisolo inventa lugares ficticios que enriquecen la dimensión simbólica de su relato como «el paraíso», que simboliza simultáneamente un refugio y un espacio de terror provocado por la guerra. Se afirma, por ejemplo, «En el paraíso [...] En aquella zona no había nunca guerra» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 52). Este contraste entre el nombre idealizado del espacio y la amenaza violenta de la contienda refleja la imposibilidad de escapar de la guerra y de sus consecuencias. El paraíso encarna una paz ficticia y un espacio de protección infantil que, desgraciadamente, fue contaminado por los horrores de la Guerra Civil Española. Por ello, Goytisolo señala que tanto los lugares ficticios como reales no pueden evadir el conflicto.

El escritor recurre asimismo a la invención de una finca que simboliza la propiedad familiar de «doña Estanislao» y funciona como un lugar de refugio temporal para nuestro protagonista durante la guerra. A modo de ejemplo, «el Alférez nos ha enviado a la finca de al lado para avisar a la familia de un pequeño muerto, [...] vivía en la finca de ahí enfrente, con una tía suya» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p.237). Esta finca, aunque es ficticia, representa un espacio de acogida que reúne tanto la supervivencia como la tragedia, por estar marcada por la muerte. De esta

manera, Goytisolo denuncia que la guerra toca todos los rincones, incluso los entornos rurales que parecían alejados de los horrores. Enseguida, el caserón que representa la casa familiar de Dora adquiere una dimensión metafórica que traduce el trauma y las heridas dejadas por dicha guerra. Como lo muestra el pasaje: «El caserón donde vivíamos evocab... Era inmenso cuadrado e inhóspito» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p. 237). El espacio, a pesar de su densidad, transmite un ambiente de opresión, de desolación y de abandono. Goytisolo lo inventó para evidenciar el peso de la guerra y sus efectos en los habitantes. El encierro interior de los personajes indica que es imposible reconstruir un hogar fragmentado después del enfrentamiento.

Finalmente, el cementerio donde se entierran los cadáveres durante y después de la batalla se transforma en un lugar que evidencia el aspecto trágico del relato. Por ejemplo: «La procesión se formó delante de la escuela [...] y siguió al cadáver los ocho kilómetros que le separaban del camposanto» (Goytisolo, *Duelo en el paraíso*, p.244). Este camposanto condensa a la vez el dolor y la pérdida irreparable de la vida humana, y se presenta como un testigo silencioso de los daños generados por la guerra. De ahí que el autor muestre la debilidad de la existencia humana y la imposibilidad de borrar las huellas de la contienda con los muertos. La combinación de los espacios ficticios con los reales enriquece el relato, trascendiendo la simple evocación de lugares históricos, para brindar al lector una narrativa de topografía hibrida (geografía ficticia-realista), que aporta profundidad y riqueza narrativa al entrelazar sufrimientos, desilusiones y reflexiones sobre el trato humano en tiempos de guerra.

CONCLUSIONES

En definitiva, *Duelo en el paraíso* representa la guerra civil española desde el ámbito literario. No solo describe los hechos históricos, sino que refleja las contradicciones y cicatrices dejadas por esta contienda. Juan Goytisolo mediante el simbolismo, la alegoría y la crítica explora cómo la contienda afecta tanto a los niños como a los colectivos sociales. Al designar a los niños como figuras centrales de la obra, el autor cuestiona la violencia que heredan los niños nacidos en dichos períodos. Así, deja comprender que la raíz del enfrentamiento no se resuelve con la victoria del vencedor, sino que permanece en la estructura social. Esta novela constituye, además, una interpelación para reflexionar sobre la contienda y sus secuelas en la sociedad, en especial la infancia, desde una perspectiva literaria.

BIBLIOGRAFÍA

ALDECOA, I, «Reflexiones sobre la novela española», *Ínsula*, 123, 1956, p. 7.

- ALTED VIGIL, A, *Niños de la guerra: los niños españoles en la Unión Soviética*, Madrid, Ministerio de Educacion. Cultura y Deporte- Dirección General de Cooperación Territorial e Internacional, 2001.
- DESCOLA, J, *Histoire d'Espagne : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1979.
- DROMBE, B, D, «La Militarisation du picaresque dans *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo», *Romanica olomucensis*, 27, 2, 2015, pp. 259-269.
- FERRETTI, S. «La narrativa de Carmen Laforet (1952-1954)» (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, 2013.
- GOYTISOLO, J, *Duelo en el paraíso*, Barcelona, Destino, 1955.
- JULIÁ, S, *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.
- PRESTON, P, *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelona, Editorial Debate, 2011.
- OLMO, A., R., del, «Infancia en ruinas: la Guerra en *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo», *Revista Enletras.eu, Revista de estudios culturales*, 2025 [consultado el 5 de julio de 2025].
- Vinyes, R., *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Televisió de Catalunya / Canal 33, 2002.

RESEÑAS

ROCÍO BIEDMA, DECIR NADIE, prólogo de Cristina Piña, epílogo de Antonio Naranjo, Madrid, Nuevos Ekkos, 2023, 87 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

El conjunto lírico *Decir nadie*, de Rocío Biedma, tiene por asunto la relación de una mujer con su madre expresado desde la percepción de la hija, una percepción que de entrada admite contemplar dos perspectivas básicas, una positiva, la otra negativa. Son respectivamente la de admiración y alabanza de la madre, o por el contrario la de decepción ante su comportamiento, lo que supone el cuestionamiento y la crítica del mismo. Esta obra de la poeta jienense se decanta por atestiguar esta segunda opción, que es la menos cartografiada en literatura, aunque tampoco resulta nueva en absoluto: la hallamos en distintos textos de las letras españolas tanto clásicas como contemporáneas, aunque mayormente escrita por pluma de hombres, menos por voces femeninas.

Este libro de cuarenta y ocho poemas, todos de muy escueta titulación, y que se suceden sin ser agrupados en diferentes secciones, versa íntegramente sobre la maternidad, en suma, pero conviene señalar, respecto a este concepto, que

en español el término solo puede decirse de la manera citada, o sea maternidad, mientras en inglés cabe decirlo de dos formas que se corresponden con dos significaciones distintas: la de la capacidad de engendrar y de dar a luz, *motherhood*, un concepto asociado al lugar común de la fertilidad; y la de la capacidad de ser madre desde un punto de vista histórico-cultural, psicológico y emotivo, *mothering*, que se asocia a la protección, al cuidado, al cariño, a la ternura y, entre otras cosas más, a las nanas infantiles.

Es en este segundo significado de maternidad en el que se centra este tan intenso conjunto lírico de Rocío Biedma, pues en la mayoría de sus poemas una voz de mujer se atreve a expresar dos experiencias dolientes que conviven en su recuerdo y por tanto en el interior de su alma. Primero: un dolor hondo que arranca de muy lejos. Arranca de cuando era solo una niña y continuó cuando la adolescente fue creciendo con ese desgarro anímico. Parecía que iba a convertirse en

crónico, aunque finalmente ha podido ser superado. Lo experimentó con relación a una actitud, a un comportamiento materno que no respondía al rol y a las expectativas que entonces, después y ahora consideraba y sigue considerando que debían ser las de una madre por el hecho de serlo.

El comportamiento al que me refiero, el que implica la palabra *mothering*, era y es el que ella tuvo y tiene inculcado en su imaginario porque así lo ha recibido del legado de una tradición sobre la idea de maternidad que se consolidaría en la cultura occidental al menos desde el siglo XVIII. No solo ella, sino su entorno inmediato, y la mayor parte de la sociedad, adoptaron ese enfoque de la maternidad. En el caso de la hablante de las distintas composiciones, tenía madre, obviamente, pero era como si no la tuviese. Era como si fuese huérfana de una madre cuyas funciones de algún modo llevaba a cabo la abuela, la cual sí se habría comportado con la nieta como si fuese su madre biológica y su madre emocional, pero sin serlo.

Un segundo dolor ha sido recordar esa experiencia y decidirse a escribir la de la manera más adentrada posible, en forma poética, aunque sin pretender en principio hacerla pública. Con todo, finalmente lo ha acabado haciendo a instancias de la editora que ha publicado sus versos. En ellos una hablante que siempre se sintió poeta, y que iba a manifestar esa herida con unas palabras arrancadas del corazón que no cabe reducir a mera literatura, traduce un hondo trauma infantil que perduró durante décadas. En otro de sus libros, el aparecido en 2021 con la titulación de *Lactancia seca*, Rocío Biedma había abordado el asunto de la maternidad plasmando situaciones traumáticas ajenas

de las que habían sido víctimas niños alejados de su circunstancia. Pero dos años después, en esta obra de 2023, ha explorado en las profundidades de una experiencia que en cierto modo la habría vivido una niña en la que se reconoce, y que sería su *alter ego* en *Decir nadie*.

En realidad, la voz que habla en este libro es la de una poeta consciente de que al haberlo escrito estuvo atreviéndose a romper un tabú generalizado que ella comparte, pues tiene clara conciencia de que está erosionando el propio concepto de maternidad que ella misma asume y al que se ha atenido como madre también, el de una maternidad que no se convirtió en *mothering*. Dicho de otro modo: tiene la sensación de que al trasladar sus vivencias al verso, al poema, al libro, con su testimonio hasta cierto punto está destruyendo el arquetipo simbólico tradicional más esperable de la madre, está cometiendo una especie de indeseado matricidio, o al menos de des-madre.

Las vivencias que siente la hablante al plasmar su historia son, por tanto, contrapuestas, ya que el recuerdo de la figura y proceder habitual de la madre le suscita sentimientos encontrados. Por un lado, son los de culpar a su progenitora por no haber sido la clase de madre que le hubiera gustado que fuese, y en consecuencia siente el impulso de rechazarla. Por otro, se siente inclinada a perdonarla *a posteriori* desde la rememoración poemática textualizada en un libro cuya titulación ambigua puede tener significaciones polisémicas, acaso una de ellas equivalente a la de no haber dicho a nadie nada sobre esa tan honda herida que tanto tiempo ha llevado. El poema cuyo título coincide con el de la obra ayuda a entenderlo así, y

del contenido de otro posterior, titulado «Nadie», podría deducirse que hubiese preferido no decir a nadie nada de nada sobre un asunto familiar tan personal y tan íntimo, pero lo ha dicho sin haber podido dejar de decirlo, primero a sí misma, después a los demás.

Ocurre por lo común que cuando un hijo o una hija lamenta y reniega de la conducta materna mediante la escritura, suelen desconocerse las causas, los motivos o las sinrazones que pudieran aclarar ese comportamiento. Y carecemos de esos datos porque a la persona, al personaje señalado, no se le da voz para que se explique, para que sepamos los condicionantes que sufrió, o para que se tenga en cuenta cualquier otra alegación que ayude a comprender la que pudo ser su verdad. En el supuesto de la hablante de *Dicir nadie*, no se nos facilitan esas informaciones, no porque se hayan ocultado, sino porque tampoco las supo ni las sabe quien habla en los poemas. En varios de ellos, en efecto, se constata la frustración de que la madre, además de actuar fríamente con su hija, no se comunicaba con ella, no le hacía partícipe de las cuitas que a buen seguro la aquejaron, no interesándose tampoco por las necesidades afectivas de la niña, muchacha y mujer que iba creciendo a su lado.

Por consiguiente, esa hija no niega en sus versos la voz a su madre para desproveerla de defensa, sino que fue su madre la que le negó su voz a ella, que ha quedado sin la posibilidad de entrar en ese arcano y trasmítírnoslo. La suya ha sido una herida que ha tardado mucho en cicatrizar. La poeta ha plasmado esta situación en el poema «Conclusiones», que no es el último del libro, pero que, conforme a su título, también hubiera podido serlo. Creo que procede reproducirlo porque resulta ilustrativo de la argumentación que estoy aduciendo. Bajo una cita de Alejandra Pizarnik en la que la escritora argentina confiesa «Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta», los versos de la composición resultan así de explícitos y patéticos:

Faltaron razones.
Tantas como años imperfectos.

Las tuyas se fueron contigo
una mañana cualquiera de mayo.

Las mías
las llevo elegantemente
en un collar de lágrimas cósmicas
que no le presto a nadie. (66)

MARIANA COLOMER, VIVIRÉIS, Madrid, Huerga y Fierro, 2025, 86 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Explicaba Gerardo Diego que no habría de limitar el calificativo de poesía religiosa a aquella que se circunscribe a contenidos inequívocamente religiosos, sino que podía admitirse también como poesía religiosa a la que ofrece una nítida dimensión espiritual, aunque no contenga asuntos vinculados a la religión, sea cual sea esta. A su vez, Dámaso Alonso llegó a decir que toda poesía era religiosa, si es auténtica, porque en el fondo de ella alienta Dios. Pero esos tan extraordinarios poetas del 27 tal vez hubieran dicho también, de haber conocido la poesía de Ana María Roig, que firma sus libros como Mariana Colomer, que los poemas de esta autora barcelonesa serían enteramente religiosos, pues la espiritualidad implicada en sus versos se transmite al lector a través de temas cristianos propiamente dichos, ajustándose al credo católico todas y cada una de sus entregas líricas.

Esta constatación no me cabe la menor duda de que sitúa a Mariana Colomer en el radio de unos márgenes bien estrechos dentro del amplio espectro temático

de la poesía española actual. Esto es así hasta el punto de que la veta literaria que ha elegido la convierte en una poeta que propone y se centra en una opción alternativa a las pautas temáticas dominantes, líneas de creación donde el asunto religioso inequívoco, si bien sigue dando aportaciones, son marginales por el carácter que tienen los textos que pivotan en torno a este asunto, textos que merecen más que muchos otros el dictamen de concebidos a contracorriente.

Esa indesligable vinculación temática de Mariana Colomer no resulta a mi juicio monótona cuando se plasma en diferentes composiciones integradas en libros, ni tampoco cansina ni enfadosa, como más de uno pudiera augurar o concluir sin fundamento. Y remarco que no lo resulta porque el universo católico abarca muchas posibilidades para la inspiración lírica en virtud de los numerosos asuntos y aspectos susceptibles de ser abordados, así como en virtud de los diferentes sentimientos y situaciones que pueden expresarse al convertirlos en poema. La prueba

de que este vínculo poético exclusivo de la escritora catalana no obsta para una lectura que suscite interés, la tenemos en el logro de una trayectoria lírica reconocida e integrada tanto por unos libros en los que los motivos inspiradores son muy variados, pero siempre en el espacio temático del universo católico, como otros que pudiéramos considerar monográficos porque giran en torno a un asunto sacro específico. Son ejemplo de este segundo supuesto sendas entregas poéticas de carácter mariano, las tituladas *Auroras* y *Maestra*, aparecidas respectivamente en los años 2019 y 2023. Fueron publicadas ambas por el sello editorial madrileño Huerga y Fierro, donde se han ido editando sus obras desde la de 2008 *El Libro de la Suavidad*, al que siguieron en 2012 *Salir de mí* y en 2016 *La indigente*, y donde ha visto la luz en 2025 *Viviréis*.

Este título ya remarca un afianzamiento en la búsqueda de la esencialidad mediante, entre otras estrategias, la de la mera, pero significativa, reducción numérica de palabras. Lo evidenciamos cuando se comprueba que en el libro primero, *Crónicas de altanería*, aparecido en 1999, la titulación consistía en tres vocablos, alcanzando cinco las dos obras siguientes, *La Gracia y el Deseo*, publicada en 2003, y la ya referida *El Libro de la Suavidad*. El caso es que a partir de este libro se acorta, en un proceso que se va manteniendo hasta el presente sin alteración, el número de palabras en las titulaciones, pues *Salir de mí* y *La indigente* constan de tres y de dos, mientras desde entonces cada título se cifra en una sola, como acreditan las últimas cuatro entregas, es decir *Auroras*, *Profetizarás*, *Maestra* y *Viviréis*.

La portada del libro se ilustra con la reproducción de un cuadro del artista inglés del XIX Philip Richard Morris titulado «María Magdalena en la tumba de Jesús», un lienzo inspirado en un asunto bien acorde con el propio título de la obra, *Viviréis*, título en el que se selecciona una sola palabra, aunque indiscutiblemente clave, procedente del vaticinio «Yo vivo y también vosotros viviréis», profecía extraída del Evangelio de san Juan, 14, 19, y que preside, anticipa y concentra el mensaje y sentido místico de la parte primera de esta nueva creación de Mariana Colomer.

Viviréis comprende un par de amplias secciones, a las que se les antepuso los títulos de «En tu cuerpo y tu sangre, la esperanza» y «El agua que brota del costado del Hijo». La primera contiene 33 textos sin título en los que destaca el asunto eucarístico. Una buena porción de ellos son de extensión reducida, pero ninguno está sujeto a normas métricas prefijadas. En la segunda, donde es muy relevante la inspiración en el santoral católico relativo a la Ciudad Condal, las composiciones son igualmente 33, se dilatan más que las precedentes, y como ellas no se formulan de acuerdo con preceptiva alguna, sino que progresan de modo discrecional, un proceder creativo acostumbrado en la rítmica de Mariana Colomer. Muy singular es la tan atípica práctica de que todos los textos lleven siempre una titulación entre paréntesis, la cual en distintas ocasiones es la misma, por ejemplo «(La voz profética)», repetida siete veces; «(La Señora, en su alada Montaña)», que se repite ocho; «(La Iglesia pequeña)», donde las repeticiones suman seis. Una manera de repetir que se diferencia de las antecitadas ocurre con «(Las Voces del cielo)», porque en es-

tos casos, y a modo de subtítulo, se especifica a quienes corresponde esa voz celeste, que en dos supuestos no está individualizada, sino que es de índole coral.

Detengámonos ahora en reparar en la antedicha coincidencia de las dos partes en la suma exacta del número de poemas de que constan. Porque entiendo que no puede ser aleatorio ni casual que la cifra sea la misma, la de 33, guarismo que condice con el de la edad que la tradición cristiana atribuye a Jesucristo al término de su vida terrena. Por tanto, la vertiente cuantitativa de *Viviréis* se atiene a ese simbolismo que contribuye a anudar ambas partes, y que se ha dado en otras creaciones poéticas de signo católico, a la cabeza de las cuales procede recordar que la *Divina Comedia* de Dante está dividida en tres partes, constando cada una de 33 cantos, alcanzando el total de cien si se suma el que funciona como prólogo. En la poesía española del siglo XX también se hallan cómputos simbólicos semejantes, como lo prueba una obra de Gerardo Diego elaborada en 1924. Me refiero a *Viacrucis*, integrada por 33 décimas.

La corroboración de que las dos secciones están ligadas entre sí también cabe deducirla del poema que se inicia con el verso «Aunque el aire de todos los desiertos», porque en sus tres líneas finales leemos «Del abierto costado del Señor sacaréis / el Agua necesaria / para llegar con alegría al sábado» (30). Y después del día mencionado estamos en domingo, cuando los fieles suelen juntarse en la iglesia para comulgar, atestiguando el más extraordinario y fundamental de los milagros, el eucarístico.

Bien es cierto que no todos los poemas de la primera sección abordan el asunto de la Eucaristía, aunque en la mayor parte de ellos lo eucarístico está en el trasfondo de la fe cristiana que se va ostensibilizando. Hay algunos textos que no plantean dicho asunto, sino que son muy interesantes porque aluden a la escritura misma que nutre *Viviréis*, a la que hace referencia la hablante sintiéndose bien humilde al crearla, agradeciéndosela a Dios. Acontece así en el poema «Y cuando la palabra baje hasta ti». Asimismo, en el que comienza diciendo «Quien le ofrenda los versos a su ídolo» (29) se menciona implícitamente al libro *Viviréis* como colmado de Espíritu divinal, porque sus palabras no pretenden hechizantes y engañosas nombradías, en alusión probable a los ídolos mundanos que persiguen tantas otras plumas como pueblan la institución literaria. En el texto «Me llevarás de Tu mano a la casa» la voz poética se imagina y sitúa donde ya no cantará sus alabanzas como lo ha hecho siempre, sino desde otra dimensión. No habrá ya de escribir más libro alguno, porque, como se concluye en el verso postrero, dirigiéndose a Dios mismo, «Tu presencia amorosa será el único Libro».

La referencia directa al milagro eucarístico se plasma en un manojo de textos que en su mayoría están situados dentro de la secuencia culminante de la primera parte. Son los que cito: «Tu alegría depende», «Es domingo, y en este bullicio de la calle», «¿Escucháis este júbilo de alas que se aproximan», «¿Qué dedos invisibles arrebatan al Cielo,» y «No escuchaba el latido,». En esas composiciones se alude a las sustancias que se transforman en el Pan y el Vino místicos en el altar. En la última de las citadas se incrustan dos versos

que han sugerido a la poeta el título de la sección. Los reproduzco: «Mi Esperanza se halla en la ofrenda perpetua / y nueva de su Cuerpo y de su Sangre.».

Otra cita del Evangelio de san Juan, ahora extraída de 4, 13-14, figura al frente de la sección segunda, y la reproduzco: «... el que beba del Agua que yo le daré no tendrá sed jamás, sino que el Agua que yo le daré se convertirá en él en un manantial que brota para la vida eterna.». Como anticipé más arriba, en esta parte descuellan los textos que fueron inspirados por el santoral femenino relativo a Barcelona, entre los que nombro las advocaciones marianas de la Virgen de la Mercé y de la Virgen del Remei, así como textos dedicados a Santa Madrona, Santa Eulalia y Santa Isabel de Hungría, las dos primeras patronas de la Ciudad Condal junto a la Virgen de la Mercé. Otras composiciones las inspiraron fieles excepcionales a los que la Iglesia Católica les ha distinguido con títulos específicos, así el de Beato, que se otorgó a Francisco Palau, y el de Venerable, otorgado al arquitecto Antoni Gaudí por el Papa Francisco en fecha tan reciente como abril de 2025. Ciertos poemas sobresalen por estar contextualizados en montañas barcelonesas muy señaladas por sus vínculos cristianos, así la del Tibidabo, que inspira el primero de los textos de la segunda parte, titulado «(El Corazón del Hijo)» y la de Sant Vicens dels Horts, paraje vinculado a la Virgen de los Remedios, y que ha inspirado los que llevan el título de «(La Señora, en su alada Montaña)». Otros se contextualizaron en varios templos católicos, nombrándose expresamente las basílicas de Santa María del Pí, de Nuestra Señora de la Merced y de San

Miguel Arcángel, y la iglesia de San Miguel del Puerto. Excepcional es la referencia a una hornacina dedicada a San Roque en una de las torres de la antigua muralla de Barcelona, y que encontramos en uno de los textos titulados «(La voz profética)».

Finalmente, enfatizaré la gran originalidad que revisten las composiciones que figuran bajo el título de «(Las Voces del Cielo)», pues Mariana Colomer se ha valido en ellas de un recurso literario de gran prestigio en la poesía española contemporánea, donde lo han utilizado poetas tan señeros como, entre otros, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma o Antonio Colinas. Me refiero al monólogo dramático en primera persona del singular, recurso en el que la poeta ha introducido una variable desacostumbrada en la praxis de un procedimiento que, por mantenernos dentro de las coordenadas semánticas de este libro, suele ser empleado en versos «profanos». La variante consiste en que la voz se corresponde en dos poemas con la primera persona del plural por ser corales, así en los que llevan los subtítulos de «Coro del beguinato de Santa Margarita: Inés, Brígida, Tomasa, Margarita, Eulalia...», texto inspirado en el asunto del movimiento religioso femenino medieval de las beguinas; y «Coro de los penitentes de Vallcarca», título alusivo a los ermitaños decimonónicos que dirigió el fraile carmelita leridano Francesc Palau, fundador de la Orden de las Carmelitas Misioneras Descalzas. Declarado Beato, la autora le ha dado la palabra en el espacio textual de una de las composiciones tituladas «(Las Voces del Cielo)».

ANTONIO GALA, POEMAS DE LO IRREMEDIABLE, edición de Luis Cárdenas García y Pedro J. Plaza González, Barcelona, Planeta, 2023, 286 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Resulta en verdad extraordinario que haya podido materializarse en un tomo que se acerca a las trescientas páginas un caudal tan numeroso de textos poéticos, la mayoría inéditos, del escritor cordobés Antonio Gala. Remarco que lo extraordinario no solo estriba en haber reunido los editores tantas composiciones, y que no solo sean desconocidas, sino que además haya tantísimas inéditas, y que incluso no se hayan incorporado todas las inéditas posibles, pues los aludidos editores anuncian que todavía quedan más por aparecer. Me estoy refiriendo al libro publicado por Planeta en 2023 con el título de *Poemas de lo irremediable*, un *corpus* que se ha editado con algunas ilustraciones consistentes en fotografías de manuscritos de sendos poemas, avalándose así que el trabajo de los especialistas que lo llevaron a cabo se sustentó, según declaran ellos mismos, en la consulta directa de los materiales editados, los cuales suponen el resultado final de un «proceso de selección,

transcripción, ordenación, corrección, homogenización y edición...» (10).

Las creaciones de que consta el tomo abarcan un período cronológico comprendido entre 1947 y 1952, es decir unos cinco años más o menos. Van precedidas de sendos prólogos, uno amplio de los editores Luis Cárdenas García y Pedro J. Plaza González, titulado «Otras palabras previas: las raíces de la poesía de Antonio Gala», y otro muy escueto, el que firmó Pere Gimferrer con el título «Retrato de un poeta joven: el único y su propiedad». Sorprendentemente, el libro carece de un índice que entiendo era más que necesario, no tanto para los lectores en general, cuanto para quienes pretendan el estudio de los textos, pues la carencia de ese Índice no facilita labores filológicas diversas, entre ellas las de volver fácilmente sobre textos leídos y anotados, y contrastarlos con otros semejantes o disímiles.

Es extraordinario y excepcional también haber sido escrita en ese período tanta y tan buena poesía por Antonio Gala, y remarco la calificación de buena, y a mi entender lo es que la producción más representativa de no pocos poetas pudiera incluso ser de menor valía y estima que la de este poeta incipiente tan joven entonces y sin embargo tan cuajado en muchos sentidos. Es una poesía inspirada en el amor, en el amor humano una gran porción, pero mayormente en el amor a Dios, al Dios cristiano, abundando en este caso en una veta a la que la inmediata posguerra fue tan propicia, y en la que gracias a este libro se comprueba que Antonio Gala hizo unos aportes literarios de un nivel muy alto en los que se manifiesta una sabiduría artística de veras notable, y en los que se conjuga una emoción intensa y vívida. A juicio de Pere Gimferrer, la lectura de *Poemas de lo irremediable* supone una «experiencia parecida a la de leer *Oscura noticia* o *Hijos de la ira*; ante todo, por una vivacísima presencia de lo andaluz, a un tiempo popular y culto» (21), pero añadiría también en virtud de tanta maestría y a la par de tan acrisolado lirismo como ostensibilizan los versos del autor.

De haber publicado Antonio Gala esos versos en el espacio de tiempo en que los compuso, muy bien pudieran haberle salido un par de libros, o acaso tres, si uno considera el promedio de extensión de tantas entregas que no llegan a las cien páginas como proliferan en la poesía española actual, y que en ocasiones hacen pensar en el deseo de hacerse cuanto antes con un currículum literario que vaya sumando títulos y acaso reseñas, e incluso lecturas y presentaciones públicas. Si en cambio hubiese dado a la estampa todos esos poemas muy *a posteriori*, a muchos

años vista de cuando se crearon, acaso ya en el siglo XXI, bien hubieran podido calificarse por la crítica como tentativas, como poesía temprana, como prehistoria poética de quien iba a editar a fines de los cincuenta *Enemigo íntimo*, en la década siguiente *La deshora y Meditación en Queronea*, en los ochenta 11 sonetos de la Zubia y *Testamento andaluz*, en los noventa *Poemas cordobeses* y *Poemas de amor*, y a comienzos del presente siglo *El poema de Tobías desangelado*. Y ha de resaltarse también como extraordinaria la precocidad y la exuberancia creativa que atestiguan esos textos, pues habiendo nacido el escritor en octubre de 1930, el más lejano de los incluidos en el volumen, «Cantiga», se compuso cuando no había alcanzado aún los diecisiete de edad. Y por lo que hace al último, que empieza diciendo «Callar, callarnos», vemos que data de diciembre de 1952, recién acabados de cumplir los veintidós.

Los editores Luis Cárdenas García y Pedro J. Plaza González han dispuesto los poemas según el orden cronológico en el que, de acuerdo con los manuscritos y mecanoscritos que consultaron, fueron datados por quien los creó, una pauta que ciertamente facilita el estudio filológico de ese *corpus* tan amplio en el que interesa ir dándose cuenta de la evolución literaria del poeta, una evolución que por supuesto no solo se nota a lo largo de esos años, sino año a año, y sorprendentemente a veces inclusive entre poemas de confección muy cercana, lo que atestigua una gran autoexigencia. De conformidad con esas fuentes han consignado los editores la fecha de finalización de los textos, al cabo de los mismos, y han ido indicando excepcionalmente también, cuando se sabe, la parte del día en la que dio Antonio Gala por hechos sendos poemas (seis de la

tarde, diez y media de la noche, por ejemplo).

Igualmente consignan Cárdenas García y Plaza González los lugares donde fueron creadas las composiciones (Córdoba, Sevilla, Montequero, Cuéllar, Santiago, Madrid, Santillana, y aun otros), aspecto este crucial en la obra de un poeta que ha dado tanto protagonismo al contexto inspirador. Algunas no se gestaron en un único lugar, como «*Vigilia*» o «*El poema de Tobías*». La localización no se limita a lo geográfico en determinados casos, sino que en ciertos supuestos se especifica todavía más el sitio, como cuando se indica expresamente que los versos fueron compuestos en el Colegio Mayor Santa María del Buen Aire, en la sevillana Castilleja de Guzmán, o en el patio de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla. Asimismo se anotan puntualmente los textos que se dieron a conocer en revistas, varias de ellas andaluzas: las gaditanas *Alcaraván* y *Platero. Verso y prosa*, la sevillana *Aljibe*, y la malagueña *Caracola*. Otras fueron la talaverana *Rumbos* y la madrileña *Escorial*.

En estos *Poemas de lo Irremediable* se puede apreciar cómo se inició y se fue forjando un muy joven poeta, y cómo afrontó dos de los retos literarios que se le ofrecían por entonces y de los que tuvo plena conciencia. Unos eran de marchamo técnico, y específicamente rítmico. Otros tenían que ver con la perspectiva desde la que, según su criterio, habían de enfocarse y de desarrollarse los asuntos inspiradores a fin de lograr una buscada originalidad y una aguda y atípica perspectiva de indiscutible sello propio. Respecto al primer supuesto, el del ritmo, advertimos en el poeta en agraz la práctica de la poliestro-

fa del soneto en diversas formulaciones, entre ellas la del soneto blanco, así como otras prácticas: las cuartetas, los serventesios, los romances, las composiciones que sin ser romances mantienen técnicas arromanzadas, los versículos, y también el poema en prosa, así el titulado «*Su primer beso*». Y no deja de sorprendernos enseguida y admirarnos al mismo tiempo la gran capacidad, el inusitado y excepcional poder de creación exhibido desde el principio, así como los logros de vario signo alcanzados en un lapso temporal de cronología tan corta.

Respecto a los enfoques poemáticos, se observa que en sus versos el poeta se va auto radiografiando desde un punto de vista espiritual, y se observa asimismo cuán honda era su introspección en los asuntos motivados por su remarcable fe cristiana. Esta fe la dejó sentir el hablante poemático de una manera muy directa que la mayoría de las veces no fue nada pacata, sino muy osada en sus invocaciones directas a Dios, no exentas en algunos pasajes de un hondo sentimiento de culpa y de incapacidad de evidenciar lo mejor de uno mismo a causa de caídas mentales y anímicas que no pudieron ser evitadas debido a una inconstancia no superable que menoscabó propósitos ascéticos de robusta pretensión. Los editores señalan y ponen énfasis en distintos poemas que ilustran en Antonio Gala el «viraje de una religiosidad fervorosa de juventud a una suerte de espiritualidad totalizadora y a un misticismo pagano -latente especialmente en “Parábola del ciervo herido”, que bebe abundantemente de nuestra tradición literaria y alcanza su culmen en *Enemigo íntimo* y en *La acacia*» (18). Y en esta tradición literaria han de ser traídos

a colación autores clásicos como Lope de Vega, pero aun más san Juan de la Cruz.

También se nota con claridad en *Poemas de lo irremediable* cuán intensos fueron aquellos textos en los que el autor se auto analiza evidenciando, sin medias tintas, su entrega a un erotismo a veces desgarrado donde se fueron alternando placeres sensibles y desazones amorosas, unas veces ocasionadas por experiencias físicas y amatorias reales, otras se diría que producto de elucubrados fantaseos. Algunas composiciones destacan por haber conseguido Antonio Gala una versión nueva, distinta, anticonvencional e inmarcesible de lugares comunes seculares que me atrevería a decir que nunca antes fueron tan bien plasmados, y estoy pensando en asuntos tan inveterados como el del corazón «comido». No menos interesante es la original versión de otro tópico literario y artístico asociado a la temática religiosa como el de los ojos «arrancados», que se desarrolla en el texto «Invitación».

Poesía muy cuidada, mayormente clara y con delicados decires líricos, no

está exenta de exploraciones de carácter surreal, así como de brillantes imágenes. La sensación que transmite de estar dotado el poeta de una poderosa vena retórica se conjuga con otra sensación que también nos llega a los lectores, la de que esa retórica se controla y dosifica. El carácter dialógico de tantas composiciones emparenta en diversos poemas con las preces íntimas de destinatario crístico.

La lectura de *Poemas de lo irremediable* ha podido apoyar otra contundente aseveración de los editores, la de que Antonio Gala fue, «sin atisbo alguno de duda, uno de los grandes poetas del amor del siglo XX, avalado por títulos como *Sonetos de la Zubia* o *Testamento andaluz*» (ídem). Esa aserción no la considero exagerada, sino que la suscribo plenamente, enfatizando de paso y a mayores que ese aserto implica y presupone que ese excepcional poeta puede codearse en materia erótica con los más significativos poetas del 27, del 36, y de su propia leva de mediados del siglo, y aún de las posteriores.

MARÍA VICTORIA MARTÍN GONZÁLEZ, CON LA ALEGRE TRISTEZA DEL OLIVO. HABLANDO DE MIGUEL HERNÁNDEZ CON CARMEN CONDE,
Presentación de Aitor L. Larrabide, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2023, 437 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

No demasiadas veces tiene uno la oportunidad de calificar a una obra de investigación filológica como exhaustiva. Una de ellas la propicia la que ha llevado a cabo María Victoria Martín González al centrarse en el asunto de vincular a la escritora murciana Carmen Conde con el poeta alicantino Miguel Hernández, tanto en el plano personal como en el literario. Esta vinculación la ha desarrollado desde todos los ángulos posibles, como se aprecia ya de entrada con un mero repaso del índice del libro, que lleva el imaginativo título de *Con la alegre tristeza del olivo. Hablando de Miguel Hernández con Carmen Conde*. La publicación de ese grueso y denso volumen de 435 páginas ha corrido a cargo de la oriolana Fundación Miguel Hernández, a cuyo director se deben las consideraciones que hace en la «Presentación» del mismo. Ahí subraya que el trabajo realizado por la autora no solo es decisivo para el mejor conocimiento de

algunos aspectos de la obra del poeta de Orihuela, sino que también es útil para conocer pasajes de su biografía, así como determinados escritos de Ramón Sijé. Desde el ángulo metodológico, entiende que este libro podría servir también como modelo «para otros investigadores a la hora de abordar relaciones literarias», (8) y es cierto.

No solo lo afirmo por la ya referida exhaustividad, que ya de por sí constituye un elemento valiosísimo, sino por el cúmulo ingente de datos y materiales aportados, algunos inéditos, como por ejemplo una carta de Ramón Sijé, y otras de Carmen Conde a sendos destinatarios. También lo digo en virtud de la inclusión de textos muy desconocidos, como es el caso de dos poemas condianos no incluidos en su *Poesía completa*, editada en 2007 por Ediciones Castalia, al cuidado de Emilio Miró, quien ya había editado en 1967 la

Obra poética (1929-1966) de la cartagenera en Biblioteca Nueva. Las antecitadas incorporaciones añaden valor a un libro en el que muy valiosa resulta asimismo la exposición del contenido, y además bien clara, gracias sobre todo a la estructuración sistemática y rigurosa de lo desarrollado, que facilita su asimilación.

Ha confeccionado la obra una investigadora que dedicó a la cartagenera su tesis doctoral, titulada *La huella de Murcia en la producción literaria de Carmen Conde de Abellán*, defendida en la Universidad de Murcia en 1995, y que algunos lustros después iba a publicar otro libro, esta vez sobre el poeta oriolano, en el que Carmen Conde adquiere un rol de primer orden. Me refiero a *La Huella de Miguel Hernández en Cartagena, La Unión y Cabo de Palos*, publicado en 2020 por Malbec Ediciones, radicada en Cartagena.

Dos secciones abarca *Con la alegría tristeza del olivo*, las dos encabezadas por la palabra «memoria». En la primera la memoria de la que se da cuenta es la referente a los años «vividos» de amistad de Carmen Conde con Miguel Hernández, y que comprenden desde el otoño de 1932, cuando se conocieron en Orihuela a principios de octubre, hasta 1937, cuando iban a verse por última vez, y fugazmente, en Alicante y en la Valencia bombardeada de entonces. En la segunda sección la memoria consiste en el recuerdo del amigo. Comienza a fines de marzo de 1942, nada más producirse su muerte, y se prolonga hasta entrados los años noventa del pasado siglo.

Ambas secciones se van desenvolviendo de manera cronológica, año a año en la sección primera, y década a década

en la segunda. En los dos casos lo expuesto por la investigadora se refrenda con el contenido que se incluye en los respectivos apéndices documentales que se aportan, uno para el período de la memoria «vivida», y cinco para el mucho más extenso de la memoria «recordada». El planteamiento estructural de una narrativa científica que va seguida de documentos concentrados en apéndices resulta similar al que Francisco Javier Díez de Revenga estableció en su libro de 2020 *Carmen Conde desde su Edén*, libro editado por la Real Academia Alfonso X el Sabio.

Ese volumen contiene dos extensos capítulos sobre las relaciones entre Miguel Hernández y Carmen Conde que constituyen el más importante precedente científico al que haya podido acudir Martín González en su libro, en el que se repiten algunos de los documentos aportados por el referido catedrático murciano, varios de los cuales proceden, a su vez, de un artículo conjunto que este incansable investigador elaboró al alimón con Mariano de Paco, y que en 2011 había aparecido en la entrega 124 de la revista *Murgetana* con la titulación de «Carmen Conde, Antonio Oliver y Miguel Hernández a través de unos textos inéditos y otros olvidados».

El apartado bibliográfico que se relaciona en *Con la alegría tristeza del olivo* consta de numerosas entradas, y sin embargo cabe puntualizar que es muy selectivo, porque se circunscribe en exclusiva a cuanto tiene relación directa con el objetivo del libro. Finaliza este con un abundante «Apéndice fotográfico» en el que se reproducen documentos diversos, la mayoría de índole egodocumental: desde fotografías de Carmen Conde sola o acompañada, y otras instantáneas, hasta

autógrafos manuscritos y textos mecanografiados de poemas, cartas artículos y conferencias, y aun otras clases de materiales informativos más. Toda esta documentación, a la que se suma la biblioteca que ella poseía, está localizada y se conserva en el archivo personal de Carmen Conde que, por donación de la escritora, es propiedad del Patronato con sede en Cartagena que lleva su nombre y el de su marido, también como ella poeta murciano del 27, Antonio Oliver Belmás.

No procederé a continuación a dar cuenta, ni siquiera sucintamente, de todas y cada una de las informaciones relevantes que Martín González va refiriendo en las dos partes de su denso libro. Son tantas que no es factible en una reseña más o menos convencional. Pedro sí insistiré en que estamos ante un aporte imprescindible a la bibliografía de Miguel Hernández, y asimismo a la de Carmen Conde.

**JOSÉ LUIS PUERTO, *LA BELLEZA DE LA HUELLA*, León, Eolas Ediciones, 2024,
136 pp.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Publicada en 1924 por el sello leonés Eolas Ediciones, *La belleza de la huella* es una nueva obra del escritor salmantino José Luis Puerto, poeta y etnólogo muy relevante que cuenta con el Premio Castilla y León de las Letras. Dicha obra permite a los lectores otro acercamiento profundo a su persona, así como a su escritura y sus claves, una vez más a partir sobre todo de la evocación de la niñez vivida en el ámbito rural, en la localidad de nacimiento del autor, La Alberca. Ese lugar comarcano ha sido recreado y convertido por él en el territorio mítico de Alfranca, un territorio visto como paradisíaco donde vivió en un tiempo también considerado mítico en el que arraigaron unos valores que permanecen en la memoria del adulto como si se tratase de un jardín íntimo que puede visitarse, revisitarse, y desde el que proseguir interpretando la realidad según ese segundo prisma. A esos parajes a la vez reales y míticos de La Alberca / Alfranca acude y acudirá siempre José Luis Puerto para facilitarse con frecuencia volver a recuperar

sentires de aquel niño que está actuando en el fondo de sí mismo. El libro pudiera entenderse como otro aporte suyo a las que viene calificando como «prosas de la memoria», y cuyo primer eslabón fue el iniciado hace más de cuatro décadas con la obra de 1991 *Las cordilleras del alba*, eslabón continuado con otras prosas líricas escritas en los noventa y recogidas en *La madre de los aires*, aunque no vieron estas la luz hasta el año 2021. A ellas en más de un momento voy a acudir y a citar por sus convergencias con el libro que estoy reseñando.

La ocasión para las páginas de *La belleza de la huella*, que se fundamentan en el retorno a un pretérito infantil tan vivo y primordial para José Luis Puerto, le ha dado el reto de escribir un libro con destino a una colección de la antedicha editora que se titula «De la belleza», y que dirige el novelista y poeta vallisoletano Gustavo Martín Garzo. En esa serie han salido ya unos cuantos volúmenes inspirados en distintos asuntos y cuyos respectivos

temas esenciales anoto, salvo omisión involuntaria de alguno: la belleza de los muertos, de la infancia, de la ausencia, de lo pequeño, de los jardines, del afuera, del vagar, de la urraca, de lo oculto, de los cuentos, de lo bienaventurado, de la materia, del recuerdo, de lo anómalo, de los locos, de las cosas, del traducir, de la ciencia, y de la lectura.

Repasando los temas antedichos advertimos que algunos de ellos abordan aspectos de la realidad en los que José Luis Puerto se ha fijado también, aunque desde su particular enfoque. Destaco tres de entre varios posibles: la belleza de la infancia, de las cosas y de lo pequeño. Con todo, difícilmente cabría encontrar un asunto tan idóneo para su libro como el de la huella, es decir el de las señales que marcan la vida del ser humano, señales que se le ofrecen al niño en edad tan temprana, son indelebles, y cuyo sentido más hondo es dilucidado muchos años después por quien las vivió en su día con gozo e inadvertidamente, pero que de acuerdo con ellas interpreta cuanto le fue, le es y le será dado experimentar a lo largo de su existencia.

Una de las cinco citas antepuestas por José Luis Puerto a su libro nos advierte sobre la importancia concedida a la segunda de las palabras del título, la huella. La citación remite al dramaturgo ruso An-tón Chéjov y dice así: «Creo que nada pasa sin dejar huella y que cada uno de nuestros pequeños pasos interviene en la vida presente y en la futura». La huella equivale a marcas que se dejaron en el pasado y que perduran de por vida. Después, ya en el texto del comienzo de la obra, texto titulado «La experiencia del aura», encontramos un énfasis en la palabra belleza en

el párrafo inicial, líneas que entiendo son orientativas para el lector a fin de aproximarse a una lectura fecunda de *La belleza de la huella*. Leo y transcribo: «He vivido en el aura. Y en la pobreza. Durante toda mi niñez las cosas, por humildes que fueran, estaban tocadas por una belleza antigua que las investía de una sacralidad que infundía respeto y que otorgaba protección» (17), testimonio personal que el autor había compartido de otro modo y sintéticamente con sus lectores en *La madre de los aires* al decírnos, que «La cercanía con la belleza, en todas sus manifestaciones, nos acerca a Dios» (2021: 68).

A las voces de huella y de belleza se han añadido, así pues, en la referida cita cinco más, las de aura, pobreza, sacralidad, respeto y protección. Todas comparten valores positivos, y suele remarcarlas José Luis Puerto en sus escritos líricos más esenciales, donde de tanto en vez detecta y se evoca lo apacible y misterioso del aura; la pobreza no como una situación que ha de silenciarse, sino como una que ha de ser recordada con agradecimiento, como ese don que el cineasta Roberto Benigni, director de *La vida es bella*, dijo haber recibido de sus padres, diríamos que casi como un privilegio no elegido del que estar orgulloso y sobre la que se nos había dicho en *La madre de los aires* que la tuvo y la tiene «por uno de los rasgos más humanizadores que pueden serle concedido a cualquier persona» (2021: 87).

Valor primordialísimo lo es la percepción en el universo entero de la refugencia de lo sagrado, hasta el punto de que José Luis Puerto es uno de los más representativos en la literatura actual de esta lectura de la realidad que aflora en lo que ve, oye, escucha, lee, dice oralmente y

escribe en los diversos géneros literarios que le distinguen. Y aquí procede añadir que el respeto hacia todo lo empapa esa lectura del cosmos en clave sacra, sentida desde niño a través de las creencias religiosas compartidas con sus mayores más cercanos, la madre y el abuelo, así como con su entorno campesino. Ese envolvente y vivencia propia de lo sagrado implica el sentimiento de estar protegido y beneficiado en virtud de la sacralidad dominante que nos presidía y preside, rodea, acompaña, y nos pone en el radio trascendente de salvación, habiéndonos correspondido por herencia que este modo de salvarse sea el crístico, como pudiera haber sido el de otras maneras de ligamen con lo divino. En ese entonces infantil, como rememoraba el autor en *La madre de los aires*, se había vivido «Aquella presencia de la divinidad en todo, que era acogedora, aun sin verla, que lo impregnaba todo, ya que todo quedaba embelesado por ella: la luz, el aire, la tierra, la creación, vosotros» (2021: 100).

Establecidas algunas de las claves fundamentales que se explicitan en la obra literaria de José Luis Puerto, en las páginas de *La belleza de la huella* podemos leer cómo se van reflejando en los diferentes textos de un libro que se estructura básicamente en dos secciones, «sacras» y «seres», que han sido escritas de manera bien significativa en sendas minúsculas en connotación de humildad. A ambas las complementan otros escritos más en convergencia con el meollo de la obra. En la sección «sacras» se evocan distintos enseres, cuando no seres, que no repiten, sino que vienen a completar aquellos que se recrearon en libros como *La madre de los aires*, así como en diferentes textualidades del autor. Los motivos recreados que en

aquel ayer infantil hechizaron el niño que se convirtió en escritor son: la arpilla textil, el telar, el vaso de plata, la copa de cristal, el embudo de cobre, los libros rescatados, los cromos que se colecciónaban e intercambiaban entonces, los vuelos de celebraciones de los pájaros, y la medalla que trasmitía la percepción de la sacralidad y de la protección.

En la sección «seres» son recreados seres vivos como distintos animales, plantas, y personas que en el pasado y en el presente suscitaron y suscitan percepciones de belleza y ternura y representan distintos dones que le concedió la vida: las pisadas nocturnas de caballo en el granito; el perro al que se puso el nombre de moriche, y al que alguien envenenó; las perfumadas violetas primaverales; las jarras de una cuesta cercana a La Alberca; un niño que cantaba al repartir leche; otro que sembró ingenuamente lapiceros; el filósofo Nietzsche abrazando a un equino maltratado; el sacerdote Komitas Vardapet, asimismo compositor y etnólogo de la música que perdió la razón durante el genocidio de Armenia llevado a cabo por el imperio otomano en la Primera Guerra Mundial; el organista Jehan Alain, que se distinguió interpretando letanías; el campesino don Alipio, que representa la actitud serena ante cualesquiera vicisitudes, y el pintor mirobrigense Celso Lagar que enloqueció.

Otros escritos muy destacables que integran el volumen son «Enhebrar las palabras (19 melodías)», donde se reproducen reflexiones de diversos autores, todas ellas en convergencia con cuanto se propone preservar y defender en *La belleza de la huella*; y «Para una memoria de la bondad (pequeños guijarros)», texto con

cuya última palabra del título son calificadas las líneas escritas por el autor en las que se exalta el «más alto grado de belleza que reside en el ser humano, la bondad» (94). Por último subrayamos en este pequeño gran libro los aromas sancrucianos que desprende el capítulo final, «La casa sosegada», donde se reviven aquellas noches en las que aquel niño de La Alberca,

de Alfranca, que anida en José Luis Puerto rezó oraciones junto a su abuelo, y escuchaba también el manar del agua de la fuente adormeciéndole como una canción de cuna. En esas noches no adivinaba aún que le esperaría en la vida otro manar, el de las palabras que iría escribiendo para poetizar, celebrándolo, «el misterio y la fascinación del existir» (136).

**FERNANDO DE HERRERA, «ALGUNAS OBRAS» Y OTROS POEMAS,
ed. y notas de María Teresa Ruestes Sisó. Estudio de Antonio Ramajo Caño. Ed.
y notas de los poemas latinos de José Solís de los Santos, Madrid, Real Academia
Española-Espasa, 2024, 960 pp.**

MANUEL CARBAJOSA AGUILERA
Universidad Pablo de Olavide

La Real Academia Española y la editorial Espasa publican, en el número cuarenta y uno de la colección Biblioteca Clásica, «*Algunas obras*» y otros poemas de Fernando de Herrera (1534-1597). La edición y las notas corresponden a María Teresa Ruestes Sisó; el estudio titulado «*Fernando de Herrera y su obra poética*», a Antonio Ramajo Caño; y la edición y traducción de los poemas latinos, a José Solís de los Santos. El volumen se estructura en dos bloques: el primero, con «*Algunas obras*» y otros poemas (pp. 1-272); y el segundo, con Estudio y Anexos (pp. 273-943), que incluye el trabajo del profesor Ramajo, el aparato crítico, las notas complementarias, la bibliografía, el índice de primeros versos, el de notas y una tabla-sumario.

El libro sigue la edición publicada en Sevilla en 1582, cuya descripción y contejo de los ejemplares conocidos se detalla en los capítulos «*Historia del texto*» (pp.

470-487) y «*Esta edición*» (pp. 487-493) del estudio de Ramajo. Se ha procedido también a compararla con la edición póstuma de 1619, lo que ha permitido revalorizar esta última en la línea de los más recientes estudios. En cualquier caso, este libro, denso, erudito y excelente, al más puro estilo herreriano, «[...] es el más hermoso desgravio por el latrocínio de sus originales que podemos hacer quienes nos alimentamos de su obra» (p. XII).

Como bien se indica en la Presentación (pp. IX-XII), Fernando de Herrera dispone sus noventa y una composiciones de *Algunas obras* (pp. 1-243) en torno a la elegía IV, distribuyendo equilibradamente los setenta y ocho sonetos, las otras seis elegías, las cinco canciones y la égloga venatoria. Aun cuando asoman motivos heroicos en las canciones y en algunos de los sonetos, el tema central es el quebranto amoroso, confiriéndole una estructura

anular (p. X). Para la edición se ha seguido una relectura ortográfica preferentemente conservadora, adaptando la «particular ortografía herreriana a las normas ortográficas actuales [...]» (p. 489). Respecto a *Otros poemas* (pp. 245-272), se incluye un romance, un poema a San Hermenegildo, cuatro sonetos y, en latín, un poema al conde de Gelves, un epígrama en alabanza a San Hermenegildo, uno laudatorio para *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara y otro elegíaco para *La Psyque*, también de Mal Lara. Destaca sobremanera la cuidada y densa información al pie de cada poema, que remite, para mayor ampliación, tanto a las entradas del aparato crítico, como a las notas complementarias, lo que supone no sólo un deleite para la erudición de los especialistas, sino que permite al lector general percibir un rico universo cultural como acicate de curiosidad.

El estudio de Antonio Ramajo, «*Fernando de Herrera y su obra poética*» (pp. 273-493), abre con el capítulo titulado «*Vida poética de Herrera*» (pp. 275-285), subrayando, al hilo de la biografía del poeta sevillano, y al igual que lo hiciera Begoña López Bueno para la bellísima edición de *Algunas obras* publicada por la Diputación de Sevilla en 1998, la idea según la cual «la poesía, aunque nutrida de vida, es, esencialmente, literatura» (p. 282), lo que invita a redimensionar su tormento entre los caminos del trasmundo y las riendas del recato: «Nuestro poeta, pues, propone discreción y veladuras al exponer intimidades» (p. 283). En «*La labor teórica de Herrera*» (pp. 286-305) se señala cómo su rebeldía contra la vulgaridad estética es fuente motivacional y directriz de *Anotaciones* a las obras de Garcilaso (1580) y *Algunas obras* (1582). Convencido de la excelencia

de la lengua española e insertándose en la corriente abierta por Nebrija, Herrera aboga por la autonomía y la prestancia de la lengua escrita sobre la hablada. Desde el punto de vista filológico, Ramajo califica *Anotaciones* como «obra de alta pedagogía» (p. 293), a la par que una invitación al cultivo con esmero de la lengua española. Sin embargo, la polémica que acarreó la obra, a pesar de la elegante respuesta del poeta sevillano, a prueba de ignorancias y descortesías, contribuyó a ahondar su natural retraimiento. Ramajo apunta que, al atenerse al equilibrio armonioso de *res* y *elegantia*, Herrera fija distancias con respecto a Góngora, que, en todo caso, forma parte de un tiempo nuevo (pp. 301-302). En «*La poesía de Fernando de Herrera*» (pp. 305-449), se analiza, pormenorizadamente y con la contrastada solidez referencial de sus estudiosos, la obra herreriana, resaltando de qué modo su *error de amor* lo ensimisma en un ejercicio alambicado de contención y rigor, de recato y de belleza, de idealización estética frente a los imperativos de un destino adverso. Bebiendo de las fuentes clásicas, Herrera purifica la relación de la claridad y la hondura del verso en la línea trazada por Petrarca (p. 310). Ramajo se detiene en analizar *Algunas obras* (pp. 341-401), afirmando que: «dos coordenadas vertebran el cancionero de nuestro poeta: por un lado, la angustiada conciencia del *error amoroso*, por cuanto el poeta, al haberse dejado seducir por una hermosura aparente, se siente embargado por una pasión que le engaña y le aparta de la verdad y del bien, aunque, como se verá, esa hermosura aparente será, con frecuencia, para el poeta, el reflejo de una hermosura más profunda y alta, en concepción neoplatónica de la existencia; por otro lado, el comportamiento persistentemente esquivo de la amada. Las

dos coordenadas, enlazadas, ocasionan inefable dolor» (p. 342). Sin embargo, indica que el cancionero herreriano, frente al de Petrarca, supone un proceso de desmaterialización y ensimismamiento que lo devora (p. 352). Así, la elegía III desenclava la pasión al tiempo que presagia el desengaño de la IV. Tras el naufragio, este siervo de amor lo purifica a sabiendas de que es precisamente esa luz la que inspira su más excelente manifestación poética. Ningún otro motivo dota de esa resonancia trascendente su quehacer como poeta. Ante los avatares que, tras la muerte de Herrera, sufrieron los cuadernos que constituirán *Versos*, en «La edición de Pacheco: «Cuadernos i borradores que escaparon d'el naufragio»» (pp. 401-420) se analiza la edición de 1619, permitiéndonos ampliar la apreciación de una poesía lírica que ahonda en un proceso de interiorización transido de vuelo y de condena. Ramajo señala cómo Herrera se constituye desde entonces en un referente del parnaso hispalense, no sólo con respecto a los modos castellanos, sino incluso a la deriva gongorina (pp. 402-403). En «La “elocutio” en la poesía herreriana» (pp. 420-449) se analiza detalladamente la poesía de Herrera que, «decantada en abundantes lecturas clásicas, se ofrece rica de recursos expresivos» (p. 432). En relación con la «Fortuna de la poesía de Fernando de Herrera» (pp. 449-469), Ramajo considera que el futuro no le fue del todo generoso, pues si en los siglos XVIII y XIX se le aproximaba al cul-

teranismo, relegándolo frente a Rioja, en el XX lo alicortan con respecto a Góngora. Ante este panorama, es a los investigadores de su obra a quienes les ha correspondido reivindicarlo con mayor firmeza y constancia. Aun así, no debemos olvidar que ese culto a la elegancia y la mesura de Herrera, que encaja con la «predilección al recato» que señalara Rafael Cansinos Assens (*Sevilla en la literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1922, p. 12), ha ahormado el alma de la más culta tradición poética hispalense. En la quinta parte del estudio se expone la «*Historia del texto*» de *Algunas obras*, otros poemas y los poemas latinos (pp. 470-487), cerrando con las concreciones de la edición (pp. 487-493).

Respecto al aparato crítico (pp. 495-536), se incluyen testimonios, manuscritos y una nutrida sección de variantes. Las notas complementarias (pp. 537-776) permiten ampliar, con rigor y erudición, las entradas respecto a la página y las notas al pie de cada poema, seguidas de una bibliografía exhaustiva (pp. 777-907) que determina el estado de la cuestión. Con el índice de primeros versos (pp. 909-911), el de notas (pp. 913-938) y la tabla-sumario del libro (pp. 939-942), se cierra este monumento de erudición, rigor y belleza que rinde merecido homenaje a Fernando de Herrera, con el deseo de que, en un futuro no muy lejano, corra igual suerte y privilegio *Versos*.

**CATHERINE ORSINI-SAILLET, RAFAEL CHIRBES / LA CAÍDA DE MADRID,
Neuilly-Sur-Seine, Atlande, 2024, 261 pp.**

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ

Instituto de Humanismo y Tradición Clásica.
Universidad de León

El libro reseñado culmina, por el momento, las investigaciones que la profesora Catherine Orsini-Saillet ha consagrado a la figura y obra de Rafael Chirbes, a la que en 2007 ya dedicó un estudio pionero y de referencia, *Rafael Chirbes romancier: l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à Diriger des Recherches, Saint-Etienne, Université Jean Monnet; en ese trabajo avanzó el talento narrativo del escritor valenciano, que fue reconocido con unanimidad tras la publicación de *Crematorio* en el mismo año 2007 y de *En la orilla* en 2013. Desde aquella tesis de habilitación, la profesora de L'Université Grenoble Alpes ha seguido publicando formidables trabajos sobre la obra de Rafael Chirbes; en ellos, el examen del contexto histórico y literario se combina con los minuciosos y rigurosos análisis narratológicos a los que acostumbra la escuela francesa: tramas, asuntos, uso de narradores, personajes, tiempos y espacios, y hasta cuestiones más generales sobre el papel

jugado por las memorias individuales y colectivas en la configuración de la historia española reciente.

Este nuevo estudio acerca de la obra de Rafael Chirbes deriva de un encargo editorial centrado en *La caída de Madrid*, novela incluida en el programa de obtención del Certificado de Aptitud para la Enseñanza Secundaria (CAPES) 2025 en Francia, si bien el libro va mucho más allá de la novela citada en el título y constituye un trabajo de referencia más de la profesora Orsini-Saillet sobre la figura y obra del novelista español. Como se aprecia en el índice, los apartados focalizados en *La caída de Madrid* comienzan en la página 92, pero antes se ofrecen pertinentes y certeras síntesis de la vida y obra de Rafael Chirbes, así como del contexto histórico y literario de sus textos.

El libro se divide en tres grandes secciones: «REPÈRES», «PROBLÉMATIQUES» y «OUTILS». La primera traza una

aproximación general a la vida y obra de Chirbes, cuyo primer subapartado, « RAFAEL CHIRBES ENTRE DEUX SIÈCLES : 1949-2015 », compendia el periplo vital del novelista: sus humildes orígenes en Tavernes de la Valldigna (Valencia), la muerte del padre en mayo de 1954, los años de internados en Ávila, León y Salamanca (1957-1966), los de preuniversitario y universitarios en Madrid (1966-1973), donde continuó viviendo hasta 1979, cuando se mudó a Sefrú para trabajar de lector de español en la cercana Universidad de Fez durante el curso 1979-1980. A la vuelta de Marruecos pasó por Madrid, Barcelona y La Coruña, para, en 1982, volver a instalarse en Madrid hasta 1988, año en que se mudó a Valverde de Burguillos (Badajoz), localidad que abandonó definitivamente en el 2000 para regresar a su tierra valenciana, Berniarbeig (Alicante), donde murió en 2015. Orsini-Saillet detalla todas esas experiencias que Chirbes reflejó en su obra a partir de los testimonios de un compañero de infancia y juventud del escritor, José Cienfuegos, «Los años de internado»; de la que fue su amiga desde la universidad y actual patrona de la Fundació Rafael Chirbes, Elena Cabezalí, «Rafael Chirbes, la tercera persona compasiva» (ambos textos se pueden leer en Javier Lluch-Prats, ed., *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021, páginas 19-40 y 41-51, respectivamente); del estudio y edición, de Álvaro Díaz Ventas a propósito de las colaboraciones del escritor en revistas entre 1975 y 1980, *Rafael Chirbes. Asentir o desestabilizar. Crónica contracultural de la Transición* (Leganés, Madrid), altamarea, 2023); y de varias entradas de los *Diarios* del propio Chirbes.

A falta de una biografía completa de Chirbes, y de detalles más concretos

de su estancia en el pequeño pueblo de Valverde de Burguillos, de la que el escritor apenas dio datos en sus *Diarios* pese a perfilar en la localidad seis de sus novelas (*En la lucha final*, *La buena letra*, *La larga marcha*, *Los disparos del cazador*, una primera versión de *Paris-Austerlitz* y *La caída de Madrid*), Orsini-Saillet centra las cuestiones clave para entender los aspectos sustanciales tratados en los subapartados siguientes de su monografía: los relatos, ensayos, diarios y, sobre todo, *La caída de Madrid*¹. El primero, « L'OEUVRE DE RAFAEL CHIRBES : FICTIONS, ESSAIS ET JOURNAUX INTIMES », repasa la obra no novelística de Chirbes: los cuatro relatos conocidos, una significativa anécdota de su trayectoria literaria por los muchos aspectos que comparten con sus novelas, los ensayos y *Diarios* (estos últimos han fascinado a público y crítica por lo descarnado de sus entradas), y sus textos para *Sobremesa*, sobre los que existen algunos trabajos de conjunto pero a los que, a mi juicio, se debería seguir dando importancia porque los asuntos, motivos, pasajes y usos estilísticos de esos

1 Como saben los estudiosos de la obra de Rafael Chirbes, hasta la publicación de los *Diarios*, la «Biocronología de Rafael Chirbes» de Fernando del Val aparecida en *Turia. Revista Cultural*, 112, 2014, pp. 280-305, ofrecía los datos más útiles y completos de la vida del escritor. Lenquette, «Introduction», en Anne Gerth Lenquette (dir.), *CAPES Espagnol. Épreuve écrite disciplinaire. La composition. Rafael Chirbes*, La caída de Madrid, Ellipses, 2024, p. 14, recuerda la importancia de los meses que Chirbes vivió en Francia a finales de 1968, donde, según sus *Diarios*, también pasó una temporada en 1969: « Au lendemain de 1968, Chirbes passe quelque mois à Paris où il vit grâce à un petit boulot. Ces mois laisseront en lui une empreinte indélébile et un certain attachement pour la culture française ». La tesis de Álvaro Acebes Arias, *Contar un tiempo y un país. Historia, testimonio y memoria en la narrativa de Rafael Chirbes*, tesis doctoral, León, Universidad, 2025, defendida, por tanto, con posterioridad a la obra reseñada, abunda en la biografía de Chirbes entre las páginas 170 y 236.

textos periodísticos tienen un claro eco en las novelas, ensayos y *Diarios de Chirbes*, y son un documento imprescindible para conocer sus peripecias durante su estancia en Valverde de Burguillos². Aunque nada de lo anterior es el objeto central del trabajo de Orsini-Saillet, la mención de esos aspectos queda suficientemente explicitada para que cualquier lector e investigador tenga un ajustado conocimiento de la obra de Chirbes. Esta primera sección del libro se completa con un didáctico apartado, « LA TRANSITION ET RAFAEL CHIRBES : REPÈRES HISTORIQUES, LITTÉRAIRES ET CONTEXTELS », donde se ofrece una síntesis de los planteamientos y problemas que el estudio de la historia de la literatura española actual plantea con relación a la Transición en tanto que acontecimiento histórico.

La segunda gran sección del libro, «PROBLEMÁTIQUES», constituye el grueso del volumen; en ella se ofrece un detenido análisis de *La caída de Madrid*, una novela que ha sido objeto de exámenes parciales en distintos libros, artículos y tesis, algunas de ellas recientemente defendidas o aún en curso, pero de la que no se había publicado hasta el momento un estudio, en cierta medida monográfico, por parte de un único investigador. La profesora Orsini-Saillet demuestra en este bloque el buen hacer propio y el de la mejor escuela francesa al analizar e interpretar narratológicamente *La caída de Madrid*. Así, tras un apartado inicial que pondera la posición de Chirbes dentro del canon de la literatura realista, « RAFAEL CHIRBES ET LE RÉALISME », sobre el que la propia Or-

sini-Saillet podrá volver en el futuro para introducir nuevos matices, la profesora de L'Université Grenoble Alpes inicia el minucioso análisis temático y formal de *La caída de Madrid* como novela coral. En primer lugar, se explica el argumento y el significado del título, que se acompaña de una interpretación del resto de elementos paratextuales de la cubierta y contracubierta de la primera edición de la obra, de marzo de 2000, y a continuación se realiza un examen profuso de las focalizaciones múltiples del texto. El epígrafe, « NARRATION ET MULTIPERSPECTIVISME », justifica cómo los puntos de vista de los personajes en los que se centra el narrador traslucen una polifonía del disenso; el párrafo final del apartado, del que únicamente cito el comienzo, resume las atinadas apreciaciones de Orsini-Saillet:

De façon continue, dans [*La caída de Madrid*] comme la série des romans choraux/polyphoniques de Rafael Chirbes, le narrateur soumet son lecteur à de constants sauts d'une classe sociale à une autre. La structure narrative est en rapport avec une structure sociale où chaque personnage est isolé dans sa classe d'appartenance. Elle est en cohérence avec une société franquiste structurée autour d'intérêts idéologiques et économiques communs et qui ne recherche en aucun cas une forme de cohésion sociale. Elle repose aussi et surtout sur la conception marxiste d'une société de classes, conçue de façon antagonique, sur la base d'une opposition fondamentale entre deux groupes aux intérêts irréconciliables — une classe dominante, la bourgeoisie, dans une société de type capitaliste, et une classe dominée, la prolétariat —, ce qui donne lieu à des tensions ou à des conflits (p. 109).

² Debe tenerse en cuenta, además, que los textos de *Sobremesa* también proporcionaron al escritor buena parte de la erudición de la que hizo gala en su literatura y le dotaron del oficio, la disciplina y la confianza necesarias para escribir y publicar con regularidad.

Partiendo del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, el epígrafe centrado en los personajes, « LES PERSONNAGES DE LA CAÍDA DE MADRID », contiene novedosos análisis sobre los arquetipos sociales y costumbres que emanan del género, núcleo familiar, educación, vivencias y/o profesión de cada uno de ellos: « l'*habitus* est non seulement social (il définit la bourgeoisie ou les classes populaires) mais aussi de genre. Il n'est pas étonnant donc de voir émerger une double domination : celle exercée par les classes dominantes mais aussi celle d'une autorité de type patriarchal » (p. 119). Como explica Orsini Salliet, todo ello da cuenta de las ambiciones e intención de desclasamiento de los personajes populares, que ilustran un problema circular en las dinámicas sociales de la narrativa de Rafael Chirbes: los privilegiados y hacendados no van a instigar cambios contrarios a su posición de poder, tampoco los menos favorecidos, porque sus deseos pasan por medrar a costa de sus iguales y no por organizarse y exigir un modelo político, económico y social más solidario o beneficioso para su clase.

«LA SPIRALE DU TEMPS» aporta una magistral explicación de los aspectos temporales de *La caída de Madrid*, que se reparten de diversa forma en las dos grandes partes de la novela y que resultan indispensables para su correcta comprensión. Como aprecia Orsini-Salliet, en la primera —«la mañana»—, las indicaciones horarias figuran expresamente en todos los capítulos, « sauf dans le deuxième — consacré à Enrique Roda et donc en accord avec l'urgence de la situation et de la course folle du protagoniste — et dans le huitième — consacré à Elvira, que l'on peut imaginer peu préoccupée par

le contexte, uniquement centrée sur ses problèmes de femme bourgeoise et sur son propre agenda » (p. 150). En la segunda parte —«la tarde»—, las indicaciones horarias solo aparecen en las dos últimas secuencias debido a que « les personnages sont en général immobiles, l'action est réduite au minimum et peut n'occuper que quelques secondes » (p. 150). La novela concluye en suspenso, además, por las consecuencias que tendrá la inminente muerte de Francisco Franco: « la fête d'anversaire aura-t-elle lieu ? Lucio réussira-t-il à se sauver ? Enrique Roda va-t-il être executé ? » (p. 152). Cuando se publica *La caída de Madrid* por primera vez, casi veinticinco años después de la muerte del dictador, en marzo del año 2000, las dudas suscitadas el 19 de noviembre de 1975 habían quedado plenamente resueltas: la ficticia fiesta de cumpleaños iba a reunir o reunió a los sectores sociales responsables de la transición, la clase obrera, representada por el personaje de Lucio, excluido del aniversario, no llegó nunca al poder, y los asesinatos de índole fascista se siguieron produciendo con Franco muerto.

El epígrafe «ESPACE ET CLOISONNEMENT» establece útiles consideraciones acerca del Madrid de los años setenta en el que se ambienta *La caída de Madrid* y en el que confluyen las familias procedentes de localidades rurales de Valencia, Salamanca, Lugo, León, Ciudad Real, el País Vasco y Cantabria. Los personajes cambian el espacio natural de sus orígenes por un entorno urbano en proceso de devastación o de lo que hoy se denomina gentrificación por influencia del inglés: « Le Madrid des années 70 présente un fort contraste entre trois zones principales : le centre historique délimité par les Rondas et boulevards, qui se déploie autor de la

Puerta del Sol, l'agrandissement – *Ensanche* qui date du XIX^e siècle, quand, sous la poussée démographique, la ville sort de ses limites historiques [...]. Et enfin les zones périphériques [...] » (p. 155)³. Una vez en la ciudad, son los espacios domésticos y de trabajo los que definen las motivaciones y el carácter de los diferentes personajes, y los que aportan otras connotaciones y simbolismos señalados por Orsini-Saillet (pp. 161-166).

Concluido el análisis de los aspectos narratológicos clave de *La caída de Madrid*, se abordan tres asuntos de gran interés en la novela y en la obra de Chirbes: la representación y transmisión de la memoria, el arte y la cultura, y la debatida cuestión de la Transición. El de mayor novedad, por haber sido poco estudiado hasta ahora en los textos del valenciano, es el de « L'ART ET LA CULTURE : UNE TOILE DE FOND SIGNIFIANTE ». Orsini-Saillet incide en las écfrasis reales de los cuadros *Torrijos y 52 más* (1974), de Rafael Solbes y Manolo Valdés, y *Punto de mira II* (1966), de Juan Genovés –imagen de cubierta de la propia *La caída de Madrid*–, y en las écfrasis que denomina ficticias por ser manifestaciones artísticas descritas en la novela, pero inexistentes en la realidad, a cargo

³ El texto de Chirbes, «Infancia y juventud en Madrid» para la exposición, y posterior libro fotográfico editado por Mónica Carabias Álvaro, *La escuela de Madrid. Fotografía 1950-1975*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006, evoca los recuerdos del novelista a su llegada a la capital española e ilumina buena parte de los aspectos espaciales de *La caída de Madrid* y de otras novelas del escritor cuya trama se desarrolla total o parcialmente en Madrid: *En la lucha final*, *La larga marcha* y *Los viejos amigos*. «Un Madrid para el siglo XX. Castellana-costa oeste», *Sobremesa, revista de vinos y gastronomía*, 26, mayo de 1986, pp. 6-16, es otro esclarecedor texto de Chirbes sobre las transformaciones urbanas, económicas y sociales de la capital española.

del personaje de Ada Dutruel. En opinión de Orsini-Saillet, con esas écfrasis, Chirbes denuncia las contradicciones de Ada Dutruel, cuyo comportamiento, modo de vida burgués y deseo de medro y gloria artística contrastan con la lectura antifranquista de su arte. « Ainsi proposons-nous de lire – argumenta sugestivamente Orsini-Saillet (p. 208) – derrière l'évolution du personnage d'Ada une vision *desencantada* de la Transition qui s'annonce et une critique du monde de la culture qui n'est pas près de cesser de pratiquer le "disfras de la mentira" »⁴. Personajes como Ada Dutruel, que escriben o pintan, exponen de refilón, por tanto, los devaneos creativos y los juicios de Chirbes acerca del mercado artístico y literario que, *grosso modo*, apuntan la decisiva influencia de las jerarquías sociales y económicas al modo de lo teorizado por Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar.

El último gran bloque de *Rafael Chirbes / La caída de Madrid*, « OUTILS », de mayor brevedad que los anteriores y pensado específicamente para la prueba de obtención del Certificado de Aptitud para la Enseñanza Secundaria (CAPES), propone posibles desarrollos temáticos en torno a cinco cuestiones: «LANGAGES», «IDENTITÉS ET ÉCHANGES», «LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT», «ALTERITÉ ET CONVIVENCIA» y «DOMINATIONS ET INSOUMISSIONS». Al final del bloque se reproducen dos documentos de Chirbes, «DIEZ REGLAS PARA ESCRIBIR» (pp. 243-244), publicado con anterioridad por Augusta López Bernassocchi y José Manuel López de Abiada en *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Ma-

⁴ Lenquette, «*La caída de Madrid* de Rafael Chirbes: el lenguaje artístico al servicio del compromiso», en Anne Gerth Lenquette (dir.), *CAPES Espagnol...*, ob. cit., pp. 21-49, también aborda de la cuestión.

drid, Verbum, 2011, pp. 489-491, y el documento inédito, que hasta ahora solo se podía leer en los fondos de la Fundación Chirbes, «INTERVENCIÓN DURANTE LA ENTREGA DEL GRADO DE CHEVALIER DANS L'ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES EN EL TEATRO DEL ODEÓN EL 16 DE NOVIEMBRE DE 2011», donde el novelista, que no figura en la nómina oficial de galardonados, ratifica su admiración por la literatura, cine y música galos, y deja constancia de otras lecturas a la manera de buena parte de sus ensayos y entradas de sus *Diarios*.

Los investigadores podrán ampliar o matizar algunos juicios, como siempre sucede con el relativista estudio de la literatura, pero ninguno podrá examinar *La caída de Madrid* sin tener en cuenta las ra-

zonadas y oportunas consideraciones de Orsini-Saillet en *Rafael Chirbes / La caída de Madrid*, ni glosar la obra de Rafael Chirbes sin considerar el resto de estudios que la profesora ha dedicado al novelista. *Rafael Chirbes / La caída de Madrid* resulta, pues, un libro brillante, gozoso y necesario, de una estudiosa pionera al advertir, junto con otros hispanistas franceses y alemanes, la singularidad de Rafael Chirbes, un escritor que hoy podemos considerar canónico de la literatura española de finales del siglo XX y comienzos del XXI por haber introducido sus argumentos, tramas y asuntos en el debate político, por su influencia en generaciones de escritores posteriores a la suya, y, muy especialmente, por sus denodados hallazgos literarios.

MIGUEL AMORES FÚSTER, PABLO MARTÍN GONZÁLEZ Y MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, EDS., *CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL E ITALIANO: DIPLOMACIA, ARTE, MÚSICA Y LITERATURA II. ARTE, LITERATURA Y MÚSICA*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Aquilafuente, 361), 2024, 404 pp.

CONCEPCIÓN LÓPEZ-ANDRADA
Universidad de Extremadura

El presente volumen titulado *Cultura de corte en el siglo XVIII español e italiano: diplomacia, música, literatura y arte* editado por Miguel Amores Fúster, Pablo Martín González y María José Rodríguez Sánchez de León constituye un riguroso compendio de investigaciones interdisciplinarias presentadas en el Segundo Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y la *Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII*. Publicado por la Universidad de Salamanca, este texto analiza los intercambios culturales entre España e Italia en el contexto de las cortes dieciochescas. Aborda, desde una perspectiva integral y comparativa, tres áreas: arte, música y literatura.

La interrelación de las dinámicas culturales hispano-italianas engloba un amplio espectro de manifestaciones que

desempeñaron un rol central en las cortes de ambos reinos. A través de una investigación detallada, los autores logran captar la riqueza del siglo XVIII, un periodo caracterizado por vigorosos intercambios entre España e Italia, que fueron determinantes en la configuración de sus identidades políticas y culturales. Esta obra revela cómo las interacciones entre ambas cortes no solo favorecieron la circulación de ideas, estilos y prácticas, sino que también contribuyeron a la consolidación de una identidad compartida que trascendía lo nacional, estableciendo así un lenguaje común de poder y prestigio.

La sección dedicada al arte se inicia con contribuciones que exploran los modos en que las prácticas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas se erigieron en instrumentos de legitimación política

y cultural en las distintas cortes europeas del siglo XVIII. Francesca Capano profundiza en la creación del sitio real de Capodimonte bajo el patrocinio de Carlos de Borbón, evidenciando cómo la arquitectura fue utilizada como un medio estratégico para consolidar la autoridad dinástica, proyectando al monarca como un *rey propio y nacional*. A partir de un enfoque que entrelaza el análisis arquitectónico con la contextualización política Capano plantea el valor simbólico de estos proyectos, destinados tanto a embellecer los espacios palaciegos como a actuar como representaciones visuales del poder dinástico. Anna Còccioli Mastroviti indaga, a su vez, en la obra de Ferdinando Galli Bibiena y Domenico Valmagini en el ducado de Parma y Piacenza bajo los Farnese; resalta la manera en que estos artistas reinterpretaron el barroco tardío europeo, los cuales, aplicaban innovadoras soluciones espaciales y técnicas decorativas, como la *veduta per angolo*. En el ámbito del retrato cortesano, Marcos Narro Asensio analiza la obra de Lorenzo Tiepolo, retratista de la infancia de Carlos III. El autor se adentra en el retrato como un documento que revela las relaciones simbólicas dentro de la Corte y como un recurso visual en la construcción de una iconografía regia. Por su parte, Paola D'Alconzo examina la relación entre Jacob Philip Hackert y Manuel Napoli. La autora ahonda en la significación de la técnica del barnizado en las pinturas que se difunden desde la corte napolitana, y revela cómo los intercambios sobre conservación y presentación artística conformaron un fenómeno transnacional que marcó la producción pictórica en España e Italia. La escultura recibe también una atención destacada en el estudio de Alejandro Elizalde García, quien analiza las obras de Camillo Rusconi, Agostino Corn-

acchini y Bernardo Cametti en el contexto del noviciado jesuita en Madrid; Elizalde demuestra el rol esencial de estos escultores italianos en la transferencia de estilos y técnicas que renovaron el panorama artístico español de la época, consolidando un fecundo intercambio escultórico entre Roma y Madrid.

Los capítulos destinados al ámbito literario en este volumen constituyen un estudio exhaustivo sobre las intrincadas conexiones culturales, literarias y críticas que unieron a España e Italia durante el siglo XVIII. Da inicio a esta sección el texto escrito por Vincenzo Trombetta, el cual se adentra en el estudio de la imprenta en Nápoles, estudiando su función primordial en el desarrollo político y cultural bajo el patrocinio monárquico. Como artefacto de progreso, el libro desempeñó un papel crucial en la creación de un reino más ilustrado, enlazando la producción impresa con los discursos de poder. Por su parte, Noelia López Souto examina la fallida edición de clásicos latinos impulsada por Giambattista Bodoni, un ambicioso proyecto editorial malogrado por los obstáculos políticos y económicos del momento. La autora revela la influencia de los condicionamientos impuestos por el poder en la corte sobre los procesos culturales, limitando el desarrollo de esta empresa orientada a la consolidación de la cultura ilustrada. Asimismo, resalta el valor simbólico de la colección, que trasciende lo literario para encarnar las tensiones políticas y culturales características del setecientos. En su capítulo María Cardillo ofrece un análisis minucioso de la figura de José Nicolás de Azara en la prensa romana de finales del siglo XVI-II, desentrañando las complejas estrategias mediante las cuales los medios de

comunicación moldearon y consolidaron la representación pública del Marqués de Nibbiano. María José Rodríguez Sánchez de León indaga en torno a la teoría del entusiasmo en Saverio Bettinelli, centrándolo su mirada en las meditaciones de este pensador sobre el *delirio* como motor de la creación poética. La autora esclarece cómo las nociones de Bettinelli sobre el entusiasmo, interpretado como éxtasis creativo, se inscriben en las tensiones estéticas propias del siglo XVIII, un tiempo de fracturas entre la razón y la emoción, el orden y el caos. Su análisis subraya la relevancia de Bettinelli dentro del panorama literario italiano, trazando los contornos de su influencia en el surgimiento de una crítica literaria moderna.

Por otro lado, Ismael López Martín se adentra en la relevante aportación de Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano. Su análisis demuestra la manera en que los Mohedano, lejos de limitarse a una mera repetición de los modelos literarios prevalentes en la Ilustración, participaron activamente en la reconfiguración de esos mismos modelos, integrando nuevas sensibilidades y perspectivas que enriquecieron y complejizaron el panorama literario del setecientos. Los Mohedano se situaron en una posición crítica frente a los paradigmas establecidos, contribuyendo a la expansión de las posibilidades discursivas de la literatura de su tiempo. En el estudio de Enrico Lodi sobre el *Elogio de Carlos III* de Gaspar Melchor de Jovellanos se procede a un análisis de las estrategias discursivas que articula el autor, evidenciando su maestría en la utilización de la retórica como un vehículo para exaltar los valores ilustrados que definieron el reinado de Carlos III. En este sentido, la obra de Jovellanos se presenta

como un ejercicio de construcción discursiva en el que la legitimación del poder monárquico se convierte en un acto profundamente enraizado en las estructuras intelectuales de la Ilustración. El capítulo de Miguel Amores Fúster profundiza sobre el decalaje entre la teoría y la práctica en la novela realista inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII, con énfasis en la recepción de los modelos ingleses en los contextos literarios españoles e italianos. Amores Fúster examina las dinámicas que configuran las tensiones entre las teorías del realismo literario en Inglaterra y su adaptación en las narrativas españolas e italianas. El análisis subraya cómo la novela realista, lejos de ser homogénea, se inserta en un proceso de transformación y apropiación que favoreció la expansión del realismo en Europa. Por su parte, Pablo Martín González analiza una traducción de *Las Novelas ejemplares* de Cervantes. El autor explora la traducción como herramienta de reescritura de la historia. El estudio demuestra cómo el aparato crítico infunde una nueva perspectiva a las narrativas cervantinas, transformándolas en instrumentos para retratar la vida en la corte. Así, el acto traductor implica no solo la transferencia de significados, sino una reconfiguración del contexto histórico y social, donde la ficción se presenta como una herramienta para crear un relato de la realidad política y social de época. Rosella Folino examina con profundidad el papel de Saverio Mattei en el ámbito cortesano, destacando su actividad literaria y su vasta erudición como reflejos elocuentes de las complejas dinámicas culturales y políticas de su época. Mattei se perfila, de tal forma, como un preeminente portavoz de la cultura ilustrada, cuya influencia sobre la creación literaria de su tiempo es indudable. El capítulo de José Roso Díaz cierra

esta sección central del libro. En su análisis de la comedia española de buenas costumbres, muestra cómo la representación de la familia y los conflictos sociales refleja los principios morales e ideológicos de la época, al tiempo que, en ocasiones, pone en cuestión las jerarquías y valores hegemónicos, generando tensiones en el tejido social de su tiempo.

La última parte del libro, dedicada a la música, examina en detalle las influencias italianas y el auge de las manifestaciones musicales en las cortes hispano-italianas del siglo XVIII, en un conjunto de estudios que subrayan la profunda transformación musical y teatral del período. Jordi Bermejo Gregorio analiza las repercusiones teatrales derivadas de la llegada de Isabel de Farnesio, cuya influencia italiana favoreció la consolidación de la música en la corte como un instrumento de representación cultural, así como el impulso del desarrollo de la zarzuela. Jonathan Mallada Álvarez profundiza en el papel de los teatros y oficios madrileños en la configuración de una zarzuela distintiva, vinculando su crecimiento a las políticas cortesanas y a la vida musical de la capital. María Gabriella Mansi, por su parte, analiza las festividades napolitanas en torno al matrimonio de Felipe de Borbón y Luisa Elisabetta de Borbón, ilustrando cómo este evento reforzó la alianza entre las cortes española y francesa, y posicionó a la música barroca napolitana como un símbolo de prestigio. En su investigación sobre la flauta dulce, Marco Moreno Esquinias resalta su protagonismo en las composiciones cortesanas madrileñas, mientras que Mónica García Quintero estudia la evolución del villancico en la corte de Felipe V, destacando cómo los Borbones adaptaron este

género popular para consolidar la identidad monárquica. Adela Presas Villalba estudia el teatro musical en el contexto del vínculo entre María Ana de Borbón y Luis XV, señalando el papel fundamental de las representaciones musicales en la diplomacia europea, y Carlos González Ludeña analiza la integración del aria *Da capo* en el teatro español, reflejando la fusión de estilos musicales italianos y españoles. Finalmente, Lucía Magán Abollo se adentra en el estudio de la figura de las actrices-cantantes en el teatro palaciego de Felipe V, revelando su papel esencial como agentes clave en la incorporación de elementos italianos dentro de un contexto culturalmente español. Así, estas intérpretes no solo favorecieron la integración de influencias extranjeras, sino que, mediante su intervención, contribuyeron decisivamente a la configuración de una identidad teatral singular y distintiva en la corte de Felipe V.

Cultura de corte en el siglo XVIII español e italiano: diplomacia, música, literatura y arte constituye una obra de insoslayable relevancia para el estudio del siglo XVIII. El volumen destaca por la amplitud y la riqueza temática que presenta, a lo que se suma una perspectiva transnacional que favorece una comprensión más profunda y matizada de las complejas interacciones culturales entre las cortes de España e Italia. La investigación, desplegada con rigor a lo largo de sus capítulos, establece de modo certero el vínculo inextricable entre las manifestaciones artísticas y las dinámicas de poder y legitimación monárquica, revelando cómo el arte, la literatura y la música se convirtieron en poderosos vehículos de representación dinástica y afirmación política.

El volumen ofrece, en conjunto, una perspectiva innovadora sobre la construcción de la iconografía cortesana, el control de la cultura impresa y la impronta italiana en la corte española, aspectos que transformaron profundamente las prácticas culturales de ambos territorios. La obra desentraña, con notable lucidez, las tensiones y asimilaciones entre lo autóctono y lo foráneo, revelando el diálogo cultural sostenido que definió el siglo XVIII, y se constituye, en definitiva, en un recurso de referencia imprescindible para el investigador que desee profundizar en las dinámicas artísticas, políticas y culturales de este período.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO, *EL MOLINISMO: CLAVES DE UN MODELO CULTURAL*, 2024, Alcalá, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes», 224 pp.

TERESA SARAHÍ SORIANO RUIZ
Universidad de León

Esta reseña pretende ser un esbozo sobre lo que constituye una de las más recientes publicaciones de Fernando Gómez Redondo. El autor reúne en este libro una recopilación de artículos publicados entre 1997 y 2018 relativos a su extensa investigación del periodo del molinismo (1284-1350). Hilando y reordenando sus trabajos anteriores, en esta ocasión el autor nos ofrece un libro que, en ocho capítulos, desgrana las principales obras que se publicaron bajo la mirada de la reina castellana para reivindicar y legitimar los reinados de su marido e hijo.

El primer capítulo recoge su trabajo de 2012 con el que defendía la aplicación del término «molinismo» a la existencia de «un sistema de pensamiento letrado» (2012: 43) correspondiente a una etapa dominada por la influencia de doña María de Molina. En dicha investigación mostró un panorama general sobre lo que él considera el primer marco cultural castellano.

Dichos años estuvieron protagonizados por Sancho IV y María de Molina, siendo esta última la pieza fundamental del enclave intelectual que dominó los reinados de su marido y, posteriormente, de su hijo Fernando IV de Castilla. En este capítulo el investigador señala cuáles fueron las pautas de Doña María de Molina para establecer los reinados de Sancho IV y Fernando IV y las amenazas con las que los monarcas convivieron. Como preámbulo a las producciones letradas que verían la luz más adelante, el autor hace un paréntesis para señalar cuatro crónicas que constituirían una de las primeras dimensiones historiográficas: la *Crónica particular de San Fernando*, la *Crónica de Fernando IV*, la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de los Reyes de Castilla de Loaysa*. Para cerrar el capítulo, Gómez Redondo incide sobre los entornos cortesanos en los que se dio promoción a la producción artística del molinismo. Además, recalca la idea de la

sustitución de la «clerecía cortesana» por la «clerecía aristocrática».

El segundo capítulo se centra en la figura de Doña María de Molina, retomando su estudio publicado en el 2009 bajo el mismo título «Doña María de Molina y el primer modelo cultural castellano». Señala la importancia de quien fue de facto «tres veces reina», al ser ella quien impulsó cierta creación artística de la época especialmente destinada a legitimar el reinado de su consorte y, más adelante, de su hijo. Como un preámbulo a los capítulos posteriores, adelanta también que obras como el *Zifar* o el *Caballero del Cisne* constituirán el inicio del reconocimiento de la ficción. Por último se plantea cuáles fueron las claves que permitieron que este sistema de pensamiento letrado se convirtiera en parte del nuevo imaginario y cómo se conformó el nuevo modelo identitario de Castilla.

El contenido de los siguientes apartados está destinado a explorar una obra distinta en cada uno y su vinculación con el molinismo. Es así que se da paso al capítulo cuyo estudio original se publicó en el 2018 bajo el título: «*El Libro del tesoro de Brunetto Latini: recitación y recepción en el molinismo*». Aunque esta obra enciclopédica fue originalmente compuesta en francés, su pronta traducción por Maestre Alonso de Paredes y Pascual Gomes fue un signo del interés de la reina por establecer relaciones diplomáticas con Francia. De esta manera, el *Libro del tesoro* constituye una guía para que el ser humano se gobierne a sí mismo y aprenda a establecer relaciones políticas y sociales con los demás. Dichas cualidades sin duda convenían al ambicioso proyecto ideológico que se estaba poniendo en marcha.

En el cuarto capítulo, «*El libro del Caballero Zifar: el modelo de ficción molinista*» (2013), se estudian las circunstancias que permitieron que el *Zifar* se convirtiera en la primera obra en la que los parámetros del orden letrado cortesano se entremezclan con la ficción de manera exitosa. El autor nos señala cómo se llevó a cabo un paralelismo entre los gobernantes (Sancho IV y María de Molina) y los personajes ficticios, quienes cumplen con toda una serie de «buenas costumbres» gracias a su sistema de valores. El autor dedica un subapartado a tratar el problema del prólogo del *Zifar* y los casos en los que la realidad exterior se entrelaza con la ficción (concretamente en la peripecia en torno al traslado de los restos del cardenal Pérez Gudiel de Roma a Toledo)¹.

En el quinto capítulo, «*El Zifar y la Crónica de Fernando IV*» (1997), que recoge un capítulo publicado con anterioridad al trabajo que acabamos de comentar, el autor señala las correspondencias entre la crónica y uno de los prólogos del *Zifar*. Una de las más evidentes es que, en algunas ocasiones, se trata de una alabanza a la reina, quien venía asegurando la consolidación de la monarquía desde hacía años. Además, el autor coloca al *Zifar* como pieza central del molinismo y señala que es en esta obra en donde se encuentran los tres valores esenciales del molinismo: «1)

¹ Teniendo en cuenta los nuevos estudios que han surgido desde la primera vez que se publicó este artículo, conviene considerar el trabajo de María Luzdivina Cuesta Torre «Prólogo, fábulas y contexto histórico en el *Libro del caballero Zifar*» (2017), en el que se hacen nuevas aportaciones sobre las conexiones entre diversos personajes aludidos en el prólogo y los hechos históricos contemporáneos —en particular la legitimación de Fernando IV por el papado— y sobre las implicaciones que derivan en nuevas hipótesis sobre la fecha y la autoría de la obra.

no desesperar ante los “embargos” o las dificultades por acabar la obra emprendida; 2) anteponer a Dios sobre todas las cosas y 3) actuar guiados por el “seso natural”» (150).

El capítulo seis recoge el artículo de 2003 destinado al estudio de la *Estoria de los godos*, obra que el autor encontró pertinente incluir debido a que se puede observar la manera en la que este modelo cultural crea un sistema historiográfico nuevo. Subraya el autor que esta novedosa visión no está ya basada en lo construido anteriormente por Alfonso X en la *Estoria de España* sino en una identidad gótica que el nuevo rey pondría de manifiesto por primera vez (166) recreando un discurso épico.

El penúltimo capítulo se dedica a rendir homenaje a Don Juan Manuel y retoma un estudio que se publicó por primera vez en 1999. De acuerdo a la investigación del autor, este personaje estuvo siempre rodeado de hostilidad y poco reconocimiento en la corte de Sancho IV; además, tuvo siempre una relación tensa con doña María de Molina. Como noble emparentado con los reyes, la literatura de Don Juan Manuel refleja los valores y principios molinistas. Esta inclinación hacia la incipiente ideología comenzada por sus primos se puede ver reflejada en sus lecciones como tutor real, en las que abrevia a lo imprescindible aquellos conocimientos alfonsíes necesarios para la formación del rey, tales como la cetrería. Es, por tanto, uno de los mejores ejemplos del pensamiento molinista en línea con la cortesía nobiliaria, aunque no se le reconozca directamente como promotor del mismo.

Por último, el capítulo ocho, publicado originalmente en 2005, se enfoca en el *Libro del buen amor*, que, aunque difundido en una fecha posterior a la muerte de doña María de Molina, preserva algunos de los principios que la reina impulsó para asegurar la reivindicación de su progenie. Es así que Juan Ruiz plasma en su cancionero consejos y avisos contra los riesgos del amor loco en línea similar a los *Castigos del rey don Sancho IV*. Se sitúa también, al igual que muchas obras de esta época, en el uso de una poética al servicio de la retórica predominante, cuya finalidad era llegar a un receptor determinado.

Sin duda, tener reunidos los trabajos más importantes de Gómez Redondo en torno al molinismo en un mismo volumen resulta una ayuda imprescindible para aquellos que buscan un pormenorizado panorama general sobre el molinismo. No obstante, el lector deberá tener en cuenta que los textos se mantienen casi íntegros, por lo que deberá consultar la bibliografía posterior sobre el tema teniendo en cuenta la fecha de publicación original de los capítulos. Este libro nos acerca a la comprensión de la dimensión cultural de los acontecimientos históricos que rodean a este movimiento y de la literatura a la que dio lugar, demostrando el impacto y las conexiones entre la realidad, tanto en su dimensión histórica como en la política e ideológica, y la ficción. Al haber sido publicados originalmente sin ningún tipo de línea temporal histórica puede resultarclarecedor que en el libro estén ordenados cronológicamente respecto al tema que tratan.

BIBLIOGRAFÍA

- CUESTA TORRE, M. L. (2017). «Prólogo, fábulas y contexto histórico en el Libro del caballero Zifar». En M. L. Cuesta Torre (ed.), *Esta fabla compuesta, de isopete sacada: estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV* (pp. 11-64). Peter Lang.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1997). «El "Zifar" y la "Crónica de Fernando IV"». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 27 (3), 105-127.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1999). «Don Juan Manuel, autor molinista». En M. Freixas, & S. Iriso (Ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Medieval* (pp. 827-842). AHLM.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2003). «La "Estoria de los godos", la fundación de Castilla». *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 26, 267-282.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2005). «El Libro de buen amor: las líneas de pensamiento poético». En C. Heusch (ed.), *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archipreste de Hita*, Paris, Ellipses, pp. 159-174.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2009). «Doña María de Molina y el primer modelo cultural castellano». En M. Cosme Alonso, M. Herráez Ortega, & M. Gómez-Calcerrata (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, pp. 29-46.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2012). «El molinismo, un sistema de pensamiento letrado». En A. Martínez Pérez, & A. L. Baquero Escudero (coords.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : 25 años de la AHLM*, AHLM., pp. 45-81.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2013). «El libro del caballero Zifar: el modelo de la ficción molinista». En A. Martínez Pérez, C. Alvar Ezquerra, F. J. Flores Arroyuelo, & F. Carmona Fernández (coords.), *Uno de los buenos del reino: homenaje al prof. Fernando D. Carmona*, La Rioja, cilengua, pp. 277-306.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2018). «El "Libro del tesoro" de Brunetto Latini: recitación y recepción en el molinismo». En J.-P. Jardín, P. Rochwert-Zuili, & H. Thieulin-Pardo (coords.), *Histoires, femmes, pouvoirs: Péninsule ibérique (IXe-XVe siècle) : mélanges offerts au professeur Georges Martin*, Paris, Classiques Garnier, pp. 583-602.

ÍNDICE

CRÉDITOS

REVISTAS DE INTERCAMBIO

ARTÍCULOS

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ: El intelectual ante el movimiento obrero en un cuento de Clarín. Análisis de «Un jornalero».	7-24
ARMANDO LÓPEZ CASTRO: Gonzalo Rojas: una apuesta por el silabeo	25-46
JULIÁN NATUCCI: La poesía filosófica de Ramón Pérez de Ayala: neoplatonismo y humanismo	47-65
KOUASSI MARIE ANGE ORISCILLE ADJOUA: Las huellas de la guerra civil española en Duelo en el paraíso de Juan Goytisolo	67-77

RESEÑAS

JOSÉ MARÍA BALCELLS: ROCÍO BIEDMA, <i>DECIR NADIE</i> , prólogo de Cristina Piña, epílogo de Antonio Naranjo, Madrid, Nuevos Ekkos, 2023, 87 pp.	81-83
JOSÉ MARÍA BALCELLS: MARIANA COLOMER, <i>VIVIRÉIS</i> , Madrid, Huerga y Fierro, 2025, 86 pp.	85-88
JOSÉ MARÍA BALCELLS: ANTONIO GALA, <i>POEMAS DE LO IRREMEDIABLE</i> , edición de Luis Cárdenas García y Pedro J. Plaza González, Barcelona, Planeta, 2023, 286 pp.	89-92
JOSÉ MARÍA BALCELLS: MARÍA VICTORIA MARTÍN GONZÁLEZ, <i>CON LA ALEGRE TRISTEZA DEL OLIVO. HABLANDO DE MIGUEL HERNÁNDEZ CON CARMEN CONDE</i> , Presentación de Aitor L. Larrabide, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2023, 437 pp.	93-95
JOSÉ MARÍA BALCELLS: JOSÉ LUIS PUERTO, <i>LA BELLEZA DE LA HUELLA</i> , León, Eolas Ediciones, 2024, 136 pp.	97-100
MANUEL CARBAJOSA AGUILERA: FERNANDO DE HERRERA, «ALGUNAS OBRAS» Y OTROS POEMAS, ed. y notas de María Teresa Ruestes Sisó. Estudio de Antonio Ramajo Caño. Ed. y notas de los poemas latinos de José Solís de los Santos, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2024, 960 pp.	101-103

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ; CATHERINE ORSINI-SAILLET, RAFAEL CHIRBES/*LA CAÍDA DE MADRID*, Neuilly-Sur-Seine, Atlande, 2024, 261 pp.

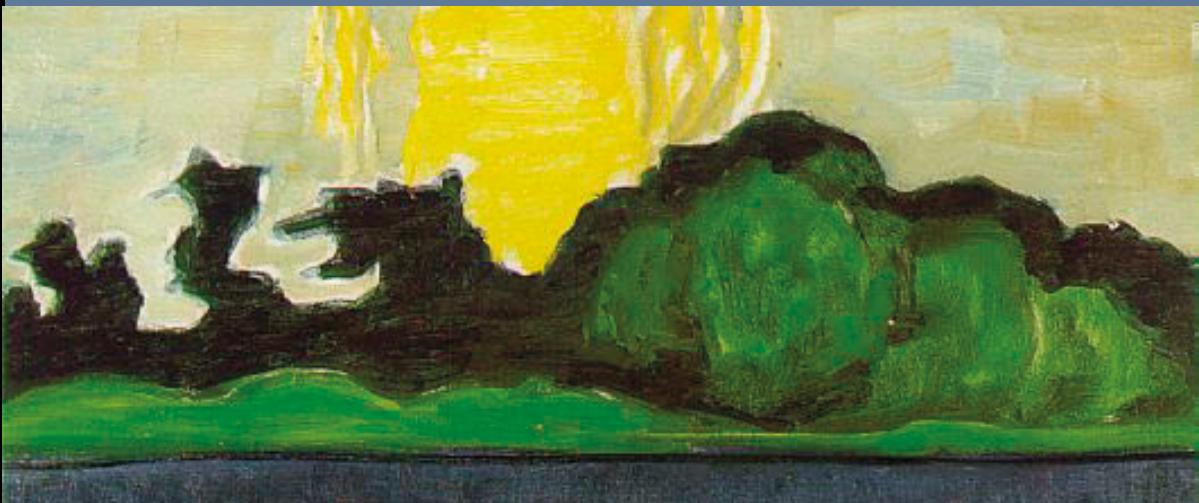
105-110

CONCEPCIÓN LÓPEZ-ANDRADA; MIGUEL AMORES FÚSTER, PABLO MARTÍN GONZÁLEZ Y MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, EDS., *CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL E ITALIANO: DIPLOMACIA, ARTE, MÚSICA Y LITERATURA II. ARTE, LITERATURA Y MÚSICA*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Aquilafuente, 361), 2024, 404 pp.

111-115

TERESA-SARAHÍ SORIANO CRUZ; FACUNDO GIMÉNEZ, *LA LÍNEA CLARA. LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA*, Sevilla, Renacimiento, 2022, 209 pp.

117-120



LECTURA Y SIGNO



SERVICIO
DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN



universidad
de león