



Cuadernos
para la Investigación
de la
Literatura Hispánica

46

2020

Fundación
Universitaria
Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

Seminario Menéndez Pelayo
Fundación Universitaria Española



Matías Palau Ferré: *Melibea*

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA
LITERATURA HISPÁNICA

Segunda época

Número 46
(2020)

Monografía
En torno a Ada Salas

Seminario Menéndez Pelayo
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Fotografía de cubierta: Javier Ramírez Serrano

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 2800 MADRID — Tel. 914 311 122 — Fax: 915 767 352

e-mail: literat@fuesp.com

<http://www.fuesp.com>

I.S.S.N.:0210-0061

Depósito Legal: M-28.094 - 1978

DIRECTORES FUNDADORES

Pedro Sainz Rodríguez (†)

Amancio Labandeira Fernández

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

SECRETARIA

M^a. Ángeles Varela Olea

COORDINADORES

Julio Escribano

Maša Kmet

CONSEJO EDITORIAL

Ana Isabel Ballesteros (Universidad CEU San Pablo)

Isabel Balsinde (Fundación Universitaria Española)

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Gema Cienfuegos Antelo (Universidad de Valladolid)

Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense de Madrid)

María Sánchez Pérez (Universidad de Salamanca)

Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)

CONSEJO ASESOR

Frederick A. de Armas (Universidad de Chicago, EEUU)

Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid)

Francisco Crosas López (Universidad de Castilla La Mancha)

Fernando Feliú Matilla (Universidad de Puerto Rico)

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)

Renata Londero (Università degli Studi di Udine)

Abraham Madroñal Durán (Université de Genève)

Cristina Moreiras (University of Michigan)

Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz)

Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid)

Duncan Wheeler (University of Leeds)

Sheri Spaine Long (University of Alabama at Birmingham)

SUMARIO

<i>Presentación</i>	9
---------------------------	---

Monografía *En torno a Ada Salas*

JOSÉ LUIS MORANTE <i>A solas en el canto (La poesía de Ada Salas)</i>	13
--	----

RAFAEL MORALES BARBA <i>Desconsuelo, obsesión, dramatismo y deseo: la elegía inicial de Ada Salas en Poesía y divergencia</i>	31
--	----

RICARDO VIRTANEN <i>Ada Salas: la música de los espacios</i>	45
---	----

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO <i>Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas o el poder absoluto de la palabra</i>	63
--	----

Miscelánea

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO Y ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ <i>Cinco años de escritoras en el almanaque ilustrado del Uruguay: índice bibliográfico</i>	91
--	----

JORGE MACHÍN LUCAS <i>El palimpsesto de Los viajes de Gulliver, de Jonathan Swift, en la obra literaria de Juan Benet</i>	109
--	-----

ÁLVARO ALONSO <i>Lo uno y lo múltiple en la narrativa de Antonio Prieto</i>	131
--	-----

JOSÉ ANTONIO LLERA <i>Escribir el duelo: acerca de Los desterrados (1947), de Rafael Morales</i>	143
---	-----

ANTONIO PRIETO	
<i>Sayo de hierro y aventura</i>	161

Papeles de la Fundación

ISABEL BALSINDE	
<i>Pedro Sainz Rodríguez y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones</i>	179

Libros

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ	
AA. VV. <i>El poema, flor de la nada. 15 glosas a la poesía de Leopoldo María Panero</i> . Ed. Javier Huerta, Coord. Daniel Migueláñez.....	207
MARÍA SERRANO AGUILER	
AA. VV. <i>Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal</i> . Ed. Javier Huerta Calvo, Coord. Maša Kmet	212
FRANCISCO CROSAS	
González Subías, José Luis. <i>Literatura y escena. Una historia del teatro español</i>	217
JAVIER HUERTA CALVO	
<i>Con descuido cuidadoso. El universo del actor en tiempos de Cervantes</i> . Textos a cargo de Francisco Sáez Raposo	220
ANA ISABEL BALLESTEROS	
Ayesta, Julián. <i>Obras de teatro. Piezas estrenadas, inéditas y prohibidas</i> . Ed. M ^a Ángeles Varela Olea.....	227
DANIEL MIGUELÁÑEZ GONZÁLEZ	
Fernández, José Ramón, García Yagüe, Javier y Pallín, Yolanda. <i>Trilogía de la juventud. (Las manos, Imagina, 24/7 Veinticuatro horas al día siete días a la semana)</i> . Ed. José Fernando Doménech	231
Noticias del Seminario Menéndez Pelayo.....	235
Resúmenes / Abstracts.....	241
Normas para presentación de originales	251

Presentación

HAN PASADO más de cuarenta años desde que apareciera el primer número de *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. Nació esta revista en el seno del Seminario de Literatura Menéndez Pelayo, fundado por don Pedro Sainz Rodríguez, sabio entre los sabios y *alma mater* de la Fundación Universitaria Española (FUE), donde se guarda su exclusiva biblioteca y su archivo personal. Don Pedro fue un modelo de intelectual abierto y liberal, cuya vida tuvo siempre como guía el más alto humanismo cristiano, el de Manrique y santa Teresa, el de Vives y Quevedo, el de san Juan de la Cruz y Cervantes. Que su amistad con don Claudio Sánchez Albornoz, otro gigante de la cultura española contemporánea, hiciera posible que a la FUE viniera a parar el Archivo de la IIª República en el exilio dice mucho de la grandeza de espíritu de aquellas dos personalidades que, por encima de diferencias ideológicas, tenían un mismo amor por la patria, la misma pasión por su historia, su arte, su literatura... Todo un ejemplo el de ambos intelectuales para la desnortada España de nuestros días, donde tantos mediocres voceros, expertos en despreciar cuanto ignoran, miran hacia el pasado con tan idiota suficiencia como despreciable ira.

Tuvo por entonces Sainz Rodríguez entre sus más próximos colaboradores a un joven profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Amancio Labandeira Fernández, a quien se le debe el impulso definitivo para la salida de los *Cuadernos* y su sostén durante estos años pasados. Largo y cumplido periodo este, en el cual el profesor Labandeira logró tender puentes entre la FUE y la Complutense, hasta el punto de hacer del Seminario Menéndez Pelayo una feliz

prolongación del Departamento de Literatura Española de aquella. Y así abrió las puertas de la Fundación a sus colegas, que pasaron por ella publicando en sus revistas e impartiendo ciclos de conferencias, multitudinariamente seguidos por una legión entusiasta de estudiantes, a los que en sus clases el doctor Labandeira tenía la habilidad de ganar en seguida para la causa. No fueron pocos, en efecto, los jóvenes que corroboraron en los salones de la FUE su vocación de filólogos e investigadores, y que más tarde verían publicadas en esta casa sus tesis doctorales. Frente a los egoísmos y miserias de la tribu académica, ha sido el de Amancio Labandeira otro altísimo ejemplo de entrega y generosidad, *paso honroso* el suyo por la vida, como rezaba el título del libro-homenaje que sus amigos y colaboradores le dedicaron en 2010.

Para la investigación universitaria los años no pasan en balde, y los retos cada vez mayores de la era digital que vivimos exigen una constante voluntad de renovación. De ahí la necesidad de algunos cambios que, manteniendo el carácter fundacional, pongan al día esta veterana publicación. Tal es lo que pretende la nueva época que inician, con este número, los *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. Propósito firme de su director, secretaria y equipo de redacción es no solo mantener el prestigio de la revista sino incrementarlo mediante los usos y métodos de calidad que hoy demandan los estándares académicos.

A todos, pero en especial a los más jóvenes profesores e investigadores de las literaturas hispánicas brindamos las páginas de esta revista que, bajo el lema de la Fundación que la acoge –*sub halitu fidei in altum progrediar*–, seguirá siendo un ámbito de libre expresión y del mejor espíritu humanista.

El Director

MONOGRAFÍA
EN TORNO A ADA SALAS

A SOLAS EN EL CANTO (LA POESÍA DE ADA SALAS)

JOSÉ LUIS MORANTE

I.E.S. Duque de Rivas

EN *Diez años de poesía en Extremadura (1985-1994)*¹, volumen editado en 1995 por el profesor y ensayista Miguel Ángel Lama, se exploraba la cartografía poética de la comunidad autónoma en la etapa finisecular. Junto a los consagrados –Santiago Castelo, Pureza Canelo, Ángel Campos...–, con amplia proyección, salían a la luz tempranos afanes para reactivar la nómina del momento. En esa amanecida se integra Ada Salas (Cáceres, 1965). La poeta logra en 1987 el Premio Juan Manuel Rozas con *Arte y memoria del inocente*, libro impreso al año siguiente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. En sus aulas, la incipiente autora había cursado Filología Hispánica, vinculada al grupo poético de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres. Son días marcados por el aprendizaje y un ensanche de relaciones que refrenda intereses, busca guías y canaliza la personalidad literaria.

Arte y memoria del inocente se inicia con dos referencias: una estela aforística de Alonso Guerrero, cuyo posterior trayecto se escora hacia la ficción narrativa, y un pensamiento de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa. El conjunto de poemas se despliega como en-

¹ Miguel Ángel Lama, al titular su antología, se inspira en el volumen autobiográfico de Carlos Barral *Los años sin excusa*. La panorámica extremeña continúa el trecho analizado por *Abierto al aire* (1984), publicación de Álvaro Valverde y Ángel Campos.

trega diáfana, donde el tiempo y el sustrato biográfico marcan las rutas argumentales. Se oye la confidencia penetrante y sutil. Con naturalidad, los versos entrelazan intimismo y contemplación, contienen el aire del amanecer.

La caligrafía de este momento auroral evidencia la inclinación hacia el formato breve, que concede a los cierres poemáticos una pulsión conclusiva. Los poemas hacen de la palabra raíz vital, iluminan los corredores de la identidad con implicación activa, ajenos al objetivismo realista dictado por las circunstancias externas:

He vivido cien siglos con horas semejantes.
He sufrido la ciega soledad del pájaro caído
la cruda languidez de los cielos abiertos.
Amé la lluvia en la ciudad antigua
el humo los cristales los astros
desatándose.
Nada me sobra en cambio.
La palabra es el don
que solicito.

[NDA², 2007: 48]

Se describe la oscura finitud del amor. Tras el abrazo del deseo, en el atardecer solo queda la llaga, el corte, el dolor que supura. El ánimo se llena de grisura, como si la experiencia sentimental se hubiese sometido a un deambular que transformara su naturaleza y se mostrara ahora desvalida. También la escritura está sometida a la erosión temporalista y se hace ocaso. Con lapidaria emoción, la poeta describe el tránsito del incendio en ceniza:

² El volumen *No duerme el animal* (2009) recoge la obra escrita por Ada Salas entre 1987 y 2003. Sirve de base al presente estudio, donde cada poemario se cita con la abreviatura de las letras iniciales del título: NDA sería, por tanto, *No duerme el animal*, compilación de trayecto con la versión definitiva de los poemarios incluidos.

El verso cae
como la brasa
se deshace

[NDA, 2007: 58]

El aserto toma como cabo argumental una idea de René Char: el surco escritural no se abre en el afán cognitivo del poema; muestra un destello que se borra de inmediato. Una vez escritos los versos, la sensación de asombro se hace amnesia. Con el tiempo, el poeta de *Común presencia* (2007) será uno de los asideros teóricos de la poética. Al cabo, el hermetismo no radica en la expresividad del lenguaje sino en la misma naturaleza del poema.

Desde que se publica esta entrega de Ada Salas hasta 1990 la ciudad poética sigue mostrando una sosegada convivencia de idearios. El tramo finisecular abre un tiempo literario marcado por la diversidad. Todas las superficies verbales dan forma a un relevo generacional sin fracturas estrepitosas, y entienden la poesía como un pautado proceso dialéctico de desarrollo colectivo.

En 1994 Ada Salas con *Variaciones en blanco* consigue el Premio Hiperión, compartido con Alejandro Céspedes, autor de *Las palomas mensajeras no saben volver*. El título de esta entrega remite a una corriente minimalista que incide en el magisterio de José Ángel Valente, cuya compulsiva interrogación poética es definida así por Andrés Sánchez Robayna al reseñar *Material memoria*³:

Despojamiento o, mejor, desposesión radical de la palabra. Ello hace a esta poesía moverse en la zona de la experiencia de los límites, el texto como suspensión o infinitud de la experiencia verbal a la que ha llegado la propia experiencia intelectual y moral ... El texto parece solo existir por el atravesamiento del silencio. El silencio como *materia natural* del texto: el poema como espacio de silencio [1982: 25].

³ Según comenta el teórico: «el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en el que consiste primariamente lo que llamamos creación poética» [Valente, 1994: 19-26].

En la dedicatoria comparecen la tersura y la serenidad del patrimonio emotivo: «A mi padre. Y a su fértil memoria». La ausencia expande matices atemporales hasta llegar a un equilibrio justo entre pasado y presente; los recuerdos no descansan; su proyección oblicua es apoyo continuo en la desolación. En *Variaciones en blanco* sorprenden la cantidad y el contraste de citas incluidas. Esta diseminación de claves recurre a un legado diverso, como si buscarse refrendar un mapa intelectual. La primera cita solo nombra: *Variaciones Goldberg*; tiende un puente afín al título y recuerda la obra musical de Johann S. Bach y la celebrada y posterior interpretación del pianista Glenn Gould. Otras señales paratextuales fusionan las presencias de Garcilaso, Mallarmé, Celan, Verhaeren y Ungaretti; esquejes que comparten sensaciones de soledad, ensimismamiento y quietud. Se escucha el retraído estar de un libro escrito casi en un ambiente monacal durante un intermedio docente en territorio francés. Según la autora,

Variaciones en blanco intentaba transcribir el diálogo (o más bien la constante interpelación) entre dos entidades nacidas de un desdoblamiento interno. Tenía la conciencia de que un yo «otro» profundo y sumergido guardaba celosamente el misterio de la palabra. A lo largo de los poemas quería dejar constancia de un viaje interior que me llevase a él, hasta afrontar un reconocimiento mutuo [Salas, 2005: 23].

En el poema los sangrados adquieren protagonismo: marcan un ritmo fragmentario y escogen mínimas grafías que describen el transitar del yo. En el silencio del blanco habita el signo cero, un signifiante sin significado que encaja la estructura como un acorde interno que une y separa, que acoge lo implícito y crea una sobria situación emocional. El dolor se despoja del desgarró estridente para sembrar en la conciencia un aire herido que nunca se sosiega; abre firme la piel para buscar la luz.

El tercer andén, *La sed*, aparece en 1997 de nuevo en Hiperión. La entrega profundiza en el minimalismo expresivo del texto breve, cerrado con la esencialidad tajante del decir aforístico. Intenso y pre-

ciso cada poema se construye con una exigente economía que borra lo enunciativo. Otra vez cobra fuerza el espacio en blanco que ralentiza el sustrato temático. La lectura expande una sensación interior de quietud y silencio, como siluetas de casas deshabitadas que permanecen en la memoria, impregnadas por la niebla densa del extrañamiento. Así lo refrenda la dedicatoria del libro al lugar familiar, ubicado en el sosegado callejero de Cáceres: «A la casa de León Leal, 3. A todo lo que en ella vivimos» [Salas, 1997]. Como escribiera Eugenio de Andrade, nace en la evocación un «ardor hecho de olvido». La sed es carencia y necesidad, reclamo para buscar un pretérito que no requiere certezas sino impresiones. En ese trayecto interior duerme el desasosiego, la soledad del estar, el frágil refugio de las palabras y el devenir, territorio baldío con sensaciones de orfandad y finitud. El pasado, en el cansancio de lo contingente, es una lejanía que borra indicios, un árbol casi seco en el que perduran todavía algunos frutos a trasmano. Si la concisa ofrenda inicial recoge la presencia del recuerdo y su luz sin rupturas en el tiempo, se vuelven a recuperar las sensaciones perdidas y el tacto agrietado del lugar propio, con versos que justifican el peso de aquel escenario de infancia:

La casa que abrigó tu corazón
será una ruina. Furtivos
en la noche
la habéis abandonado.
Oscura en el jardín la tierra removida.
Quise
decir traición

y dije llanto.

[NDA, 2007: 173]

Ada Salas, en nota final, clarifica los referentes concretos de algunos poemas; así «A qué región me llegaré a buscarte» nace de la ausencia paterna y del intenso lastre de la pérdida: «Me has herido de vida

desde toda / tu muerte // y no hay sueño bastante a tu vacío». También alude a dos voces singulares del 50, con idearios estéticos paralelos: Francisco Brines, poeta elegíaco, y José Ángel Valente, ejemplo de realidad trascendida y dimensión mística del decir poético. Ambos magisterios ayudan a madurar la propia voz que enlaza elegía y sentir temporal. El sujeto es materia leve que entrelaza en la introspección un recorrido de conocimiento.

El transcurso poético deja en 2003 un nuevo título, *Lugar de la derrota*. El epígrafe recuerda que el periplo vital circunda espacios de ausencia y despedida; son territorios carenciales que ubican en la definición existencial del yo una perspectiva de claudicación que lastra el ahora y anula el porvenir. Sin embargo, el comienzo del poemario postula una comunión celebratoria, casi como una ofrenda litúrgica. Como si el ser físico fuese un sustrato más del entorno natural, el sujeto dispone su entidad hacia el ocaso crepuscular de la finitud, empujado por ese impulso de abrazarse a la tierra. La condición transitoria afecta también al verbo; la semántica de la lluvia versal dura un instante y, de inmediato, se hace oquedad.

Lugar de la derrota acoge un poema cuyo primer verso, «No duerme el animal» servirá para integrar el corpus escrito entre 1987 y 2003. Propicia una interpretación simbólica. El yo personifica un estar vigilante que otea el rastro inadvertido de la escritura. Solo desde esa vigilia arranca el recorrido hacia dentro; se franquea el portón que comunica con la región etérea del vacío donde se cobijan las palabras. La espera tiene la exactitud de un círculo que enlaza la periferia del afán de escribir y el centro, lugar del cauce verbal, semillero y espacio colmado en la siembra.

Es complejo alzar la voz propia sin la cimentación de otros registros. Entre ellos sobresale el testamento poético de José Ángel Valente, amasado durante décadas, que se hace síntesis en *El vuelo alto y ligero* (1998). Sus esbozos verbales configuran un transitar jalonado por líneas de sombra. De esa caligrafía del no estar y de inquieta soledad participan los poemas de Ada Salas. Se escriben desde la me-

lancolía de la ausencia, según corrobora también la nota final del poemario. La pérdida del padre impregna el decir de «De nuevo este sabor», «Tuyas son la mirada» y «Si estuvieras aquí»; mientras que el sentido homenaje hacia el maestro, antes y después de la muerte de José Ángel Valente, se resguarda en los versos de «Celebrando el banquete», «Solo. Como ese pájaro» y «Y si dijeras / luz».

El cierre suscita una reflexión. Quien se dedica al autoanálisis de su vocación lírica encuentra el margen. Percibe, como escribiese Ida Vitale, «un vago polvo y un perfume». Pero esta opacidad no debe cercenar la voluntad de conocer los desarrollos del ideario personal. Nunca se descubren superficies uniformes sino los salientes de una textura irregular, el mudable epitelio de un paisaje vivo.

En 2005 Ada Salas entrega el ensayo fragmentario *Alguien aquí*, subtítulo *Notas acerca de la escritura poética*. Era la primera inmersión en el estudio del quehacer poético y su lógica interna. Se advierte que son «reflexiones dispersas que he ido anotando en cuadernos a lo largo de nueve o diez años, de forma paralela a la escritura, a veces para ayudarme a dilucidar qué me traía entre manos, sin continuidad y sin sistema (aparecen, más o menos, en el orden en que se escribieron)» [Salas, 2005: 7]. Además, proporciona otro dato: los textos han ido apareciendo casi a la vez que los poemas iniciales, a partir de *La sed*, lo que subraya la sensación de hallarnos en una vigilia escritural que clarifica una honda experiencia interior. El libro añade dos citas muy heterogéneas⁴, una ensimismada y densa de Alejandra Pizarnik, y una coplilla popular de Enrique Morente y Sabicas.

Casi con formato aforístico, la apertura entrelaza pensamiento y poesía: «Quien escribe lanza una piedra a la superficie mansa y lacustre del silencio». Se trata de alborotar la quietud para otear las corrientes subterráneas que mueven el verso.

⁴ En la diversidad del paratexto se escenifica esa confrontación que impulsa los análisis literarios entre el subjetivismo, tan presente en la introspectiva experiencia creadora de Alejandra Pizarnik, y la tradición, abierta y colectiva, hecha por acumulación externa.

El vacío se conforma como territorio natural del poema. Lejos de la idea enunciativa y de la reconversión textual de procesos cotidianos, Ada Salas reclama una caverna primigenia, las asimetrías de una oquedad desasida del protagonista biográfico. La escritura nace de una intangible dimensión del pensamiento, no es palabra en el tiempo sino palabra al margen, hecha de esencia y soledad, cambiante e inmutable: «La poesía surge de la indagación en el propio lenguaje; no es el escritor el que piensa, el que construye; es el lenguaje el que se piensa a sí mismo. La poesía es la otra vuelta de tuerca del lenguaje» [Salas, 2005: 66].

Las notas integran procesos indagatorios heterogéneos. De su mano regresa la emotiva desnudez de las jarchas⁵, mínimos poemas de intensa querencia en los que se ha borrado la pertenencia a un yo concreto. Otro asunto es el rastreo de la escritura poética como recorrido, un viaje a sí mismo que convierte al sujeto en un visionario de lo real. El avance creativo es una travesía ascética que hace de la meta oquedad, vacío.

La última cuestión explorada en *Alguien aquí* se acoge con el epígrafe «¿Poesía en femenino?»⁶; el aserto invita a posicionarse sobre una dialéctica que no acaba de diluirse. Para Ada Salas el imperativo femenino no es un punto de partida. La poesía como género asexuado solo reside en lo humano. La escritura ha de superar la contingencia para desplazarse hasta el origen y dar cauce a un territorio abstracto.

Esa conciencia del ideario convive solidaria con el *corpus* escrito en el volumen *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*. Recoge sin modi-

⁵ Como perdurables vestigios de la lírica popular, las jarchas son breves canciones cuya etimología nominal procede del árabe y significa salida o final. Se caracterizan por argumentar situaciones amorosas desde un registro intimista y coloquial, que entronca con sentimientos colectivos y populares.

⁶ Para profundizar en la óptica feminista y su diversa expresión literaria es aconsejable el volumen *Mujeres en la literatura*. Escritoras, coordinado por Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Los ensayos reunidos recorren la expresión literaria feminista, como tema intertextual, desde la poesía cortesana del siglo XVI hasta los géneros literarios de la modernidad.

ficaciones los cuatro primeros títulos, salvo *Arte y memoria del inocente* que pierde ocho poemas. Queda expuesta una trayectoria de casi dos decenios. El mirador permite examinar el recorrido con perspectiva y sondear la pertinencia conceptual de la etiqueta «poesía del silencio»⁷ [Pérez Parejo, 2007], tan cercana al periplo creador de la escritora, aunque admitiendo siempre que la semántica prodiga matices y evoluciona en el decurso temporal. Queda claro que Ada Salas opta por una línea reflexiva y minimalista cuyos procedimientos retóricos entroncan con la disolución, el hermetismo y la reticencia, es decir la conciencia de un lenguaje en crisis que conoce la insuficiencia de las palabras ante el colapso de la realidad. El sentido poético se vela o se recluye en un silencio primigenio de hondo significado.

Con el libro *El margen. El error. La tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)* Ada Salas consigue el II Premio Literario de Ensayo Fernando Tomás Pérez González. Esta segunda entrega en prosa se incorpora en 2010 al catálogo de la Editora Regional de Extremadura. Otra vez la escritura sondea su cuerpo reflexivo desde el fragmento con una fuerte intertextualidad. En el prólogo «Estaba dándole vueltas a esto» la poeta establece tres vértices conceptuales para deslindar el lugar en el que ocurre el poema: se habla del margen, el error y la tachadura, términos nacidos casi al azar a partir de la lectura de Anne Carson⁸.

Desde esos términos emerge lo inesperado, aquello que está inmerso en la capacidad de ruptura del lenguaje poético, cuyo afán

⁷ En el capítulo «Relaciones entre la crítica del lenguaje y la poética del silencio» del ensayo *Metapoética y ficción: claves de una renovación poética Generación de los 50- Novísimos*, de Ramón Pérez Parejo, se analizan los procedimientos característicos del ideario, asociados a una fuerte reflexión metapoética. Se estudia también a partir de distintos poemas cómo se va perfilando la tendencia hasta los años ochenta.

⁸ Con fuerte formación clásica, la escritora canadiense Anne Carson es ensayista, profesora de literatura clásica y comparada, traductora y poeta. Aborda el poema con paso alejado y objetivo, al modo de un narrador, para desligarse de lo biográfico y sus vetas intimistas y para entreverar en sus poemas un amplio sustrato cultural.

actúa desde la extrañeza y por condensación. Tras el temblor y lo insólito germina la sensación de otredad que concede el momento de escritura. Ser poeta no es una condición, es un estado; en él sucede la creación en un punto sin tiempo, ajeno a una realidad de clichés. Para deshacer esos previsibles escenarios comunes es preciso ahondar en las aguas profundas del lenguaje mediante la imaginación y estrategias expresivas como la metáfora y el extrañamiento. En suma, recordando el *dictum* de Mallarmé, el poeta trabaja «para dar el sentido más puro a las palabras de la tribu». Pone voz, melodía, sintaxis, establece una fórmula cuyas variables aglutinan poesía, música, emoción y sentido, pero resaltando, como precisaba Octavio Paz, que el norte del poema es el poema mismo, sin acotar espacios, adentrándose para ver y sentir allí.

Junto a los textos en prosa, que tienen indudable valor para calibrar la autopercepción de Ada Salas de su escritura, algunos recuentos generacionales han servido para el análisis introspectivo y metaliterario. Es el caso de la antología *Última poesía española (1990-2005)*, con edición y selección de Rafael Morales Barba. El apartado que enfoca a la extremeña contiene una sugerente poética: «Escribo sin premeditación. Procuro ir a la escritura vacía de intención, con la mayor libertad posible, porque pienso que cuando el poeta “dirige” en exceso el poema lo destruye» [Morales Barba, 2006: 95]. Una vez más, en la poética está presente el magisterio de José Ángel Valente, quien en los versos de «Sobre el lugar del canto» habla de la palabra que nace sin destino. No hay norte previo para la grafía lírica; no es el efecto de un recuerdo sino la causa de un viaje sin entorno geográfico donde la razón no dicta las coordenadas del recorrido. La poesía solo es poesía; niega cualquier otro propósito que no sea la búsqueda de verdad y belleza en un proceso de autoconocimiento.

No se trata de describir una vivencia pretérita que emparente el ser biográfico y la voz del sujeto verbal, sino de una experiencia cognitiva, un espacio germinal que se rehace en el discurrir.

Constantes formales y contenidos semánticos no son aportaciones disímiles sino aspectos complementarios e inseparables; el molde nace desde el contenido y, del mismo modo, el hilo argumental fructifica a través de las palabras.

Y, por último, la consideración del trayecto creador como un avance homogéneo y unitario que no se alza a través de modas o elementos externos sino por el crecimiento de una voz singular que se gesta con plena convicción.

La poética prosigue en su búsqueda de la transparencia, clarificadora y múltiple en su propuesta:

A pesar del aire sosegado de mi escritura, tengo una concepción de la poesía bastante salvaje, extrema. Un buen poema es todo lo contrario de la ganga, del añadido, del halago, del ruido, de la charla huera y banal. Es, más bien, un zarpazo, una piedra en el zapato; algo que duele y, porque duele, consuela [Morales Barba, 2006: 96].

El poema, a pesar de su aparente contención retórica, contiene un magma convulso. De él se ha desgajado el soliloquio verbal para construir un hueco a la intensidad; para moldear una herida. Queda también el cálculo perimetral, esa labor de taller que pule estructuras y asimila la fuerza del material y propicia el despertar del poema, ese milagro estético al que aludía Juan Ramón Jiménez en su aforismo «Más es menos». Escuetto y efectivo, el párrafo final establece un claro paralelismo entre el sedentarismo de la escritura y el oficio tenaz de quien se enfrenta a una realidad compleja: «No se puede escribir si no se ama el riesgo (yo clasificaría la labor del poeta entre los trabajos de alto riesgo)» [2006: 96].

Aunque en la obra de Ada Salas no proliferan los textos que definen su proceso poético, es innegable la fuerza clarificadora de esta reflexión y la profundidad consciente con que la conciencia del yo poético se acerca al lenguaje. Desde ese equilibrio, en el que la escritura mantiene su epitelio dubitativo, se escribe *Esto no es el silencio* (2008), reconocido con el XV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba

Ricardo Molina. La poeta siente la marejada de su grafía expresiva; *Esto no es el silencio* supone «una experiencia de una intensidad y emoción difíciles, incluso de recordar; un territorio hacia el desaprendizaje. El tenaz discurso de sus poemas emana de “la grieta, la fisura ... lo hundido en la hendidura de la realidad, en un deseo (no dirigido) de penetrarla o trascenderla”».

Como si fuese a transitar un desierto de secreta desolación, el yo verbal dispone sus pasos para una travesía a la intemperie. Deambula por un lugar lastrado por el óxido que niega su condición hospitalaria y propicia el frío que convoca la ceniza final. Los restos del derrumbe conforman un escenario de contemplación; ponen voz a la severa derrota de la memoria. La realidad simula un bodegón, un rompecabezas asimétrico al que es preciso buscar sentido.

El poeta, ensayista y crítico José Luis Gómez Toré percibe en el libro *Extramuros. Escritos sobre poesía* (2018), el comienzo de una nueva etapa que afecta también a la estética formal: los poemas se alargan, se emplean menos blancos interversales y la escritura se torna más enunciativa, con una mayor carga expresiva. Otra singularidad es el lacónico lirismo, capaz de aglutinar emoción y transparencia.

Es evidente que detrás de las composiciones se configura un tiempo personal de crisis. El don de la poesía, aunque vele el devenir biográfico, está contaminado por la angustia y sus efectos secundarios. Persisten el silencio y el miedo en un estar en la sombra.

Quiero resaltar aquí, de nuevo la presencia de Alberto Caeiro en «Leo a Alberto Caeiro y Caeiro / me enseña / de nuevo lo que olvidado». Conviene recordar que el heterónimo pessoano ya estaba en el arranque del primer libro, como si se subrayara lo que significa esta máscara que personifica una estética de la abdicación; una filosofía sin filosofía que cuestiona y rechaza el flujo continuo de la tradición cultural a partir de un retorno a la naturaleza. En ese regreso el pensamiento se desviste, despoja el interior de conceptos y en sostenido desaprendizaje retorna a lo simple, a la manifestación única y tangible de las cosas, al no pensamiento, a la ausencia de palabras.

La Editora Regional de Extremadura impulsa en 2010 la salida en Mérida de *Ashes to Ashes*, compilación de catorce composiciones que acompaña a idéntico número de realizaciones plásticas de Jesús Placencia⁹. La gestación del libro ha sido expuesta por el pintor melillense. El artista realizó una primera serie de dibujos escritos que parten de la traducción de los *Cuatro cuartetos* de Thomas S. Eliot para interiorizar su significado. Así completó una serie que emplea la escritura como forma gráfica, tomando las mismas palabras, versos y conceptos que aparecen en la obra de Eliot. Más tarde, a partir de los dibujos, Ada Salas aporta su versión poética en un denso proceso de disolución en el otro.

La expresión *Ashes to Ashes* tiene como valor el aserto «cenizas a las cenizas», cuyo origen procede de la escritura bíblica del Génesis. Ha sido empleada con profusión en obras y géneros artísticos diversos como asunción de la naturaleza humana que deviene finitud y retorno al polvo.

Pintor y poeta repiten colaboración en 2016 en *Diez Mandamientos* que también aporta una decena de realizaciones plásticas de Placencia en una hermosa edición impulsada por La Oficina (Madrid, 2016). Síntesis esencial de la ley divina, los dogmas enlazan el corpus doctrinario con la voluntad de cumplimiento del sujeto y sus aspiraciones de trascender lo terrenal para ser partícipe de la plenitud espiritual donde se culmina la existencia. Tan conocido referente cede su epígrafe nominal a las mutaciones creadoras de la poeta. Las imágenes conceptuales sugieren, alientan la interpretación, dictan palabras indagatorias en las que vivir se hace principio en un oscuro itinerario entre signos. En cada imagen alza su brisa de sensaciones el temblor del poema, como si los versos iluminaran una memoria visible, un proceso de conocimiento y búsqueda donde lo de fuera alimenta y

⁹ Nacido en Melilla en 1964, Jesús Placencia protagoniza una activa exploración matérica y cognitiva en campos como la arquitectura, la pintura y el dibujo. Su obra se ha recogido en diferentes exposiciones individuales y en trabajos documentales monográficos.

nutre el interior. Así se liberan, como fases de una estructura unitaria que se personifica en cada identidad, los otros mandamientos del ser: vivir, confiar, estar atento, disfrutar, aprender, respirar, maravillarse, suspender el juicio, callar y obrar, seguir. Ampliando los rígidos límites del ser, culmina así el necesario recorrido de una intensa resurrección personal.

La edición de *Limbo y otros poemas* en Pre-Textos (2013) prolonga el singular espacio creador de la poeta sin giros bruscos, con la estela de singularidad y hondura que encarna su propuesta. Sorprenderá al lector que tras el umbral del paratexto aparezca el poema «Epílogo» como amanecer y no como clausura. Refrenda el desorden existencial, ese deambular desajustado que rompe el equilibrio de los días y añade claroscuros y recodos, borrando lo que podría ser una sucesión ordenada y discreta. Afín a esa actitud es el lóbrego concepto del dolor y sus procesos de desmoronamiento. Desde esa caligrafía irregular se componen las distintas escenas del poema. En él se convierte en veta central la dimensión erótica del cuerpo y sus resonancias: el deseo, la experiencia sexual, las oscuras incisiones carnales del subconsciente o el rumor de un cuerpo sin boca que deja oír su «desaprendizaje de la trama del lenguaje».

La experiencia erótica y la poética comparten intersecciones visibles; ambas son legados de la materia y del quehacer laborioso de una identidad volcada hacia el centro de sí misma. La escritura, como el acto erótico, convulsiona; engendra y crea. Ambos son núcleos germinativos.

El afán de escritura conlleva un intenso laborar de observación y anidamiento, un acarreo de percepciones que, tras su apropiación, diluye el soporte anecdótico. Esa falta de consistencia ubica al protagonista lírico en un territorio de espera –tal vez sea ese el sentido más ajustado de la palabra limbo–, un espacio fronterizo que especula con la liberación y la apertura. En ese estar de la conciencia el cuerpo se define como una materia viva atemporal.

El aserto «Otros poemas» asume el planteamiento diverso, aunque persisten temas, por ejemplo, la recreación de la imaginería bíblica en el poema fragmentado «Anunciación», a partir de la pintura de Sandro Botticelli. Otras composiciones inciden en la maternidad como estado contradictorio, o en la mirada al cielo cuajado de elementos celestes y proclives a la contemplación. Esa presencia del entorno celeste y natural propicia la asunción del papel de espectador que se ejerce también sobre la pintura. Hay que traspasar el umbral de la representación para habitar el sentido sin desistir.

Urdido desde la gratitud leemos el homenaje a tres poetas, cuyo periplo biográfico estuvo habitado por la desolación: Hölderlin, Sylvia Plath y Apollinaire.

Limbo y otros poemas deja la sensación de estar escrito en el centro del frío, en una oscuridad que busca el peso de la luz desde la vivencia y el laboreo de los sentidos para integrar en la memoria viva el callado lenguaje de las cosas como un halo vibrante.

En este último segmento escritural el libro *Descendimiento* (2018) asocia la práctica poética al limo original del cuadro «Descendimiento», una obra del pintor flamenco Rogier Van der Weyden. El cuadro, expuesto en el Museo del Prado, es un óleo sobre tabla de fuerte intensidad cromática. Fue pintado antes de 1435 y estaba destinado a servir como retablo mayor en una capilla de la iglesia de Nuestra Señora Extramuros en Lovaina. En la obra resaltan el sentido escultórico de las figuras, la calidad técnica de su ejecución y la expresiva singularidad de cada figura como si se hubiese desechado en el grupo cualquier presencia circunstancial.

Más allá de la interrogación contemplativa que capta la experiencia sensible, comparece en los versos una fuerte implicación emocional. Como argumenta el crítico Antonio Ortega «el cuadro se inscribe en la mirada del poema, y ambos entablan un diálogo trasfigurado en espejo y reflejo» [2019: en línea].

En el planteamiento lírico, hay una clara divergencia entre las dos partes de *Descendimiento*. Sobresale en la sección de apertura una pro-

longada representación del cuadro; la figura retórica de la écfrasis impulsa una dialéctica enriquecedora entre palabras y presencia visual; el poema se convierte en un icono verbal que adquiere significación literaria.

El referente cultural se reproduce al final del libro en blanco y negro, como si convocase al lector a su propio ejercicio de contemplación. Da voz a una gestación de significados que desliza nuevas exploraciones semánticas. La mirada contrae los puntos de luz, es una síntesis de la entrada al reino del no, donde la vida adquiere cumplimiento final. Mirar exige interiorizar la representación pictórica de la muerte; percibir el retorno a un espacio anterior, ese vacío sin mácula en el que nadie es identidad.

Más allá de las palabras abstractas está la verdad del sentir, la capacidad de comprender que el cuadro camina más lejos del color, el encuadre o la composición armónica de las figuras.

En el apartado «Descendimiento (Oratorio)» el sujeto verbal desdén la actitud del espectador para estar de manera activa en el desarrollo accional. Esta pactada mutación implica un borrado del ser para integrarse en la pigmentación interna del cuadro. Con una clara inspiración en las Sagradas escrituras, base esencial de la concepción cristiana común, coro y solistas componen un oratorio con repartición de papeles existenciales; el coro contextualiza las postrimerías de la crucifixión; un gran círculo abierto como una mancha blanca. Los solistas exaltan, no se desgajan, como si participasen en una floración inacabable: María, Jesús, Juan, María Magdalena, Nicodemo... Esas presencias que han sobrevivido a la muerte, pero sintieron la oscuridad del sufrimiento, el filo del cuchillo entrando en la herida que no deja respirar. De esta conjunción aflora un minucioso orden estético, meditativo y proclive al desasosiego.

Este demorado transcurrir por las claves estéticas de Ada Salas subraya el empeño de situar la palabra poética lejos de lo convencional, al margen de cualquier tentativa epigonal, a contracorriente de tendencias y grupos en pos de una singularidad marcada por el tanteo y la búsqueda.

El hecho poético se apoya en un lacónico andamiaje que tensa la relación entre silencio y palabra. Busca accesos al conocimiento a través de los efectos de un lenguaje que integra la temporalidad y su conciencia, la realidad percibida desde una dinámica de repliegue, como espacio emotivo y de pensamiento.

Ada Salas ofrece una poesía que aporta las coordenadas del lugar propio, que siente en su oquedad, como escribiera Elias Canetti, «un animal desconocido cuya forma completa no podemos abarcar de una sola ojeada. La interpretación es una jaula, pero él no está nunca en el interior».

BIBLIOGRAFÍA

- CHAR, René (2007): *Común presencia*, edición bilingüe, trad. Alicia Bleiberg, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2018): *Extramuros. Escritos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- LAMA, Miguel Ángel (1995): *Diez años de poesía en Extremadura (1985-1994)*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres.
- MORALES BARBA, Rafael (2006): *Última poesía española (1990-20005)*, Madrid, Marenostrom.
- ORTEGA, Antonio (2019): «Un acto de amor», *Babelia*, (18-III), <https://bit.ly/3p3VINn> [Consultado el 12 de noviembre de 2020].
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007): *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética Generación de los 50-Novísimos*, Madrid, Visor.
- SALAS, Ada (2018): *Descendimiento*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2016): *Diez mandamientos*, con dibujos de Jesús Placencia, Madrid, La Oficina.
- ___ (2013): *Limbo y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2010a): *Ashes to Ashes*, con catorce dibujos de Jesús Placencia, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- ___ (2010b): *El margen. El error. La tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*, Badajoz, Diputación de Badajoz/Editora Regional Extremeña.

- ___ (2008): *Esto no es el silencio*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2009): *No duerme el animal. Poesía (1987-2003)*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2005): *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2003): *Lugar de la derrota*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1997): *La sed*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1994): *Variaciones en blanco*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1998): *Arte y memoria del inocente*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- VALENTE, José Ángel (1994): «Conocimiento y comunicación», en *Las palabras de la tribu*, (Barcelona, Tusquets), 19-26.
- ___ (1998): *El vuelo alto y ligero*, introducción, edición y selección de César Real Ramos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional.
- ___ (1982): *Material memoria*, Madrid, Alianza.
- WALDE, Lillian von der & REINOSO, Mariel (Eds.) (2009): *Mujeres en la literatura. Escritoras*, *Destiempo.com*, 41.

DESCONSUELO, OBSESIÓN,
DRAMATISMO Y DESEO:
LA ELEGÍA INICIAL DE ADA SALAS EN
POESÍA Y DIVERGENCIA

RAFAEL MORALES BARBA

Universidad Autónoma de Madrid

A Juan Carlos Gómez Alonso

LLEGÓ el momento de remplazar las cuerdas en la guitarra lírica en la Universidad Autónoma de Madrid. Un «hasta luego» y el comienzo de una nueva etapa en *Poesía y divergencia* tras varias décadas de ilusiones y proyectos. Será igual de fértil, si no más, bajo la tutela de José Antonio Llera y Javier Pérez Castilla, mucho más jóvenes y con un conocimiento de la cuestión y fuerza que me empiezan a faltar. Han sido casi cuatro apasionadas décadas de congresos, encuentros, cursos, lecturas, que hemos querido cerrar con un pequeño encuentro dedicado a Ada Salas, que ya había leído en nuestras aulas hace unos años. En este trabajo nos fijaremos principalmente en el primer periodo de la autora (1997-2009), y también en muchos momentos de *Limbo y otros poemas* (2013). Por eso, y antes de entrar en materia, me permitirán, *en passant*, algunos agradecimientos y resumen de nuestra afanosa tarea y el porqué de despedirme con ella. No solo por ese estupendo libro, *La sed*, donde se flexibilizó la sequedad del

último Valente, sino por reconocimiento y afecto a Extremadura. El campo de Talavera de la Reina de mis ancestros paternos siempre miró hacia las dehesas occidentales y sus gentes, con las que guardo deudas, amén de sus instituciones. Mi libro inicial, *Canciones de deriva* tras la primera edición en Italia (2006), tuvo una segunda oportunidad gracias a la generosidad de la Editora Regional Extremeña (2014). Con *Climas* (2014) pasó lo mismo. Era un poemario que tampoco pensaba publicar, pero una llamada de un asistente a una lectura lo posibilitó en la Diputación Provincial de Cáceres. Alguien debió hablar de mí, pues yo apenas muevo mis libros, o lo hago lo mínimo, por pudor y pereza, seguramente. De hecho, el primero se publicó por el empeño de Fabia del Giudice y Diego Simini y el último *Aquitania* (2019), lo hará en fecha próxima en La Discreta, gracias a María Jesús y Luis Junco.

Quisiera que me permitan antes de trazar cuatro o cinco ideas sobre los libros iniciales de quien cierra el ciclo, Ada Salas, unas breves notas donde se olvidan muchos nombres y encuentros. No he guardado acta de ellos por mi forma de ser y porque no suelo dar importancia a cuanto es obligación, como es el acercar la poesía en español contemporánea a las aulas. El ciclo titulado «Poesía y divergencia» bajo mi dirección en la Universidad Autónoma de Madrid se ha dedicado a ello. Arrancó y coexistió algunos años con «Reflexiones sobre mi poesía» (2003), llevada con pulso por Joaquín Benito de Lucas desde la penúltima década del siglo, y con quien colaboré en el entusiasmo y desarrollo hombro con hombro. Por aquellos años leían en nuestras aulas Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, entre tantos invitados, si bien yo traía a poetas más jóvenes a las lecturas, y algún dramaturgo como Fernando Arrabal, que protagonizó una escena muy acorde con el personaje. Así fueron cayendo estos treinta y cinco años de docencia y poesía. Normalmente están siendo pequeños eventos con poetas y profesores de un día y una docena de participantes (aunque en estos últimos años se ha ido reduciendo el número desde la crisis económica), junto a congresos multitudinarios,

como el de Antonio Gamoneda o Luis García Montero. En esos casos con publicación posterior en *Renacimiento* o en *Tropelías*. Muchas actividades compartidas en ocasiones con el entusiasmo de Alejandro Sanz en el Ateneo de Madrid, codirector con las jornadas de poesía «Desde la amistad», durante cuatro días en la Institución del Paseo del Prado. Muy relevante antes del cataclismo económico y cultural del 2008. Por allí y por la UAM pasaron José Hierro, Francisco Brines, Rafael Morales, Claudio Rodríguez y algunos más en cuanto a mi gestión atañe, a veces dedicadas a poetas fallecidos, como las dedicadas a Vicente Aleixandre y Gerardo Diego. Si miro el retrovisor, y repaso cómo en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación han leído casi todos los poetas con algo que decir desde los años 80 a nuestros días, me congratulo del esfuerzo. Por esta aula abierta han pasado los nombres que han marcado un momento de nuestra cultura gracias al esfuerzo de la Universidad Autónoma de Madrid. Y de un buen amigo conservero de Bermeo, que deseó seguir en el anonimato hasta su muerte, pero aquí está de alguna manera, *biotz-biotzetik*, junto a los protagonistas: Jon Juaristi y Luis Alberto de Cuenca, Julio Martínez Mesanza o Lorenzo Oliván, Benítez Reyes y Juan Carlos Mestre o Carlos Marzal, Julieta Valero, Cecilia Quílez, Carlos Alcorta, Jordi Doce, Carlos Pardo, Ana Gorría, Martín López-Vega, Jorge Riechmann, Jordi Doce, Raquel Lanseros, Joaquín Pérez Azaústre, Carlos Jiménez Arribas, Julio César Galán, Guillermo Carnero, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Paco Brines, David Pujante... y así doscientos más. Recuerdo con especial cariño el curso dedicado al poema en prosa, pero hubo muchos momentos y presencias inolvidables en este tiempo: Leopoldo de Luis, García Nieto, Antonio Lucas, Amalia Bautista, Fruela Fernández, etc... todos se me entremezclan en este momento de la despedida. O los retornos al Peláez de la calle Lagasca con Claudio Rodríguez o al Oliver de Almirante en buena compañía lírica. No seré prolijo. Muchas gracias a ellos, a María Jesús Zamora, Xelo Candel... y a quie-

nes han estado pilotando con afinidad estas cuestiones en la Facultad de Filosofía y Letras: Antonio Cascón, Pedro Martínez Lillo y Rosa Martínez, Teodosio Fernández, Carmen Gallardo, Margarita Alfaro, Pedro Martínez Lillo, Tomás Albaladejo, César Antonio Molina, Marta Tordesillas, Patricia Martínez o Ángel Gabilondo, Pepe Guirao, incluso de ministro (pero antes en La Casa Encendida), nos ayudaron siempre en cuanto pudieron entre otros muchos que descuido. Y sin olvidar a Josemaría Sanz, un físico atento, excelente persona y rector. Algunos profesores del grupo Metaphora, Amalia Rodríguez, Juan Carlos Gómez Alonso y Javier Rodríguez Pequeño, tienen aquí igualmente lugar.

Han sido muchos años, cursos y encuentros con poetas desconocidos en ocasiones, jóvenes prometedores a quienes dedicamos algunas jornadas de verano y otras durante el curso. Lecturas y tardes en garitos de toda índole y pelaje, escuchando y al acecho de encontrar versos merecedores de tal nombre. Con igual recuerdo vuelven a mi memoria los cursos dedicados a poetas consagrados y que luego trajimos a la UAM. Me refiero a los dedicados a José Ángel Valente y Jorge Guillén, con otro paraguas en este caso, gracias a la Universidad Complutense, en mi labor de secretario bajo la dirección y largueza de Antonio García Berrio. Con grato recuerdo vuelve su maravillosa mujer, Teresa Hernández. Allí pasé una semana con José Ángel Valente, luego renovada en muchas ocasiones, uno de los pocos poetas del 50 que no frecuentaba y descubrí desde otra perspectiva muy humana, entrañable, muy generosa en lo personal. Y en ella varias centenas de profesores y poetas, de amigos de distintas universidades con los que a veces hemos compartido aventuras líricas. Javier Huerta, generoso como ninguno. Fueron días estupendos los del congreso sobre Luis Rosales, y renovados al día de hoy en Astorga, donde siempre se nos acoge espléndidamente. Muchas gracias. Todo se hace despedida y gratitud a la Universidad Michel de Montaigne y Nuria Rodríguez Lázaro, al bueno de Rogelio Blanco, Diego Simini o Ridha Mami. Es difícil enumerar nombres y cursos y citaré

solo algunos. El de Madrid, al que invitamos a la Fundación José Hierro, sobre Claude Esteban fue otro de los reseñables y gratos de la última hornada. La ayuda de Margarita Alfaro y el Dpto. de Filologías y su didáctica fe imprescindible para salir adelante. Una trayectoria y una pasión creada por mis padres y por tantos artistas, pintores y poetas por lo general o profesores con sensibilidad lírica que me han conformado. Seguramente Gerardo Diego, José Hierro, el callado Blas de Otero de sus últimos años en Majadahonda, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente (o Benjamín Palencia y Jorge Oteiza), hayan sido fundamentales por consejos y lecturas cuando era adolescente y cuando ya no lo era, de manera directa y, espero, fecunda. No solo ellos conformaron mis lecturas, y pienso en Carlos Sainz de la Maza, Sabina de la Cruz, Fanny Rubio, Ángel Prieto de Paula o Juan José Lanz, Ezequías Blanco, José Paulino Ayuso o Fernando Yubero, Ángel González ... pero sobre todo a Claudio Rodríguez y lo bien que me lo pasé con él desde que era adolescente. Toca despedirse con un «hasta luego» y trazar cuatro ideas sobre Ada Salas, a la que hemos dedicado dos encuentros y protagonista de algún capítulo de *La musa funámbula* (2008). Ha sido una hermosa tarea dirigir un curso que pertenece al Dpto. de Filología Española de la UAM tanto como a sus protagonistas. Queda, hemos dicho, en manos de José Antonio Llera y Javier Pérez Castilla. Muchas gracias por no dejarlo morir. Espero tengan la suerte de contar con la ayuda de la Dirección General del Libro y de una futura Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, o de la Biblioteca Nacional, en las que nos hemos apoyado como en tantos amigos y colegas. Y cuenten igualmente con la Acción Cultural Española si se reimpulsa, o el Instituto Cervantes.

Solo unas rápidas líneas. Hace algunos años, en un libro tan apasionado como yo en aquellos tiempos, *La musa funámbula* (2008), adelanté opiniones perfiladas con tino por quienes vinieron después. Ada Salas, discípula de la poética de Valente, aportó la emoción que la sequedad del orensano hizo ácima, independientemente de sus virtudes, pues

generó una mirada con personalidad. Una perspectiva asida a lenguajes, donde asumió el religioso al que fue fiel en la formulación de lo místico y de cierto hermetismo sucinto. Desde *Esto no es el silencio* (2008), evolucionó hacia una mayor discursividad, *ma non troppo*, hacia la anécdota que antes sorteó. Un recorrido fiel al dramatismo y desconuelo existencial, al deseo así vivido y con esa perspectiva, y oscuro habitante propiciador del germen de su poesía trasladado a la écfrasis en *Descendimiento* (2008), si bien anunciado en *Limbo y otros poemas* (2013). Lo cierto es que en *Arte y memoria del inocente (1987-2009)*, incompleto en la edición de 2009, a pesar de alguna gestualidad todavía juvenil, reunía algunos momentos plásticos muy hermosos en su laconismo y práctica de una poesía fragmentaria: «La ciudad se desnuda / de sus tímidos velos / Como un ejército vencido / se retira la lluvia cabizbaja» [2009: 32], o «el breve amanecer de los relámpagos» [2009: 25], o «el rayo afila / los tímidos perfiles de la noche» [2009: 42], en una mezcla de deseo, invocación a la palabra (muy con Juan Ramón). Ada Salas partía ya de la mirada y contemplación como catapulta «Atisbo entre las copas más altas / del ave [...]» [2009: 62], y de la «sed» o el deseo de su moderna y compleja jarcha. Breves instantáneas y germen de un mundo conceptual, mucho hecho elegía en *Variaciones en blanco (1994-2009)*, donde el dramatismo se acendró desde lo externo, la muerte, hacia la conmoción y el monólogo «Huirme huir vivir / de nuevo» [2009: 128], en una especie de confesión, catarsis y conjuración de lo traumático. Libro, o experiencia, configurando un dramatismo imantador y abductor su poética «Aquí / fluye sólo el silencio / inconsolable» [2009: 133] y que depuraron el camino hacia *La sed* (1997), libro central de Ada Salas, y también reunido en *No duerme el animal (1987-2003)*. Surgía una poeta que había adentrado un lenguaje y una fórmula desde una perspectiva personal, propia y vívida, vivida, experiencial. Existía allí una poeta con raptó y fulgor, por decirlo con el título de un libro de un poeta de referencia para la autora, José Ángel Valente, muy bien leído por la extremeña. Nos referimos a *El fulgor* (1984). Desde allí construyó su poética del fragmento, eros, elipsis, lenguaje religioso y desazón, difuminación

del referente y ausencia de narratividad (aunque con el tiempo se hizo más discursiva), a través de un camino entre lo fragmentario y lo unitario y obsesivo, reiterado, desplazándose en el columpio del deseo y el tiempo aniquilador, la presencia y el vacío. Ada Salas hizo más emocional y próximo al Valente más intelectual y seco, el estupendo creador de un lenguaje, con la experiencia inmediata llevada a sus primeros libros, pero madura en *La sed* y *Lugar de la derrota*, fundamentalmente el primer. frente a cuanto viene desde *Esto no es el silencio* (2008) en delante de escritura mucho más reflexiva e intelectualizada. Etapa entendida con cintura lírica, supo evitar la lexicalización a pesar de la autorremitencia. extremeña era consciente de los versos de Antonio Machado de coplas mundanas: «Poeta ayer, hoy triste y pobre filósofo trasnochado, tengo en monedas de *cobre el oro de ayer cambiado*» [1989: 490-491] y de los peligros propios de la ecuación poesía y pensamiento entendida con simpleza que supo sortear.

Ada Salas se adscribió desde su primer libro al mundo de la poesía esencial con *Arte y memoria del inocente* (1987). Un explícito homenaje a un libro, *El inocente* (1970), sin ocultar deuda con Valente, la principal, aunque a veces resuenan ecos de Claudio Rodríguez esporádicamente a lo largo de su obra. Era un poemario juvenil y retomado con su obra inicial en *Hiperión* (2009), pero no reelaborado por la autora, tal y como hizo con el tiempo Antonio Gamoneda. A pesar de la lógica y alguna opinión de la autora reticente o desconfiada, tal vez pudorosa sobre aquellos años iniciales, había una marcada personalidad en deuda, donde primaban minimalismo, ausencia de anécdota, desnudez expresiva y adjetival. Breves poemas llenos de deseo y espera, sucintos, muy plásticos, y donde a veces se trascendía paisaje, morosidad y mirada. Un leve irracionalismo acompañaba aquellas ráfagas donde la idea, despajada de lo accesorio, se intensificaba dramática en «las profundas heridas» [2009: 54], tanto como en la ausencia de un tono jubiloso, no en el júbilo del deseo y muy presente, en una serie de fotogramas de soledad, desencanto, y sentimiento del tiempo. A lo que había que sumar el reclamo del momento en que el

canto, el poema, se alumbrara en la hora propicia, la noche, y adviniera. La autora mostraba imágenes propias, inéditas, como cuando la lluvia se retira «cabizbaja» [2009: 32] dentro de un tono contenido y nunca jubiloso, sí expectante, deseante, y donde lo físico se hace sortilegio. Me refiero a la explicación mágica o poética del efecto Tyndall del poema «De niña» donde la chiquilla «ve cosas». El efecto Tyndall, si recuerdan algo de física, explica cómo las partículas en suspensión son visibles en ciertas condiciones lumínicas. Me refiero a esas motas de polvo alumbradas por un rayo de sol de las que todos tenemos experiencia y que marcan un camino, mientras excluyen cuanto no es visible desde esa perspectiva física. Ada Salas, adolescente y juvenil, se refiere a ellas, a las franjas luminosas, a la niña del recuerdo en la magia en el poema que rememora la experiencia, la sorpresa o lo «inesperado», que la sitúan fuera de la común, pese a ser lo común, aunque no sea así sentido o percibido. Algo de su poética inicial reside allí. En aquellas primaveras sombrías o «Marzo, mes de penumbras» [2009: 40] había mucha contemplación (y algo dijo de ello Wordsworth cualitativa y meliorativamente), tono religioso sin teísmo, naturaleza, horizontes, árboles, noches oscuras desde San Juan de la Cruz, expectación y declaración, más o menos irracional, pero transparente y sin reservas, morosidad de la mirada, tiempo propio y primera emoción. Un camino que *Variaciones en blanco* (1987-2009), construyó como una elegía fragmentada, con voces más depuradas, trágicas y maduras, o si prefieren, como un mosaico de breves poemas dibujando el dolor por la muerte del padre en una serie de variaciones, instantáneas o reformulaciones imantadas al yo ante la ausencia, a la ausencia en el yo. Era un diálogo con el padre, con la muerte, de una voz conmocionada, como siempre les ocurre a sus versos, imantados siempre por el dolor y la sospecha, incluso en los momentos de plenitud y gozo. Rara vez escapa a ese *pathos* obsesivo existencial. La poesía de Ada Salas conmocionada por la muerte tomará desde entonces un camino trágico que nunca la abandonará.

Los dos últimos libros previos a *Esto no es el silencio* (2008), *La sed* y

Lugar de la derrota (2009) forman una unidad, pese a la plenitud del primero frente al otro, donde mostraba signos de un mundo releído. La poética de Ada Salas, obsesiva, concéntrica y atada a un lenguaje maduró en *La sed*, para hacer de él un libro realmente importante de una corriente, y en sí mismo, más allá del marbete de la poesía esencial. Algunos espléndidos momentos líricos, pequeñas instantáneas de gran intensidad, donde soledad, memoria y olvido, herida y deseo se dispusieron a la espera de la «imposible palabra», del canto, hablaron de una poeta, que lo era. *La sed* es un libro importante. Un mosaico donde se repetían cuatro o cinco motivos, ya expuestos. El poemario comenzaba con esa invocación a la palabra y concluía cuando las palabras se despiden. El ensimismamiento era una constante: «todo sucede en mí» [2009: 151], o «Nada nace de mí que no me asombre» [2009: 170]. Así confirmaba como lo exterior es menos importante para Ada Salas que la conmoción vertida en la voz de la poeta. La palabra desnuda, apenas adjetivada, el ansiado canto, muestra su esencialidad esa emoción a través de una sucesión de fotogramas líricos de gran dramatismo y donde todo gira alrededor del yo conmocionado, trágico que rememora «otros nombres / y otros días». En ocasiones con regocijo dramático y moroso «Que todo tu dolor / te pertenezca» [2009: 194], y en otras como desazones «Ya / cansa la existencia [2009: 160]. Esa hiperestesia trágica, a la espera de un canto que es dolor «Fue canto este dolor» [2009: 190], siempre insuficiente, pues la herida se impone con su brasa. Le ocurre lo contrario que al gozoso san Juan, pues en la poeta habita la conmoción y la incertidumbre, la espera y el llanto. Todo son tanteos en lo oscuro, imposibilidad, tentativas que conocen la insuficiencia del lenguaje, pero están ahí como síntoma del daño debajo de su palabra cargada de sugerencia. Con poco que ver con el apelado de Fontiveros (al menos por el constructor, Valente), donde había plenitud y gozo tras la oscuridad. El tormento de cierta mirada moderna apunta más a ese malestar contemporáneo al que hemos dedicado algún trabajo desde el peso de la angustia de las influencias de un lenguaje, por decirlo

con Bloom. Todo es un grito acallado de esas palabras que no limpian, ni salvan interpretamos igualmente y a la par, un placebo pues «Alumbran una isla en el lugar / del miedo y extienden una rama / al paso de los pájaros. Acogen / cuanto nace del hambre de las cosas / y mueren en silencio. / Pero su amor no limpia. / Como no limpia el llanto el rastro / de estar vivos.» [2009: 190].

La sed (1997) intelectualizó la experiencia inmediata, perfiló la palabra y supo distanciarse guardando la emoción, desolada, desconsolada, imantada por un lenguaje en que el propio gozo era muerte. Junto a *Limbo y otros poemas* (2013), mucho más circunstancial, pero con algunos momentos diferenciados, en la madurez distanciada, forma parte de lo central de la poeta, siempre idéntica a sí misma. Esa morosidad, calma y contemplación de lo íntimo, se hacía acendramiento de la misma hasta el vacío o la «Posesión de la entrega». Era un continuo con el libro anterior, en efecto, del que había tomado distancia, aunque insistía en el mismo lenguaje. La «sed para invocarte / olvido» [2009: 141] o «Mirad esta llanura. Nada en ella recuerda / las gestas de los hombres» [2009: 154], cuando «Ya / cansa la existencia. Deseada orfandad» [2009: 160]. Una deseada orfandad o grito por la muerte que imantó el discurso desde su primer libro maduro, *Variaciones en blanco* (1994), y no le abandonará. Pathos y herida, dolor como emblema y bandera, deseo y «su cilicio de ausencia» [2009: 166], gestualidad algo teatral de en «el alto lugar de la derrota» [2009: 169] o la inmediatez de quien empieza a conocer el mundo «duele la soledad» [2009: 188], conforman su mundo. Y el desencanto, el caer en la cuenta de que no salvan, ni limpian, las palabras. Donde la posesión amorosa es «territorio baldío» [2009: 148], cuando se reclama, porque el ensimismamiento está en su poética: «Todo sucede en mí» [2009: 151], como proceso y límite. En Ada Salas la exterioridad no existe hasta los últimos libros donde la écfrasis es motivo para retornar a sus obsesiones. No hay exterioridad apenas, sí contemplación demora y morosa de la naturaleza en ocasiones, pues prima la conmoción atormentada, dramática, obsesiva,

reiterada. La sed invocaba al olvido, la espera de la palabra cuando «el día / perece» [2009: 142] pues es «propicia la noche» [2009: 144], aunque fiel a sí misma la «noche es una gran magalludura» [2009: 171] a la espera del canto. Lo había ya escrito en 1987 «La palabra es el don / que solicito» [2009: 48]. El libro respondía como catarsis del anterior, sin entusiasmo, porque «este asombro es ya sueño: / viejo / como un vano dolor que se repite». Todo bajo el amparo de imágenes propias y muy plásticas, de corte religioso «te has ido como el sol: / Una boca de tierra / te había comulgado» [2009: 165]. Y siempre muy personal en esa percepción, a veces con brillantes oxímoros que marcan muy bien la sensación de angustia en el tiempo, caso de «Rocío / sobre el musgo afilado de las horas» [2009: 182].

La desnudez esencial, piedracelista en sentido amplio, es decir, esencial, la economía adjetival y el vértigo existencial adquirieron en *La sed* y en *Lugar de la derrota* su cima. Fundamentalmente en el primero que es el gran libro de la extremeña al reunir emoción y lenguaje desde esa intensidad metonímica de la que hablamos a comienzos de siglo. El juego misterioso, religioso en lenguajes y actitudes, la insatisfacción y la imposibilidad de la salvación desde el lenguaje. El uso de la metonimia, procedimiento del que hablamos en la primera «¿El fin del cernudianismo?... Luis Muñoz» en *El invisible anillo*, por 2006, empezó a hablar de la sinécdoque y la metonimia como parte de la poética del malestar contemporánea, aplicada al granadino, que luego desarrollamos con la promoción siguiente en *Poéticas del malestar* (2017). Y luego a Josep M. Rodríguez. Esa idea, a la que dedicamos muchos esfuerzos tempranos, la recoge también Araceli Iravedra en un trabajo de referencia (2016), pero aplicada a Salas. En *La musa funámbula* también hablábamos de la lexicalización de la experiencia y de la necesidad de reinención de lenguajes, de la renovación. Un asunto que aplicábamos a diferentes poetas, y de la era muy consciente la autora pues en charlas y dispersos escritos habíamos advertido cierto manierismo desolado heredero de la poesía José Ángel Valente (un poeta tan importante como Gil de Biedma

desde la influencia inmediata). Tanta *sed* y *hambre*, *balbuceo*, se estaban convirtiendo en palabras vacías. Sin duda Ada Salas rehumanizará aquel intelectualismo seco, «místico», hermético, matérico y sexual, en esta producción central, desde lo vívido: «Hay libros que se escriben sobre la carne misma» [2009: 177], cuando elaboró un discurso de manera vívida y sin artrosis de la emoción, apegada a ella, experiencial de otra manera, lenguaje. La explosión de vitalidad, la hiperestesia, el agonismo y el drama, la reiteración obsesiva como resultado de una destilación exquisita construyeron un libro de referencia sobre el deseo, la muerte y el llanto, la orfandad existencial y la memoria, «una ruina» [2009: 173]. Lenguaje hecho misterio, penumbra, con evocaciones religiosas, el cáliz, «la palabra misma» ...salvadora en la reminiscencia y cuidada donde el enmudecimiento ante el cuerpo muerto [2009: 145]. La melancolía y la desazón por la inutilidad o banalidad última de todo «Mirad esta llanura. Nada en ella recuerda / las gestas de los hombres» [2009: 154] y la orfandad «Deseada orfandad» [2009: 160], la sugestión y la sugerencia «la tarde es una larga conspiración de sombras» [2009: 156]. Ya entonces anunciaba «el alto lugar de la derrota» en esa dinámica algo gestual, donde los regímenes nocturnos o diurnos de Durand tienen algo que decir para la simbología crítica desde las estructuras del imaginario y los regímenes, tanto como la red de significados a través de la psicocrítica de Charles Maurois. En cualquier caso, el libro tenía algo de catarsis «aprendo lentamente / el lento balbuceo del olvido» [2009: 172], apegada a la experiencia, la memoria, al «Madurar en el filo» [2009: 189], con gran dramatismo y tensión, como suele ser habitual en el tono constante de esta artista.

La sed, libro central de Ada Salas cerró un momento que cambió de manera clara en *Limbo y otros poemas* [2013], si bien en *Esto no es silencio* (2008), similar tono, pero alejándose del minimalismo paulatinamente y con más asideros discursivos, fue el libro de tránsito. En *Limbo...* donde ya desplazaba la mirada sostenida por el cuadro. Se alejaba de la abstracción esencial de palabras cargadas de intensidad,

para aventurarse en otras cornisas con más agarres y referencias, más discursivas. Aquella «mujer amarga» [2009: 52] de sus inicios se perpetuaba de otra manera en sus referencias a su ausencia de canto «porque bebo / de las aguas de Ofelia», u homenaja la muerte de Sylvia Plath, o a la desgraciada Marina Tsvietáieva, referentes de cierto sinclinal triste de la poesía esencial como motivo. Lo hacía desde la écfrasis en alguna ocasión partiendo de la brasileña e inquietante Mira Schendel o Rembrandt. Cuadros donde implica y transparente el propio dolor en lugar de partir lo inmediato vivencial como origen del mismo, si bien los ejemplos eran escasos y *Limbo...*, heterogéneo, no se agotaba en esas coordenadas. Las amapolas del amor y las reflexiones autorremitentes, mucho más decantadas y distanciadas, más analíticas, iluminaban sus páginas desde esa mirada fragmentaria para construir con ellos «una historia una / sucesión ordenada y discreta / por fin / reconocible» [2013: 13]. A lo que añade inmediatamente: «No. El dolor no se puede contar. El dolor / es abstracto» [2013: 13]. Seguía en eso fiel a su propuesta de hilar las teselas bajo un marco unitario más o menos, donde el deseo volvía a tener protagonismo, si bien «un ligero descuido se / nos / atraviesa en la tráquea» [2013: 14]. Los límites con el desmoronamiento de todo, su inconsistencia en el tiempo, incluso «lo que abrazas» [2013: 15] se perpetuaba obsesivamente. El amor está herido sin «sutura» [2013: 19], en un mundo al que se viene a beber la luz, pero esta «nos escupió su desprecio». Todo es llanto y agonía, écfrasis como aportación modal al discurso, que se hizo central en *Descendimiento* a propósito del cuadro de Van der Weyden. Libro mucho más teatral y coral en su fórmula e inabordable ahora. Lo llevamos hasta el final del Premio de la Crítica del 2018, por su originalidad en los modos. Pero esto ya lo habíamos dicho, y nuestro objetivo buscaba presentar las constantes que hemos creído más relevantes en los libros centrales de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2010): «La música del silencio», *Ínsula*, 766: 38-40.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (2003): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Encida.
- IRAVEDRA, Araceli (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos.
- JUARISTI, Jon (1993): *Mediodía*, Granada, Comares.
- MACHADO, Antonio (1989): *Obras completas*, ed. Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe, tomo I.
- MORALES BARBA, Rafael (2019): *Aquitania*, Madrid, La Discreta.
- ___ (2017): *Poéticas del malestar*, Bilbao, Gallo de Oro.
- ___ (2014): *Canciones de deriva*, Cáceres, Editora Regional Extremeña.
- ___ (2013): *Climas*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres.
- ___ (2009): *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir.
- ___ (2008): *La musa funámbula*, Madrid, Huerga y Fierro.
- ___ (2006b): «¿El fin del cernudianismo?... Luis Muñoz», *El invisible anillo*, II: 24-31.
- ___ (2006a): *Canzoni di deriva*, San Cesario di Lecce, Manni.
- SALAS, Ada (2019): *Descendimiento*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2013): *Limbo y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2009): *No duerme el animal. (Poesía 1987-2003)*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2008): *Esto no es el silencio*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2003): *Lugar de la derrota*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1997): *La sed*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1998): *Arte y memoria del inocente*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- ___ (1994): *Variaciones en blanco*, Madrid, Hiperión.
- VALENTE, José Ángel (1984): *El fulgor*, Madrid, Cátedra.
- ___ (1970): *El inocente*, México, Joaquín Mortiz.

ADA SALAS: LA MÚSICA DE LOS ESPACIOS

RICARDO VIRTANEN

IES Ana María Matute, Madrid

I

NO CABE duda de que la extremeña Ada Salas (Cáceres, 1965) se ha conformado en las dos primeras décadas del siglo XXI como uno de los nombres imprescindibles de la nueva poesía, aquella que se expande a partir de la década de los noventa, y que durante el nuevo siglo desarrolla su obra poética de madurez. Su voz se halla intermedia entre una generación de los ochenta, algo mayor que ella (Luis García Montero, Carlos Marzal, Chantal Maillard o Juan Carlos Mestre) y aquella que se expande en el nuevo siglo, a la que se han referido como «Generación del 2000», poetas en torno a una década más jóvenes que ella. De modo que nuestra poeta se encuadraría en una hipotética «Promoción de los noventa» (hablar de generación en este sentido se tornaría algo complicado), donde encontraríamos nombres diversos como Aurora Luque (1962), José Mateos (1963), Juan Antonio González Iglesias (1964), Antonio Moreno (1964), Juan Manuel Villalba (1964), Lorenzo Plana (1965), Eduardo García (1965), Luis Muñoz (1966), José Luis Piquero (1967), Antonio Méndez Rubio (1967), Jordi Doce (1967), Antonio Manilla (1967) o Lorenzo Oliván (1968)¹.

¹ Estos poetas de los noventa tienen una fecha de nacimiento que varía entre Aurora Luque (1962) y Luis Muñoz (1966). Muchos de ellos publican su primer libro en la década de los ochenta, si bien se alejan por diversos motivos de aquella

La obra poética de Ada Salas conforma uno de los trayectos más significativos y determinantes de su generación. Su primer libro aparece en 1987 (*Arte y memoria del inocente*), aunque será con *Variaciones en blanco*, en 1994, cuando obtiene el Premio Hiperión de poesía, con el que se sitúa entre las novedades más determinantes de su momento poético. Libro al que le sigue *La sed*, en 1997, el cual expande su poética, y *Lugar para la derrota*, 2003, que cierra un primer momento de su poesía, reunido en el volumen *No duerme el animal (1987-2003)* (2003). Un segundo estadio se produce, avanzado el nuevo siglo, en los siguientes libros: *Esto no es silencio* (2008), *Limbo y otros poemas* (2013) y *Descendimiento* (2018), que hasta ahora cierra una producción poética coherente y depurada, en continua ascensión. En pureza, este segundo momento no determina un cambio drástico en el proceder poético, sino acaso una evolución natural que expande – más que supera– sus postulados poéticos básicos. A estos títulos se le sumarían dos volúmenes en colaboración con el pintor Jesús Placencia: *Ashes to Ashes* (2011) y *Diez mandamientos* (2016).

Sus poemas han aparecido en las antologías más representativas que atañen al cambio de siglo que hemos referido antes. Y así citamos –a modo de *exempla*–: *Ellas tienen la palabra* (1997), de Noni Benegas; *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001), de Juan Cano Ballesta; *La otra joven poesía española* (2003), de Krawietz y León; *Última poesía española (1990-2005)* (2006), de Rafael Morales; *Las moradas del verbo: Poetas españoles de Democracia* (2010), de Prieto de Paula; *Fugitivos: antología de poesía española contemporánea* (2016), de Jesús Aguado; *La cuarta persona del plural: Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (2016), de Vicente Luis Mora; o la más reciente antolo-

«generación de los ochenta» que iniciaba su periplo a finales de los setenta. Algunos ejemplos serían estos: *Hiperiónida* (1982), de Aurora Luque; *Húmeda Húmeda Alcoba* (1984), de Juan Manuel Villalba; *Calle del mar* (1987), de Luis Muñoz; *Cuatro trazos* (1988), de Lorenzo Oliván; *Arte y memoria del inocente* (1988), de Ada Salas; *Las ruinas* (1989), de José Luis Piquero; o *Los nombres y el tiempo* (1989), de Antonio Moreno.

gía, publicada en EE.UU., *The Poetics of Epiphany in the Spanish Lyric of Today* (2019), de Judith Nantell, donde solo se seleccionan cuatro poetas españoles contemporáneos. Curiosamente, Ada Salas se halla ausente de todas las antologías publicadas por dos de los más oficialistas antólogos de entre siglos: J. L. García Martín y L.A. de Villena², lo que habla a las claras de la posición en que se ha encontrado la poeta extremeña desde que se diera a conocer a finales de los ochenta³. O dicho en palabras de Alejandro Krawietz: su poética implica «una clara oposición a los postulados realistas prácticamente oficiales» [2003: 25].

II

Su obra poética ha transitado por varias coordenadas: minimalismo, poesía pura y poesía del silencio.

Minimalismo, un minimalismo esencial que delimita el poema dentro de un contorno lleno de márgenes, los cuales detallan un mosaico fragmentado e itinerante que afirma cuanto calla, adscripción que Morales Barba define como «dialéctica entre palabra y silencio, poema minimalista con vocación de trazo y fragmento» [2008: 235], o también como «minimalismo formal» [2003: 50].

Poesía pura, cercana a toda una sugerente tendencia, próxima al misticismo, que en su momento desarrolló Henri Bremond; o en un sentido juanramoniano, buscando una pretérita esencialidad del poema desnudo, sin artificios, antirretórico, alejado de toda narrati-

² Estas antologías son *Selección nacional* (1998), Gijón, Llibros del Pexe y *La generación del 99* (1999), Oviedo, Nobel, de J. L. García Martín; *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* (1997), Valencia, Pre-Textos, *La lógica de Orfeo* (2003), Madrid, Visor, y *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)* (2010), Madrid, Visor, de Luis Antonio de Villena.

³ Como acabamos de detallar un poco más arriba, Ada Salas consigue el II Premio Juan Manuel Rozas con *Arte y memoria del inocente* (1988), Cáceres, Universidad de Extremadura.

vidad. El Juan Ramón de *Espacio*, y su concepto de poesía desnuda, y de aquello que expresó el poeta de Moguer para referir su estado poético: «fuga interminable», un absoluto que detalla una experiencia interior. Asimismo, también se aproximan a la poesía pura las poéticas de Ungaretti, Montale y Valéry, más toda aquella tendencia hermética de la posguerra europea, la cual ha tenido un marcado desarrollo en los poetas del 2000 y su fragmentarismo, en un sentido de recuperar el sentido expresivo de la palabra, que en nuestra poeta se inflama de cierta subjetividad –humanidad, acaso– trascendida.

Poética del silencio, por cuanto en su poesía se formulan los resortes de unos versos que abrazan tradiciones como Celan, Wallace Stevens, de nuevo Ungaretti y, sobre todo, José Ángel Valente, presente desde los primeros poemas de *Arte y memoria del inocente* (1988) (*El inocente* había titulado precisamente Valente uno de sus libros esenciales), sin dejar a un lado la poética ascensional de Claudio Rodríguez, o el simbolismo implícito y concepción alegórica de Antonio Gamoneda, dentro de lo que conocemos como isotopía discursiva. García de la Concha (1996), al reseñar en *ABC* el libro de Salas, *Variaciones en blanco*, la situaba bajo los auspicios de los poetas del silencio. Más tarde, Díaz de Castro, en reseña a *Esto no es el silencio*, mataba precisamente la «evolución desde el minimalismo de la expresión poética plasmada en sus obras anteriores, hacia un mayor desarrollo». Todo ello epataría con esta línea del silencio, por la inclusión de «elementos narrativos», proyectando «una mayor capacidad expresiva y comunicativa de la palabra poética» [Díaz de Castro: 2009].

La poesía de Ada Salas, pues, se expande desde el silencio bajo múltiples perspectivas: desde el espacio tipográfico que se genera en el poema, al carácter secuencial de un diálogo poético henchido de silencios que configuran aspectos como la belleza, las sombras, la luz o la muerte. En el espacio en blanco se sugieren «contenidos indecibles», como escribe Valente; esto es, el lenguaje poético conlleva –en su *cortedad del decir*– la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho [Valente, 1971: 66]. La propia

poeta calibra esta afirmación valentiana y sugiere que el poeta parte de esa «cortedad del decir», perenne frustración que formula, de su defecto, virtud, porque la enunciación del poema habla, porque no dice [Salas, 1999: 78]. En definitiva, ese «corto decir» que debe impregnar la palabra poética se genera, entonces, como «voz de un silencio».

Los poemas de Ada Salas se enuncian desde la síntesis, que no la brevedad, como ella misma ha calibrado en sus escritos teóricos. Para ello cita a Ungaretti. El poeta italiano afirma: «La poesía es forma, por su propia naturaleza, extremadamente sintética». Síntesis, pues, que nada tiene que ver con brevedad, pero sí con fragmentación. Por ello señala que «el verdadero poema breve es, como en arqueología, el trozo de mosaico que lleva en sí la clave del mosaico total, que lo recuerda, lo sugiere, que conduce a él porque en él están las huellas fundamentales de lo que falta» [Salas, 1999: 106]. En este sentido, Morales Barba, en un estudio importante sobre Salas, se refiere a «los tejidos del poema elíptico ungarettiano con el entrevero neopurista» [2008: 234].

Síntesis que conduce a que, como nos recordaba el Eliot de *Función de la poesía y función de la crítica*, el poema posea una existencia propia, al afirmar con contundencia que «estaba antes que nosotros y estará cuando nosotros ya no estemos» [Eliot, 1999: 64]. El poema, como Salas escribe en sus *Notas acerca de la escritura poética*, implica palabra fuera del tiempo, al margen [1999: 49]; el poema es sucesión porque «la escritura multiplica» [1999: 18], se hace lenguaje más allá del lenguaje desde una impronta metapoética.

III

Nos hemos querido fijar (sin omitir la importancia del silencio en la poesía de Ada Salas, quizá su más reconocido proceder estético), en el espacio del silencio como variación, algo que inevitablemente nos

conduce a la variación musical como procedimiento compositivo. Algo, por otro lado, que ya señaló de refilón García de la Concha en una reseña de 1994, precisamente en su crítica al libro que lo incluye en su titular: *Variaciones en blanco* (1994). Este poemario se significaba dentro de una gran madurez poética, por cuanto presentaba los rasgos distintivos que hallaremos en toda su poesía posterior, la cual transcribe un diálogo entre aquellas *entidades* que surgen desde un desdoblamiento interno, bajo la espesura dialéctica de un sueño interior, en plena lucha contra el silencio, el vacío o el espacio en blanco. En ellos Salas concita unas «connotaciones temibles», aludiendo por ello al «contenido semántico de vacío» y ese «espacio de la nada» donde se producirán –dice la poeta– todas las reverberaciones [1999: 23]. En este sentido, con respecto al silencio en el poema, señala que se muestran «tan relevantes la palabra como la pausa, el aire como el sonido, el blanco como el negro» [1999: 79].

Bajo esta perspectiva debemos considerar las teorías musicales / filosóficas de John Cage en torno al silencio, las cuales desarrolló en su espléndido ensayo *Silencio* (2002). Cage afirma que «el espacio y el tiempo no existen», y por ello, el sonido –eterna modulación– no dejará nunca de producirse, como esa eterna variación del poema de Ada Salas, el cual se llena de silencio que todo lo cubre gnoseológicamente –antes y después del poema–, como murmullo vago, como ruido –acierta a definir la poeta, quien escribe en *Esto no es el silencio*: «Cómo hacéis del silencio un débil fondo / plano / apenas perceptible» [2008].

La poesía de Ada Salas tiene el propósito en sus inicios, aunque fundamentalmente desde *Variaciones en blanco* (1994), de desarrollar un tema y expansionarlo como ocurre en el ámbito musical. En música, son los silencios los que otorgan cierta espacialidad matérica al sonido producido. En Ada Salas, como en otras poéticas también llamativas en este sentido, como la poesía vertical de Juarroz, o el breve poema expandido del argentino Hugo Mújica, o en España, desde José Ángel Valente a Andrés Sánchez Robayna, el silencio se

extiende desde el blanco del espacio para crear una musicalidad espacial que genera los posibles valores connotativos del verso. En este sentido, Gómez Toré, en un trabajo sobre su poesía completa (*No duerme el animal*, 2009), aduce que nos conmueve «no tanto por lo que dice, sino por lo que calla, o más bien por la tensión que se establece entre el decir y el callar» [2001: 36]. Si no, atendamos a estos versos, casi haiku:

Vivo.
Abierto entre los labios

un lirio negro.

Esto es, el poema indaga o se expande más que representa o afirma. La poesía se adelgaza para que el contexto se transforme en significado, en posibilidad poemática más allá de su representación. Una suerte de *puntos de fuga* donde silencio, espacio en blanco y vacío se atenúan en el verso como el tono ciego de una reverberación.

Este otro poema de *Variaciones* apenas representa una estampa, sugerencia invertebrada que incluye distintos planos sucesivos, y la «plasticidad de una sintaxis quebrada y cortante», como sugirió Antonio Ortega [2019]:

Sobre la tersa soledad
la nieve,

donde el simbolismo, como ocurre en la poesía de Gamoneda, se transforma en mecanismo proteico de una multiplicidad de significados, una pluralidad que hace de este sencillo texto un volcán de sugerentes significados, al modo zen.

Ada Salas presenta el poema otorgando una gran importancia al espacio tipográfico, que quiere determinar una predisposición al silencio (más en sus libros *Variaciones en blanco*, *La sed* y *Lugar de la derrota*). La forma, como en música, resulta clave a la hora de multiplicar los

espacios, porque «la escritura (y el poema) son infinitos». Por eso, en *Variaciones en blanco* leemos:

Fluye
sólo el silencio
inconsolable.

Muy parecido a como lo dispone Henri Michaux, al escribir el poema «El espacio en las sombras», de *Nouvelles de l'étranger* (1952). Allí se concibe el espacio como un adentro-afuera multiforme, generando, pues, un espacio más allá de la forma expresa. Salas identifica «espacio» con «blanco» que precede al texto, vacío como pausa, como suspensión, no solo al inicio y durante el poema, sino como aquello que sucede después de ocurrir el poema. ¿No ocurre igual con la consecución de una obra musical? ¿No prosigue ella danzando innumerable en los espacios del silencio, llenando, como los poemas de Salas, el vacío? Cage nos alerta de que «el espacio y el tiempo no existen» [2002: 8]. Tampoco el vacío, al menos desde una perspectiva zen, al igual que la poesía del poeta José Corredor-Matheos. Los poemas sucesivos de Ada Salas, sin títulos, fragmentados en partes, esbozados mínimamente en estrofas discontinuas, son, ante todo, contorno, generando un tipo de procedimiento cancroide, al estilo en que Umberto Eco describía los aforismos de Oscar Wilde (2002).

En *La sed*, por ejemplo, se presenta un poema que fluye hasta identificarse con la muerte. Dice así:

Dirías que este largo fluirse hacia la nada
se parece a la muerte. Alta
desolación que no sucumbe
a la quimera.

También los versos finales de *Esto no es el silencio* generan en el lector una extraña conciencia de desasimiento y de asunción de lo derruido como el espacio cenital que alumbra nuestra existencia:

Porque sólo las ruinas
–lo supiste
una vez
por qué en tu descuido
lo habías olvidado–
porque sólo las ruinas
pueden
en verdad
habitarse.

En este contexto, predomina, en palabras de Morales Barba, una tendencia al «vaciamiento y estado de carencia como punto de inflexión del que partir como punto de inflexión del que partir hacia el alumbramiento de la palabra» [2008: 238].

También en otros versos de *Esto no es el silencio* (2008), donde ahora hallamos la fisura, la herrumbre del vacío que finalmente descalcifica la existencia:

La grieta. La fisura. El minúsculo
hueco
entre el acto
y el acto
entre el ojo y la luz
entre un latido y otro
y la muerte
posible
en un silencio largo
del corazón
preparando
de nuevo
su batalla infinita.

El silencio se genera en el sentido de Cage, fluyendo en el poema como lo hace una fuga o unas variaciones bachianas, reordenándose hasta conformar sucesivas variantes de un mismo instante temático.

Un espacio que se vuelve diminuto para expandirse. Salas escribe: «La poesía no es divagación, es penetración, no es circunloquio, es hallazgo», aunque más tarde afirme que «sólo de la errancia, del abandono, surge el poema» [1999: 99]. Así en *Variaciones en blanco* leemos:

A los pies del silencio.
A tu sombra
reposan
mis armas.

Como la música de Bach, y sus *Variaciones Goldberg*, la poesía de Ada Salas es pura estructura poética –musical–, tan perfectamente constituida que surge en ella sucesivas variaciones sobre los temas que más le interesan: el tiempo, la muerte, el amor, la ausencia, el dolor..., originando un *continuum*, una espiral de muerte que acontece invisible, como un animal que rodea la existencia y la vuelve trasparente, como ese canto que se adelgaza hasta no ser nosotros. Así, en *Limbo y otros poemas* (2013), aparece una interpretación muy particular de la ausencia y del dolor (como percibimos en este verso aforístico: «el dolor es la forma / más / acabada del caos»). De modo que el canto es otra forma de variación, de asunción del dolor como elocuencia del silencio, de destino lúcido que es conciencia y es revelación:

Elige ahora
una
modalidad del canto
–recuerda
que aprendiste
que el canto era la vida–.
Esto es lo que dicen las cabezas que hablan.
Ella
sabe sólo que el golpe
de elegir

y el golpe
de morir
resuenan parecido.

Los silencios conforman el espacio tipográfico y también deletrean los temas esenciales en los que van desarrollándose los poemas. La propia autora comenta que «todo poema viene a llenar un hueco, viene a constituir una explicación, una confirmación de la vida, un aldabonazo en la conciencia, un consuelo» [1999: 77]. Asimismo, señala en unas de sus poéticas que «las palabras son el origen del sonido, el sonido, y sus ecos. Son ellas ecos de sí, y son ecos del mundo» [2019: 12]. Las palabras son sonido, música en movimiento. Por ello, no es raro que se refiera a un desdoblamiento de las palabras [2019: 14], lo que conduce a un permanente «poema como síntoma del vértigo» [Quinto, 2018].

Desde el mismo título de su segundo libro: *Variaciones en blanco*, se concreta una poética espacial, que posee el carácter dinámico de una obra musical en marcha, con su «bosque innumerable de silencios», generando una suma variación que se vierte en su siguiente poemario, que denota y amplifica lo conseguido hasta ahora: *La sed* [1997]. Este libro prosigue los mecanismos de *Variaciones*, sumando una errancia donde se dialoga con el tiempo, la muerte, la vida o el silencio. Por esta razón, en uno de los últimos poemas, repite, a modo de variación barroca, un texto –ya antes citado– con la presentación del tema principal del libro:

Aquí

fluye sólo el silencio
inconsolable.

Lugar de la derrota (2003), el cual viene a cerrar el primer ciclo poético de Ada Salas, escenifica un *continuum* de variantes donde se multiplican las voces de un yo, que se repliega y se expande hacia su centro

inverosímil. Aquí el aspecto elegíaco predomina como colofón a su obra, la cual prosigue su expansión natural hacia una total transparencia:

Y para qué esta herida
esta abertura umbilical
por donde entra y sale
la claridad del mundo
si no me quedan nombres
ya
de tanta transparencia.

Qué duda cabe que a partir de *Limbo y otros poemas* (2013), uno de sus poemarios últimos, Ada Salas prosigue la proyección de instantes de luz y silencio como una forma de canon perpetuo, acaso «formas sin tiempo» que detienen la vida para hacerla transparente. En ese canto, pues, derrotado e insomne «suena extraño», porque «en su exilio / blanco / nos escuchan los muertos». El limbo, que en realidad implica la nada o un no lugar, acontece en el poema como un contorno musical, de tránsito, de quietismo, de música de las esferas, donde vacío y silencio progresan hasta ser la existencia, la nada prodigiosa e informe que cataliza una visión perpetua bajo la línea poderosa del no-tiempo, de la no-nada, del no-vacío:

La nieve
derramándose.
El tiempo
suspendido

la llamada
la interrupción
pacífica. Oímos el poema y olvidamos
la música (algo
que no sentimos nos ha hecho
olvidar. Una pedrada

seca). Pero yo
no desisto
tú
no desistas conmigo.

Hay dolor, hay desasimiento en esta poesía última de la extremeña. Ese limbo que, según Raúl Quinto, «es el no-lugar por excelencia, la tierra de nadie en mitad de la nada, probablemente a medio camino entre cielo e infierno. Y desde ahí se escriben estos poemas, desde una caída que se antoja interminable: la de la pérdida, la del amor, o el sentido, que termina y lo asola todo por fuera y por dentro» [2014: 362].

Una poesía que tarde o temprano se predestina a los designios del amor, y que se significa en estos precisos versos:

Una roca molida
entre
las mandíbulas
del corazón.

En *Descendimiento* (2018), su último libro y más determinante, se ofrece una marcada «écfrasis»⁴ premonitoria, ya que conjuga la visión de una pintura (del pintor flamenco del siglo xv, Van der Weiden) con el latido de la poesía, porque ambos, como el silencio, buscan de la contemplación, de la serenidad ante sus presencias.

Toda una primera parte del libro, formada por 28 poemas, amplifican lo visto en *Limbo y otros poemas*. La soledad es el instante que – como el espacio en el poema– redime la existencia:

Lo que más me obsesiona
es tanta soledad.

⁴ Un trabajo que afronta y desarrolla este tema en la poesía contemporánea es *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, de los profesores Francisco Díaz de Castro & Almudena del Olmo Iturriarte [2012], Sevilla, Renacimiento.

Soledad, vacío y silencio –pero también amor o muerte– siguen conformándose como una variación perpetua de la existencia, que siempre gira en torno a estos temas. Vacío –que, repito, como en los poemas zen– escudriña la existencia y la hace luminosa, pese a su posición nihilista:

Lo que viene después de la alegría del
descendimiento. Lo que nos pesa
es no tener más vida.

Jordi Doce relaciona la estratificación de los recursos que usa la poeta con líneas de fuga, las cuales asemejan meandros que se expanden en círculos concéntricos:

Hay algo verdaderamente hipnótico, fascinante, en el modo en que los versos descienden sobre el eje de cada página, ciñéndose a él, tensándose para luego aflojarse, midiendo y dosificando las pausas, los silencios, los titubeos, los apartes, las súbitas aclaraciones, los paréntesis que son líneas de fuga... y que son también heridas por donde se cuele lo impensado, lo impensable [2019: en línea].

Con todo, lo que interesa destacar es la segunda parte del libro, intitulada «Oratorio», donde la autora se ubica dentro de un campo musical: el oratorio barroco, con toda la teatralidad y expresividad que ello conlleva desde la propia asemantividad de la música, y el marcado *perpetuum mobile* barroco, porque la muerte ha invadido los poemas dentro de una «gramática del espanto», que dice Crespo Masieu. Este crítico señala, además, que «la muerte “ES”, y nada podemos hacer con ella. Es un acto. Y desde aquí, desde esta afirmación, esta caída, este descenso, que parece excluir todo consuelo; desde esta verdad tenemos que seguir leyendo, seguir mirando, cara a cara a la muerte y al sufrimiento, sin engaños» [2019: 180]. Ahora el diálogo trasfigurado –en modo de écfrasis descriptiva– reverbera en las posibles voces de la conciencia representadas en los papeles de Jesús, María Magdalena, María Salomé, María Cleofás, Nicodemo, Criado,

José de Arimatea, Juan o los estigmas de un coro o una coral, creando un diálogo circular que reverbera en forma de letanía, de música ascendente y descendente. Entonces el «silencio aflora» y «las palabras descienden –de modo musical, como una escala que se deshace en sus sonidos– muy lentamente», «para arder y consumirse y desaparecer». Nos hallamos ante el punto culminante de esa «música de los espacios» del que hablábamos en el titular, relatando con su poética de los espacios un bosque innumerable de silencios. Más que descripción, nos hallamos ante una contemplación reflexiva en la cual interaccionan mirada poética e imagen conceptual, al decir:

Ser yo
ese cadáver,
porque, en definitiva,
el tiempo es raíz
del sufrimiento.

Como nos ocurría en los poemas de san Juan y su visión de Dios reflejado en la carne humana, esta vez representado por las múltiples voces del coro y solistas que claman en un silencio inaudible y sonoro a un tiempo: amor y muerte son los extremos indomados de nuestra existencia, que no es otra cosa que lo que se enumera casi al final: «arder, consumirse y desaparecer». Como aduce Jordi Doce [2019], un poema cada vez más «adelgazado, que parece estar a punto de disolverse a cada instante», palabra y verso que culminan entre el silencio y la dicha de ser. Porque la muerte es silencio, pero también belleza, esa belleza que se encuentra –como el vacío– por completarse dentro de sus múltiples, infinitos espacios.

IV

Mayúscula la poesía de Ada Salas, cuya poética –desnuda, esencial, proteica– ha ido engendrando motivos sucesivos de acercamiento a

una poesía total, aquella que querían Juan Ramón, Claudio Rodríguez o Valente.

Su obra poética es un *continuum*, donde se va generando, libro a libro, la configuración de ese vértigo ascensional del que nos hablaba Shelley, el cual busca instintivamente la altura. Así nos recuerda Bachelard que «quien triunfa del vértigo integra la experiencia del vértigo en su triunfo mismo» [1980: 179].

La poesía de Ada Salas transita en los espacios, en su eterno blanco y sus variantes, siempre para ser ascensional, y poema a poema, – como Eliot en el limo– busca «un lirio en el estiércol», esa gota de pureza que la gran poesía nos brinda solo en ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (1980): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAGE, John (2002): *Silencio*, Madrid, Árdora.
- CANO BALLESTA, Juan (2001): *Poesía española reciente*, Madrid, Cátedra.
- CRESPO MASSIEU, Antonio (2019): «Un poco de piedad: Para acompañar el *Descendimiento*, de Ada Salas», *Nayagua*, 30: 179-181.
- DÍEZ DE CASTRO, Francisco (2009): «Esto no es el silencio, de Ada Salas», *El Cultural*, (8-V).
- ___ y OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2012): *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, Sevilla, Renacimiento.
- DOCE, Jordi (2019): «Tríptico y coda para “Descendimiento”, de Ada Salas», *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*.
<http://elcuadernodigital.com/2019/04/23/triptico-y-coda-para-descendimiento-de-ada-salas/> [Consultado el 14 de octubre de 2020].
- ECO, Umberto (2002): *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR: 73-92.

- ELIOT, T. S. (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1994): «Variaciones en blanco», *ABC*, (26-VIII), 8.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2001): «No duerme el animal. (Poesía 1987-2003)», *Paraíso*, 7: 35-37.
- KRAWIETZ, Alejandro y LEÓN, Francisco (2003): *La otra joven poesía española*, Tarragona, Igitur.
- MICHAUX, Henri (1952): *Nouvelles de l'étranger*, París, Mercure de France.
- MORALES BARBA, Rafael (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga & Fierro.
- ____ (2006): *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Marenostrium.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2012): «Escribir con ceniza dibujos de ceniza: *Ashes to Ashes*, de Ada Salas y Jesús Placencia», en *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: diez propuestas*, coord. Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte (Sevilla, Renacimiento), 159-182.
- ORTEGA, Antonio (2019): «Acto de amor», *Babelia, El País*, (18-III).
- QUINTO, Raúl (2014): «El poema como síntoma del vértigo», *Quimera*: 362.
- ROZAS, José Luis (1997): «*La sed*, de Ada Salas», *Ínsula*, 607: 25.
- SALAS, Ada (2019): «La lengua del alma», en *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March: 7-31.
- ____ (2010): *El margen. El error. La Tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- ____ (1999): *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión.
- STEINER, George (2003): *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
- VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI; reed. Barcelona, Tusquets, 1994.

VOZ, ENUNCIACIÓN E INSTANCIA CREADORA EN LA POESÍA DE ADA SALAS O EL PODER ABSOLUTO DE LA PALABRA

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO

E.R.P.I.L. (AMERIBER) /Université de Bordeaux Montaigne

INTRODUCCIÓN

CUANDO Ada Salas publica su primer libro, *Arte y memoria del inocente*, en 1987, la poesía española conocía una escisión sin precedentes. Salen publicados ese mismo año *Diario cómplice*, de Luis García Montero, y *Columnæ*, de Jaime Siles, poetas entonces ya asentadísimos en el olimpo poético español, representantes respectivamente de la poesía de la experiencia y de la poesía del silencio¹. Las polémicas que oponían dichas corrientes poéticas, muchas veces forjadas por los críticos y por simplistas visiones universitarias², dejaban a las que tres siglos antes oponían a conceptistas y culteranistas en inocentes peleas de patio de colegio. Comencemos recordando el lugar preponderan-

¹ Aunque Jaime Siles se reivindicó en los años 70 como poeta novísimo, recordemos su *Música del agua* [1983], uno de los poemarios referentes de la poesía del silencio.

² Véase, por ejemplo, <https://abenyusuf.wordpress.com/2009/05/21/la-verdad-sea-dicha-sobre-cierta-poesia-espanola/> [Consultado el 11 de noviembre de 2019].

te que ocupa la figura del autor a la hora de caracterizar ambas corrientes poéticas, porque de dicha reflexión emanará el modesto estudio sobre el yo y las instancias enunciativas en la poesía de Ada Salas que proponemos.

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?

A nuestro juicio, más allá del ascetismo de los unos y del bullicio de los otros, una de las diferencias esenciales entre la poesía del silencio y la poesía de la experiencia, radica en el lugar ocupado por la voz poética y por la instancia enunciativa, y por la naturaleza de las mismas. ¿Quién habla en los poemas de Jaime Siles o de Sánchez Robayna, considerados poetas del silencio? Una voz apenas audible, una voz exhausta, una voz sin amarre alguno en el contexto temporal, ni geográfico, una voz que no es sino, como diría Bécquer, un «vano fantasma de niebla y luz». En efecto, los poetas del silencio, herederos de Paul Celan, de María Zambrano y de José Ángel Valente, se planteaban la creación partiendo del axioma de que la experiencia poética es, como la mística, inefable, y la palabra un torpe instrumento, una imprescindible imperfección del silencio. Así, el poema se convierte esencialmente en lugar para la reflexión sobre la creación poética, y apenas hay rastro visible del yo, como en estos versos de Siles:

El corazón del agua
Remos, mareas, olas.
Un murmullo impreciso perpetúa
la oculta faz del imposible aliento.

[«El corazón del agua», 2013: vv. 1-3]

Notamos, en efecto la clásica ausencia de ruido («murmullo», «aliento»), el mil veces comentado balbuceo o dificultad en el decir poético («impreciso», «imposible», «oculta»), y notamos asimismo la ausencia

del yo; se trata de una voz impersonal que con una extrema reticencia da cuenta del mundo sensible, digamos indeterminado; en este ejemplo se trata de un paisaje marítimo: agua, remos, mareas, olas.

¿Y quién habla en los poemas de Luis García Montero, adalid de la llamada «poesía de la experiencia»? Habla un sujeto lírico sobreexpuesto, por los pronombres («me») o por los verbos («veo»), un yo absolutamente anclado en su época, que vive en un mundo lleno de taxis, de aeropuertos, de bares, que come, que bebe, que se enamora de muchachas de a pie, que duerme y que se levanta a diario para ir a trabajar, como muestra el ejemplo siguiente:

Como un gallo estridente
me despierta el teléfono.
Dos de la madrugada. Hay noticias de ti.
[«XII. Como un gallo estridente», 1987: 181]

o este otro:

Esta ciudad me invita a desearte.
veo sus casas rojas en el alba,
y parecen botellas ordenadas
en la barra de un bar,
selvas donde vivir
de copa en copa.
[«XVII. Esta ciudad me invita a desearte», 2003: 186]

El ruido urbano y contemporáneo es patente: «estridente», «teléfono», «barra de un bar», el amarre espacio-temporal aparece notificado: «dos de la madrugada», «esta ciudad», «la barra de un bar». Opuestos en todo a dicho decorado, los poetas del silencio asumían la postura del que no vive en este mundo, del que no comparte con los hombres ni siquiera el mismo lenguaje. Nada nuevo bajo el sol: recordemos el famoso «A la minoría, siempre», de Juan Ramón Jiménez, y la respuesta de Blas de Otero con su «A la inmensa mayo-

ría», es decir, recordemos el escapismo modernista, hecho de esteticismo y de evasión, y la poesía comprometida de los años 50, centrada en las injusticias y en el sufrimiento del hombre. Y, sin embargo, por sorprendente que pueda parecer, los poetas de la experiencia, esos que retratan o miman el mundo en el que viven, van a decirse fingidores y los poetas del silencio van a defender la verdad intrínseca del género poético.

¿LA POESÍA ES VERDAD?

Retengamos un instante la pregunta anterior, «¿quién habla en el poema?», mientras señalamos otra diferencia radical y absolutamente paradójica entre ambas corrientes poéticas, la del silencio y la de la experiencia. En efecto, contrariamente a lo que podría pensarse a tenor de lo que acabamos de decir, los poetas de la experiencia (García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, entre otros), los poetas «realistas», asumen y proclaman la naturaleza profundamente ficticia de su discurso poético. «La poesía es ficción», repite desde los años 80, una y otra vez, García Montero³, a lo que Antonio Gamoneda, poeta del silencio, vino a responder en su discurso pronunciado cuando se le otorgó el Premio Cervantes: «Poesía es verdad». Gamoneda explicaba, en efecto, cómo una circunstancia vital, biográfica, dio lugar a un determinado tipo de poesía, y descartaba la posibilidad de que el poeta fuera un fingidor:

[Hay] algo que, más que cualquier otra circunstancia o razón, [...] ha condicionado a mi vida y a mi escritura. Hablo de la pobreza. [...] Yo vengo de la penuria y del trabajo alienante. Mis fuentes, en lo que concierne al saber, a la vigilia de la sensibilidad y al acendramiento de la conciencia, son, permítaseme decirlo crudamente, de baja extracción. [Gamoneda, 2012]

Y en clara alusión a la frase de García Montero añadía:

³ Ver, por ejemplo, Luis García Montero [2003: 41-68].

[...] disiento, a la vez, de esta extendida opción estilística, de este realismo vertido en un lenguaje meramente informativo al que dicen «claro» o «normalizado».

y remataba descalificando sutilmente la irrupción de la ironía en lo que para él es un arte casi sagrado, el arte poético:

Es frecuente también la aparición de la ironía en aquellos cuya cultura no ha sido configurada por la pobreza. En nosotros («los de la pobreza», los que nos hemos acercado al conocimiento de forma intuitiva y solitaria y los que, advertida o inadvertidamente, se han identificado con nosotros) la subjetivación radical y el patetismo resultarán naturales, y nuestro lenguaje no estará «normalizado».

En lo que a crítica se refiere, Álvaro Uribe, novelista y ensayista mexicano, se burlaba abiertamente en *Caracteres* (2018), de los poetas del silencio, perpetuando así el abismo que separa las dos corrientes poéticas vigentes en España cuando Ada Salas empieza a publicar. En su ensayo Álvaro Uribe retrata a personajes arquetípicos, prototípicos o llanamente típicos del gremio literario, y dice lo siguiente sobre el poeta del silencio, asociándolo a la verdad:

[...] El poeta silente. [...] el epíteto podría sugerir que el individuo en cuestión es callado, y en los hechos ocurre todo lo contrario. El poeta del silencio se caracteriza por ser parlanchín. Cuántas palabras, cuántas frases, cuántos párrafos, cuántas páginas dispendia en hablar de lo que, de acuerdo con sus propias certezas o convicciones, no se puede decir. La poesía verdadera (según proclama verbosamente en artículos y ensayos y presentaciones de libros, y según repite hasta el hartazgo en pláticas íntimas contigo) culmina en el silencio. [2019, en línea]

Si intentamos ahora alejarnos del territorio hispánico y nos referimos a la crítica literaria internacional más influyente en los últimos cincuenta años, encontramos un enfrentamiento similar en cuanto al lugar del autor se refiere. En efecto, en 1969 Michel Foucault pronunciaba una conferencia titulada «Qu'est-ce qu'un auteur?» («¿Qué es un autor?») en la Sociedad Francesa de Filosofía. Un año antes, en

el caótico y contestatario año 1968 francés, Roland Barthes publicaba su polémico artículo «La mort de l'auteur» («La muerte del autor»). Ambos textos representan la teoría literaria que iba a dominar en los años 70, conocida bajo la apelación de post-estructuralismo o de deconstrucción, y que esencialmente se oponía a la visión inocente de la literatura como el simple resultado, más o menos estético, de las vivencias del autor, vigente en todo el siglo XIX y principios del XX. Treinta años después, en el año 2000, el crítico norteamericano Harold Bloom, fallecido recientemente, el 14 de octubre de 2019, se burlaba en *Cómo leer y por qué* (2000) de las nociones de «sujeto poético», «voz poética», «voz poemática», «yo lírico», etc., concluyendo que el yo de todo texto no es ni más ni menos que el autor del mismo.

Huelga decir que Ada Salas forma parte, oficialmente, de la nómina del grupo de poetas del silencio y así las cosas nos ha parecido fundamental, o cuando menos interesante, observar el tipo de sujeto lírico, el famoso yo poético, en su obra, para evitar precisamente la habitual simplificación y salir tal vez de la dicotomía silencio *versus* experiencia, porque tal vez, y lo lanzamos solo como hipótesis, con la poesía de Ada Salas estemos ante otra vía. Y aunque parezca simplificador, es cierto que el lugar del autor, con sus máscaras o sin ellas, es determinante a la hora de entender los mecanismos que subyacen de manera más general en la creación poética española, no solo desde los años 80, sino desde, al menos, la guerra civil.

Hemos articulado nuestra reflexión en tres tiempos: nos centraremos primero, muy rápidamente, en el sistema enunciativo, en esos pronombres sujeto que asumen, enfática o elípticamente, la enunciación en la poesía de Ada Salas. En un segundo momento observaremos distintos desdoblamientos, no solo mediante la segunda persona, sino también mediante una serie de personajes, en particular fijándonos en el último poemario de Ada Salas, *Descendimiento*. Por último, pondremos de relieve, con más detenimiento, la que se nos antoja ser la gran originalidad de la poesía de Ada Salas, que a nuestro juicio consiste en construir una voz única y exclusivamente regida

por la palabra poética, cuya voluntad llegará a veces a aparecer como un auténtico yugo ante el cual no queda más opción que obedecer.

SISTEMA ENUNCIATIVO: VOZ Y PRONOMBRES

Al recorrer la obra poética que Ada Salas ha construido a lo largo de treinta y un años (1987-2018) encontramos naturalmente un yo múltiple, a veces individual, a veces colectivo, en perpetua metamorfosis: muy a menudo se trata de una simple voz impersonal, otras de una primera persona, digamos, anónima, es decir un yo imposible de identificar con referente alguno, otras de un yo autobiográfico, y otras, al fin, de un sujeto plural, de un «nosotros».

Veamos, como ejemplo de voz impersonal, la que detectamos en un poema sacado del poemario *Lugar de la derrota* (2003):

Todo suspenso. La misma
luz. El mismo aire
ciego de preguntas.
Para cuándo la huida
del temor

el fin del hambre.

De esta hambre que solo
se alimenta

del imposible fruto de la calma.

[Salas, 2016: 58]

Veamos ahora un ejemplo de voz de primera persona singular «anónima», sacado de *Esto no es el silencio* (2008) en donde efectivamente un yo anónimo intenta entrar en diálogo con un mundo casi personificado:

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO

Yo sé que tienes algo que decirme
mundo. Voy a limpiarlo todo para que todo
sea
aún más transparente
y pueda oír aquello que murmuras
sin esfuerzo y sin miedo.
Ya puedes acercarte hasta mi oído.
Vamos a hablar despacio.
Muy despacio.
Sin prisa.

Como si nunca
mundo

nos llegara la muerte.

[Salas, 2016: 78]

Mostramos ahora un ejemplo de voz de primera persona singular, esta vez de apariencia autobiográfica, sacado de *Arte y memoria del inocente*:

De niña

en el colegio
subía por las franjas luminosas
de polvo y sol.
Al ritmo de los aires
que traen lo inesperado
veía cosas.

[1988: 34]

O este otro, del poemario *Esto no es el silencio*:

Muchos años temblé bajo las sábanas
y era aquella la forma del silencio y del miedo

oh negra soledad. Han cambiado
las cosas. No hace ruido
la noche
y consuelo a mi hija
-aunque algo de muy lejos traiciona
mis palabras-. Pero no calla el curso
oscuro
del sentido. Alguien clavó
entonces
una aguja en su centro.
No duerme el corazón.

[«Muchos años temblé bajo las sábanas», 2008: 28]

Veamos, por último, un ejemplo de voz de primera persona plural, es decir un nosotros que aparece de manera lógica en *Limbo y otros poemas*, poemario esencialmente de corte amoroso y meta-poético a la vez, en donde se da voz a los amantes:

(Albada)

Dispusimos el cuello como quien mira
pájaros. Un filo descendió
justo
hacia
la amapola de amor que habíamos
tragado. No cerramos
los ojos

tú rozaste
mi herida hasta la aurora.

[*Limbo y otros poemas*, 2013: 20]

PERSONAJES Y MÁSCARAS:
¿HACIA UN NUEVO CULTURALISMO?

A la manera de Luis Cernuda, encontramos en la poesía de Ada Salas casos de desdoblamiento mediante la segunda persona del singular. En este contexto hablar a un tú equivale a hablarse a sí mismo, en una especie de diálogo interior que pone en escena a un emisor y a un destinatario, como en este texto de *Limbo y otros poemas*:

La línea
o cicatriz. Una frontera. Una distancia
entre
lo que un ojo ve
y otro imagina
(aquello
lo que está
al otro lado
siempre
al otro lado).
Y ahora una grieta
entre tú misma y tú
un pensamiento un corazón
estrábicos
como aquel doble azul que atormentó a tu hermana.
[*Limbo y otros poemas*, 2013: 22]

Observamos una multitud de estructuras especulares, una serie de binomios separados por una fina línea, frontera o cicatriz, que funciona a modo de espejo: «lo que un ojo ve / y otro imagina», «lo que está al otro lado», «una grieta entre tú misma y tú», «doble azul» o «hermana», palabra esta última que implica la existencia de dos personas, y que es una de las figuras clásicas del doble.

Pero el desdoblamiento del yo más espectacular en la obra de Ada Salas se produce cuando recurre a una forma muy singular de cultu-

ralismo, ese procedimiento que consiste en evitar la confesión autobiográfica dándole la palabra a un personaje, histórico o legendario, procedimiento iniciado en España por Cernuda, y cultivado frenéticamente por los Novísimos. Se trata en Ada Salas de un culturalismo religioso, tanto en *Limbo y otros poemas* como en *Descendimiento*, muy ligado a la concepción de mística profana o laica tantas veces vinculada a la poesía del silencio. De ello han escrito numerosos críticos, que publican sus ensayos por los mismos años en que escriben los poetas del silencio: «ascesis laica», dirá Eliade en 1995, «mística profana» [Le Breton, 2001], «ateísmo religioso» [Panikkar, 2002], «mística sin Dios» [Conte, 2006] o «Misticismo laico» [Canteli, 2008] [Helgueta Manso, 2019: 48]. Más que las denominaciones, importa entender que la crítica ha asumido la existencia de una visión de la poesía que hasta no hace mucho se habría considerado oximórica y que ahora aceptamos como algo natural.

Más allá de la percepción de la poesía como misticismo, el propio José Ángel Valente, cuyo magisterio ha reivindicado tantas veces Ada Salas, ponía en escena en su poesía a un personaje bíblico, que llega a dar título a uno de sus poemarios, *Poemas a Lázaro*, siguiendo la estela iniciada en España por Luis Cernuda con su poema «Lázaro» (*Las nubes*), y seguida por poetas como Victoriano Crémer, Francisco Brines y, aunque nunca aceptara tal influencia, Jorge Guillén. En Inglaterra, T.S. Eliot hablaba ya de Lázaro en sus poemas veinte años antes de que Cernuda publicara *Las nubes* [1917: 9-16].

Establecido el linaje poético del culturalismo religioso de Ada Salas, afirmemos inmediatamente la extraordinaria originalidad de *Descendimiento*, entre otras cosas por la sorprendente polifonía a la que asistimos. En efecto la poeta parece identificarse con todos los personajes y hablar por boca de todos ellos toda vez que el vínculo que los liga, a personajes y a poeta, es la experiencia del dolor. En *Limbo y otros poemas* tomaba la palabra María, la madre de Jesús, dando cuenta de su extrañeza ante el grandioso y a la vez espantoso milagro de la encarnación:

III

Por eso todas las generaciones me llamarán bienaventurada.

SAN LUCAS 1, 48

Un hijo nacerá
de mí
no mío
al que amaré (o esas
más o menos
fueron sus palabras). Y ahora yo
te escupo
oh ángel-mensajero-del-cobarde.

[*Escribir y borrar*, 2016: 117]

En *Descendimiento* toman la palabra Nicodemo, la Virgen, María Magdalena, Jesús, José de Arimatea, María Salomé y María Cleofás, porque la autora se identifica, insistimos, con todos ellos. De vez en cuando observamos la voz, no de los personajes, sino la voz en primera persona, de la instancia creadora, que no hace sino insistir en su deseo de identificación llegando a decir:

[...] Por ejemplo
este cuadro —pues esto es un cuadro
debo
repetírmelo—. Tocar es lo que quiero entrar en él
ahogarme en esas lágrimas
dejarme
desmayar
de mi propio descenso
—un sueño
tan pesado—. Ser yo
ese cadáver.

[«Ahora referirme a algo muy íntimo», 2018: 27]

El dolor federa, pues, a personajes y a voz poética, que en un momento dado se funde con los personajes y construye un sujeto plural que la incluye:

Nadie mira hacia nadie.
Todos los ojos son
el ensimismamiento. No hay quien mire
de frente
hacia el dolor del otro...
(...)
De repente el dolor. Estamos todos
muertos. Ninguno de nosotros
ya es
una persona.

[«Nadie mira hacia nadie», 2018: 15]

La idea misma del libro encierra la asunción de un gravísimo desbarajuste temporal: un hombre nacido hace más de dos mil años, Jesucristo, cambia el curso de la humanidad y muere salvajemente torturado en el año 33; quince siglos después un pintor holandés, Rogier van der Weyden, plasma el profundo dolor de la escena en su cuadro, y Ada Salas escribe, cinco siglos después, su poemario. A este caos espacio-temporal hay que añadir que, a veces, como bien ha observado Jordi Doce:

[...] irrumpe durante un corto lapso, la vida cotidiana del yo, que nos expulsa brutalmente del espacio temporal del lienzo: A veces, la poeta levanta la cabeza y su vida cotidiana entra en el juego: «llegaron / las heladas y no había / protegido mis plantas». [2019, en línea]

Paralelamente a la coexistencia de varios tiempos, asistimos a cierta mezcla de personajes y de discursos, como observamos en el texto siguiente donde María se expresa con una conocidísima réplica bíblica con la que Jesús se dirige a su Padre:

Tengo cinco puñales
voy
a dejarla correr. Qué tiene
la belleza
que la hace tan triste
—hijo mío
por qué
me has abandonado.

[*Descendimiento*, 2018: 65]

No se trata de un culturalismo a la manera de los Novísimos, ni mucho menos. Se trata de un prisma de voces que intentan dar cuenta de la complejidad del dolor, de su universalidad, más allá de épocas, de géneros, de parentescos, de humanidad o de divinidad. Anatomía del dolor, podría titularse semejante indagación en los límites del lenguaje para significar lo indecible, lo que hace de nosotros seres humanos: la conciencia del sufrimiento y de la muerte segura.

Y el libro termina con un poema que contradice a la sabiduría popular y a su idea del tiempo como inexorable remedio a todos los males, ya que el tiempo, lejos de aplacar el sufrimiento, es su raíz misma:

El tiempo es la raíz
del sufrimiento.
Y es amarga y largo
su sabor. Y siempre sobrevive a
lo que se va. Una lámina
roja un resto
que hace lija la lengua.
Y ahora preguntamos
quién
nos hizo personajes de este drama. Un poco
de piedad. El canto de algún mirlo el sol
de Galilea.

[*Descendimiento*, 2018: 89]

Con este poema cierra Ada Salas *Descendimiento*, y lejos de resolver el misterio nos sume en el más terrible de los desasosiegos. En efecto el desorden temporal y discursivo desemboca en una pregunta sobre el autor, esa figura sobre la que estamos interrogándonos desde el principio de estas divagaciones. Y esta pregunta nos da pie para pasar al verdadero objeto de nuestra reflexión: quién es ese dios que mueve los hilos en la poesía de Ada Salas. Aquí va nuestra hipótesis, con la que pasamos a la última parte de nuestro trabajo: es la propia palabra poética, que como un demiurgo hace y deshace a su antojo y ante la cual la mano que escribe no es más que una ejecutora obediente, sometida a los caprichos de aquella.

EL PODER ABSOLUTO DE LA PALABRA

El yo poético en Ada Salas es una voz dominada por los caprichos de la palabra. La palabra parece incluso ser a veces la instancia enunciativa o más bien la instancia creadora, la que maneja los hilos, la que lleva las riendas, la que decide; la poeta, fundida con el yo del poema, no es entonces sino una mano o sus sinécdoques (dedos) o sus metáforas (zarpas) que, como guiada por un marionetista invisible escribiera con tinta en el papel lo dictado por los antojos de la palabra, frente a los cuales la voluntad del yo quedara absolutamente aniquilada:

La casa que abrigó tu corazón
 será una ruina. Furtivos
 en la noche
 la habéis abandonado.
 Oscura en el jardín la tierra removida.
Quise
decir traición
*y dije llanto*⁴.

[*La sed*, 1997: 43]

⁴ Las cursivas son de la autora del artículo.

Algo parecido ocurre en el poema «El frío ha convocado a la ceniza.» de *Esto no es el silencio*, donde podemos leer el siguiente fragmento:

Y sin embargo anduve miles de millones (5)
para llegar aquí
y quitarme una a una la piel de los zapatos
los jirones de ropa (*no, perdón, dije sombra*)
[*Escribir y borrar*, 2016: 71]

La palabra guía al yo poeta que no es sino un canal. La palabra aparece como verdadero yo pensante que brota fulgurante como por un impulso creativo totalmente ajeno a la voluntad de la poeta:

Como brota la sangre. Mineral
en su impulso
de sumarse a la tierra [...].
[*Lugar de la derrota*, 2003: 10]

Negra piedra.
honda noche.
Esperar.
Esperar
y no tener palabras
que llevarse a la boca.
[*Variaciones en blanco*, 1994: 66]

NI SECRETO NI PACTO
[...] Escucho como llega
la crecida fluvial de las palabras. [...]
[*Variaciones en blanco*, 1994: 65]

Casi como en una plegaria, la voz suplica el advenimiento de la palabra en los versos finales del poema «He vivido cien siglos con horas semejantes»:

La palabra es el don
que solicito.

[*Arte y memoria del inocente*, 1988: 51]

Palabras casi mágicas acuden a borbotones y la propia voz se emociona al ser testigo y escribano de lo que la palabra poética le dicta:

Vi quebrarse los bosques
como espaldas antiguas
padecer los amantes el dolor de la furia
morir los girasoles abrasados
en su propio fuego.

*Digo noche cerrada muerte abierta
fulgor o maleficio*

y mi voz se conmueve.

[*Arte y memoria del inocente*, 1988: 26]

A veces asistimos a la confesión notificada del sometimiento:

Palomas
de penumbra de pluma

caedizas.
Lento día de plata
lenta
mirada mía

sumisa a mi palabra.

[*Escribir y borrar*, 2016: 29]

En *Esto no es el silencio* observamos a un yo que no hace sino «abrir la puerta» para que esa instancia superior nombre. La palabra poética aparece metaforizada mediante la figura del animal, lo cual será des-

de ese instante una seña de identidad de nuestra poeta. El animal es a menudo el poeta y a veces, como en este caso, la propia palabra: No olvidemos el título que Ada Salas da a su poesía completa en 2009: *No duerme el animal*.

No empuño *este temblor* para que nadie entienda.
Enfilo un pasadizo
que me lleva a la muerte. *Yo le abro*
la puerta
y se viene y se nombra lo que había dejado
allí
allí
como quien guarda
culpable
bajo el plato
una cena que estraga (oh madre madre madre
tanta carne que no pude
tragar
comprimida en mi mano). *De allí*
y de otro tiempo extraño al mío
me llegan estos raros animales.
No los llamo palabras.
No se llaman palabras.
Y no los acaricio
porque muerden.

De todas formas
muerden

hasta hacer de mis manos un despojo sangriento.
[Escribir y borrar, 2016: 82]

O este otro fragmento que sugiere de nuevo la autonomía de la palabra:

Debe de estar ahí
ese latido
—y no el del corazón—
el otro apagado pero siempre
presente
un fondo repetido y obstinado
que se hace línea sola [...]

[*Escribir y borrar*, 2016: 83]

CONCLUSIÓN

Para definir la poesía del silencio, solemos decir que en esta el silencio importa tanto como la palabra, que el silencio es significativo y de manera general en este tipo de poesía se persigue la máxima condensación de la expresión: decir mucho con muy poco. Es lo que hacían fuera de España Friedrich Hölderlin o Rainer Maria Rilke, y en España, por ejemplo, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez. Ada Salas corresponde plenamente a los postulados invisibles (no hay manifiesto) de esta corriente, pero va más allá.

La palabra poética parece dirigir el poema y por eso la poesía de Ada Salas se sitúa en un entredós. En efecto, en su obra no encontramos al hombre «normal», asequible, cotidiano, contemporáneo, ese yo ficticio de la poesía de la experiencia que vive en un espacio urbano y contemporáneo, pero tampoco se tratará de la poesía-verdad defendida por Gamoneda; el autor, la autora, no decide casi nada y su voluntad parece estar sometida a los despóticos designios de la palabra poética; palabra convertida en una diosa, en una suerte de nueva religión, lo que explica el misticismo que podemos observar en todos los libros de nuestra poeta. Esta nueva religión tiene un precio, a la manera de un sacrificio: en efecto cada libro de Ada Salas parece engendrarse en el dolor, o eso es al menos lo que podemos deducir del ritmo pausado con que los poemarios van apareciendo, contrariamente al ritmo frenético con que muchos de sus coetáneos

publican, silencio o experiencia. Para Ada Salas la experiencia de la escritura poética conlleva sufrimiento, dolor, imposición de ese ente o instancia superior que se impone a ella, que se impone a su mano, la palabra poética.

En efecto, la poesía de Ada Salas no puede limitarse a la poética del silencio; y tampoco estamos ante la clásica dicotomía entre «poesía es comunicación» y «poesía es conocimiento». Autoconocimiento, sí, pero autoconocimiento impuesto por el poder absoluto que detiene la palabra poética, puesto que la poeta y la voz están a la merced de sus caprichos y de sus tomas de decisiones. ¿Cómo si no comprender la abundancia de textos en donde la voz parece no tener poder alguno de decisión sobre la materia del poema?

La misma autora, sin precisarlo como estamos haciéndolo, ha hablado en numerosas ocasiones de un impulso creativo que llega como un torrente imparable y de la necesidad de encontrar un cauce. Hemos hablado de sufrimiento, pero no estamos refiriéndonos a la clásica angustia del creador frente a la falta de inspiración, al pánico ante la página en blanco. Hablamos del dolor de una voz convertida en simple ejecutora casi pasiva de la voluntad de una palabra poética tirana y tentacular. Es como si la mano se rebelara contra el cerebro escribiendo X donde debía escribir Z. Y sin embargo, estamos muy lejos de la escritura automática de los surrealistas; al contrario, hay en esta obra una conciencia creadora ultra lúcida, tanto que es consciente de su incapacidad, de su impotencia frente al poder absoluto de la palabra poética, convertida a la vez en creadora, en voz y en razón de ser del poema. Por eso a veces observamos balbuceos, tentativas, avances a ciegas, casi como si la voz poética esperara el reproche o el visto bueno de una instancia superior que pudiera aprobar, o no, las palabras elegidas, casi esperando una corrección o una autorización para proseguir con el poema. Si volvemos ahora nuestra mirada a la crítica literaria, la dicotomía, la polémica no tiene razón de ser entre el post-estructuralismo y la existencia humana del autor, en carne y hueso, defendida por Harold Bloom, ya que la palabra poética se

impone a cualquier atisbo de voluntad y, como hemos visto, en la obra de Salas en medio de un poema culturalista irrumpen alusiones de apariencia autobiográfica o en cualquier caso referentes a la vida cotidiana. Parece obvio que Ada Salas comparte muy poco con la poesía de la experiencia, y a la hora de abordar su obra suelen mencionarse dos referencias insoslayables: Valente y Gamoneda. Baste señalar, para terminar con esas etiquetas, que Gamoneda sitúa muy a menudo su poesía en su tiempo histórico (pobreza y franquismo) y que la de Ada Salas queda suspendida en el tiempo, tal vez como la de Juan de la Cruz, cuyos poemas amorosos siguen emocionándonos hoy mientras que no compartimos absolutamente nada con un clérigo del siglo XVI.

Ada Salas consigue así situarse en un territorio aparte, huyendo de etiquetas y de categorías. La propia poeta parece rebelarse contra la clasificación habitual que la incluye en la nómina de los poetas del silencio al publicar en 2008 un libro titulado *Esto no es el silencio*. Pero con semejante título no solo está reivindicando su profunda libertad, su absoluta originalidad; también está llamando la atención sobre la materia prima de todo poema, esto es, la palabra; de nuevo la preponderancia, la supremacía, de la palabra poética. A la manera de René Magritte que titulaba su famoso cuadro *Ceci n'est pas une pipe* (esto no es una pipa) (es decir esto es un cuadro que representa una pipa) para invitar al espectador a fijarse en la materialidad misma de la representación pictórica (lienzo, pinceladas, etc.), Ada Salas con su *Esto no es el silencio* nos invita a considerar que incluso la llamada poesía del silencio se construye, se elabora paradójicamente, con palabras, con la palabra poética.

Al término de múltiples tentativas para expresar el yo, por medio de diferentes sujetos gramaticales, yo, tú, nosotros, por medio de diferentes personajes, no podemos sino constatar en la obra completa de Ada Salas la constante sensación de fracaso, la perpetua insatisfacción de una voz en eterna búsqueda de algo que no llega jamás y que,

por supuesto y afortunadamente, constituye la condición del mantenimiento de la escritura.

Búsqueda incesante de la palabra o más bien espera ansiosa del relámpago, de la revelación de la palabra, pero no a la manera de Juan Ramón Jiménez cuando el poeta de Moguer parecía buscar la palabra perfecta, precisa, redonda (recordemos su «Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas»), sino mediante una suerte de invocación de la palabra poética, de deseo del advenimiento casi mágico de la palabra poética. Una vez el torrente de la palabra puesto en marcha, la poesía, el poema puede existir porque la mano puede obedecer y transcribir. La propia poeta afirma en una entrevista de 2013: «En el proceso de escritura vivo unas experiencias realmente incommunicables que son de cierto modo de iluminación, de extrañamiento, de vértigo»⁵.

Para Ada Salas el lector no descansa leyendo poesía, no se relaja, como puede ocurrir en narrativa⁶. Al contrario, el lector hace un tremendo esfuerzo, renuncia a muchas cosas, en definitiva, está en tensión, tal y como sugería el magnífico título de Pessoa: el libro del desasosiego, porque en efecto la poesía es un género que en lugar de tranquilizarnos y de decirnos verdades, hace que nos planteemos dudas y que nos interroguemos sobre nosotros mismos. Ada Salas se rebela contra la lengua reducida, consumida, utilizada, puesta al servicio de ideologías de género o de cualquier otra ideología. Poeta o poetisa, de Ada Salas emana una voz absolutamente concisa, esencial, que espera ansiosa el advenimiento de la palabra poética, erigida en dueña y señora de la creación. Como ya hemos dicho la alta exigencia de nuestra autora la lleva a permanecer en silencio durante largos

⁵https://www.youtube.com/watch?v=_DDoDuLE6UE&feature=youtu.be. Entrevista con José María Cumbreño [Consultado el 5 de octubre de 2020].

⁶Véase la entrevista con Sergio Angulo Bujanda en la Biblioteca Dámaso Alonso del Instituto Cervantes de Dublín [2012].

<https://www.youtube.com/watch?v=XNTmHs3OhLY> [Consultado el 5 de octubre de 2020].

lapsos de tiempo, consiguiendo así que nada, absolutamente nada sobre en su obra completa, a pesar de que en ocasiones haya hablado del sonrojo que le producen sus poemas liminares o adolescentes. Sin embargo, en su primer poemario, *Arte y memoria del inocente*, como hemos tratado de mostrar, se encuentra ya el germen de su poética y lo que nos parece su gran hallazgo poético, esto es la total sumisión a los designios de la palabra poética. Terminamos estas líneas con un poema de Ada Salas, el que da título a la recopilación que publica en 2009, «No duerme el animal», poema complejo que se nos antoja, tras estas divagaciones, cristalino. No duerme el animal, el poeta, el escribano, la voz, ese yo animal, bestial, salvaje, en busca de esa iluminación, de ese temblor, en espera del advenimiento de ese yugo, de ese instante de descubrimiento y a la vez de sometimiento a la palabra poética, que se erige en el bien más preciado, más deseado:

No duerme el animal

No duerme el animal que busca
 su alimento. Huele
 y está tan lejos todavía
 el aire de su presa.
 Y vagará en la noche.
 Con la sola certeza de su hambre.
 Ciego
 porque una vez ya supo
 de ese breve temblor
 bajo su zarpa.

[*Escribir y borrar*, 2016: 54]

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1967): «La mort de l'auteur», en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil.
- BLOOM, Harold (2000): *How to read and why*, trad Marcelo Cohen, Barcelona, Anagrama, / Quinta edición, 2005.
- DOCE, Jordi (2019): «Tríptico y coda para «Descendimiento», de Ada Salas». <https://elcuadernodigital.com/2019/04/23/triptico-y-coda-para-descendimiento-de-ada-salas/> [Consultado el 17 de agosto de 2020].
- ELIOT, Thomas Stearns (1910): «The Love Song of J. Alfred Prufrock» en *Prufrock and Other Observations*, Londres, The egoist LTD Oakley House.
- FOUCAULT, Michel (1969): «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 3: 73-104.
- GAMONEDA, Antonio (2012): Discurso de Antonio Gamoneda en el Encuentro-Homenaje a los Premio Cervantes. http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2012/docs/discurso_gamonedada.pdf [Consultado el 3 de octubre de 2020].
- ___ (2003): *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1987): *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2003): *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.
- HELGUETA MANSO, Javier (2019): *Camino de percepción: continuidad del silencio en algunas ascéticas del cambio de siglo*, tesis doctoral.
- SALAS, Ada (2018): *Descendimiento*, Madrid, Pre-textos.
- ___ (2016): *Escribir y borrar. Antología esencial*, Madrid, FCE.
- ___ (2013): *Limbo y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2009): *No duerme el animal. Poesía (1987-2003)*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2008): *Esto no es el silencio*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2003): *Lugar de la derrota*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1997): *La sed*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1998): *Arte y memoria del inocente*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ___ (1994): *Variaciones en blanco*, Madrid, Hiperión.

SILES, Jaime (2013): *Canon*, Madrid, Libros del aire.

___ (1987): *Columnae*, Madrid, Visor.

___ (1983): *Música de agua*, Madrid, Visor.

URIBE, Álvaro (2018): *Caracteres*, Madrid, Alfaguara.

MISCELÁNEA

CINCO AÑOS DE ESCRITORAS EN EL *ALMANAQUE ILUSTRADO DEL URUGUAY*: ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO¹

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO
ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

FUE RICARDO SÁNCHEZ el fundador y director del *Almanaque Ilustrado del Uruguay*, que se editó en Montevideo en la Imprenta Artística y Encuadernación de Juan J. Dornaleche [Rocca, 2012: 10] desde 1904 a 1919. Con una cuidada encuadernación, la cubierta se presenta en cartón cromolitografiado y la mujer va a ser el motivo central que unifique el conjunto de los Almanagues: con el título «Galería de bellezas» se insertan entre sus páginas retratos e imágenes de mujeres montevidéanas, algunas de ellas anónimas y en otras ocasiones de figuras destacadas del mundo intelectual uruguayo.

Encontramos en el *Almanaque* el gusto por la decoración modernista. A lo largo de sus páginas, y junto a los anuncios de los inventos más recientes, como el fonógrafo, y de las mejores marcas de café, vino de Burdeos, champagne o aceites franceses, se encuentran los

¹ «Cinco años de escritoras en el *Almanaque Ilustrado del Uruguay*: Índice bibliográfico» es un trabajo vinculado al Proyecto de investigación I+D «Las revistas del modernismo hispánico. Bases de datos para una colaboración entre dos continentes», FFI2013-48178-C2-1-P, dirigido por la profesora Rocío Oviedo Pérez de Tudela.

productos de belleza femeninos, donde la imagen de la mujer es el motivo recurrente.

Sobresalen los remates y cabeceras que embellecen las páginas literarias y las orlas a base de líneas sinuosas y motivos geométricos y vegetales dispuestos con carácter simétrico que enmarcan los numerosos anuncios intercalados, impresos en ocasiones sobre papel de color rosa, amarillo, rojo o naranja. La gran variedad tipográfica se distingue de nuevo en los anuncios, frente a la letra clara, sencilla y elegante del texto.

El *Almanaque Ilustrado del Uruguay* se manifiesta como un reflejo del ambiente intelectual del Montevideo de comienzos del siglo XX, que se movía entre lo establecido y las nuevas ideas renovadoras [Medina Vial, 1973: 57-71]². Y ahí es donde van a encontrar su lugar las voces femeninas, entre las que destacarán las ya consagradas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira junto a otras, no tan conocidas aún, como María Clotilde Artigalá y Herminia Sierra de los Santos, que empiezan a abrirse paso en la sociedad³.

Los ejemplares que nos ocupan, los publicados entre 1909 y 1913, ofrecen un rico panorama de las letras femeninas uruguayas de principios del siglo XX. Entre las escritoras rioplatenses contemporáneas presentes, la que colaboró de forma constante fue Delmira Agustini, de quien hallamos una composición poética en cada uno de los almanaques de estos años; también cabe destacar en estos años la presencia de María Clotilde Artigalá, Gala Placidia o Clotilde Luisi.

Hay que tener en cuenta las siguientes observaciones:

1. Este trabajo no constituye un vaciado completo del *Almanaque Ilustrado del Uruguay*, dado que nuestro interés es extraer la información sobre las escritoras hispa-

² Véase también al respecto Sarah Bollo [1951].

³ De hecho, Herminia Sierra fue la primera mujer matriculada en los cursos de Notariado y la primera graduada como Escribana Pública.

- noamericanas cuya obra aparece en el *Almanaque* en los años reseñados.
2. El índice de autoras que colaboran en el *Almanaque* se ha organizado por orden alfabético, numerando correlativamente cada una de las fichas.
 3. Cuando en el *Almanaque* solo constan las iniciales (o el nombre incompleto) y se conoce su correspondencia, la información se consigna entre corchetes.
 4. En algún caso, a continuación de la ficha principal puede aparecer una *Nota* aclaratoria de las autoras de este Índice.
 5. Para mayor eficacia se ha incluido un *Índice onomástico* en el que se registran todos los nombres propios que aparecen y un *Índice de títulos y primeros versos* contenidos en las 33 fichas, a cuyo número se remite.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

1. ACEVEDO, Virginia
«Impresiones y recuerdos»
Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 39-40
2. —
«Ausencia». A Josefina
[«¡Oh, qué triste está el colegio!...»]
Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 216-217
3. —
«Olvido». Para ti
[«En el nublado que causó tu olvido...»]
Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, p. 68

4. AGUSTINI, Delmira⁴

«A una cruz. Exvoto»

[«Cruz que ofrendando tu infinito abrazo...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 59-60

Nota: Poema incluido en *Cantos de la mañana* (1910) y en *Los astros del abismo*, tomo II de las *Obras Completas* editadas en 1924. En la p. 57 se inserta un retrato de la autora.

5. —

«Sueño egoísta»

[«La intensa realidad de un sueño lúgubre...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, p. 145

Nota: Poema incluido, sin título, en *Cantos de la mañana* (1910) y en *Los astros del abismo*, tomo II de las *Obras Completas* editadas en 1924.

6. —

«De una confesión»

«¿Cuál es el hombre que ha hecho más bien a la humanidad?»

[«Ante un vértigo helante de la vida...»]

«¿Qué ojos prefiere usted?»

[«Ojos cansados, ojos tristes, ojos...»]

«¿Qué país prefiere usted habitar?»

[«Un rincón del Oriente, una comarca...»]

⁴ DELMIRA AGUSTINI. Nació en Montevideo en 1886. Poeta modernista, forma parte de la denominada «Generación del 900» junto a nombres como Julio Herrera y Reissig, M^a Eugenia Vaz Ferreira y Horacio Quiroga. Colaboró en las distintas revistas literarias uruguayas del momento. A su muerte, en 1914, se habían editado tres de sus libros de poemas: *El libro blanco* [Bertani, 1907], *Cantos de la mañana* [Bertani, 1910] y *Los cálices vacíos* [Bertani, 1913]. Póstumamente se imprimieron *El rosario de Eros* [Maximino García, 1924], tomo I de las *Obras completas*, donde se incluyen poemas inéditos que la autora fue agrupando, según los escribía, entre los años 1913 y 1914, con el mismo título de este libro y *Los astros del abismo* [Maximino García, 1924], tomo II de las *Obras completas*, donde se incluyen, bajo el título de «La Alborada», poemas de infancia de la autora. Murió, asesinada por su exmarido, en 1914.

«¿Qué personaje de novela o de teatro?»

[«Bergerac – redivivo en el diseño...»]

«¿Cree usted que la dicha exista?»

[«Como la espuma, en gasas tembladoras,...»]

«¿Cuál es, según usted, el ideal de la dicha terrestre?»

[«La torre del Ensueño, las vidrieras...»]

«¿Cuál es su principal esperanza?»

[«... Nací en las cumbres de la vida, trágicas,...»]

«¿Qué animal le es a usted más simpático?»

[«Sonrisa de los cielos bajo el ceño...»]

«¿Qué vicio detesta usted más?»

[«¿Enfermedad del alma?... ¿ley suprema?...»]

«¿Le gusta a usted la poesía?»

[«¡Mi torre de marfil, mi vida entera!...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, pp. 197- 199

Nota: Estos versos forman parte de un todo más extenso que aparece en el Cuaderno 3 de los *Manuscritos* de Delmira⁵. Es un cuestionario de preguntas con su respuesta (si la hay) en verso; abarca del folio 50r al 57r.

7. —

«En tus ojos»

[«¡Ojos a toda luz y a toda sombra!...»]

⁵ Está digitalizado por la Biblioteca Nacional de Uruguay y se encuentra en el sitio «Archivo de Delmira Agustini». Véase <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103> [Consultado el 2 de septiembre de 2020]. El mismo formato lo encontramos en el poemario *Aleteos* de María H. Sabbia, otra de las autoras que aparecen en este *Almanaque*. Véase María Herminia Sabbia y Oribe (1898): *Aleteos* (Montevideo, Tipografía de La Tribuna Popular), 61-67.

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, pp. 81-82

Nota: Poema fechado al final en «1909». Incluido en 1913 en *Los Cálices Vacíos*. Se acompaña con un retrato de la autora.

8. —

«La ruptura»

[«Érase una cadena fuerte como un destino,...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1912, p. 74

Nota: Poema que aparecerá en 1913 en *Los Cálices vacíos*.

9. —

«Supremo idilio». (Boceto de un poema)

[«En el balcón romántico de un castillo adormido...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1913, pp. 19-22

Nota: Poema que ya había sido publicado en 1910, en *Cantos de la Mañana*.

10. ARTIGALÁ, María Clotilde [del Carmen]⁶

«La cuerda rota»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 61-64.

Nota: Fechado al final del relato en «Otoño de 1908».

11. —

«La medalla»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, pp. 126-131

Nota: Fechado al final del relato en «Otoño del 1909».

12. —

«Samaritana»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, pp. 103-105

Nota: Fechado al final del relato en «1910».

13. —

«El regalo de los Reyes»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1912, pp. 16-18

Nota: Fechado al final del relato en «Agosto de 1911».

14. GALA PLACIDIA⁷

⁶ María Clotilde Artigalá. 1870-1930.

«Pueblos hermanos»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 109-112

Nota: En la p. 107 aparece un retrato de la autora y su nombre real.

15. —

«Algunos pensamientos»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 170-171

16. —

«Vidalitas»

[«Una ola perdida,...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, p. 212

17. GIANNETTO, Clara⁸

«Une sirène chanta (*sic*) la Beauté». A la excelsa poeta María Eugenia Vaz Ferreira

[«On me dit d'une sirène...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 218-219

18. INCÓGNITA, Modesta

«En Atahualpa. (Recuerdos infantiles)»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, pp. 140-144

19. LIS, Noemia de

«El vagamundo y su alma». (Del Álbum de Pedro Parrabere⁹)

⁷ GALA PLACIDIA. Pseudónimo de Martha COSTA DE CARRIL. Colaboradora de *El Siglo*, *La Razón*, el *Diario del Plata* y la *Revista Uruguay*, a veces firma sus textos con pseudónimos como *Gala Placidia*, *Mlle. Petronio* y *Tía Clara*. Con el trabajo «Sobre feminismo: La madre» obtuvo, en 1908, el primer premio en el concurso literario de la Biblioteca de Mujeres de Buenos Aires. Fue publicado ese mismo año en Montevideo, por Barreiro y Ramos.

⁸ CLARA GIANNETTO. Alguno de sus poemas aparece en *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos*, de Raúl Montero Bustamante [1905: 371], concretamente el titulado «A él», que ya había aparecido en el número 3 de la *Revista Literaria*, correspondiente al 1 de junio de 1900.

⁹ PEDRO PARRABERE. Podría ser Arnaldo Pedro Parrabere, nacido en Francia, pero residente desde niño en Uruguay. Fue miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad de *Confraternidad Vasca Euskal Erria*, de Montevideo y redactor del periódico de la Sociedad, el *Euskal Erria*.

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, p. 94

Nota: Fechado al final del texto en «Buenos Aires, 22 – XII - 1909».

20. LUISI [de Podestá], Clotilde¹⁰

«Un deseo»

[«Yo quiero, para el día de mi muerte,...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, p. 129

Nota: Fechado al final del poema en «1908». En la página anterior se inserta un retrato de la autora.

21. —

«Primavera»

[«Bendito el sol que con sus rayos finos...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 219-220.

22. —

«Verano»

[«Llueve. La tierra, cálida y reseca,...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 220

Nota: Fechado al final del poema en «1908».

23. ORTICOCHEA, María¹¹

«¡Naufragio!...»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, pp. 159-161

Nota: Debajo del nombre de la autora, al final del relato, se explicita que es «Alumna del ‘Liceo Franco-Uruguayo’». Está fechado en «Octubre de 1909».

24. —

«¡Nubes!...»

¹⁰ CLOTILDE LUISI. Nacida en 1882, fue la primera mujer titulada como abogada (1911). Al año siguiente formó parte del cuerpo docente de esa facultad. Fundó la *Universidad para Mujeres*, de Montevideo. Casada con el escritor José María Podestá, los dos ejercieron cargos diplomáticos. Colaboradora en las revisitas literarias rioplatenses, escribió cuentos, poemas y obras de teatro. Murió en Roma en 1969.

¹¹ MARÍA ORTICOCHEA. Nacida en 1891, fue una de las alumnas del *Liceo Franco Uruguayo*, institución en la que se graduó de maestra en 1916. Ejerció la docencia y llegó a ser directora de los Institutos Normales para Señoritas. Murió en 1958.

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, pp. 149-152

25. ROVIRA [de Ricci], Tula¹²

«Mis ideas»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, p. 203

Nota: En la p. 201 se inserta un retrato de la autora y se la define como «Doctora en Medicina y Cirugía».

26. SABBIA Y ORIBE, María H[erminia]¹³

«A Maruja Blanco Acevedo¹⁴»

[«Delante del espacio sin límites, delante...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1910, p. 120

27. SAINT-HILAIRE DE LAMAS, María¹⁵

«La niña y la muñeca»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, pp. 158-160

Nota: Fechado al final del texto en «Montevideo, Octubre 11 de 1910».

28. SIERRA DE LOS SANTOS [de Mattos], Herminia¹⁶

¹² TULA ROVIRA. Graduada en mayo de 1909, trabajó en el Hospital Maciel y en el Asilo de Huérfanos y llegó a ser Jefe de Clínica del Hospital de Caridad. Casada con el doctor Serafín Ricci, se empeñó en la construcción de un Policlínico y un Hospital para Niños.

¹³ MARÍA HERMINIA SABBIA Y ORIBE. Nacida en 1883. Escribió un libro de poemas (el único) titulado *Aleteos* y publicado en 1898, *La Tribuna Popular*. Montevideo. Colaboró en las más prestigiosas revistas literarias uruguayas. Algunos de sus textos («Lidia» y «Navidad», que no forman parte del poemario de 1898) aparecieron antologados en *El Parnaso Oriental*. Antología de poetas uruguayos, de Raúl Montero Bustamante [1905: 326-327]. Murió en 1961.

¹⁴ MARUJA BLANCO ACEVEDO fue la esposa del poeta Julio Raúl Mendilharsu, amigos muy cercanos de los también poetas Juan Parra del Riego y Blanca Luz Brum.

¹⁵ MARÍA SAINT-HILAIRE DE LAMAS. Ejerció como maestra. Ella fue quien preparó al futuro escritor Felisberto Hernández para su examen de ingreso en Bachillerato.

«Ollantay»

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1912, pp. 115-119

Nota: Fechado al final del relato en «Invierno de 1911».

29. TORRES FRÍAS, María¹⁷

«Primavera»

[«Torna la reina de las tardes áureas,...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1909, pp. 209-211

Nota: Al final del poema, debajo del nombre, han consignado «Argentina».

30. VAZ FERREIRA, María Eugenia¹⁸

«Triunfal»

[«Bardo gentil de rimas aurales...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1911, pp. 23-24

Nota: En la p. 21 se inserta un retrato de la autora. El poema había sido publicado con anterioridad en el primer número de *La Revista*, dirigida por Julio Herrera y Reissig (20 de agosto de 1899). No aparece en *La Isla de los Cánticos*, edición póstuma de sus poemas que terminó de preparar su hermano Carlos en 1925; ni en *La otra Isla de los Cánticos* (Montevideo, 1959), recopilación de poemas inéditos a cargo de Emilio Oribe. Pero sí en *El Parnaso Oriental*, la antología de poetas uruguayos preparada por Raúl Montero Bustamante y publicada en Montevideo en 1905 (p. 308).

31. —

«Primavera»

¹⁶ HERMINIA SIERRA DE LOS SANTOS (1888) fue la primera mujer que se graduó de Escribana Pública en Uruguay.

¹⁷ MARÍA TORRES FRÍAS. Argentina, nacida en Salta en 1877, muy buena parte de su vida residió en Uruguay. Murió en 1954.

¹⁸ M^a EUGENIA VAZ FERREIRA. Fue una de las más importantes poetas uruguayas. Nacida en 1875, pertenece a la llamada «Generación del 900», siendo contemporánea de Delmira Agustini y amiga de Julio Herrera y Reissig, otro de los grandes nombres literarios del Modernismo uruguayo. Colaboró en las más prestigiosas revistas literarias de su tiempo. Ejerció también como profesora de literatura en la *Universidad de Mujeres*, de Montevideo, fundada por Clotilde Luisi.

[«Tú, Primavera, que eres la diosa de los retoños;...»]

Almanaque Ilustrado del Uruguay, 1912, pp. 107-108

Nota: El poema había sido publicado con anterioridad en el n° 3 (20 de septiembre de 1899) de *La Revista*, dirigida por Julio Herrera y Reissig. No aparece en *La Isla de los Cánticos*, edición póstuma de sus poemas que terminó de preparar su hermano Carlos en 1925; pero sí en *La otra Isla de los Cánticos* (Montevideo, 1959, pp. 83-84), recopilación de poemas inéditos a cargo de Emilio Oribe.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ACEVEDO, Virginia. – 1, 2, 3
AGUSTINI, Delmira. – 4, 5, 6, 7, 8, 9
ARTIGALÁ, M^a Clotilde [del Carmen]. – 10, 10n, 11, 12, 13,
BLANCO ACEVEDO, Maruja. – 26, 26n
BRUM, Blanca Luz. – 26n
COSTA DE CARRIL, Martha. – Véase GALA PLACIDIA
GALA PLACIDIA. – 14, 14n, 15, 16
GIANNETTO, Clara. – 17, 17n
HERNÁNDEZ, Felisberto. – 27n
HERRERA Y REISSIG, Julio. – 4n, 32, 32n, 33.
INCÓGNITA, Modesta. – 18
LIS, Noemia de. – 19
LUISE [de PODESTÁ], Clotilde. – 20, 20n, 21, 22, 32n
MENDILHARSU, Julio Raúl. – 26n
MLLE. PETRONIO. – Véase COSTA DE CARRIL, Martha
MONTERO BUSTAMANTE, Raúl. – 17n, 26n, 32
ORIBE, Emilio. – 32, 33
ORTICOCHEA, María. – 23, 23n, 24
PARRA DEL RIEGO, Juan. – 26n
PARRABERE, Pedro. – 19, 19n
PODESTÁ, José María. – 20n
QUIROGA, Horacio. – 4n

RICCI, Serafín. – 25n
ROVIRA [de Ricci], Tula. – 25, 25n
SABBIA Y ORIBE, María H[erminia]. – 6n, 26, 26n
SAINT-HILAIRE DE LAMAS, María. – 27, 27n
SIERRA DE LOS SANTOS, Herminia. – 28, 28n
TÍA CLARA. – Véase COSTA DE CARRIL, Martha
TORRES FRÍAS, María. – 29, 29n
VAZ FERREIRA, Carlos. – 32, 33
VAZ FERREIRA, María Eugenia. – 4n, 17, 30, 30n, 31.

ÍNDICE DE TÍTULOS

«A Maruja Blanco Acevedo». – 26
«A una cruz. Exvoto». – 4
«Alborada (La)». – 4n
«Algunos pensamientos». – 15
Astros (Los) del abismo. – 4, 4n, 5
«Ausencia». – 2
Cálices vacíos (Los). – 4n, 7, 8
Cantos de la mañana. – 4, 4n, 5, 9
«Cuerda rota (La)». – 10
«De una confesión». – 6
«En Atahualpa. (Recuerdos infantiles)». – 18
«En tus ojos». – 7
«Impresiones y recuerdos». – 1
Isla de los Cánticos (La). – 32, 33
Libro blanco (El). – 4n
Manuscritos [de Delmira Agustini]. – 6
«Medalla (La)». – 11
«Mis ideas». – 25
«Niña (La) y la muñeca». – 27
Otra (La) Isla de los Cánticos. – 32, 33
«La ruptura». – 8
«¡Naufragio!...». – 23

- «¡Nubes!...». – 24
 «Ollantay». – 30
 «Olvido». – 3
Parnaso Oriental (El). Antología de poetas uruguayos. – 17n, 26n, 32
 «Primavera». – 21, 31, 33.
 «Pueblos hermanos». – 14
 «Regalo (El) de los Reyes». – 13
Rosario (El) de Eros. – 4n
 «Samaritana». – 12
 «Sobre feminismo: La madre». – 14n
 «Sueño egoísta». – 5
 «Supremo idilio». – 9
 «Triunfal». – 32
 «Un deseo». – 20
 «Une sirène chanta (sic) la Beauté». – 17
 «Vagamundo (El) y su alma». – 19
 «Verano». – 22
 «Vidalitas». – 16

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- «Ante un vértigo helante de la vida...». – 6
 «Bardo gentil de rimas aurorales...». – 32
 «Bendito el sol que con sus rayos finos...». – 21
 «Bergerac – redivivo en el diseño...». – 6
 «Como la espuma, en gasas tembladoras...». – 6
 «Cruz que ofrendando tu infinito abrazo...». – 4
 «Delante del espacio sin límites, delante...». – 26
 «En el balcón romántico de un castillo adormido...». – 9
 «En el nublado que causó tu olvido...». – 3
 «¿Enfermedad del alma?... ¿ley suprema?...». – 6
 «Érase una cadena fuerte como un destino,...». – 8
 «La intensa realidad de un sueño lúgubre...». – 5
 «La torre del Ensueño, las vidrieras...». – 6

- «Llueve. La tierra, cálida y reseca,...». – 22
«¡Mi torre de marfil, mi vida entera!...». – 6
«Nací en las cumbres de la vida, trágicas,...». – 6
«¡Oh, qué triste está el colegio!...». – 2
«¡Ojos a toda luz y a toda sombra!...». – 7
«Ojos cansados, ojos tristes, ojos...». – 6
«On me dit d'une sirène...». – 17
«Sonrisa de los cielos bajo el ceño...». – 6
«Torna la reina de las tardes áureas,...». – 31
«Tú, Primavera, que eres la diosa de los retoños;...». – 33
«Un rincón del Oriente, una comarca...». – 6
«Una ola perdida,...». – 16
«Yo quiero, para el día de mi muerte,...». – 20

CONCLUSIONES

El *Almanaque Ilustrado del Uruguay* es un ejemplo de la presencia cada vez mayor de la mujer en la prensa periódica uruguaya de principios del siglo XX. Entre los años 1909 y 1913 vieron la luz un total de treinta y un escritos salidos de la pluma de mujeres, siendo el *Almanaque* de 1909 el que registra un mayor número de colaboraciones femeninas, hasta doce. A partir de este año el número de contribuciones va decreciendo a siete en 1910, seis en 1911 y cinco en 1912. En 1913 solo hallamos la presencia de una aportación.

Por otro lado, de las quince escritoras rioplatenses que participan en el *Almanaque Ilustrado del Uruguay* entre 1909 y 1913, el mayor número de escritos pertenecen por este orden a Delmira Agustini, con la publicación de seis poemas distribuidos de forma correlativa desde el almanaque de 1909; María Clotilde Artigalá, con cuatro colaboraciones repartidas en los almanaques de 1909, 1910, 1911 y 1912; María Eugenia Vaz Ferreira, Gala Placidia y Virginia Acevedo con tres contribuciones cada una y Clotilde Luisi y María Orticochea

que insertan dos textos en los almanaques de 1909 la primera y en los de 1910 y 1911 la segunda. El resto de autoras, siete en total, Clara Giannetto, Modesta Incógnita, Noemia de Lis, Tula Rovira, María Sabbia y Oribe, María Herminia Saint-Hilaire de Lamas y Herminia Sierra de los Santos, intervienen con un solo texto entre los años 1909 y 1912.

Todas estas autoras son un claro exponente de la literatura uruguaya de la época.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTINI, Delmira (1907): *El libro blanco*, Montevideo, Bertani.

___ (1910): *Cantos de la mañana*, Montevideo, Bertani.

___ (1913): *Los cálices vacíos*, Montevideo, Bertani.

___ (1924): *El rosario de Eros*, Montevideo, Maximino García.

___ (1924): *Los astros del abismo*, Montevideo, Maximino García.

ARCHIVO de Delmira Agustini.

<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103>. [Consultado el 2 de septiembre de 2020].

BENGLIO BRITO, Raúl (1951): *Herrera y Reissig: del modernismo a la vanguardia*, Montevideo, Universidad de La República.

BOLLO, Sarah (1951): *El modernismo en el Uruguay*, Montevideo, [s.n.].

CRISPO ACOSTA, Osvaldo (1929): *Motivos de crítica Juan Zorrilla de San Martín, Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Palacio del Libro.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (2009): *Escrito con rouge: Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

ESCAJA, Tina, (2000): (Comp.) *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

GIRÓN ALVARADO, Jacqueline (1995): *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Nueva York, Peter Lang.

- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (1991): *Delmira Agustini, manantial de la brasa*, Madrid, Torremozas.
- MEDINA VIAL, Jorge (1973): «Aspectos del Modernismo en el Uruguay», *El 900 y el Modernismo en la Literatura uruguaya. Cuadernos de Literatura*, 3: 57-71.
- MONTERO BUSTAMANTE, Raúl (1905): *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos*, Montevideo, s.n.
- PARKER, William Belmont (1921): *Uruguayans of to-day*, The Hispanic Society of America Londres, Nueva York,
<http://archivos.liccom.edu.uy/ArchivoDePrensa/1.Belmont.pdf>.
[Consultado el 3 de septiembre de 2020].
- PEREDA VALDÉS, Ildelfonso (1960): «El modernismo en el Uruguay», *Letras*, 11, 204-214, <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v11i0.19915>. [Consultado el 17 de octubre de 2020].
- QUINTANA TEJERA, Luis (2006): «María Eugenia Vaz Ferreira. Aspiraciones esenciales. La noche y el alma de la poetisa. Soledad y abandono», en *Lírica y narrativa latinoamericana en el siglo XX (Enfoques críticos)* (México, Pensares Quehaceres), 17-61.
- ROCCA, Pablo (2012): «Editar en el Novecientos (Orsini Bertani y algunos problemas de las culturas material y simbólica)», *Orbis Tertius* 18/3, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5378/pr.5378.pdf [Consultado el 4 de octubre de 2020].
- SABAT ERCASTY, Carlos (1954): *Retratos del fuego: María Eugenia Vaz Ferreira*, Santiago, [s.n.].
- SABBIA Y ORIBE, María Herminia (1898): *Aleteos*, Montevideo, La Tribuna Popular.
- SCARONE, Arturo (1942): *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Montevideo, Claudio García & Cía, 2ª ed.
- ____ (1937): *Uruguayos contemporáneos. Nuevo Diccionario de datos biográficos y bibliográficos*, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos.
- SILVA, Clara (1972): *Pasión y gloria de Delmira Agustini: su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada.

CINCO AÑOS DE ESCRITORAS EN EL *ALMANAQUE ILUSTRADO*

VAZ FERREIRA, M^a Eugenia (1924): *La isla de los cánticos*, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos.

___ (1959): *La otra isla de los cánticos*, Montevideo, Impresora Uruguaya.

EL PALIMPSESTO DE
LOS VIAJES DE GULLIVER,
DE JONATHAN SWIFT,
EN LA OBRA LITERARIA DE JUAN BENET

JORGE MACHÍN LUCAS

The University of Winnipeg

EN LA OBRA del narrador, ensayista y dramaturgo madrileño Juan Benet (1927-1993) la influencia de *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*), novela de 1726 y del escritor irlandés Jonathan Swift (1667-1745), ha sido prácticamente ignorada por la crítica. El creador del espacio imaginario de Región, gran admirador de la cultura anglosajona, la hizo patente y manifiesta aunque de manera breve con un resumen argumental con poca crítica. Fue en el primer capítulo de su libro de ensayos *Puerta de tierra* de 1970, titulado «Épica, noética, poiética...» [21]. En él discutía algo los temas de la hipertrofia y del absurdo que caracterizaron su propia obra. Benet conocía el inglés, pero se puede inferir que no lo dominaba tanto como para leerlo en versión original del siglo XVIII. Así lo han confirmado hablantes nativos que han leído sus escritos en esa lengua. De ser así, las traducciones más famosas que se podían leer en su época eran la de Bueno, la de Spartal, la de Rivas-Cherif (editada por Sainz de Robles), la de Luaces (editada una de las veces por Farran i Mayoral, traductor de la obra al catalán, y la otra por Cunqueiro) y la de Antich [Chamosa, 57-78, y Real, 294-6]. Con todo, no se han encontrado indicaciones del novelista español a este respecto ni acerca del año en que leyó

esta obra, aunque obviamente tuvo que ser antes de la década de los 70 e incluso pudiera ser que bastante antes teniendo en cuenta que la obra de Swift ha sido objeto de predilección de la juventud al ser en parte un relato de viajes de tipo fantástico, tan estimulante para la imaginación.

Las sospechas de esa lectura aumentan exponencialmente cuando se tienen en cuenta los notables parecidos y paralelismos ideológicos, temáticos, estilísticos y en general ontológicos y (meta)literarios entre las obras de Swift y de Benet. Este palimpsesto, al haber penetrado tempranamente en la *forma mentis* de este último, pudo extenderse de diferentes maneras por toda su producción literaria, la cual comenzó en los años 50 aunque, exceptuando un par de piezas teatrales, la empezó a publicar entrados los 60. Benet no habló más de este tema, pero ello no significa que no le calara hondo, consciente o inconscientemente. Simplemente, otros autores, temas y actividades le pudieron gustar u obsesionar más y puede que no tuviera más tiempo para desarrollarlo. Esos son los casos de William Faulkner, de Euclides da Cunha, de Sir James George Frazer, de la historiografía clásica, de la militar, de las novelas de aventuras de Joseph Conrad o de Herman Melville, de la mística sincrética, de Friedrich Nietzsche, de Thomas Mann y de Laurence Sterne, influido a su vez por Swift, entre otros menos importantes. Es curioso detectar que ese último comparte similitudes con muchos de los anteriores, lo cual incrementa la creencia en el interés que provocó en el narrador español objeto de análisis.

Dentro de esta relación intertextual o dialógica para Bajtín, de palimpsestos para Genette, intertextual para Kristeva o de ansiosa mala lectura para Bloom, Swift involuntariamente provocó que la obra de Benet fuera un espacio de transformación de determinados núcleos ideológicos, temáticos, formales y estilísticos que compartieron y que alteraron el resultado global de su producción intelectual. Motivado por estas teorías, se han investigado y encontrado una serie de muy posibles influencias del primero en el segundo, las cuales, por sus

asombrosas semejanzas y por el peso que tienen en la obra de ambos, se muestran como mucho más que coincidencias temáticas. Posiblemente mayoritariamente Swift estimuló y nutrió intereses ya existentes en Benet. Ellos le interesaron a lo largo y ancho de toda su obra y son además típicos de la de otros palimpsestos suyos tanto como de una tradición intelectual previa a todos ellos. En síntesis, estos son los catorce más que posibles intertextos que se han logrado identificar de la lectura de la novela de Swift y de la obra literaria benetiana. Las referencias a *Los viajes de Gulliver* se extraerán de la edición de Pilar Elena:

1.- El relativismo epistemológico, manifestado mediante la crítica y/o subversión de las dicotomías conceptuales de razón-sinrazón, de objetividad-subjetividad y de realidad-ficción. Esos conceptos están basados en costumbres muchas veces irracionales y en prejuicios de la percepción humana [*Los viajes*, 358-60] tanto como de una educación que los acepta las más de las veces a ciegas. Son clasificados por la casta científica. En este orden de cosas, el conservador Swift se opone, entre otros, a la teoría y a la praxis de científicos modernos como Isaac Newton y la Royal Society of London for Improving Natural Knowledge que este presidió, defendidos por la corte hano-veriana y por la administración *whig* de Robert Walpole, el primer primer ministro de la Gran Bretaña entre 1721 y 1742 [*Los viajes*, 100ss]. Esta crítica es también una herencia intertextual de la novela *Gargantúa y Pantagruel* (c. 1532 – c. 1564), de François Rabelais, en la que también se ridiculizaba a la ciencia. Y no hay que olvidar que asimismo es una oposición al prevalente pensamiento ilustrado de la época de Swift.

El sacerdote anglicano de la Iglesia de Irlanda la representa, entre la ciencia ficción y la denuncia de sus límites y errores [*Los viajes*, 114], en la ficticia «Gran Academia de Proyectistas de Lagado». Esta está en la capital de la nación de Balnibarbi, gobernada por un Rey tirano que vive «en las nubes» con sus músicos y científicos, muy teóricos y

poco prácticos, en la isla voladora o flotante de Laputa. Este es un nombre, por cierto, que puede tener inequívocas resonancias sarcásticas ya que se cree que Swift se dejó inspirar adrede por la lengua española con la palabra *puta*. En ese infausto cronotopo bajtiniano se ataca con dura ironía la ingenua confianza en la razón y en la ética o moral, sobre todo en las injustas y falaces de jueces y abogados ignorantes y estúpidos; en las de ambiciosos primeros ministros como Walpole; en las de nobles ociosos, derrochadores y enfermizos; y en las de científicos, teóricos o prácticos, aficionados, dogmáticos, pedantes, excesivos, quiméricos, abstractos, incompetentes, insociables y serviles al poder, a su lógica y al capitalismo, el cual lleva a la ruina a los más débiles, a los más disconformes o a los más alejados de sus centros [*Los viajes*, 301-2, 372 y ss, 377-9, 402 nota 6, 404, 490, 506-9, 516-9, 534 y 545]. Allí se cuestiona también la filosofía, la historia y la memoria colectiva, otras formas de razón.

La actitud de Swift no es extraña ya que era deán de la catedral de San Patricio en Dublín y por ello creía que la religión ayudaba más a explicar aquellas partes de la realidad todavía desconocidas, las más importantes acerca de nuestro origen, creación y destino. Asimismo, hubo motivos personales para su acerba crítica contra la razón oficial y pactada. Según el prólogo de la edición de su obra traducida por Bueno, atacó a Walpole e incluso a la monarquía porque estaba despechado por no haber podido pasar de aquel cargo catedralicio para acceder al obispado [1941: 12]. Ella, en consecuencia, le pudo llevar a atacar toda su obra y entre ella su defensa de la importancia del mundo científico, típica de los sectores más progresistas, en el poder en esos tiempos. Esta crítica es un tema clave en Benet. Al respecto, en su libro de ensayos titulado *El ángel del Señor abandona a Tobías*, publicado en 1976, este dijo, en cuanto a la razón, que «[...] como la moral [...], es poco más que lo compartido y comienza a perder toda entidad en cuanto se le extrae su núcleo social [...]» [94] y, en cuanto a la ciencia, que «[...] es un estadio intermedio, una marcha que

no tiene meta y que, en último término, la realidad aprendida es una realidad a medias y por tanto tan irreal como real [...]» [105-6].

Esto nos lleva a la conflictiva dialéctica entre pasión y razón que es similar a la que hay entre naturaleza y ciencia y entre tradición y modernidad, ya que la primera de estas dos últimas muchas veces se recibe sin ser debidamente evaluada y se mantiene por afectos y por nostalgia. Swift algunas veces defiende el valor superior de la pasión para entender el mundo y explorar la realidad desconocida y otras la interacción y realimentación entre ella y la razón [*Los viajes*, 143, 236, 505-6 y 532]. En Benet este es un tema clave, estudiado por gran parte de la crítica, sobre todo por Benson, por López López [223-5] o por Ortega [71]. Es controlado por el mítico personaje Numa, el guardián del bosque de Mantua que garantiza el irracional orden regionato. La pasión en el fondo es, en su novela *Una meditación* de 1970, algo así como la cara más extrema de «[...] una razón más egoísta y menos circunstancial [...]» [47] tanto como similar a, en *Un viaje de invierno* de 1972, «[...] una razón que al tiempo que se congratula [...] se compadece de un porvenir sobresaturado de racionalidad [...]» [269].

Al respecto, he aquí un paralelismo más que bastante sospechoso entre ambos autores. Los *yahoos* de Swift, imaginarios o europeos, son humanos o humanoides de naturaleza imperfecta y primitiva, llenos de pasiones, vicios, brutalidad e irracionalidad cuasi animales. Al conjunto de todo esto lo llaman razón, una que es rudimentaria, incompleta y hasta de negativos efectos prácticos. Ellos se oponen a los *houghnhnm*, caballos con instintos sometidos por completo a los dictados de una razón ideal parangonable a la de los científicos. De este modo, se subvierte con sarcasmo el orden tradicional que asume que el hombre es superior intelectualmente al caballo para demostrar las auténticas limitaciones del primero, la relatividad de su saber y su insultante y estúpida arrogancia [*Los viajes*, 176, 488, 497-8, 513 y ss, 518, 521-2, 539, 546-9 y 555-7].

Cuánto nos recuerda todo esto al caballo apersogado de *Un viaje de invierno* que encarna la tensión trágica de los regionatos en su conflicto interior, social y esotérico entre la razón y la pasión. Véase cómo la razón trata de controlar a la pasión a través de este mismo animal en una referencia platónica, según Martínez Torrón en su edición de esta novela [317, nota 157]: «Desde su ventana había seguido con atención la lenta progresión de aquel caballo, apersogado con una maniota, que habiendo surgido en el encinar parecía decidido a cruzar el arroyo y trasponer la cerca de la propiedad.»; «El auriga de la razón.» [317, texto de caja y nota marginal, respectivamente]. No sería en absoluto de extrañar que Swift pudiera ser el modelo de estos extractos.

Finalmente, dentro del tema de la pasión, cabe destacar el interés en una erótica velada por parte de Swift [*Los viajes*, 247, 320 y 527-8], propia de la más represiva cultura anglosajona. Ella se opone a la hipócrita razón pactada socialmente. Ella es típica también en Benet. Se trata en este caso de una sexualidad más detallada y altamente intelectualizada como se puede apreciar, por ejemplo, en la dialéctica que este establece entre el «amor fálico» y el «amor cefálico» [*Una meditación*, 197] o entre la carne y el espíritu [*Una meditación*, 294].

2.- El absurdo existencial y global, que es el de los proyectos científicos de la «Gran Academia de Proyectistas de Lagado» [*Los viajes*, 105-6 y 408 y ss], el de guerras sangrientas llevadas a cabo por razones ridículas [*Los viajes*, 230-1], el de los retratos de sometimiento y humillación humanos que vive Gulliver ante otras civilizaciones pretendidamente inferiores o superiores física, moral o intelectualmente a él [*Los viajes*, 295] y el de otras historias de humor o no [*Los viajes*, 356, 370 y 542]. Asimismo, Gulliver viaja en su mente de la cordura al absurdo de los sueños, una forma de locura [*Los viajes*, 117-8]. Estos sinsentidos combinan lo ridículo y lo trágico para producir un efecto cómico [*Los viajes*, 127 y 551]. Benet discute este tema en *Puerta de tierra* [1970: 84]. Fue influido al respecto por Sterne, segui-

dor a su vez de Swift, y sobre todo por su novela *Tristram Shandy* tanto como por Samuel Beckett, del que escribió una reseña y del que tradujo las obras teatrales *Nana*, *Monólogo*, *Impromptu de Ohio* y *Yo no*. Sus dramas *Agonia confutans*, de los sesenta, y, algo menos, *El verbo vuelto carne*, de los cincuenta, están muy posiblemente influidos por esta temática y cosmovisión.

Todo esto se ve en la construcción de temas, de personajes, de ironías y en la incoherencia y falta de causalidades en la trama y en los diálogos. Los lectores han de reconstruir e interpretar estas obras desde su particular horizonte de expectativas. Es muy posible que Benet se interesara por esta ideología y estética literarias en toda su producción literaria posterior al conocimiento no solo de Beckett sino también de su precursor Sterne. De hecho, Wright, en su introducción a *Tristram Shandy* y a *Los sermones de Mr. Yorick*, relaciona a Sterne con el absurdo beckettiano [xiv], el gran punto de referencia en ese género. Unas tramas deliberadamente desdibujadas en todas las novelas de Benet, los diálogos o monólogos de personajes obsesivos que no se escuchan en la novela *Volverás a Región*, de 1967, o los ilógicos y desordenados diálogos y acciones de la novela-drama titulada *La otra casa de Mazón*, de 1973, y de la novela *En el estado*, de 1977, son pruebas irrefragables de ello.

3.- La alternancia entre lo más grave, el pesimismo, la sátira, la diatriba y el humor acerca de una inhumana condición humana, llena de fracaso, miseria y corrupción material, emocional y espiritual por naturaleza, por educación o por destino. Todo esto es algo que tanto Swift como Benet conocieron, en mayor o menor medida, muy de cerca en sus vidas y en sus épocas. Hicieron gala de una innegable misantropía ante una civilización injusta que ha asfixiado al yo y a su libertad. En cuanto a estas ideas, posiblemente Swift siguió la teoría de la degeneración de la especie según Elena [*Los viajes*, 475 nota 12, 338 y 558], movido por resentimiento contra poderosos por derrotas personales.

Por su parte, en Benet hay un tono paródico que según Gimferrer se localiza en su *forma mentis* y en su estilo [1976: 99]. Pudo haber sido algo influido por el humor sarcástico y grotesco de Swift ante lo extraordinario. A buen seguro, fue utilizado para mostrarnos lo ridículo y desamparado que es un ser humano que se desestructura ante el poder de sus defectos, de sus circunstancias y de su hado. Hizo gala de ese tono incluso en entrevistas y en ensayos para criticar a otros autores. No obstante, a este tipo de humor siempre acaba imponiéndose un tono más serio y profundo entre lo épico, lo trágico, lo poético, lo reflexivo y lo discursivo.

4.- La creación autorreferencial de cronotopos imaginarios. En el caso de Swift, aparecen espacio-tiempos tales como Lilibut, Blefuscu, Brobdingnag, Laputa, Balnibarbi, Glubbdubdrib, Luggnagg y otros, localizables en apariencia por el océano Pacífico, por Oceanía, por Norteamérica y por Japón. Fueron idealizados y están plagados de errores de coherencia en cuanto a sus relaciones geográficas. Algunas veces los componen utopías o sociedades aparentemente ideales como son las de los liliputienses o las de los houyhnhnms que sirven para criticar, por contraposición, el statu quo británico y europeo del momento.

En el caso de Benet son, por el contrario, siempre «antiutopías», distopías o «cacotopías» que bien pudieran ser intemporales, muchas veces enmascaradas tras la ficción de una Guerra Civil española muy deformada. Esta le sirve para explorar la cara oscura de la realidad y de la personalidad humana, determinadas estas por un sino maldito entroncado directamente con el absurdo e indirectamente con el existencialismo a tenor de lo que se ha podido comprobar en sus lecturas. Entre esos cronotopos se encuentran Región, Bocentellas o el bosque de Mantua, entre tantos otros, inspirados muy parcialmente en la comarca leonesa de El Bierzo y más en las intertextualidades de Da Cunha (la brasileña región del Sertão y su municipio llamado Canudos) y de Faulkner (el condado de Yoknapatawpha), ante todo.

5.- El viaje y el viajero como formas de conocimiento variado: geográfico, intelectual, científico, cultural, pedagógico, emocional, espiritual y metaliterario. Todas ellas les influyeron por acción o por re-acción y pudieron pasar parcial, aunque no exclusivamente de Swift a Benet. Las descripciones geográficas de Swift, en la tradición del relato de viajes y hechas en el texto por un narrador-viajero, son superficiales, incluso cuando habla de la sorprendente y extraordinaria biota, a saber, de la fauna y de la flora. Ella es gigantesca a veces, con monstruosa teratología [*Los viajes*, 312-3]. Por otra parte, los apuntes geográficos, topográficos, geológicos, botánicos y climáticos del ingeniero de caminos Benet tampoco se quedan en lo referencial, sino que participan en la creación de un clima de misterio y están relacionados con supersticiones y con el oscurantismo popular acerca de la muerte, de los malos augurios y de las maldiciones. Eso sucede con unas esotéricas flores, grandes y rojas, parecidas a las bromelias [*Vol-verás*, 46 y 201], mencionadas también por Da Cunha en *Os Sertões* [1902] de manera más denotativa y referencial aunque metafórica de la violencia del áspero cronotopo envolvente [Compitello, 1980].

En Swift se ironiza sobre el hecho de que el viajero debiera tener un rol más educador que fabulador y exagerado y de que debiera decir la verdad y no engañar al lector. La ironía estriba en que Swift hizo ambas cosas de brillante manera [*Los viajes*, 310 y ss, 315 y 563-4]. De hecho, a través de la mentira y de un realismo aparente pudo enseñar verdades (su crítica sociopolítica e histórica) que no hubiera podido con la hipotética verdad por motivos de censura o por problemas legales, entre otros impedimentos. En cuanto a Benet, este accedió a este tema por sus intereses como literato más que como científico, los cuales le llevaron más hacia el terreno de lo autorreferencial sin tenerse que escudar en propósitos didácticos. Usó y deformó la ciencia al servicio de la narración y de la imaginación. Para ello, no solo fue guiado por Swift.

Muchos otros hipotextos le sirvieron de inspiración en cuanto al tema del viaje. Entre ellos destacan la mística sincrética (el vía crucis

en busca del origen del ser y de la vida), Jenofonte (la vuelta a casa tras la derrota en batalla), Sterne (un itinerario geográfico y sentimental), Nietzsche (el eterno retorno de una historia evolucionada), da Cunha (el viaje del narrador por el nordeste del Brasil), Mann (uno hacia una recuperación sanitaria personal, hacia el conocimiento y hacia la muerte), Beckett (el de un ser a la deriva en el sinsentido de la existencia) o el de Faulkner (el corpóreo y el de la conciencia desgarrada). Todo esto se transfiere al obsesivo universo literario benetiano en un peregrinaje cíclico de sus personajes hacia la ruina y hacia la nada determinado por la fatalidad. Esto es ante todo visible en obras tales como *Volverás a Región*, *Una meditación*, *Un viaje de invierno* y *Herrumbrosas lanzas*, de 1983, 85 y 86.

A este respecto, conviene dejar constancia de un más que curioso parecido en las obras de ambos autores. Usan con similar ambigüedad el término «camino real», entre su significado denotativo –a saber, uno principal construido por el Estado–, y el connotativo –irónico con su irrealidad literaria al subvertir el sentido más común del adjetivo «real», el de que tiene existencia objetiva. Véase si no esa relatividad anfibológica del concepto en Swift: «Fui a dar a un camino real, o así me lo pareció [...]» [*Los viajes*, 279]. Ahora, compárese y evalúese lo siguiente en Benet: «[...] siguiendo el antiguo camino real –porque el moderno dejó de serlo– [...]» [*Volverás*, 7]. Pudiera tratarse de una muy posible imitación, de una causalidad más que de una casualidad, teniendo en cuenta lo mucho que estos autores relativizaron el realismo.

6.- La figura del antihéroe. El sojuzgado de Lemuel Gulliver, subyugado por desconocidas y extrañas civilizaciones y por el destino, puede ser un posible modelo del solitario, débil e indeciso doctor Daniel Sebastián de *Volverás a Región*. Ambos son médicos. También lo puede ser del incompetente general y estratega militar de los nacionales durante la Guerra Civil española llamado Eduardo Gamallo en la misma obra benetiana. Gulliver es capitán de barco, siempre a

la deriva, sin rumbo fijo [*Los viajes*, 171]. Como sucede en Benet, en este aspecto en Swift hay influencia de la mitología y de la épica clásicas desde héroes fracasados según Elena [*Los viajes*, 278-9 nota 11]. Por ejemplo, en el español se encuentran las de Ciro, Clearco y Jenofonte desde su *Anábasis*. Estos pueden ser considerados como modelos de sus típicos antilíderes perdedores, como es el caso del anteriormente mencionado militar [Machín Lucas, 2015]. Incluso en *Herrumbrosas lanzas* eso se puede apreciar en la construcción de la figura de un antihéroe perdedor del bando republicano llamado Eugenio Mazón. Estos personajes perdedores no representan en última instancia valores nacionales, políticos o religiosos, sino que se mueven, compulsivamente y arrastrados por un fatídico destino, por el enfermizo deseo egoísta de destruir o de avanzar a toda costa hacia donde sea.

7.- La psicología. Abundan en ambos escritores los personajes con problemas mentales, con estupidez o con pensamientos sombríos, a veces manifestados en los narradores en primera persona. Swift estuvo obsesionado con la locura que le afectó personalmente sobre todo al final de su vida. Incluso dispuso a su fallecimiento que se edificara un manicomio a sus expensas con parte de su fortuna. Hay una evolución en el personaje de Lemuel Gulliver hacia la demencia para Elena [*Los viajes*, 144], producida por sus choques culturales y sentimentales ante nuevos y extraños mundos. Estos le produjeron inicialmente perplejidad y duda [*Los viajes*, 260]. Le hicieron poner en duda sus dimensiones físicas, intelectuales y morales tanto como las de los británicos y como las de los europeos. La violencia de sus ataques verbales demuestra todo esto. Más datos al respecto. Liliput pudiera significar y simbolizar a un país de pequeños tontos a tenor de lo que dice la misma crítica [*Los viajes*, 187]. Curiosamente, allí se encuentra buena parte del colectivo científico como se dijo anteriormente. Asimismo, la «Gran Academia de Proyectistas de Lagado»

se parece deliberadamente al londinense hospital para locos de Bedlam [*Los viajes*, 410].

En Benet, este es un tema de amplia raigambre. Además de la posible influencia de Swift, están la de da Cunha (el histórico fanático iluminado Antonio *Conselheiro*, semienloquecido protagonista de *Os Sertões*) y la faulkneriana (por ejemplo, ciertos personajes de *The Sound and the Fury* de 1929). Ni que decir tiene que gran parte de los personajes benetianos son seres con problemas de sociabilidad, traumatizados, aislados, obsesivos, fracasados sentimental y/o sexualmente o con relativas patologías psicológicas. Allá destacan la Marré Gamallo, el doctor Daniel Sebastián y el chico autista y asesino de *Volverás a Región*, el Cayetano Corral de *Una meditación*, la Demetria de *Un viaje de invierno* o el primo Simón de *Saúl ante Samuel* de 1980.

8.- Las luchas de poder, la violencia y la guerra, unas de las mayores paradojas de una razón irracional e interesada que se quiere justificar y defender con ellas. Son típicas de la contradictoria y agresiva naturaleza humana para Swift [*Los viajes*, 523 y 530]. A él, tanto como a Benet, le interesaron las causas, la ciencia y el arte de la guerra. Hay menciones a la cainita Guerra Civil en la novela del irlandés [*Los viajes*, 227, 346-7 y 502-5] y en el español también en gran parte de su obra. El primero estuvo interesado en denunciar tensiones y abusos encubiertos de Inglaterra hacia Irlanda, además de conflictos entre Inglaterra (Liliput) y Francia (Blefuscu) y entre *tories* o conservadores (*Tramecksan*) y *whigs* o liberales (*Slamecksan*) [*Los viajes*, 228-9 y 394 nota 21], los cuales equivalen a los que hay entre nacionales y republicanos en la novelística del segundo. Por añadidura, a Swift le influyó también la Guerra de Sucesión de España (1701-1715), aunque eso no es tan visible en la obra objeto de este estudio.

Ambos se posicionaron claramente en las pugnas ideológicas de las que hablaban, aunque supieron mantener su independencia crítica a salvo. Swift era conservador y Benet era progresista, pero ambos eran

escépticos frente a la razón y a la ciencia que fueron usadas para aniquilar desde el poder, cualquiera que fuera su signo. Por ende, no solo hubo motivos ideológicos para ello. El primero lo hizo también por motivos religiosos, por ambiciones frustradas y por oficio y vicio de escritor y el segundo por conocimiento científico de sus límites y por reconocimiento del diferente cometido de la literatura a la hora de explicar la realidad. Además, por culpa de esas batallas, de la mala clase política y de su falta de creencia en el progreso, Swift creía que su país iba indefectiblemente hacia la ruina [*Los viajes*, 405, nota 12 y 506]. De manera similar, Benet siempre creyó que España no iba a salir de la pobreza y llegó a afirmar, entre burlas y veras, que iba a experimentar una regresión desde las fallidas ciencias económicas hasta los estudios teológicos [*Páginas*, 223].

9.- El interés por el lenguaje y por el estilo. Swift los propuso para mayorías, comunicativos, claros y sencillos, de frases de extensión media, aunque abundantes de palabras y de conceptos y con personalidad propia. Sin embargo, criticó y parodió el demasiado denotativo lenguaje científico, excesivamente conciso, exacto, transparente, objetivo y simple de las *Actas de la Royal Society*, con una exhibición técnica muy satírica [*Los viajes*, 385 y ss]. Este era tan llano que abolía la individualidad y el talento personal, ideas básicas para la política y para la cosmovisión de un *tory* o conservador como él [*Los viajes*, 106]. Por eso, ironizaba con el hecho de que faltaba un estilo alto para alabar a su país [*Los viajes*, 331], uno al que por cierto tantas veces atacó. Decía que quería informar y ser útil aunque acabó haciéndolo enseñando con elegancia pero sin tratar de distraer ni de confundir.

No obstante, era más que sarcástico cuando afirmaba que no era parte de su estrategia asombrar con «historias extrañas e inverosímiles» ni con el estilo, defectos de vanidad, sobre todo en su exceso, de los que viajan y escriben sobre lo que ven o imaginan [*Los viajes*, 290 y 562]. También se opuso a la jerga académica que oscurecía el signi-

ficado mediante tecnicismos [*Los viajes*, 343 nota 4]. Asimismo, Swift es otro ejemplo del bajtiniano concepto de heteroglosia como lo pudo ser su modelo Rabelais. Esa es la convivencia entre distintos registros lingüísticos que van de lo más solemne a lo más vulgar. No solo le interesó el lenguaje científico. Usó también tecnicismos marinos y náuticos de manera harto difícil de comprender como parodia o burla de las jergas excesivamente especializadas [*Los viajes*, 276-7 nota 6]. Mencionó lenguas imaginarias como la balnibarbiana y la de Luggnagg [*Los viajes*, 452] y le interesaron las invenciones lingüísticas [*Los viajes*, 187-8 nota 1] y hasta los neologismos de una sorprendente lengua-relincho de los *houyhnhnm* [*Los viajes*, 543].

Por el contrario, aunque hay un interés compartido por ambos autores en lo metalingüístico, en lo metaliterario y en el estilo en sí y más específicamente en el *Grand Style*, la manera de escribir de Benet es ante todo una para minorías, de conocimiento, oscura, complicada, barroca, con cultismos y con periodos fraseológicos muy largos. Sin embargo, también es verbosa y conceptual como la de Swift. Hay en ella jerga erudita y pseudocientífica parodiada y deliberadamente desprovista de racionalidad y de científicidad. Por ejemplo, eso se aprecia en los tecnicismos topográficos o botánicos, entre otros, de las descripciones iniciales de *Volverás a Región*, utilizados para, ex profeso, mal definir un mundo ilógico, autorreferencial y predeterminado diegética, temática y artísticamente. Esto muestra mucho escepticismo benetiano ante la plena capacidad referencial, denotativa, informativa, pedagógica y pragmática del lenguaje. Y demuestra su interés por lo raro e increíble. Por esto, con estas características y con el uso también de extranjerismos y de neologismos, elevó y forzó el estilo hasta prácticamente más allá de sus límites racionales para ganar en capacidad expresiva. Así trató de explicar lo presumiblemente inefable y de penetrar en las que denominó como «zonas de sombras» de la razón y del saber. Este es un tema principal en sus ensayos, sobre todo en *La inspiración y el estilo* de 1965.

10.- La novela-ensayo, *the navel(-gazing) novel* o la novela (que mira fijamente a su) ombligo. Ambos autores muestran un carácter digresivo con abundantes excursos, como los que se hacen en Swift satíricamente acerca del Estado, de la política o de las leyes [*Los viajes*, 342-3] o acerca de la autorreflexividad metaliteraria [*Los viajes*, 357]. Sobre todo, en el ciclo de Región de Benet proliferan las especulaciones de los narradores sobre la memoria, el tiempo, la razón, la pasión, el origen y la sexualidad, además de otras de menor calado. A pesar de las diferencias entre ambos, sobre todo entre el estilo comunicativo de Swift y el más complicado de Benet, los dos, con mayor o menor radicalidad, antepusieron la ficción a lo real y lo discursivo a lo argumental. Swift reconoció, con no poca ironía, su desapasionamiento político y su desinterés en el provecho y en el elogio [*Los viajes*, 565] que podía conseguir a través de la crítica de la realidad. Algo similar sucedió en Benet, lo cual le llevó hacia lo intelectual y discursivo por encima de ideologías. De hecho, a pesar de estar del lado de los republicanos, fue bastante equidistante entre ambos bandos al considerarlos igual de responsables de una guerra producida por las anomalías humanas, por el peso de la historia y por el influjo determinante del destino. Eso le llevó a sumirse en consideraciones de tipo universal que lo apartaron del sectarismo o del fanatismo que a veces han ido tan ligados al arte realista, sea este de compromiso, de testimonio o de protesta social, uno tan inclinado a lo argumental como a lo tendencioso. Acerca de este tema de la novela-ensayo en Benet, conviene remitirse al artículo de Machín Lucas [2017].

11.- El papel del hipotético lector. Ambos jugaron con él, lo tutelaron, lo desafiaron y lo educaron para que, activo, decodificador, sintético e intérprete, elevara su nivel intelectual y para que así pudiera ser capaz de expandir su realidad y su horizonte de expectativas en lo ficticio y en lo inefable, siempre desde la libertad de pensamiento y de respuesta, para cooperar con el autor en la construcción del senti-

do textual y extratextual. El proyecto de ambos tuvo así pues un marcado carácter investigador y pedagógico y para ello no aspiraron a cerrar el mensaje semióticamente. Elena dice que Swift lo hizo para que el lector revisara «sus procedimientos lectores» y para activar su conciencia entumecida [*Los viajes*, 107 y 147]. Benet, por su parte, creó un lector-viajero dentro de *Volverás a Región*, algo presente también en Sterne en *Tristram Shandy* [2014: 518], palimpsesto del español y descendiente intelectual del irlandés. El problema para Benet fue que ante la oscuridad del lenguaje del escritor el lector siempre ha sido demasiado «[...] claro y lógico a costa de ser inexacto y superficial» [*La inspiración*, 158]. Para él, ese es el defecto principal en el que se le ha de educar para que sea más abierto de mente, más imaginativo y menos dependiente de la razón negociada y aprendida a la fuerza.

12.- El valor de lo histórico puesto al servicio de lo autorreferencial. Swift fantasea con la historia con tal de usarla para criticar a otra presente, más polémica y más peligrosa para él. Lo hace, por ejemplo, con la grecorromana [*Los viajes*, 435-7], con la militar romana [*Los viajes*, 445-6] o con la inglesa [*Los viajes*, 501-2]. El ciclo novelístico de *Región*, entre el que destaca en este caso particular *Herrumbrosas lanzas*, es tanto un homenaje como una parodia ficticia del género histórico. Fue influido sobre todo por la historiografía clásica de Jenofonte, de Plutarco, de Tácito, de Suetonio o de Amiano Marcelino y por la militar de Clausewitz o por la que hay acerca de la Guerra Civil española. No obstante, también recibió influjos de otros novelistas o filósofos anteriormente mencionados que le ayudaron a despojarse de excesivos visos de realidad, una tendencia a la que también le encaminaron sus propias pulsiones de narrador. Aparte, son bastantes los ensayos benetianos en los que este tema adquiere una importancia de primer nivel, como sucede en *¿Qué fue la guerra civil?*, en *Londres victoriano* o en *Otoño en Madrid hacia 1950*, de 1987. También está presente en «Sobre el carácter tétrico de la historia» de *Puerta de*

tierra [168-196]. Ellos también fueron la base de su propia narrativa ahistóricamente histórica.

13.- Incoherencias, contradicciones, errores y faltas de claridad en la diégesis y en las descripciones. En Swift incluyen a una ilustración y a las cartografías o mapas [*Los viajes*, 297] confeccionados para el diseño de su peculiar novela de viajes. Este escritor afirmó, no sin ironía, que los geógrafos europeos debieran corregir mapas y cartas de navegación [*Los viajes*, 310-1]. No obstante, él mismo, mediante su narrador, *alter ego* o trasunto, en una búsqueda de *captatio benevolentiae*, también reconoce irónicamente que pudiera haber errores en su novela [*Los viajes*, 564]. He aquí otra posible prueba de esto, extraída del ficticio autor y narrador Lemuel Gulliver. Ese apellido, según Elena, pudiera proceder de *gullible* o *gullable*, que significan crédulo o simplón [*Los viajes*, 181 nota 2], lo cual redundaría en la presumible relatividad y falibilidad de sus saberes. Por ejemplo, Gulliver duda cómo se pronuncian palabras imaginarias [*Los viajes*, 450] como Benet hizo en *Una meditación* con el apellido Rumbal, Rombal, Rembal o Rumbás. Pilar Elena detecta en Swift inconsistencias sobre todo en datos geográficos y cronológicos y llama a la suya «caótica geografía», con la que cree que juega con la credulidad de los lectores [*Los viajes*, 178, 186, 191, 276-7, 362, 391, 419, 421, 432, 448, 468, 473 y 553-4]. Ellas pueden ser deliberadas –tal vez son parte de la sátira contra la razón imperante– o no –producto de la dificultad de rematar perfectamente la complicada arquitectura novelística. De todos modos, el resultado es el mismo y es el que debió de interesar a Benet: el hecho de que se generan incertidumbre e indeterminación para el lector, algo básico en su creación artística y en sus ideas estéticas y literarias.

En la obra de este último se aprecian fallos en datos, en cálculos temporales y en descripciones como sucede, por poner unos pocos ejemplos, en *Volverás a Región* [1996: 117, 237 y 278]. Es altamente significativo que en su mapa de *Herrumbrosas lanzas* haya también contradicciones con el texto principal de la obra. Parece muy proba-

ble que fueran deliberadamente creadas por Benet para cuestionar toda referencialidad y validez de la ciencia y de la empírica en literatura, en este caso desde la topografía. Esto es consistente con lo que defendió constantemente en sus ensayos y en sus entrevistas acerca del carácter incierto e indeterminado del mensaje literario, producto de una negociación entre un autor y unos lectores de inteligencias y conocimientos limitados. Parece muy posible que Swift pudiera ser uno de sus más claros modelos en este aspecto junto con las narrativas de Sterne y de Faulkner y con la narrativa y el teatro de Beckett, entre otros. De este modo, se ponen en tela de juicio todo tipo de anhelos omniscientes típicos del realismo al uso y abuso.

14.- El tema de España, entre lo histórico y lo épico, como también sucedió con los casos de las influencias de Sterne y de Mann. En Swift hay referencias a monedas españolas [*Los viajes*, 283], a Tenerife y a piraterías y saqueos contra los españoles [*Los viajes*, 472-3], y a Hernán Cortés, a Francisco Pizarro y a la conquista de América en general [*Los viajes*, 566-7]. No sería de extrañar que estas referencias a España hubieran llamado la atención de Benet y que le hubieran servido de inconsciente o consciente inspiración. A lo mejor se pudieron haber fundido en la masa de su discurso influido primordialmente por esos dos géneros sobre todo en el ciclo de Región. Y hay un último dato interesante relacionado con este tema, aunque por antítesis de ambos autores. Ese es el hecho de que la anglofobia, muchas veces llena de ironía, del Swift irlandés durante los tiempos de la Gran Bretaña del rey George I y de Walpole [*Los viajes*, 331ss, 338-9, 340, 444, 449, 520-1 y 567-8] es comparable a la hispanofobia declarada que sintió Benet durante la España de Franco, con el agravante de que este último era nacido en el país al que criticó, tal vez para mostrarse más sofisticado que la media de sus compatriotas. Asimismo, fue un anglófilo declarado e irredento.

En conclusión, se han estudiado las más importantes de las más que posibles influencias de Jonathan Swift sobre la obra literaria de

Juan Benet. En este análisis intertextual se han tratado los siguientes temas que les unieron: el relativismo epistemológico; el absurdo existencial y global; la alternancia entre lo más grave, el pesimismo, la sátira, el humor y la diatriba; la creación de cronotopos imaginarios; el viaje y el viajero como formas de conocimiento; el antihéroe; los personajes con problemas mentales o con estupidez; las luchas de poder, la violencia y la guerra; el interés por el estilo; la novela-ensayo; el papel del hipotético lector; el valor de lo histórico puesto al servicio de lo no histórico; las incoherencias, contradicciones, errores y faltas de claridad en la diégesis, en las descripciones y en los mapas; y el tema de España.

Estas concomitancias entre ambos le sirvieron a Benet para forjar un peculiar tipo de literatura experimental y autorreferencial frente al realismo social del franquismo, frente a sus ancestros positivistas, realistas, naturalistas y costumbristas decimonónicos y frente a los limitados métodos críticos sociohistóricos. Esta reacción no fue una mera evasión, sino que pretendió ser una expansión gnoseológica. Si en su obra hay unas matrices de conocimiento, como ve Minardi [2012: 180 y 198], con ellas Benet quiso aumentar la realidad hacia más allá de la razón, de la lógica, de la percepción y de la conceptualización comunes y pactadas entre los seres humanos como éticas de mínimos que pretenden evitar unos máximos de hostilidad entre los seres humanos. De esta manera, quiso obtener y proporcionar mayor conocimiento y por tanto una mejor comunicación y un mejor desarrollo en nuestra evolución intelectual, material y espiritual. La idea definitiva de Benet es poder llegar a ver y a analizar la realidad desde una perspectiva mayor que una lo racional y lo irracional, la cual nos ayude a construir mejor el arte y el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (1996): *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981), ed. Michael Holquist Caryl Emerson, trad. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
- BENET, Juan (2010): *Teatro completo*, pról. Vicente Molina Foix, nota de Miguel Carrera Garrido Madrid, Siglo XXI.
- ___ (1999): *En el estado*, pról. Juan Benet, coloquio entre Juan Benet, José María Martínez Cachero y Darío Villanueva, pról. Vicente Molina Foix, epíl. Javier Marías, Madrid, Santillana (Alfaguara).
- ___ (1998): *Herrumbrosas lanzas*, pról. Francisco García Pérez, pról. Javier Marías, Madrid, Santillana (Alfaguara).
- ___ (1996): *Páginas impares*. Madrid, Santillana (Alfaguara).
- ___ (1994): *Saúl ante Samuel*, ed., intr. y notas John B. Margenot, III Madrid, Cátedra.
- ___ (1991): *Beckettiana: Nana, Monólogo, Impromptu de Ohio y Yo no*, trad. Juan Benet, pról. Álvaro del Amo, Madrid, Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura.
- ___ (1989): *Un viaje de invierno*, ed., intr. y notas Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.
- ___ (1989): *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1987): *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza.
- ___ (1976): *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- ___ (1976): *¿Qué fue la Guerra Civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia (Biblioteca de Divulgación Política).
- ___ (1973): *La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix Barral.
- ___ (1970): «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969», *Revista de Occidente*, 83: 226-230.
- ___ (1970): *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral.
- ___ (1970): *Una meditación*, Barcelona, Seix Barral.
- ___ (1967): *Volverás a Región*, Barcelona, Destino.
- ___ (1965): *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral. (Con dos textos de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alfaguara, 1999).

- BENSON, Ken (1989): *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Estocolmo, Stockholms Universitet, Romanska Institutionen.
- BLOOM, Harold (1975): *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press.
- CHAMOSA GONZÁLEZ, José Luis (2005): «Swift's Horses in the Land of the Caballeros» en *The Reception of Jonathan Swift in Europe*, ed. Hermann J. Real (Londres, Continuum), 57-78.
- COMPITELLO, Malcolm Alan (1980): «Region's Brazilian Backlands: The Link between *Volverás a Región* and Euclides da Cunha's *Os Sertões*», *Hispanic Journal*, II: 25-45.
- DA CUNHA, Euclides (1981): *Los Sertones*, Madrid, Fundamentos. (También en *Los sertones. Campaña de Canudos*. México DF, FCE, 2012).
- GENETTE, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, epíl. Gerald Prince, Lincoln, Ne & Londres, University of Nebraska Press.
- GIMFERRER, Pere (1976): «Notas sobre Juan Benet», en ROA BASTOS, Augusto y BENET, Juan, *Cuaderno de Norte. Revista Hispánica de Ámsterdam*, 5-6: 96-109.
- JENOFONTE (2009): *Anábasis*, ed. y trad. Carlos Varias, Madrid, Cátedra.
- ___ (1993): *Anábasis. La expedición de los Diez Mil*, intr. José Luis Vidal, trad. Ángel Sánchez-Rivero, Barcelona, Planeta.
- KRISTEVA, Julia (1981): *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen.
- ___ (1969): *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Editions du Seuil. (También como *Semiótica*. Vols. 1 y 2, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1969).
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (2017): «La novela ombligo: autoconsciencia, meta-literatura y expansión epistemológica en la narrativa de Juan Benet», *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos* 32: 1-16.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/51916/1/La%20novela%20ombligo.pdf> [Consultado el 5 de septiembre de 2020].

- ___ (2015): «Los palimpsestos de Jenofonte, de la mística y de Nietzsche en la narrativa de Juan Benet», *Ínsula*, 825: 8-11.
- MINARDI, Adriana (2012): *Historia, memoria, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos*, Madrid, Pliegos.
- ORTEGA, José (1986): «Estudios sobre la obra de Juan Benet», en *Juan Benet*, ed. Kathleen M. Vernon, Madrid, Taurus: 61-92.
- REAL, Hermann J. (ed.) (2005): *The Reception of Jonathan Swift in Europe*, Londres, Continuum.
- STERNE, Laurence (2014): *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. Fernando Toda, Madrid, Cátedra.
- ___ (2006): *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy y Los sermones de Mr. Yorick*, intr. Andrew Wright, trad. y notas Javier Marías, Madrid, Alfaguara.
- SWIFT, Jonathan (2016): *Los viajes de Gulliver*, ed. Pilar Elena, trad. Pollux Hernández, Madrid, Cátedra.
- ___ (1941): *Viajes de Gulliver*, trad. Javier Bueno, Madrid, Espasa-Calpe.

LO UNO Y LO MÚLTIPLE EN LA NARRATIVA DE ANTONIO PRIETO

ÁLVARO ALONSO

Universidad Complutense de Madrid

EN LA PRODUCCIÓN novelística de Antonio Prieto el problema de lo uno y de lo múltiple ocupa un lugar de excepcional importancia. La formulación más intensa de esa cuestión, y la más cercana a los planteamientos platónicos, se da en la obra del novelista a partir de la noción de «fusión mítica», sobre la cual volveré más adelante. No obstante, en las páginas que siguen intentaré mostrar que ese concepto está ya esbozado en la más temprana producción del autor. Con objeto de acotar el terreno, abordaré el tema fundamental, aunque no exclusivamente, desde una perspectiva lingüística, lo que equivale a detenerse en la reflexión sobre los nombres propios que proponen estos textos.

La cuestión aparece ya en la primera novela de Prieto, y lo hace al menos de dos maneras diferentes:

a) El personaje se funde con un todo en el que pierde su individualidad. El protagonista, Luigi, se ha adentrado en la selva con el propósito de reencontrar a la amada, María Elena y, perdido entre la vegetación, razona:

Todo aquí se llama vida, exuberante vida. Únicamente el hombre diferencia a las partículas y las llama rama, jabé, boa o liana. Pero sus nombres son

vida [...] No existe la rama o el jabé o la boa o la liana; no, existe la vida. Y yo, mi ser Luigi, soy vida, siempre seré vida en la selva, porque nada puede morir aquí, porque no existe la muerte [Prieto, 1955: 216].

De manera que la multiplicidad de individuos, e incluso de especies, es un espejismo: una segmentación que la mente y el lenguaje humano imponen arbitrariamente a una realidad que, en sí misma, es única e indivisible. El yo individual, el de Luigi en este caso, participa también de esa naturaleza ilusoria ya que, en realidad, es vida, parte de un todo a través del cual obtiene la salvación. En el pensamiento de Prieto, la disolución de la individualidad tiende a verse como un alivio porque el individuo es mortal, pero el todo no está afectado por la muerte. Unos años después, resumiendo esta escena de su primera obra, el novelista hará decir a uno de sus personajes: «He comprendido cómo en plena selva virgen aquel italiano se defendía instintivamente de la muerte, pensando que no iba a morir, sino a transformarse en vida de la selva» [Prieto, 1961: 129].

b) El individuo se identifica con otro, o con otros, que caen bajo el mismo concepto general. Así, uno de los narradores de la historia, Juan, odia a su compañero de viaje, Gad, que se burla frecuentemente de su poca inteligencia:

Sí, odiaba a Gad desde que tuve nueve años y ahora lo sabía. Se trataba del mismo hombre, de primero que me llamó tonto y que entonces fue un maestro de escuela de Lavapiés. [Prieto, 1955: 107]

En realidad, el personaje no odia a Gad desde los nueve años, por la sencilla razón de que entonces no lo conocía. Pero su verdugo de ahora se identifica con el de la infancia («se trataba del mismo hombre»), hasta el punto de que este puede ser bautizado con el nombre de aquel. De forma todavía vacilante, estas identificaciones adelantan la fusión mítica y, al igual que esta, suponen una abolición del tiempo: en la realidad más profunda, Juan y Gad se conocen desde siempre, desde mucho antes de emprender juntos el viaje por la selva.

Siempre en *Tres pisadas de hombre*, Luigi ayuda a una muchacha indígena que está dando a luz. Una vez terminado el parto, le da de beber:

Acerco agua a sus labios [...] Y el rostro de María Elena se confunde con el de ella, como si ambas, en este instante, fueran madres [...] Tuhái es completamente distinta a María Elena y, sin embargo, yo la he visto en ella [Prieto, 1955: 107].

De nuevo dos personajes se confunden hasta casi perder su individualidad: «el rostro de María Elena se confunde con el rostro de ella».

Planteamientos semejantes vuelven a aparecer en las siguientes novelas de Prieto, empezando por *Buenas noches, Argüelles*, de 1956. Aquí se encuentran de nuevo los dos mecanismos de disolución de la individualidad que he señalado en *Tres pisadas de hombre*:

a) El narrador se sitúa en el punto de vista del todo, lo que le permite vencer a la muerte:

Un hijo como Trompo le estaría gritando constantemente que la muerte no detiene nada, le diría minuto a minuto que carece de importancia morir, porque la vida sigue estando ahí sobre la tierra [...] [Prieto, 1956: 138].

Naturalmente, para afirmar que la muerte no detiene nada es preciso obviar como irrelevantes las muertes individuales y centrar la atención en el fluir de la totalidad, o de «la vida», como prefiere llamarla el novelista.

b) Sin llegar a la identificación que proponen casos como el de Gad y el maestro de escuela, son frecuentísimos los personajes que actúan (o sienten o son) igual que otros. Unos niños del siglo XX escuchan de labios de su maestro la historia de Moisés y reaccionan igual que los contemporáneos del personaje:

Sin embargo, ya había maestros y niños que eran iguales a los que hoy se hallan encerrados en clase. Tenía que haberlos, porque el maestro habla de

aquellos niños que fueron amigos de Moisés exactamente igual que hablaría de Trompo y de sus compañeros. Exactamente igual [Prieto, 1956: 100].

En *Buenas noches, Argüelles* esa concepción se ve respaldada por una concepción cíclica del tiempo, de la que uno de los personajes ofrece una curiosa versión infantil. Un hijo pregunta a su padre dónde van a parar los días del pasado, y el padre responde: «Verás, Trompo. Los días forman una cadena que estuviera siempre dando vueltas». Cuando un día está demasiado desgastado, Dios lo retira de la cadena, lo limpia y vuelve a incorporarlo. Así que cada día «nos parece un día distinto», pero en realidad es el mismo que ya alguien ha vivido en otra ocasión [Prieto, 1956: 39]. Como ya vio Mircea Eliade (1982) esa concepción cíclica está muy cerca de una concepción mítica del mundo.

La idea de que solo existe una realidad, la vida, y que la variación está solo en el lenguaje humano, vuelve a aparecer en *Encuentro con Ilitia*, de 1961: «Si no olvidásemos, no podríamos estar realizando esta repetición con distintos nombres que es la vida» [Prieto, 1961: 51]. En esa misma novela, se introduce una irónica conversación que destaca la irrelevancia de los nombres propios: Ilitia y el narrador se burlan de los viajeros que no paran de preguntar el nombre de las estaciones por las que pasa el tren, ya que para los dos protagonistas la respuesta carece de interés.

El primer ciclo novelístico de Prieto termina con una obra, *Prólogo a una muerte*, donde uno de los personajes retoma la formulación de las novelas anteriores: «¿No te parece que, en el fondo, todos los hombres somos el mismo hombre colocado en plataformas distintas?» [Prieto, 1965: 76]. Y aunque el propio personaje da una respuesta negativa a la pregunta, es claro que esta expresa, una vez más, la postura del novelista.

Así que ya en las novelas de los años 50 y 60, Prieto formula con claridad, aunque con las naturales variaciones, una visión muy preci-

sa del mundo. En ella se privilegia el todo sobre los individuos, el fondo compartido de las cosas sobre sus diferencias y, en términos más platónicos, los universales sobre los particulares.

Esa intuición básica, que recorre las primeras novelas de Prieto, acabará formulándose de manera más sistemática y más coherente a través de su teoría de la fusión mítica. El concepto aparece definido por primera vez en *Ensayo semiológico de sistemas literarios* [1972: 135-187]. En la fusión mítica, el escritor (o, más genéricamente, cualquier lector) se desplaza al mundo y al tiempo de otro escritor y se identifica con él [Hernández Esteban, 2005]. Por consiguiente, la fusión mítica es, antes que nada, un esfuerzo de empatía y de participación emocional en las experiencias ajenas, identificadas con las propias. Pero es también algo más. Tomemos, siguiendo a Prieto [1972: 142-151], el ejemplo de Safo y Leopardi. Si el poeta italiano y la poeta griega se identifican es porque ambos encarnan algo así como el arquetipo platónico del enamorado condenado a la infelicidad por sus defectos físicos. Un arquetipo que, como tal, se sitúa al margen del tiempo:

Leopardi al navegar por ella [la voz de Safo] navega por una constante humana atemporal [...]. Es una fusión mítica perfecta donde ambos, desde muy lejanos tiempos, realizan al unísono, como una misma persona, ese salto de Léucade [...] [Prieto, 1972: 150-151].

Una constante atemporal no está muy lejos de las ideas platónicas. De hecho, en la fusión «los accidentes temporales se pierden a favor de la atemporalidad del mito». Quedan al descubierto, por tanto, las esencias puras, ajenas a los «accidentes temporales», que son, como afirmaban los escolásticos, *principium individuationis*.

Desde ese momento, toda la producción del novelista jugará una y otra vez con esa identificación. Por ejemplo, en *La plaza de la memoria* (1995), el protagonista escucha a un anciano caballero (protagonista, a su vez, de una novela anterior) que cuenta su historia de amor:

Lo que narraba el caballero era una hermosa historia de amor que transcurrió en América y que mi intimidad reconocía en su experiencia [Prieto, 1995: 43].

He aquí la situación paradigmática de la fusión mítica, en la que el lector (el oyente, en este caso), reconoce como experiencia propia la historia que cuenta el autor. Uno y otro, autor y oyente, son el mismo hombre, porque ambos son solo advocaciones del ser verdadero, nombres distintos que adopta la corriente única de la Vida. De hecho, en la escena que estoy analizando, el protagonista comete por un momento el error de creer que su experiencia amorosa y la del anciano caballero son diferentes, y que diferentes son también sus amadas; pero enseguida rectifica:

Pero el nombre de Coya (la amada del caballero) no se correspondía con la realidad [...].

Se llamaba Carmen [la amada del narrador] – le contradije.

¿Y qué importa un nombre? – me respondió. [...].

Entonces yo me sumé a la narración de la historia: el caballero anciano y yo contábamos la misma historia, alternándonos en la palabra, y no importaba que dijésemos Coya o Carmen. Lo importante era la vida, la misma vida, que recuperaba la palabra [Prieto, 1995: 43].

Cuarenta años después de *Tres pisadas de hombre*, el novelista vuelve a afirmar que lo importante es la vida, y que decimos «Coya y Carmen» (o «rama, jabé, boa y liana»), pero solo porque introducimos diferencias ficticias donde no las hay.

La plaza de la memoria no es, obviamente, un caso aislado. *El ciego de Quíos*, de 1996, vuelve a retomar formulaciones de las primeras novelas, aunque ahora en el contexto de la fusión mítica. El protagonista del relato, Homero, se enamora de una muchacha, Euriclea, y el narrador comenta:

Y aun comprendió que aquella Euriclea [...] podría ser en su mirada la mirada de otras mujeres [...] a la que podría prestarle para correr el tiempo la esencia de la vida con el disfraz de otros nombres. [Prieto, 1996: 36].

La formulación es muy parecida a la de *Encuentro con Iliatía*: «esa repetición con distintos nombres y protagonistas que es la vida». Solo que aquí es aún más claro que lo verdaderamente real es el todo indivisible, la vida, y que los nombres, es decir, las variaciones individuales, pertenecen al ámbito de lo ilusorio («con el disfraz de otros nombres»).

Más adelante, Homero conoce a otra muchacha, Eurídice, y la identifica con la primera:

Y encontró el aedo peregrino que la mirada de ella era como la mirada de Euriclea, de tal manera que se confundían en él los nombres de Eurídice y Euriclea en un común sonido [...] [Prieto, 1996: 148].

Ya Luigi había sentido que confundía a dos mujeres: «Y el rostro de María Elena se me confundía con el rostro de ella [Tuhaí, la muchacha indígena]». Solo los personajes que se quedan en el plano superficial creen que la diferencia en el nombre tiene algún relieve. Nausicaa le pregunta a Homero si era hermosa Euriclea:

– ¿Y Euriclea, era hermosa Euriclea?

– Creo– respondió serenamente el aedo– que Euriclea eres tú.

– Mi nombre es Nausicaa– respondió la muchacha [Prieto, 1996: 185].

Al igual que el protagonista de *La plaza de la memoria*, Nausicaa se opone al aparente error de su interlocutor porque no advierte que no hay tal error, ya que la diferencia de nombre es irrelevante, cuando no engañosa. Los dos personajes se equivocan de la misma manera: «Se llamaba Carmen– le contradije», «Mi nombre es Nausicaa», corrigen, cuando en realidad podrían llamarse perfectamente «Coya» o «Euriclea».

La confusión de los nombres es una de las consecuencias de la superioridad de la vida, o de los arquetipos, sobre sus encarnaciones particulares. La anonimidad de los personajes parece obedecer a la misma idea. Muchos de los seres de ficción de Prieto carecen de nombre propio. No lo tiene, por ejemplo, el Profesor de *Secretum*, ni

sus antagonistas (el Economista o el Sociólogo); no lo tiene el narrador de *El embajador*, ni el del *Palmaverde*, ni el de *Carta sin tiempo*. Este caso es quizá el de mayor interés, porque Prieto teoriza sobre el sentido de ese anonimato. El novelista finge estar editando una historia narrada por un caballero, que nunca desvela su nombre:

Tanto el nombre del que escribe como el de la dama permanecen ocultos, jamás se denominan, y este es uno de los puntos oscuros de la novela que posiblemente preocupe a algún erudito, pero no a nosotros, porque el valor significativo de esta anonimidad está claro por la defensa de la persona, frente al individuo, que se realiza en estas páginas [Prieto, 1975: 10].

Así que la deliberada ocultación del nombre obedece a una desconfianza ante el individuo, ante todo aquello que tiende a aislar a los particulares frente a lo universal.

Un último caso bastará para mostrar hasta qué punto esa concepción recorre toda la narrativa de Prieto. Ya desde su mismo título *Una y todas las guerras* se sitúa, como señala Ángel García Galiano en el prólogo a la traducción italiana de *El ciego de Quíos*, «più in là del tempo lineare del *cronos* umano» [Prieto, 2020: 8]. De hecho, un mismo personaje, extraordinariamente longevo, interviene en las numerosas guerras y batallas de la obra, desde Troya hasta Stalingrado. Pues en realidad esa multiplicidad de campañas es solo aparente, y es natural que todas tengan el mismo protagonista:

Todos los días, en algún punto de la tierra, estaba instalada la guerra; la misma guerra que cambiaba unos nombres con el fin de mentir su novedad. [Prieto, 2003: 89].

Vale la pena recordar con qué frecuencia aparece el adjetivo *mismo*, incluso en esta pequeña muestra de ejemplos que he recogido. Gad y el maestro que humilló por primera vez a Juan son *el mismo hombre*. En *Prólogo a una muerte*, «todos los hombres somos *el mismo hombre*». En la reflexión teórica de *Ensayo semiológico*, Safo y Leopardi «realizan al unísono, como una *misma persona*, el salto de Léucade». En *La plaza*

de memoria, el caballero anciano y el protagonista «contábamos la *misma historia* porque lo importante es la vida, la *misma vida* que recuperaba la palabra». Y, en fin, en *Una y todas las guerras*, todas las guerras, son en realidad, la *misma guerra*. Coherente con esta premisa, el novelista marca las palabras «diferencia» y «novedad» con el signo de lo engañoso. En *Tres pisadas* «únicamente el hombre diferencia a las partículas». En *Buenas noches, Argüelles*, el día que Dios vuelve a enviar a la tierra «nos parece un día distinto (pero en realidad no lo es)»; en *Encuentro con Ilitia*, la vida es repetición «con distintos nombres y protagonistas»; en *Una y todas las guerras*, las múltiples guerras «mienten una novedad».

Así que las novelas de la fusión mítica llevan a sus últimas consecuencias las premisas de las primeras novelas. Unos personajes no son simplemente idénticos a otros, como los niños actuales son iguales a los de la época de Moisés: son, de alguna forma, los mismos. Y los son de manera permanente, no episódica, como Gad y el maestro de Lavapiés. Así que un personaje del presente que se funde con Horacio puede pasearse por la Roma de Augusto, y otro que se identifica con Diego Hurtado de Mendoza puede mantener conversaciones con la amada de este. Pero el punto de partida de estos juegos, desconocidos en Prieto hasta 1972, están ya en su producción juvenil. En ella se formula la idea de que cualquier vida es solo un fragmento de la vida, y de que el tiempo gira en círculo y vuelve una y otra vez sobre sus pasos. O, de manera aún más radical, que la vida es una y está fuera del tiempo.

En términos lingüísticos cabe decir que toda la obra de Prieto obedece a una suerte de nominalismo a la inversa. Para Guillermo de Ockham, la verdadera realidad son los particulares, de forma que los términos generales son solo palabras, soplos de voz, útiles quizás para orientarnos en el mundo, pero no remiten a nada sustancial [Andrés, 1969 y Michon, 1994]. Para Antonio Prieto, la verdad parece ser la contraria: lo verdaderamente importante, cuando no lo verdaderamente real, son las figuras míticas, las constantes atemporales,

la Vida, la Guerra arquetípica. Así que los nombres propios, que remiten a una multiplicidad, son irrelevantes o engañosos.

Sería preciso contextualizar en un panorama más amplio esas ideas de Prieto. Analizar, por ejemplo, cuáles son sus raíces lejanas o inmediatas y sus paralelos con otros textos. Me he referido a la concepción cíclica del tiempo, lo que sugiere de inmediato el nombre de Nietzsche. Pero podrían aducirse otros, como el de Séneca y los filósofos estoicos, agudamente conscientes de su inserción en el Todo. Mucho más cerca del novelista, hay un poema de Borges extrañamente semejante a *Una y todas las guerras*, con su protagonista único y su única guerra que se perpetúa con nombres diferentes:

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto sobre la tierra.
Pensar lo contrario es mera estadística, una adición imposible.
No menos imposible que sumar el olor de la lluvia o el sueño que ante-
anoche soñaste.

[...]

Un solo hombre ha muerto en Ilión, en el Metauro, en Hastings, en Austerlitz, en Trafalgar, en Gettysburg. [Borges, 1972: 100]

El propio Borges apunta a la raíz última de esa concepción de la realidad cuando comenta un famoso pasaje de Coleridge:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos; los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones [...] [Borges, 1976: 118].

Si nos atenemos a esa dicotomía, la obra novelística de Antonio Prieto es, ya desde sus comienzos, la de un hombre que ha nacido inequívocamente platónico.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Teodoro de (1969): *El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- BORGES, Jorge Luis (1976): *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- ___ (1972): *Obra poética*, Madrid, Alianza.
- ELIADE, Mircea (1982): *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza.
- HERNÁNDEZ, María (2005): «El mundo mítico en la narrativa de Antonio Prieto», en *Antonio Prieto en su texto total*, ed. Gaspar Garrote Bernal (Málaga, Universidad de Málaga) I, 63-110.
- MICHON, Cyrille (1994): *Nominalisme. La théorie de la signification d'Occam*, París, Vrin.
- PRIETO, Antonio (2020): *Il cieco di Chio*, trad. Piero Salerno, pról. Ángel García Galiano, Palermo, Unipapress.
- ___ (2003): *Una y todas las guerras*, Barcelona, Seix Barral.
- ___ (1996): *El ciego de Quíto*, Barcelona, Seix Barral.
- ___ (1995): *La plaza de la memoria*, Sevilla, Guadalquivir.
- ___ (1983): *Tres pisadas de hombre*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1975): *Carta sin tiempo*, Madrid, Magisterio Español.
- ___ (1972): *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1965): *Prólogo a una muerte*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1961): *Encuentro con Ilitia*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1956): *Buenas noches, Argüelles*, Barcelona, Planeta.

ESCRIBIR EL DUELO: ACERCA DE *LOS DESTERRADOS* (1947), DE RAFAEL MORALES

JOSÉ ANTONIO LLERA

Universidad Autónoma de Madrid

I

DOS AÑOS después de la publicación de sus *Poemas del toro* (1943), Rafael Morales ofrece en las páginas de la revista *Escorial* [núm. 51] un adelanto de lo que será su próximo libro, *Los desterrados* (1947). Son siete poemas en total: «Los tristes», «Los olvidados», «A los huecos que dejan los muertos», «Los ateos», «Los ahorcados», «Los ciegos» y «Los niños muertos». Ese mismo año de 1945 en que se promulga el Fuero de los Españoles coincide con la aparición en *Garcilaso* [núm. 22] de «Mientras los hombres mueren...», un grupo de ocho fragmentos en prosa escritos por Carmen Conde durante la guerra civil. Se daban a la imprenta después de años muy duros, de huida y confinamiento por miedo a las represalias de los vencedores, pues su marido, el poeta Antonio Oliver, había colaborado en la Emisora del Frente Popular en el frente andaluz. Aunque la vieja dicotomía garcilasismo y espadañismo ha sido ya revisada oportunamente por la crítica [Rivero Machina, 2017], me parece muy llamativa la inclusión de un texto de hondo calado histórico en una revista decantada hacia el formalismo desde sus primeros números. Citaré tan solo el primero de los fragmentos:

Mientras los Hombres mueren os digo yo, la que canta desolada provincias del Duelo, que se me rompen sollozos y angustias contra barcos de ébano furibundo, y la fruta por mis labios quema porque los cielos se dejan hincar imprecaciones sombrías.

A los hombres que mueren yo los sigo en su buscar entre raíces y veneros fangosos, pues ellos y yo tenemos igual designio debajo de la tierra.

¡Cállense todos los que no se sientan doblar de agonía, hoy, día de espanto abrasado por teas de gritos, que esta mujer os dice que la muerte está en no ver, ni oír, ni saber, ni morir! [1945: s. p.].

No era esta línea estética dominante en *Garcilaso* y por fuerza debió de chocar a muchos de sus lectores esta expresión del dolor –casi expresionista– a cargo de un sujeto lírico testigo de la violencia y la destrucción, y que declara, como Antígona, su condición de mujer. Al igual que José Luis Hidalgo en *Raíz* [1944], se manifiesta un ansia traspasada de inmersión en el submundo de los muertos, un deseo de fusión en sus abismos, y equipara la verdadera muerte con el olvido o el silencio («no ver, ni oír, ni saber»). El libro solo pudo publicarse en el extranjero, en Milán, en 1953.

Si traigo a colación este texto de Carmen Conde es porque me parece que también en *Los desterrados* de Rafael Morales persiste una memoria moral de los vencidos. Es cierto que este título reenvía de modo inmediato a la letra de la Salve –«los desterrados hijos de Eva» (*exsules filii Hevae*)–, tal como recoge el exergo, pero también aloja otras implicaturas que no se pueden neutralizar o minimizar desde una lectura en clave religiosa: las *dramatis personae* que elige Morales son no solo los desamparados de la mano divina, sino también los exiliados y los desposeídos de la historia, en una tradición plenamente romántica. Sostiene Manuel Mantero que estamos ante «un libro decididamente social» [1986: 199], pero Rafael Morales ha negado su adscripción a la poesía social, señalando que no trata temas sociales, sino «solidarios con quienes por diversas causas no pueden tener el gozo de vivir» [2019: 64]. Y es comprensible que se desmarcara de una tendencia que muchas veces había antepuesto los contenidos

ideológicos al estilo, a la poesía, aspecto sobre el que ya advertía el propio autor en la «Poética» incluida en la célebre antología preparada por Leopoldo de Luis a mediados de los sesenta¹. Pero esto no quiere decir que los versos de *Los desterrados* estuvieran vacíos de todo sentido histórico y manejara simples arquetipos universales. De hecho, la nota que precede a los poemas es programática, y alude claramente a la poesía impura nerudiana, en contraposición a las poéticas neoclásicas de la corriente garcilasista:

La poesía se encuentra en todas partes. No la busquéis tan solo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también ante los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también en los ojos de los ahorcados o en las manos sucias de los trabajadores [2004: 189].

Humanizar significa contravenir el mandamiento ético-estético de la sublimación y el idealismo. Esta mirada existencial, que apunta al fango y la putrefacción, a los suicidas y a los obreros, coincide no por casualidad con las «raíces y veneros fangosos» del poema en prosa que acabo de referir más arriba.

Avanzo dos años. A comienzos de 1947 se presenta a censura el manuscrito completo de *Los desterrados*. El preceptivo informe de lectura se conserva en el Archivo General de la Administración (expediente núm. 178-47). Si *El corazón y la tierra* había sido autorizado sin más supresiones que un verso del soneto «Deseo», el caso de este poemario será distinto, al menos en un principio. El censor, que firma como Manuel Chaves, responde afirmativamente a cada una de

¹Rafael Morales advierte: «La clave redentora es que la poesía social lo sea por verdaderamente humana y solidaria, pero que nunca por social deje de ser tal poesía, que es en este caso lo primero. Y el que no sea tal poeta, sino un político o un prosaizante al uso, si quiere consagrarse –¡Dios le bendiga!– a la redención del hombre que hoy sufre tantas tiranías en Oriente y Occidente, mejor hará empuñando otras armas más apropiadas a sus posibilidades y que sean más eficaces que las ediciones poéticas de mil ejemplares que muchísimas veces ni se venden. ¿O es que se trata de puros esteticistas al revés?» [1982: 176-177].

las tres preguntas del formulario: «¿Ataca al Dogma o a la Moral? Sí ¿A las instituciones del Régimen? Sí ¿Tiene valor literario o documental? Sí». Y agrega el siguiente comentario: «Ataca a la moral, véanse páginas 3 y penúltima (sin numerar), la poesía titulada “Los placeres”. El resto de la obra no tiene ningún inconveniente». Sin embargo, un segundo lector cuya identidad no puede deducirse por la firma, anota posteriormente a mano: «Las tachaduras indicadas no contienen a mi juicio nada censurable [24-I-47]».

The image shows two pages of a document. The left page is titled "INFORME DEL LECTOR" (Reader's Report). It contains the following text:

¿Ataca al Dogma o a la Moral? SI

¿A las instituciones del Régimen? SI

¿Tiene valor literario o documental? SI

Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión.

Ataca a la moral, véanse páginas 3, y penúltima (sin numerar) la poesía titulada "LOS PLACERES".

El resto de la obra no tiene ningún inconveniente.

Observaciones

Serie de cortas poesías.

Las tachaduras indicadas no contienen a mi juicio nada censurable.

26-1-47

Firma del lector: Manuel L. Abellán

The right page is the official resolution section. It contains the following text:

VISTOS los antecedentes del expediente y declarado concluso, en sus méritos se propone la Autorización

Madrid, 27 de Enero de 1947

EL JEFE DE LA SECCION

V.º EN EL DIRECTOR GENERAL DE PROPAGANDA

F.C.J. Sección de Propaganda

RECURSOS: En el plazo reglamentario se interpone

Vistos los fundamentos alegados se declara

adquiriendo carácter firme la resolución.

Informe de censura de *Los desterrados* (1947), de Rafael Morales. Expediente núm. 178-47. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Así pues, tenemos dos dictámenes opuestos de un mismo original, el segundo tal vez proveniente de un lector investido de una mayor jerarquía en la escala del Ministerio, pues el jefe de sección se decanta por aplicar su criterio². Por este motivo, se concede autorización el día 27 de

²Manuel L. Abellán [1980: 115-116] explica que el funcionamiento interno de

enero de 1947. Es conocido el acusado grado de arbitrariedad de la censura previa franquista, pero es posible sacar una conclusión clara de este doble informe: no se trataba de un libro inocuo y de contenido intrascendente. ¿Por qué un censor interpretó que atacaba a las instituciones del Régimen? ¿En qué sentido lo hacía? ¿Podía considerarse un juicio verdaderamente extraviado o era certero? Solo en los aspectos relativos a la moral resulta explícito en su brevedad: apunta a la página tercera de las galeradas presentadas por el editor y hemos de deducir que se trata del poema «Los enfermos», que abre la primera edición del libro, donde se localizan unos versos que el integrista católico pudo catalogar de censurables («[...] aquella antigua amante / ya no sabrá de aquella piel rosada»). El segundo caso no ofrece lugar a dudas, ya que se señala el título: «Los placeres». El poema narra el encuentro de un joven con una prostituta, y tematiza la tentación y la culpa, el peso del pecado sobre el personaje masculino: «En los ojos que antes le brillaban / con fulgor de metal y de misterio / alguna sombra helada le ponía / un dolor hondo y secreto». A pesar de que el poema condena la entrega al placer desde una óptica católica, al describir, también de modo muy verista los mecanismos del deseo, no debió de bastarle al censor este propósito aleccionador y didáctico. Morales lo suprimirá en la versión definitiva de su obra.

II

Quiero ocuparme de dos poemas pertenecientes a la sección tercera («Los sueños y la muerte»), reagrupados en la *Obra poética completa (1943-2003)* bajo el nuevo epígrafe de «Noche tenaz». Pienso que una lectura atenta pudiera arrojar luz acerca del sentido crítico que se aloja en ellos, un sentido que pudo intuir el primer censor cuando señaló que el libro atacaba a las instituciones del Régimen. Me refie-

la censura se basaba en una triple jerarquía: los lectores, los dictaminadores con los que negocian los escritores y editores y «los responsables efectivos de la política censorial».

ro a «Los que recuerdan» y «A los huecos que dejan los muertos». A mi modo de ver, conforman una unidad no solo porque aparezcan de forma consecutiva dentro de la misma sección, uno detrás del otro, sino porque se amoldan a idéntica estrofa (el romance heroico) y, sobre todo, porque mantienen la misma rima asonante en *e-o*. Ambos indagan en el pasado y la memoria, tanto individual como colectiva. «Los que recuerdan» dice así:

Recordar es volver, es ser ya otro,
aquel que se ha perdido, que se ha muerto.
No es volver a vivir, es ser lo ido,
lo que se acabó, lo que no es nuestro.

Recordar es morir, vivir la niebla
de lo que fuimos ya, de lo que fueron
aquellos que quisimos y quedaron
borrados de las horas y los sueños
[2004: 207]

El que recuerda hace un pacto con la muerte y del mismo modo cabe caracterizar la afección melancólica o el duelo patológico: el sujeto se estanca en el pasado, en la pérdida. Recordar, entonces, no vivifica, el tiempo no se recobra jamás. La enunciación es sentenciosa y lapidaria en su conceptismo barroco. Los ocho versos se construyen sobre la bimembración, el paralelismo y la antítesis: la forma no personal del infinitivo y el pretérito perfecto simple atirantan la dicción, la pliegan sobre sí, creándose nuevas equivalencias semánticas y ecos a través de las rimas internas: «perdido/ido», «fuimos/quisimos», «quedaron/borrados». Si la primera metáfora copulativa pudiera anunciar una esperanza («recordar es volver»), esta se desvanece por entero en el desarrollo posterior del tropo, que corrige y niega («recordar es morir»). Sobre el pasado recae, como un denso velo, el símbolo de la niebla, que remite a lo incorpóreo, indeterminado e ilusorio, y que acecha no solo al yo, sino también a sus seres queridos (estos han

sido desalojados del porvenir, de los sueños de futuro). No hace falta insistir en la profunda impronta del Quevedo metafísico que transparentan estos endecasílabos. Sí mencionaré que la contigüidad entre la niebla y la muerte se encuentra ya en Lucrecio cuando en *De rerum natura* alude a la mortalidad del alma en los siguientes términos: «[...] niebla y humo (*nebula ac fumus*) se disipan en el aire, has de creer que también el alma se escapa y esfuma con mucha mayor rapidez» [III, 436-437]. Lo siguiente que habría que preguntarse es qué idea de la memoria asume «Los que recuerdan». ¿Está dando a entender que no hay que abusar de la memoria, que no hay que sacralizarla estérilmente? ¿Estaría advirtiendo Rafael Morales acerca de los peligros de la no superación del pasado, de aquello que Todorov (2000) llama los usos literales de la memoria, que son los que impiden completar el duelo y lo eternizan? Vicente Aleixandre, en *Poemas de la consumación* (1968), resuelve esta dialéctica como sigue: «Está y no estuvo, pero estuvo y calla. / El frío quema y en tus ojos nace / su memoria. Recordar es obscuro, / peor: es triste. Olvidar es morir. // Con dignidad murió. Su sombra cruza» [2017: 968]. Si el recuerdo lleva aparejado la negra y letal melancolía, si quedarnos varados en el recuerdo imposibilita que la pérdida se convierta en falta, esta equivalencia olvido/muerte mostrada por Aleixandre recodifica la relación del sujeto con el pasado y le obliga ahora a pactar con él. Solo habría una muerte cierta y esa es el olvido, no el recuerdo. Por eso, al cabo, se impone la sombra, huella o fantasma del que fue.

El poema siguiente de Morales, «A los huecos que dejan los muertos», está fuertemente trabado con el anterior:

Frío reino del aire, de la ausencia,
 donde todo es recuerdo, recogido silencio
 y límite sin límite, sin forma,
 contorno en aire de olvidados cuerpos.

El vacío tan sólo, ni aún la sombra.

JOSÉ ANTONIO LLERA

una nostalgia, acaso, que se hiela,
un tristísimo espacio que se siente
cual transparente, penetrable piedra.

Silencio y soledad, ausencia y aire,
figura de la nada, del destierro,
vacío sin color en donde estaban
aquellos corazones con sus sueños.

Aquí la boca fulguró de amante,
éste es el aire en que nació su beso;
miradlo frío, solitario, triste,
ya sombra de la sombra y del recuerdo

[2004: 208]

Insisto en la interdependencia de este poema del anterior porque, a mi juicio, se dispone sintácticamente como la prótasis de una oración concesiva: *aunque* recordar es morir, los muertos dejan huecos. Se declara, por tanto, una dificultad que es salvable, un obstáculo que se supera, negando así «la expectativa que se infiere de la prótasis», según explica la *Nueva gramática de la lengua española* [47.12b]. No es casualidad la estructura anular: si uno empieza por el verbo *recordar*, el otro cierra con el sustantivo *recuerdo*. Incluso si recordar es morir, no hay más remedio, no es posible –ni ético– vivir de otro modo que no sea recordando porque se imponen las ausencias traumáticas, las pérdidas que hieren dejando vacíos en nuestra subjetividad (huecos por donde se desploma un yo en el momento en que el suelo cede bajo sus pies), la marca de lo que ha sido arrancado y es insustituible. Hace muy poco que ha terminado una sangrienta guerra civil y está claro el poema apunta a sus consecuencias devastadoras, aspecto que lo hermana con otros poemarios de posguerra, entre los que deben citarse *Los muertos*, de José Luis Hidalgo, y *Tierra sin nosotros*, de José Hierro, ambos de 1947. Después de un duro forcejeo con la censura (el primer informe interpretaba ataques al dogma católico),

José Luis Cano logrará que se autorice sin ninguna tachadura la publicación de *Los muertos* en la colección Adonais. Su autor agonizaba en el sanatorio para tuberculosos de Chamartín de la Rosa y, pese a la urgencia con que se llevaron a cabo las gestiones, Hidalgo solo podrá ver las galeradas³. «Lo fatal», que trae ecos rubenianos, utiliza también el romance heroico para llevar a cabo una ejemplar escritura del duelo, que termina afirmando la memoria de los muertos y su transmisión en las futuras generaciones: «Pero ya no estoy solo. Mi ser vivo / lleva siempre los muertos en su entraña. / Moriré como todos, y mi vida / será oscura memoria en otras almas» [2000: 110]. De manera similar, resuenan los versos de Hierro: «Vivimos y morimos muertes y vidas de otros. / Sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos. / Su hondo grito nos pide que muramos un poco, / como murieron todos ellos» [2009: 80]. Pongo ahora los versos de Morales al trasluz de los de Hierro: incluso si «recordar es morir» [v. 5 de Morales], hay que *morir un poco*, pues el duelo no es otra cosa que honrar restos y despojos, ser hospitalarios con las sombras, comunicarnos con ellas, permanecer a la escucha [Derrida, 1995: 23]. El «hueco» no es solo una metonimia de la pérdida mortificante, sino que también señala el vacío que los desaparecidos (los inhumados en fosas comunes) dejan en los lugares consagrados al enterramiento, una ausencia que dificulta el trabajo de duelo. Por tanto, el hueco es el del cenotafio, representa la tumba vacía. Cuando Morales escribe «[...] donde estaban / aquellos corazones con sus sueños» se está refiriendo de modo reticente al porvenir abortado que supone la muer-

³ Morales le había cedido su turno en la colección: «[...] ya estaba en la imprenta, componiéndose, mi tercer libro de poemas, *Los desterrados*, que había de publicarse en la colección Adonais con el número 34. El libro siguiente iba a ser *Los muertos*, de José Luis [Hidalgo], pero dada la gravedad de su enfermedad y temiendo todos que su muerte fuera inminente, me llamó por teléfono José Luis Cano para preguntarme si yo tenía algún inconveniente en que se publicara antes *Los muertos*. Naturalmente, accedí angustiado y deseoso de que José Luis llegase a ver impreso su excelente y dramático libro, pero la muerte no esperó» [2000: 158-159].

te, identificable con el sueño democrático. Germán Labrador [2012: 73] lo ha sintetizado bien al referirse a la evocación en modo encriptado de «episodios de un mundo interrumpido» anterior al corte violento que supuso la guerra civil.

El siguiente paso será ver cómo Rafael Morales elabora estilísticamente esta semántica de lo espectral, analizar a qué intertextos y *topoi* se encomienda, con qué constelaciones líricas de su época converge. Nótese en primer lugar que en «Los que recuerdan» el pasado gravita en torno al símbolo de la niebla. Pues bien, esta se concatena con otros términos que pertenecen al mismo campo asociativo de lo evanescente: el aire, el sueño y la sombra. Lo que en verdad caracteriza a la figura espectral es que se trata de una presencia ausente, y el hueco es eso, un vacío que señala y que se manifiesta. El fantasma es insistencia que se niega a extinguirse, una forma obstinada, «la manifestación de un pasado que todavía no ha dicho su última palabra» [Ruiz de Samaniego, 2013: 56]. Morales recurre, para nombrarlo, al oxímoron de ascendencia barroca: «límite sin límite» [v. 3], «transparente, penetrable piedra» [v. 8]. Cuando Eneas desciende al reino de los muertos y se encuentra con Anquises, su padre, intenta abrazarle desesperadamente sin conseguirlo: «Tres veces porfío en rodearle el cuello con sus brazos / y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos / lo mismo que aura leve, en todo parecida a un sueño alado»⁴. Virgilio escribe *imago* para nombrar la aparición inasible, aquella realidad que el ser humano no puede poseer aunque sea visible, aquello que puede mirarnos y no ser visto. Pero en latín *imago* significa también «retrato» y sabemos por Polibio [*Hist.*, VI, 53] que se denominaba *ius imaginum* al derecho reconocido a los nobles romanos de mantener en su casa las máscaras mortuorias en cera de sus ancestros, guardadas en los *armaria* y exhibidas en circunstancias especiales.

⁴ «[...] ter conatus ibi colo dare brachia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucrique simillima somno» [Aen. VI 700-703].

Rafael Morales, a través de la isotopía del vacío *presente*, se acerca también a esas imágenes en negativo de los seres queridos. La paradoja se explicita en los versos finales a través del doble deíctico y la forma imperativa: «Aquí la boca fulguró de amante, / éste es el aire en que nació su beso; / miradlo frío, solitario, triste». Está ahí, sí, solo debemos tener la voluntad de mirar. Es un vacío que habla y acusa sin decir, una realidad ontológicamente ambigua (ser y no ser), pero visible como rastro, legible en calidad de signo que reenvía al objeto al que sustituye. El último endecasílabo ciñe estos significados por medio de una malla de intertextos muy densa: «ya sombra de la sombra y del recuerdo». En el libro de Job [8: 9] y en los Salmos [102: 11] leemos respectivamente: «una sombra son nuestros días en la tierra» y «mis días son como la sombra que se va». Píndaro suma la evanescencia del sueño a la sombra en su metáfora al escribir en la *Pítica* VIII que el hombre «es el sueño de una sombra» (*σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*). La tragedia sofoclea modula esta tópicca, como Eurípides, y llega hasta nuestro Barroco, ya sea en el célebre soneto gongorino con *gradatio* final («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»), o en la silva de Quevedo dedicada al reloj de sol, entre otras composiciones:

No cuentes por sus líneas solamente
 las horas, sino lógrelas tu mente,
 pues en él recordada
 ves tu muerte en tu vida retratada;
 cuando tú, que eres sombra,
 pues la santa verdad así te nombre,
 como la sombra suya peregrino,
 desde un número en otro tu camino
 corres, y pasajero
 te aguarda sombra el número postrero.

[1983]

La huella del Quevedo metafísico ha sido reconocida por el propio Morales, pero en este caso tenemos una formulación idéntica a la

que se da en *Hamlet*, de William Shakespeare, una tragedia en la que el espectro paterno reclama justicia a través de la mano ejecutora del hijo. En el segundo acto Hamlet sostiene este diálogo con Rosencrantz:

HAMLET.- Un sueño no es sino una sombra.

ROSENCRANTZ.- Ciertamente, y yo digo que la ambición es de una cualidad tan etérea (*so airy and light a quality*) que no es sino sombra de sombras (*a shadow's shadow*) [2005: 278-279].

Aunque aquí el contexto es distinto, de nuevo aparece la terna sueño, aire y sombra como antesalas de la nada. Fantasma de un fantasma, sombra de una sombra, nebulosas y desapariciones. Hamlet sabía de la urgencia de los requerimientos de su padre asesinado, era conocedor de que sus deseos no podían postergarse y llevaba en su interior esa orden torturante. Jacques Derrida hablará de una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones, así como de la necesidad de hablar de los fantasmas en la medida en que ninguna ética o política parece justa «si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido» [1995: 13]. La conciencia se prende de lo ausente, que habla igual que Anquises a Eneas, habla desde los ínferos, y en ese hablar se reconoce en su origen. Es indudable que tanto en Morales como en Hierro e Hidalgo el existencialismo se expande gracias a vectores testimoniales, de ahí que esas sombras estén preñadas de sustancia histórica y remitan a un pasado traumático que se ha silenciado y que retorna como es propio de lo reprimido. Los textos de Hidalgo agrupados bajo el epígrafe de *Las luces asesinadas y otros poemas* (1936) resultan paradigmáticos en este sentido, ya que resemantizan el imaginario, los estilemas e incluso los módulos expresivos provenientes del surrealismo (principalmente *Sobre los ángeles*, de Alberti), para dotarlos de una encarnadura referencial. Las sombras emblemizan aquí los residuos dolientes, las ruinas de todo lo que abortó la guerra

civil. Las imágenes visionarias de las vanguardias se manifiestan en toda su crudeza en cuanto se enfocan desde un *realismo intencional* [Villanueva, 2004]. Es lo que se desprende del comienzo de «La sombra sin cuerpo», donde el lector percibe la presencia acuciante de víctimas, mundos destruidos y sombras sonámbulas:

¿Sombra de quién, de qué cuerpo?
No sé si de este cielo o de otro cielo,
de este aire o de otro aire.
Sombra.
O de otro aire.
Aquellos mundos vivos que tenías
alguien los ha apagado,
los ha hecho fallecer, los ha matado.
[2000: 188]⁵

Dos años antes de la publicación de *Los desterrados*, en 1945, Ildefonso-Manuel Gil publica *Poemas del dolor antiguo*, donde se advierte la misma invasión en el presente de un edén destruido, el anterior a la guerra, que acude como sombra espectral (*Sombra del paraíso* de Aleixandre será el precursor de estos escenarios). La cita de D. H. Lawrence orienta el sentido testimonial: «Porque ahora la muchedumbre de muertos es demasiado numerosa en torno nuestro y erramos hacia todos lados, cegados por el velo de la muerte triunfante». Escribe el poeta aragonés:

Todas las sombras de la noche nacen
en mis ojos abiertos al silencio.
Como un viejo castillo visitado
por antiguas historias revividas

⁵ En este contexto, y en conexión con la «sombra de una sombra» de Morales, debe interpretarse también el poema «La sombra de las sombras» de Hidalgo. Pone en escena presencias inquietantes de la destrucción y el trauma: «Allí, donde hay arañas y pájaros enterrados / que se alimentan / de luces asesinadas. / Allí habitaba. / Allí estaba aquella sombra de sombras» [2000: 193].

JOSÉ ANTONIO LLERA

en un horror sombrío de fantasmas,
así mi alma, soledad de ruinas,
aire parado y orfandad de río,
sólo vive su ayer.

[2005, I: 137]

Y tampoco pueden olvidarse los versos expresionistas de Dámaso Alonso en «El último Caín», de *Hijos de la ira*, que trazan un *locus eremus* poblado de unos fantasmas que se identifican con la sed de mal y la venganza. Son «fantasmas *duros*»: el oxímoron nombra su amenazante persistencia (el *ello* freudiano). No son presencias queridas, sino malditas, y por eso se les conmina a desaparecer; pero en realidad veremos que son objeto de un exorcismo imposible, no de duelo, de un exorcismo que se representa visualmente por medio del progresivo acortamiento del metro. La figura mítica ha cobrado una siniestra e inevitable realidad porque son parte de la condición humana:

Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,
precipítate contra los vengadores fantasmas,
desvanécete, fantasma entre fantasmas,
gélida sombra entre las sombras,
tú, maldición de Dios,
postrer Caín,
el hombre

[1990]

III

Por todo lo expuesto, pienso que *Los desterrados* es un libro cívico en su sentido profundo: hace una lectura moral de la historia, contraria a la que sostienen los relatos hegemónicos (en ella solo tenía espacio y curso legal la memoria que exaltaba a los caídos por Dios y por España), y seguramente por eso –ahora puedo dar una respuesta a la pregunta que planteaba al principio– alertó al censor que supo leer

entre líneas. No creo, entonces, que *Los desterrados* sea un libro sobre la misericordia, un libro de poesía arraigada⁶. El sentimiento católico de Rafael Morales, militante de Izquierda Republicana en su juventud durante la contienda, no está bajo sospecha en ningún caso, pero esta religiosidad tampoco puede adulterarse si la entendemos como próxima al nacionalcatolicismo y no como una radical escucha del dolor ajeno, esto es, como un principio ético universal contra el que no pueden interponerse cortapisas ideológicas. José de Arteche, que combatió en la guerra civil al lado de los requetés, escribió un diario de aquellos días que solo pudo publicarse en democracia por la auto-crítica que contenía contra su propio bando. Es muy elocuente la siguiente anotación: «Lo más terrible de la guerra civil es esta increíble ausencia del sentido de la compasión, aun en las personas más sensibles a ella. Muy grandes han debido ser nuestras afrentas a la caridad para que hayamos merecido este castigo» [2008]. Y en otro lugar del mismo diario: «[...] solo aquel que enseña a los españoles a quererse, salvará a España. En España no hay caridad. El cáncer de España es la falta de caridad» [118]. La caridad entonces como hueco, como lo perdido o faltante, aquello por lo que también es preciso elaborar un duelo. Así sucede en *Los desterrados* de Rafael Morales.

⁶ Esta es la interpretación de Carmen Valderrey, quien lee *Los desterrados* simplemente como poesía religiosa: «Su ruego, sin embargo, no es un grito rebelde. Hay una humilde voluntad de aceptación si el sufrimiento es merecido. No pide, entonces, la liberación de la miseria, sino luz para vislumbrar su misterio y, sobre todo, un corazón que palpita con el divino latido de la misericordia infinita» [1982: 104]. En una línea semejante, y por ello matizable a mi juicio, se expresa Lechner: «Lo que distingue esta parte de su obra de la Hierro [...] es la confianza en Dios, en un Dios que encarna la máxima caridad y que a la vez dispone, según designios no siempre comprensibles, de los hombres. Hay, pues, aceptación del dolor o, dicho en otras palabras, no se hace patente en esta poesía la necesidad, o la voluntad, de que esta situación de denuncia del poeta cambie fundamentalmente» [2004: 578].

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- ALEIXANDRE, Vicente (2017): *Poesía completa*, ed. Alejandro Sanz, Barcelona, Lumen.
- ALONSO, Dámaso (1990): *Hijos de la ira*, ed. Fanny Rubio, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARTECHE, José de (2008): *El abrazo de los muertos*, Madrid, Espejo de Tinta.
- CONDE, Carmen (1945): «Mientras los hombres mueren...», *Garcilaso*, 22: s. p.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Los espectros de Marx. El Estado y la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta.
- HIDALGO, José Luis (2000): *Poesías completas*, ed. Juan Antonio González Fuentes, Barcelona, DVD.
- HIERRO, José (2009): *Poesías completas (1947-2002)*, ed. Julia Uceda y Miguel García Posada, Madrid, Visor.
- GIL, Ildelfonso-Manuel (2005): *Obra poética completa*, ed. Juan González Soto, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2 vols.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2012): «El gobierno de las cosas del tiempo. La lectura poética del siglo XX español de Manuel Álvarez Ortega y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica en España después de 1939», *La manzana poética. Revista de literatura, creación y estudios literarios*, 32: 40-102.
- LECHNER, Jan (2004): *El compromiso de la poesía española del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LUCRECIO CARO, Tito (2012): *De rerum natura. De la naturaleza*, trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado.
- LUIS, Leopoldo de (ed.) (1982): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Gijón, Júcar.
- MANTERO, Manuel (1986): *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORALES, Rafael (2004): *Obra poética completa (1943-1999)*, ed. José Paulino Ayuso, Madrid, Cátedra.

- ___ (2000): «Recuerdo de José Luis Hidalgo», en HIDALGO, 2000: 157-159.
- ___ (1999): *Por aquí pasó un hombre. Antología poética [Edición facsímil]*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- ___ (1982): «Poética», en LUIS, 1982: 175-178.
- ___ (1947): *Los desterrados*, Madrid, Gráficas Uguina.
- PÍNDARO (2011): *Píticas*, trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos.
- POLIBIO (1981): *Historias. Libros V-XV*, trad. Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (1983): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2017): *Posguerra y poesía. Construcciones críticas y realidad histórica*, Barcelona, Anthropos.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2013): *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Murcia, Micromegas.
- Sagrada Biblia* (1966): trad. Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC.
- SHAKESPEARE, William (2005): *Hamlet*, ed. Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Paidós.
- VALDERREY, Carmen (1982): «Rafael Morales, poeta de la misericordia», *Arbor*, 112/437: 99-104.
- VILLANUEVA, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*, ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1992): *Eneida*, trad. J. de Echave, Madrid, Gredos.

SAYO DE HIERRO Y AVENTURA

ANTONIO PRIETO

Universidad Complutense de Madrid

BASTANTE QUEDABA en nuestro siglo XVI, como modelo de conducta a seguir, de aquel tiempo anterior en el que el protonotario Juan de Lucena había escrito en su *Epístola exhortatoria a las letras*: «Jugaba el rey, eran todos tahúres, estudiaba la reina, somos agora estudiantes». El mismo Carlos I lo cumplía presidiendo los funerales de Juan de Panegyricum sobre las gestas de Fernando el Católico. Tanto pervivía el modelo de educación de príncipes (al que Fray Antonio de Guevara elevará en su afortunado *Relox* en cuanto ejemplo que siguen los súbditos), que, cuando el emperador Carlos planifica la formación de su hijo, Felipe II, le ordena a González Fernández de Oviedo que recuerde su etapa de servidor del príncipe Don Juan, y escriba sobre aquella corte, lo cual cumple en 1544, con sucesivas redacciones en su *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan e officios de su casa e servicio ordinario*. Realmente, el hijo de los Reyes Católicos, era un príncipe nacido para el Renacimiento, cuyo camino enamorado truncó la muerte, en cuya educación se conciliaban las armas y las letras como en sus proverbios fijara el Marqués de Santillana al dictar la «sciencia non enbota el fierro de la lança ni fase floxa la espada en la mano del caballero» y ratificará Gómez Manrique en su prólogo al *Cancionero* «que las sciencias no fazen perder el filo a las espadas» hasta llegar a Juan de Valdés quien, en su *Dialogo de la lengua* advierte a Torres: «¿No avéis oído decir que las letras no embotan la lança?»

Parece ser que entre los libros del príncipe don Juan, buen latinista, estaban, un arte de gramática, una Biblia, las *Éticas* de Aristóteles o las *Elegantiae* de Lorenzo Valla, sobre los que Fernández de Oviedo opinaba que son propios de un príncipe y no aquellos «apócrifos y banos, como Amadis de Gaula y otros tales».

Pero en Zaragoza, en 1508, aparecía el *Amadis de Gaula*, de Rodríguez de Montalvo, que resucitaba, sin darle trágica muerte a su héroe, al *Amadís* de caminos medievales que había denostado. Pero López de Ayala, en su *Rimado de Palacio*, cantando «por ser leal e famoso» don Pedro Ferruz en el *Cancionero de Baena* o recogido por él en su *Rimario* (junto a Oriana, Lisuarte, Urganda, etc.). El sevillano, Pero Guillén de Segovia en *La gaya ciencia*. El *Amadís* de Montalvo no era un «fruto tardío de nuestra literatura» tal como se escribiría, en un texto que renacía para las apetencias e ideales de una época, que lo acogió con gran fortuna y animó la producción de una amplia estirpe caballeresca cuya lectura dio nombre a tierras americanas, como California o Patagonia, y animó a escritores como Bernardo Tasso a escribir su *Amadigi* (Venecia, 1560), dedicado a «l'invittissimo e Católico Re Filippo» e incluso a que una poetisa italiana, Camila Bella, trazara su *Di Amadio*, cantar VIII, cuyo manuscrito se encuentra o hallaba en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

Naturalmente que un libro como *Amadís*, y sus continuadores, obtuvo varios y conocidos detractores en España, especialmente atentos a la moral o a razones de humanista como el ofrecimiento de sus traducciones clásicas que realiza Andrés Laguna en el proemio de las *Catilinarias* de Cicerón «frente a tantos Esplandianes, tantos Gayferos y tantos Amadises de Gaula, con tanto estrago del tiempo».

Sin embargo, es significativo que, en su ambientación italiana, cuando Francisco Delicado cuida la edición de *Amadís* (Venecia, 1533), destaque en su prólogo «la cortesí, gentileza y limpieza de vida muy acostumbrada, la pasión del amoroso amor, el orgullo del real cavallero, el corazón no vencido, la gloriosa memoria de la fama, la lealtad tan alta y leal» que nos legó su autor. O que el gran cortesano

don Luis Zapata, que buscó ser «gran poeta y gran jugador», autor del *Carlo famoso*, escribiera, en los pasos ancianos de su *Miscelánea*, del Amadís en calidad de «honra de la nación y la lengua española, que en ninguna lengua hay tal poesía ni tan loable». En el célebre *Cortegiano* de Castiglione hay oportuna mención a la Ínsula firme y al arco de los leales amadores, episodio este que encantaba a los italianos, donde los encontramos entre las *invenzioni* representadas en Mantova con motivo del matrimonio del duque Guillermo con Leonor de Austria. Y por supuesto que en textos de veracidad histórica como el pormenorizado viaje del muy alto y poderoso príncipe del humanista Calvete de Estrella encontramos ecos y representaciones de este mundo caballeresco, especialmente en su libro III.

No es nada extraño, así, que el *Amadís* estuviera en las manos del emperador Carlos V, al igual que en las de su enemigo natural, «el cristianísimo» Francisco I de Francia, o de que entre las lecturas del emperador se encontrara *Le chevalier délibéré*, compuesto por Oliver de la Marche, que al parecer tradujo al castellano el mismo Carlos V, quien desde luego animó al poeta Hernando de Acuña a realizar una versión castellana, lo cual hizo añadiendo unas estrofas en las que aparecen los Reyes Católicos, Felipe I y el emperador Maximiliano, dentro de aquella no infrecuente españolización por la que Jerónimo de Urrea introducía ingenios patrios (Zapata, Garcilaso, Pedro Mexía, Cetina etc.) en las finales octavas de su traducción del *Orlando* de Ariosto. Si el emperador tenía estas predilecciones caballerescas era lógico como también la tuvieran los soldados que le servían y quienes andaban caminos o escuchaban en las ventas a un lector.

En el *Amadís* de Montalvo, en su capítulo I, al detenerse el autor en la condena que pesaba sobre toda mujer adúltera, aclara que «tan cruel costumbre y pésima duró hasta la avenida del muy virtuoso rey Artús, que fue el mejor rey de los que allí reinaron». A Carlos V no podía sonarle ajeno el nombre de Artús o Arturo, cuando este monarca bretón estaba entre las preferencias de su abuelo el emperador Maximiliano, el cual sería retratado por Pedro Pablo Rubens

como encarnación de las virtudes de los caballeros. Efectivamente, aparte de sus parientes históricos, comenzando con el conde Alberto de Habsburgo, Maximiliano escogió para su grandioso mausoleo una serie de grandes estatuas de bronce que personificaran sus cualidades, entre lo que estaba Godofredo de Bouillon y el legendario rey Arturo. Estos dos últimos pertenecían al grupo de los «nueve de la fama» fijado a comienzos del siglo XIV, y que se encabezaban por los antiguos Héctor, Alejandro y César. De tal manera que al lado de la real investigación sobre el origen de la casa Habsburgo, tan fomentada por Maximiliano, y que Jacob Mennel hacía descender del troyano Héctor, el emperador, llevado de su afición caballerisca, quería sentirse también en la herencia del bretón Arturo, generador de la materia de Bretaña que animaron los libros de caballería.

El mismo Maximiliano le había dictado a su secretario Treitzsauerwein unas biográficas páginas de aliento caballeresco, que serían especialmente entregadas a sus heredados nietos Carlos y Fernando. La primera de estas obras, *Freydal*, era una descripción de los torneos y fiestas que sería una introducción a la biografía *Theuerdeank*, narración versificada de los riesgos y aventuras que vivió Maximiliano en su ida al encuentro con María de Borgoña. La otra obra era *Weiskuning*, cuyo título hace referencia al arnés blanco que Maximiliano llevaba en el torneo y que narra en prosa la niñez y juventud del abuelo de Carlos V.

En 1526, Fernando I, le ordenó a Treitzsauerwein que continuara el texto, pero el anciano secretario murió ese mismo año en el que Carlos V contraía matrimonio con Isabel de Portugal y recibía en Granada el reto de la Liga Clementina, a la que respondía con energía de caballero, hasta acusar a Francisco I de tenerlo como «láché et méchant» por no cumplir lo pactado en la villa de Illescas.

Parece evidente que en Carlos V se anidan aquellos ideales caballerescos y predilección por el rey Arturo que convivieron con las guerras y preocupaciones artísticas de su abuelo Maximiliano. El mismo célebre cartel de desafío a Francisco I, para solventar individualmen-

te entre reyes, cómo y donde el Valois prefiriera, lo que las naciones debatían, es un gesto que tenía sus lecturas en páginas como las de *Amadís de Gaula* y la herencia artúrica. Textos que tenían su refrendo realista en crónicas como la de Juan de Merlo, amigo del famoso Suero de Quiñones, y al que Mena le dedicó dos estrofas en su *Labyrintho de Fortuna*. O en la *Crónica* de don João I, de Fernão Lopes, en las que a las palabras de reproche del rey Juan invocando a los «cavaleiros da Távola redonda», tras la batalla de Chaves, le responde Mem Rodrigues comparando a los caballeros portugueses con los héroes artúricos y apelando el criterio del buen «Rei Artur, señor delles, que conhecia os vosos servidores».

Un rey Arturo con leyenda mesiánica del que la *Crónica General* de España, de 1344, nos dice en una de sus versiones «et d'aquí endelant non sabemos del se es viuo se muerto, nin Merlin non dixo dél más nin yo non sé más dél; pero los bretones dizen que avn él es viuo». Esta convivencia entre realidad histórica y literatura, que vive en toda una sociedad heredera del siglo XV, llega viva a nuestro siglo XVI, en cuya apertura nace Carlos V, y aún perdura mientras don Sebastián de Portugal le solicita a Felipe II la presencia del gran poeta Francisco de Aldana para rendir la batalla del Alcazarquivir, tras cuya derrota y muerte en 1578 en la llanura africana muchos portugueses creerán que su rey don Sebastián, al igual que el rey Arturo, «aún es vivo», dando lugar a un sebastianismo largamente seguido desde su iniciación en unas canciones preconizadoras escritas por Bandarra.

Lamento haber exprimido tan sintética y fríamente unas noticias, que podrían ampliarse considerablemente, pero convenía recordar este mundo real de caballerías y aventura que de oídas y lecturas compartieron desde el emperador hasta los soldados de sus ejércitos, entre los que no dejó de haber pícaros, desertores y buscadores de fortuna animados a la oportunidad de los saqueos. No arbitrariamente, el profesor de la universidad de Cagliari, Raffaele Puddu, atendiendo a los primeros, pudo titular en su historia a este periodo *Il Soldato gentiluomo*. El dorado junio granadino de 1526 es un impor-

tante momento histórico: Carlos V acaba de casarse en Sevilla con Isabel de Portugal, la hermosa emperatriz cuya serena belleza reflejará la sentida memoria de Tiziano. Allí, en Granada cuando el eco de la afortunada victoria de Pavía sobre Francisco I se sostiene en el latido de una actualidad y un futuro, Carlos V recibe la afrenta de la Liga Clementina por boca del nuncio apostólico Baldassare Castiglione, a la que responde energéticamente, y allí en Granada, como nos cuenta Boscán, estaba Andrea Navagero para animar al poeta catalán y a Garcilaso a iniciar la ventura de una nueva poesía al itálico modo. Pero junto a esos caminos en los que se inicia la poesía petrarquista, tan personalizada por Garcilaso, y se declara el acuerdo antiimperial en Cognac con el cristianísimo Francisco I y el turco quienes serán aliados contra Carlos, también vive la nostalgia y el deseo de renacer el tiempo caballeresco no lejano. Acaso esa nostalgia la exprese admirablemente Andrea Navagero en su larga carta, a *Pultimo di Maggio. Di Granata. MDXXVI*, dirigida a su «fratello» Giovanni Battista Ramusio, y después recogida por Navagero en su *Viaje a España* (Venecia, 1563). Vencida hacia su final, Navagero evoca en su carta la toma de Granada por los Reyes Católicos, define que «fu gentil guerra» aquella porque no existía entonces tanta artillería como llegó después y mucho más «si potevano conoscere i valenti huomini, che non si possono ora». Navagero elogia que «tutta la nobiltà d'España si trovara» en Granada y que no había caballero que «non fosse innamorato» de algunas de las damas de la reina, con cuyas miradas o palabras crecía el valor para la lucha, a tal punto que puede decirse que «questa guerra fosse principalmente vinta per amore». Casi como una respuesta a la citada nostalgia de Navagero, cuando el valor individual no era apagado por la anonimidad del fuego de la artillería, el tiempo del emperador está cruzado por desafíos y duelos que renacen conceptos en textos como la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Alonso de Santa Cruz, o el *Tratado de los Rieptos e Desafíos*, de Diego de Valera, quien en su espejo de verdadera nobleza iniciaba el capítulo X: «como la cavallería agora sea la dignidat más común en el

mundo». Más allá de los tratados que explican, justifican o denuncian los desafíos, que interpretan de oídas o lecturas los lances caballerescos en los que se acudía al riepto (reto) por acusaciones de traición o alevosía y al desafío por causa de ofensas (entre las que estaba llamar a una mujer libre «fornicariam aut strigam»), las biografías o autobiografías del periodo en que la que testimonian esta actividad. «Desnudo de ropa y de dinero y vestido de presunción», cuando al fin se vio premiado como caballero de Santiago por su participación en la guerra de Valenciennes, acabó desterrado y desprovisto del hábito a causa de un desafío.

Naturalmente que en este desafío se vio la realidad de tantas lecturas de libros de caballerías, dentro de una cierta correspondencia entre armas y letras que buscaba su autoridad en el pasado al igual que César la envidió en la gloria conquistadora de Alejandro Magno, quien a su vez envidió a Aquiles porque tuvo un Homero que lo inmortalizó en escritura. En el comentario de la guerra de Alemania hecha por Carlos V en los años de 1546 y 1547, el comentador don Luis de Ávila y Zúñiga describe con su atuendo «llevaba un caparazón de terciopelo carmesí con franjas de oro» inmediatamente, Luis de Ávila vuelve a recordar a César con Carlos V, y llegando a su final aventajado por conquistar en menos de un año a «esta provincia bravísima por testimonio de los antiguos romanos y de nuestros tiempos».

Convendrá entonces que, entre estas no raras apelaciones a la gloria romana fijar al emperador, recordemos que su máximo poeta, Garcilaso de la Vega, tan entregado al amor y a la amistad humanista, también juega esta relación clásica. Garcilaso siente cómo esa gloria del Gran Escipión es ya historia, memoria del pasado, ante el presente de la victoria imperial, porque, escribe en su cuarteto:

Han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.

Nos hallamos con los versos de Garcilaso, claro está, en la famosa campaña de Túnez de Carlos V, con este al frente de sus tropas, tal como con el manuscrito de García de Ercilla nos recuerda Puddu, porque «como los sacerdotes de Israel, el rey deberá siempre marchar y combatir en primera fila. Y ser siempre el delantero en las empresas más arriesgadas».

Tal vez la campaña de Túnez sea la página más importante para la dirección de estas líneas. Porque en ella, junto al emperador, y contagiados por él, se encuentran los más notables caballeros españoles y aliados, una espléndida representación humanista y poética, entre la que escribe Garcilaso, y un conjunto de soldado de aventura que si en gran parte buscan el motín de la guerra, en otra apreciable medida también se sienten animados por lo que han oído sobre la gloria en libros de caballerías, que les permiten hacer sinónimos a Túnez y a la Constantinopla por la que lucharon Esplandián y su padre Amadís frente a los turcos apoyados por la reina Calafia de California.

Los caballeros españoles e italianos que gozaban la victoria de Túnez recordaban, en cuanto días cercanos, cómo las fustas del turco cercaban la costa napolitana, llegándose a la boca de Capri y hasta intentar, en julio de 1534, el rapto en Fondi de la bellísima Giulia Gonzaga, de «sereni occhi», que fue cantada por Bernardo Tasso y Ludovico Ariosto y fijada en lienzo por Sebastiano del Piombo y Tiziano. Incluso un académico latino, Girolamo Borgia, dedicó una oda sáfica a la hermosa Iuliam Gonsagam, de la que podía desprenderse que Carlos V emprendió caballerescamente la expedición de Túnez para vengar la afrenta del intento de rapto. Era espléndido gozar e imaginar en aquella Nápoles festiva y cultivada bajo el tiempo del virrey don Petro de Toledo y de la Academia Pontaniana sobre la que podía anidar el verso de Gaspara Estampa, descolgado de Venecia de «viver ardendo e non sentiré il male» y hasta es muy probable que algunos españoles e italianos, entre tantos arcos triunfales, pensieri, emblema e figure simbolici que adornaran la ciudad partenopea, evocarán al gran papa renacentista, Enea Silvio Piccolomini,

mucho más amigo de España que de Francia, que había expresado reiteradamente sus alegatos contra los turcos, en cuya predicación, camino de Ancona en 1464, vino a morir cuando se aprestaba contra los turcos, que guio a los últimos días de Pio II, y que no llegó a cumplirse, era ahora sentida como una deuda recobrada por los caballeros del César africano.

Fray Antonio de Guevara, que tan cercano anduvo de Carlos V, escribió en su *Marco Aurelio* algo que moderniza lo indicado al principio de estas líneas con Juan de Lucena. Escribió: «como soy emperador de todo el mundo, es razón y no puede ser menos, sino que todas las naciones y gentes estén en mi palacio, y cual fuere el príncipe tal será su casa, y cual su casa, tal será su corte y cual su corte, tal será su imperio». Hay una indudable imitación en el soldado, especialmente joven, de las maneras caballerescas y desafíos del emperador, y también del ejercicio amoroso. Pero también estaba el orgullo de una lengua dentro del despertar de las lenguas romances en el Renacimiento, ya que también Guevara en el capítulo XXX de su cursiva *Marco Aurelio*, había afirmado que «los nuestros antiguos romanos más fueron temidos por su saber, que no por sus conquistadores», insistiendo por otra vía en la sabida afirmación de Nebrija en el prólogo a su gramática dedicada a la reina Isabel: «que siempre la lengua fue compañera del imperio, i de tal manera lo siguió que junta mente començaron, creciendo i florecieron, i después junta fu la caída de entrambos».

Carlos V debió de sentir esta relación íntima de lengua y nación cuando en las cortes de Valladolid de 1518 los varones de Castilla le exigen a Carlos de Gante que aprenda el castellano para entenderse con sus vasallos y el monarca, que aún desconoce la lengua española, se hace traducir la respuesta: «A esto se vos responde que nos plaçe de ello, en nos esforczaremos a lo facer, especialmente porque vosotros nos lo suplicáis en nombre del Reino, e ansy lo avemos ya comenzado hablar con vosotros e con otros de nuestros Reinos». Dos años más tardes, en las cortes de La Coruña, Carlos ya afirmaba su

determinación «de vivir e morir en estos Reinos», en una hispanización por la que «así aprendió nuestra lengua e vestió nuestro hábito tomando nuestros gentiles ejercicios de caballería». En Túnez, Carlos V puede arengar a sus soldados españoles con arreglo a su lengua, cuando entra en Bolonia para ser coronado emperador, saluda al papa Clemente VII en castellano. Es evidente que Carlos tiene ya plena conciencia de la lengua como expresión nacional, de un castellano en el que sus cronistas, como Sandoval o Santa Cruz, lo expresaran, pero también ya es reconocido como emperador de un imperio que tiene su corazón en España.

El hecho de ser coronado Carlos emperador por el Papa en Bolonia el 24 de febrero de 1530, superando la anterior coronación en Aquisgrán diez años antes, implicaba el logro de una inspiración que hubiera llenado de orgullo a su abuelo Maximiliano y que a muchos de los asistentes a la celebración boloñesa les trajo el recuerdo de la coronación imperial de Carlomagno por el papa León III, cuando fue saludado como «Rex, pater Europae», como padre de una Europa conjunta cuyo valor unitario de monarquía universal estaba expuesto por Dante en su *De monarchia*. No es así nada extraño que, posiblemente años después, tras la gran victoria del emperador ganada en Mühlberg en abril de 1547, que el propio Carlos V evoca en sus *Memorias* con el recuerdo de César, un soldado de su ejército, el poeta Hernando de Acuña, escribiera el soneto que comienza.

Ya se acerca, señor, o ya es llegada
 La edad gloriosa en que se promete el cielo
 Una grey y un pastor solo en el suelo
 Por suerte a vuestros tiempos reservada.

Ciertamente que el conocido soneto de Acuña, en el que se proclama la llegada de «un monarca, un imperio y una Espada» coincidiendo con tantos sentires, pudo ser escrito en cualquier otro momento histórico del emperador por aquel poeta al que, garcilasianamente, ja-

más le quitó el fiero Marte el pulso para empuñar la pluma. Pero tras Mühlberg, la coronación de Bolonia u otro momento, el soneto expresa el orgullo de un soldado por servir a un emperador que defendía en su corazón a su lengua castellana, lengua universal.

Porque acaeció en el 1 de abril de 1536, lunes de pascua, que Carlos V convocó en Roma al papa, al colegio cardenalicio y a los representantes de las naciones acreditadas en Italia. El emperador está justamente contrariado con las ambigüedades diplomáticas de Paulo III y más especialmente con la actitud del cristianísimo Francisco I aliándose con los turcos para ir contra el imperio, de lo que tiene prueba escrita. El emperador, con espontánea energía, pronuncia un denso discurso en su lengua castellana donde en su aparente final advierte respecto a Francisco.

Según el noble francés Brantôme, quien gustaba del sentir caballeresco español con su honor y la estimación de la gloria, parece ser que el acomodado obispo de Maçon, declaró no haber entendido el discurso, pidiendo que se lo pasaran por escrito, a lo que respondió el emperador: «Señor obispo, atienda si quiera, y no espere de mis otras palabras que de mi lengua española la cual es tan noble que merece ser sabida y atendida de toda la gente cristiana». El buen soldado español que partía hacia Provenza, como el mismo Garcilaso, ya se mantenía orgulloso de su lengua española, heredera del latín de la gloria de Roma, en cuanto expresión de una patria crecida en imperio.

Es difícil medir en qué proporción la actitud caballeresca del emperador y los libros de caballerías animaron el camino decidido de los ejércitos españoles por los caminos europeos y a la navegación americana. Raffaele Puddu, en el libro citado, recoge testimonios de crónicas y tratadistas que pueden configurar la imagen de *il soldato gentiluomo*, y Maxime Chevalier nos abre sus investigaciones sobre la lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII. Desde luego resulta evidente, como lo es la imagen caballeresca del emperador, el gran número de ediciones de libros o novelas de caballerías que se

editan en España, especialmente entre 1501 y 1550, y cómo en la corte de Valladolid, por ejemplo, se realizaban fiestas inspiradas en Amadís, al igual que los soldados e inmigrantes que partían hacia América entretenían sus horas de navegación, con libros de caballerías. En su *Guzmán de Alfarache* (segunda parte y tercera), poco después de citar la *Diana* de Montemayor, Mateo Alemán nos dice de aquellas otras muy curiosas que, dejándose de vestir, gastan sus dineros alquilando libros y, porque leyeron en *Don Belianís*, en *Amadís* o en *Esplandián*. La misma cita *intra vires*, señalada atrás con Andrés Laguna, oponiéndose a los libros de caballerías por estragar el tiempo nos indica la adicción a estos textos en los que se creía y deseaba emular. Que Mateo Alemán precise «alquilando libros» nos apuntan que un mismo libro de Amadís o Palmerín podía tener numerosos lectores. Pero en un periodo en el que el número de analfabetos era mayoría, propiciándose la transmisión oral, es incalculable el número de oidores a quienes llegaría, induciéndoles, la voz de un alguien que leyera los textos o bien narrase algún emotivo pasaje caballeresco de la gloria con el que encender la imaginación para aspirar a caballero. La realidad histórica, con el alto ejemplo del emperador a caballo al frente de las tropas, a las que arengaba en las distintas lenguas, apuntan a que el soldado, en su mayoría, fue respondiendo a unos ideales de gloria caballerisca, desde el veterano al bisoño que abandonaba su tierra para correr la aventura. Por supuesto que no todas las páginas están teñidas por este baño caballeresco y bastaría citar el famoso *sacco* de Roma de las tropas imperiales iniciado el 6 de mayo de 1527, a cuyo frente iba el condestable Carlos de Borbón, fiero enemigo de Francisco I, y en el participó Ferrante Gonzaga, hijo de Isabella de d'Este, la gran dama amante de caballerías y textos amorosos. Por supuesto que, junto a la presencia caballerisca esbozada, resonaba continuamente el deseo de paz y la realidad de unos desengaños que adquirirían protagonismo en desertores pasados a los turcos u hombres de armas conduciendo a la miseria.

En el mismo discurso de Carlos V en Roma ante el asombrado Paulo III, el emperador casi concluía: «y con esto acabo diciendo una vez y tres: ¡que quiero paz, que quiero paz, que quiero paz!» Ya Garcilaso, el soldado que morirá en Provenza con la gloria de su amigo el emperador, escribió en la modélica elegía a la muerte de don Bernaldino de Toledo:

¿A quién ya de nosotros el acceso
De guerras, de peligros y destierro
No toca y no ha causado el gran proceso?
¿Quién no vio de esparcir su sangre al hierro
Del enemigo? ¿Quién no vio su vida
Perder mil veces y escapar por yerro?
¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?

Como una oposición a la gloria y a la caballería, el retardo en las pagas y la mala asistencia indujeron a muchos a desertar o a la traición, como aquellos marineros que forzaron que la galera que llevó prisionero a Francisco I de Italia a España fuera entregada al rey de Fez tras sublevarse contra su capitán y liberar a los cautivos sujetos al remo, para acabar ofreciéndose como renegados. En cierta medida, es el contraste entre un boato cortesano y el padecer del soldado que, hacia 1568, expresara el poeta Francisco de Aldana en los tercetos que comienzan «mientras estáis allá con tierno celo» lo pone: «sayo de hierro acá yo estoy vistiendo», por ejemplo, el protocolo 398 existen (folios 360-363 v) en el que un tal Juan Arias Riquelme solicita en nombre de su tío Pedro Gonzales una Merced ante el consejo Real de Indias. Pedro González fue uno de los que arribaron a América quizás leyendo u oyendo como conquistador de algún libro de caballerías, y ahora, 10 de octubre de 1561, confiesa que está muy lejos viejo y enfermo y cojo de una pierna, y «aunque quisiese venir a estos reinos de España a pedir de comer a S.M., por su gravísima enfermedad no podía venir». Son testimonios o declaraciones de un alguien perdido con los siglos y al que para renacerle dan ganas de

buscarle una vida cuando fue idea de caballero, concediéndole la gloria de meterlo en escritura al igual que tantos cronistas hicieron.

El emperador al que gallardamente pintó Tiziano, al poco de liberar Viena del acoso turco o galopando, lanza en ristre por los campos de Mühlberg, se retira a Yuste, cercado por las malas noticias, mortificado por la crueldad de la gota, sin dientes para masticar, alguno de cuyos padeceres le cuenta a su hija Juana. En la madrugada del 21 de septiembre de 1558, muere en Yuste Carlos V. Entre la hacienda que dejaba el emperador había un cofre con distintos libros que le habían acompañado en su retiro, entre ellos un ejemplar *Le Chevalier délibéré*, el poema que combina lo alegórico y caballeresco escrito por Oliver de la Marché. No todo va a ser victoria el conocido y gran poeta Francisco de Aldana, expresa la distancia entre el muelle caballero y el soldado del emperador en la composición por título «pocos tercetos escritos a un amigo»:

Mientras estáis allá con tierno celo,
De oro, de seda y púrpura cubriendo
El de vuestra alma vil terrestre velo.

Sayo de hierro acá yo estoy vistiendo
Cota de acero, arnés, yelmo luciente,
Que un claro espejo al sol voy pareciendo.

Mientras andáis allá lascivamente,
Con flores de azahar, con agua clara,
Los pulsos refrescando, ojo y frente,
Yo de honroso sudor cubro mi cara,
Y de sangre enemiga el brazo tiño
Cuando con más furor muerte dispara.
Mientras que a cada cual, con su desiño,
Urdiendo halláis allá mil trampantojos,
Manchada el alma más que la piel del armiño
Yo voy acá y allá, puestos los ojos

SAYO DE HIERRO Y AVENTURA

En muerte dar el que tener se gloria
Del ibero valor ricos despojos.

Aparte del desengaño que manifiesta algún otro poeta como Aldana o Acuña, en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid existen bastantes ejemplos de peticiones de mayor dramatismo como las dictadas por una mísera situación:

Salí buscando, como siempre, mi mar, que volaba hacia otros mares. Percibí que, tras un monte lejano, se recibía el nombre de Pedro Gonzales. Eran otros mares. Estaba solo. Pero estaban allí mi padre con sus dos hermanos y yo de pequeño. No me decidí a preguntar nada más porque estaba seguro de que se trataba de Pedro Gonzales, regresado de una guerra que, como todas, había concluido malamente con vengadores.

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ Y LA COMPAÑÍA IBEROAMERICANA DE PUBLICACIONES

ISABEL BALSINDE

Fundación Universitaria Española

EL ARCHIVO de Pedro Sainz Rodríguez llegó a la Fundación Universitaria Española en 1986. Contiene un fondo documental de enorme relevancia para los estudiosos de cualquier aspecto de la historia de España del pasado siglo XX. Pedro Sainz Rodríguez¹ (1897-1986) estudió Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad Central y en la de Salamanca respectivamente, y a los 23 años obtuvo la cátedra de Lengua y Literatura en la Universidad de Oviedo. Fue diputado en las Cortes de la II República, ministro de Educación Nacional en el primer gobierno de Franco, conspirador monárquico y consejero político de Don Juan en Portugal, a donde se exilió hasta 1969. A su regreso a España se hizo cargo de una cátedra en la Universidad de

¹ De su amplia obra, destacamos: *Las polémicas sobre la cultura española* (1919); *Don Bartolomé Gallardo y la crítica literaria de su tiempo* (1921); *La evolución de las ideas sobre la decadencia española* (1924), discurso de apertura del curso académico en la Universidad Complutense de Madrid; *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (1927), Premio Nacional de Literatura; *La tradición nacional y el Estado futuro* (1935); *Menéndez Pelayo y la educación nacional* (1938); *Menéndez Pelayo, historiador y crítico literario* (1956); *Espiritualidad española* (1961); *Un reinado en la sombra* (1981); *Historia de la crítica literaria en España* (1989). A ello hay que sumar sus numerosas introducciones y su actividad al frente de la editorial de la FUE.

Comillas y de la dirección cultural de la Fundación Universitaria Española. Fue además bibliógrafo, erudito especializado en la literatura mística española del Siglo de Oro, que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1926, miembro de la Real Academia Española y de la de la Historia, y editor más que notable. A su faceta de editor vamos a dedicar este estudio.

En el archivo de Pedro Sainz Rodríguez (PSR)² encontramos abundante documentación sobre la CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), de la que fue consejero y director literario: «Uno de los momentos de mi actividad que más celebro y más me ha satisfecho es el que desarrollé al frente de la CIAP como director literario de esta editorial» [Sainz Rodríguez, 1978: 124].

LA CIAP

La Compañía Iberoamericana de Publicaciones se constituyó ante notario el 22 de noviembre de 1924, fruto de un acuerdo entre Manuel Luis Ortega Pichardo, escritor y editor, que ocuparía el cargo de consejero delegado y director gerente, e Ignacio Bauer Landauer, banquero que sería Presidente de su Consejo de Administración. En su primer consejo de administración participaron importantes personalidades de la vida cultural, como el ministro Antonio Goicoechea, el médico y periodista José María Francos Rodríguez o el historiógrafo Rafael Altamira³. El catálogo de publicaciones comenzó

² La mayor parte del archivo de PSR está constituida por su epistolario, que hemos dividido en tres apartados: el primero (1906-1942) llega hasta el exilio en Portugal; el segundo (1942-1968) abarca todo el periodo portugués; el tercero, el regreso a Madrid hasta su fallecimiento en 1986. La correspondencia citada en este artículo procede de la primera parte, y se indica en cada caso la signatura del documento. Además, Julio Escribano y Jerónimo Herrera [2007-2015], colaboradores del Seminario Menéndez Pelayo, han publicado en ocho volúmenes todas las cartas de PSR. Julio Escribano es también autor del libro *Pedro Sainz Rodríguez, de la Monarquía a la República* [1998].

³ De todos ellos hay correspondencia en el archivo de Pedro Sainz Rodríguez.

con vacilaciones, con publicaciones de no demasiado interés y con una actividad bastante escasa. Ya en 1927, la CIAP se hace con los fondos de la Editorial Ibero-Africano-Americana y, seis meses después, debido en gran parte a la iniciativa de su nuevo consejero editorial, Pedro Sainz Rodríguez⁴, la empresa comienza su expansión, basada en la adquisición de editoriales ya conocidas como Renacimiento⁵ (fundada en 1910), Mundo Latino (fundada en 1915 y dedicada preferentemente a la publicación de ensayos y traducciones en lengua española de importantes estudios internacionales) y otras de menor alcance como Ediciones Atlántida⁶ y Ediciones Estrella, dirigida esta por Gregorio Martínez Sierra⁷. Estas editoriales que integran la CIAP «se caracterizan por una fisonomía peculiar, viniendo a ser secciones especializadas de un todo orgánico» [*Catálogo General CIAP*, 1930: 11]. Se compró además el sesenta por ciento de las acciones de las Bibliotecas Populares Cervantes, que fueron para PSR «lo más interesante desde el punto de vista de la difusión de la cultura [...] la mejor colección de índole popular de clásicos españoles y autores extranjeros que se ha publicado en España» [Sainz Rodrí-

⁴La llegada de PSR supuso un «punto de inflexión» [Fuster, 2015: 1]. Pedro Sainz Rodríguez asumió la dirección literaria y él mismo indica su objetivo decidido de dar «una fisonomía coherente a este heterogéneo conjunto editorial que había sido la CIAP hasta la fecha» [Sainz Rodríguez, 1978: 125].

⁵De ella, dice el catálogo de la CIAP de 1930: «La editorial Renacimiento continúa su tradición y edita la casi totalidad de la producción literaria de los autores contemporáneos de España».

⁶Destinada a las publicaciones de índole popular tales como «La novela de hoy», continuadas por «El libro para todos» (que se inició con *La guerra carlista*, de Valle-Inclán) y «El libro del pueblo». Enciclopedia popular hispanoamericana. Cuenta con gracia PSR, en *Testimonio y recuerdos*, que quiso encargarse personalmente de «La novela de hoy» con el fin de «depurarla de una tendencia que hoy en día ha llegado a ser la epidemia de la literatura popular, lo que en aquella época se denominaba literatura verde».

⁷«Biblioteca selecta y completa, donde figuran las obras máximas de la literatura contemporánea. En la elección [...] se tienen en cuenta motivos artísticos, excelencias literarias, encantos singulares, que son los que más estima el lector de sensibilidad experimentada» [*Catálogo General CIAP*, 1928].

guez, 1978: 133], que contaban con dos series «Las cien mejores obras de la literatura española» y «Las cien mejores obras de la literatura universal», y *La Gaceta literaria*, de aparición quincenal, fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, y codirigida con él a partir de 1929 por Pedro Sainz Rodríguez. Sobre ella se nos informa:

La CIAP la cobija bajo su pabellón, cediéndola su independencia literaria de siempre [...]. Es la única revista española que informa con amplitud del movimiento literario de España, del resto de Europa y de América. [Con ella] se consigue estar al tanto de la última novedad literaria, del último acontecimiento importante de la cultura universal [...]. Asistida de un espíritu integral, amplísimo, que le permite reunir en sus páginas las colaboraciones más distintas, los escritores de más opuesta significación, pero siempre de un mismo espíritu de selección y pureza artística y literaria [Sainz Rodríguez, 1978: 133]⁸.

A la sazón, la CIAP adquirió también una agencia de noticias, una empresa de huecograbado, una fábrica de tintas y una moderna imprenta (la Compañía General de Artes Gráficas), con sus correspondientes almacenes, pensados para albergar de cuatro a cinco millones de volúmenes⁹. Compró además la Librería Fernando Fé (con diez establecimientos), situada en la Puerta del Sol, por aquel entonces la mayor distribuidora de España. Se proyectó e inició la creación de delegaciones en Buenos Aires, Montevideo, México y Quito. La CIAP y sus instalaciones se establecieron en un edificio «de cincuen-

⁸ *La Gaceta literaria* (1927-1932), contó con Guillermo de Torre como su secretario, y con la colaboración de Luis Buñuel, Rafael Alberti, Benjamín Jarnés, Ramiro Ledesma Ramos, Luis Araquistáin, Ramón Gómez de la Serna, José Moreno Villa, José Bergamín, Salvador Dalí o Federico García Lorca, entre otros muchos. Considerada como la plataforma del movimiento vanguardista español, no perdió su carácter cuando fue adquirida por la CIAP.

⁹ «Si las circunstancias no hubieran impedido llegar al total desarrollo del plan trazado, hubiéramos ido a la creación de una fábrica de papel, logrando con ello reunir todos los elementos que intervienen en la industria del libro, abaratándonos la producción y colocándonos en condiciones excepcionales frente a la competencia». [*Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla* [1932]: 24].

ta mil pies de extensión y con unas construcciones excelentes» en los números 42 y 44 de la calle de Príncipe de Vergara nada menos. Para obtener mayor rendimiento económico, creó también una agencia de prensa encargada de comercializar sus artículos, cuyo servicio contrataron muchos periódicos españoles de provincias y seis de Hispanoamérica [Santonja, 1989: 15].

A través de sus extensos catálogos editoriales, podemos conocer las colecciones que integraron la CIAP, descritas del modo siguiente. La Colección de Documentos inéditos para la Historia de Hispanoamérica, dirigida por Rafael Altamira, «ofrece a los investigadores [...] los elementos históricos antes ignorados en los archivos». Pretende igualmente constituir «la obra más eficaz de vindicación histórica que a la labor de España en el Nuevo Mundo se ha dedicado». Las Fuentes narrativas de la historia de Hispanoamérica, bajo la dirección de PSR, «facilitan la lectura de los rarísimos libros de la primitiva historiografía americana». La biblioteca de Monografías Hispanoamericanas, también a cargo de Altamira, «presenta ya elaborados por investigadores modernos verdaderos capítulos de la historia americana». La Historia de América y de la civilización hispanoamericana es «uno de los esfuerzos más grandes emprendidos por la CIAP, con el que se propone satisfacer una verdadera necesidad de la historiografía mundial», dirigida por Antonio Ballesteros Beretta. Las Bibliotecas Populares Cervantes, dirigidas por el inspector de primera enseñanza Francisco Carrillo Guerrero, «han realizado el milagro de llevar a un precio inverosímil, por lo barato, ediciones de las obras maestras de la literatura a las manos más humildes». Los clásicos olvidados «viene a continuar y a completar los grandes esfuerzos de la erudición española del pasado siglo, exhumando en bellos libros, científicamente trabajados, los enormes tesoros todavía ignorados o preteridos de nuestra riquísima literatura nacional». La Biblioteca Nebrija «está destinada a completar este programa publicando textos correctos y traducciones exactas y bellas de los clásicos latinos».

La CIAP considera complemento indispensable en su divulgación

de la literatura universal el conocimiento de las dos grandes literaturas peninsulares no escritas en castellano, «y a ello están destinadas dos importantes colecciones, la Biblioteca Camoens y la Biblioteca Catalana, acogidas al sello editorial Mundo Latino¹⁰.

A estas colecciones se suman otras en su afán por mostrarse «entorpecidos de los progresos realizados en otros países y, [porque] sobre todo, deseamos evitar a todo trance el peligro gravísimo de que la cultura clásica [...] llegue a España, y especialmente a las naciones americanas [...] por otros cauces distintos de la lengua común y elaborados con espíritu diferente al de nuestra civilización [...]. La marcha cultural de un pueblo debe ser un equilibrio entre la tradición y el progreso [...]». Cuatro colecciones se orientan en este sentido: «Investigación y crítica; Biblioteca del Hispanismo; Ciencia, Filosofía, Cultura, Biblioteca del pensamiento moderno» (dirigida por Eugenio d'Ors¹¹) y «El mundo de hoy, Biblioteca del hombre moderno», que «pretende recoger todas las palpitaciones de la actualidad política, social y económica del momento actual». Además, aparecen en el catálogo todas las obras publicadas por la Real Academia de la Historia.

En noviembre de 1930 surge la sorprendente colección Ediciones hoy, con unos planteamientos ideológicos muy diferentes a los de la CIAP, que Santonja atribuye a «la lógica expansiva inherente a cualquier empeño monopolista» [1989: 104]. Así lo consigna Rafael Marquina en su reseña para *La Libertad* [1 de noviembre de 1933]¹²:

¹⁰ Entre sus autores portugueses, Ferreira de Castro o Fidelino de Figueiredo; entre los catalanes, Carles Riba, Josep Pla, José María Capdevilla, José María de Segarra, Josep Carner, Apeles Mestres o Luis Nicolau d'Oliver.

¹¹ Eugenio d'Ors colaboró además con la editorial publicando en ella toda su obra, y planeó otras colecciones de notable interés como *Monitor de Arte, Cultura, Estética y Vida Estética*.

¹² *La Libertad* [1919-1939] fue un periódico madrileño de carácter progresista y amena lectura, entre cuyos colaboradores figuraron los redactores Pedro de Répide, Augusto Barcia y Manuel Machado, y el célebre fotógrafo Alfonso.

Literatura de última hora que vive y se nutre de las grandes preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo, y de la realidad actual toma los elementos con que contribuir a la formación de una Humanidad nueva [...]. Hemos querido señalar con júbilo la aparición de esta Editorial, que quizás precisamente por ser literalmente de *izquierda* atiende a todo lo humanamente central.

Hasta el verano de 1931, manteniendo un ritmo de publicación quincenal, salieron 19 obras de autores como John Reed, Andrés Nin, Victor Serge o León Trotski, con traducciones de Francisco Ayala, Juan Rejano o Manuel Pumarega.

Además de *La Gaceta literaria*, la CIAP poseyó otras publicaciones periódicas. La *Revista de la Raza* (con colaboraciones de Ángel Pulido, Rafael Altamira, Carmen de Burgos, Alejandro Lerroux, Ramón Otero Pedrayo, Esteban Salazar Chapela, Niceto Alcalá-Zamora o José Antonio de Sangróniz, entre otros) se anunciaba del modo siguiente:

Revista pública de informaciones destinada a la mujer, al niño, al hogar [...]. Recoge todos los aspectos, todos los motivos de la existencia, todas las dimensiones de la cultura –la política, el teatro, el cinema, la literatura, la vida universitaria, etc.– y con tan complejos elementos ofrece quincenalmente una información integral de todo cuanto acontece en el mundo, particularmente en España.

También el *Heraldo de Marruecos*, diario dirigido por Agustín Aguilar y Tejera; la *Bibliographia medica chirurgica*, de aparición quincenal; *Cosmópolis*, mensual con colaboraciones de Martínez Sierra, Salazar Chapela, Antonio Robles o Tenreiro, «destinada al gran mundo, a la vida elegante y aristocrática [...] la publicación mensual española de mayor importancia [...] [que] atiende a todas las direcciones de la cultura, de los acontecimientos, de las informaciones mundiales, de la actualidad, del pasado y del porvenir»; *El perro, el ratón y el gato*, «semanario de las niñas, de los chicos, los bichos y las muñecas; el mejor semanario infantil de España»; y *Libros*, «único boletín que se

publica en España con una bibliografía completa, al día, de la producción mensual de España y América».

La CIAP tampoco escatimó esfuerzos en sus minuciosos y eruditos catálogos editoriales. En el de 1930, de 319 páginas, se incluye una introducción en varios idiomas (alemán, inglés, francés, italiano, portugués y catalán, además del castellano). Aparecen ilustraciones (retratos, portadas y paisajes, algunos a todo color)¹³. Se había editado otro más pequeño, de 69 páginas, en 1928, pero igualmente ilustrado. No se trató de simples anuncios de libros, pues publicaba reseñas críticas de muchos de sus autores, con selecciones de textos referidos a ellos.

La editorial surgió con afán educador, que pareció primar sobre el beneficio económico, dando gran importancia a la lengua española y su difusión en Hispanoamérica:

Es lamentable que las obras maestras de la literatura rusa, alemana, inglesa y tantas otras, sean conocidas en el mundo de habla española por medio de traducciones francesas y con un retraso inconcebible. Es necesario lograr que el instrumento normal de comunicación de los países americanos con la cultura europea contemporánea sea la edición española y la lengua madre.

Podemos, por tanto, hablar del mayor grupo editorial de España y Latinoamérica. Por cinco pesetas al mes, se podían recibir por suscripción: 4 números de *La Raza*, 4 números de *El perro, el ratón y el gato*, 4 números de «La novela de hoy», 2 números de *La Gaceta literaria*, 1 número de *Cosmópolis* y 1 número de *Libros*. Además, la CIAP puso en práctica ideas muy modernas, como la venta de libros a plazos, cuyas condiciones aparecen explicadas en sus catálogos editoriales.

Sus numerosas librerías son calificadas como «deliciosos departamentos de cultura, así por el número y la diversidad de sus volúmenes como por la pulcritud y singularidad estética de su instalación y

¹³ La propia empresa se enorgullece de ello: «Este Catálogo general, en el que se reseñan todos sus fondos y colecciones, es sin disputa, por su extensión y calidad, el repertorio más copioso de la actual producción histórica y literaria de España».

ornamentación». Estaban en Madrid, Barcelona, Sevilla, Cartagena, La Coruña, Cuenca, Jerez, San Sebastián, Zaragoza. Y en Buenos Aires. Ángel Dotor aduce:

Las ventas de estos establecimientos son considerables, lo que quiere decir que ejercen influencia cultural en el despertar español del momento [...]. Sus medios de información bibliográfica, admirables por el desinterés, la acuidad y la prontitud que los presiden; el inmejorable servicio de pedidos, hasta de aquellos libros que aun hace pocos años era imposible adquirir en Madrid y tantos otros detalles más, hacen que merezca señalar su importante existencia, sin regateo de aplauso y elogio por parte de cuantos ambicionamos el verdadero resurgimiento español [*Libros*, noviembre 1939: 3].

Además, para contribuir a una mayor difusión de la colección de las Bibliotecas Populares Cervantes, se organizaron bibliotecas en las ciudades pequeñas, en las que se nombraba a delegados de la editorial encargados de su buen funcionamiento.

López-Morell esgrime cinco innovaciones fundamentales para el éxito de la CIAP: las nuevas relaciones entre autor y editor, dignificando el oficio del primero a través de sus contratos; las nuevas técnicas de marketing y publicidad; la red de librerías; la Asociación El Mejor Libro del Mes (creada en 1923 dentro de las actividades de la CIAP); y la internacionalización del mercado [López-Morell, 2012: 122-125]. Sin duda la actividad de Pedro Sainz Rodríguez fue fundamental en todo ello, debido a sus contactos y conocimientos del mundo del libro y la bibliografía. Y así se refleja en las numerosas cartas que se conservan en la FUE.

Además, la Compañía editorial organizaba fiestas, que suponían una publicidad importante en aquel entonces. Así, por ejemplo, en Madrid, el Día del Libro en el Círculo de Bellas Artes, los banquetes literarios en Lhardy, el Día de Reyes (con reparto de juguetes y libros a los hijos de los empleados, y asistencia de miembros de la CIAP, como Artiles, Salazar y Chapela, Blasco Fombona y otros, y con ellos siempre Pedro Sainz Rodríguez) o las Semanas del Libro.

A Pedro Sainz Rodríguez se debió el considerable aumento de la nómina de autores, muchos de los cuales escribirían sus obras en exclusiva para la editorial a cambio de un sueldo fijo, establecido según sus ventas: Manuel Azaña, Azorín, Ricardo Baroja, Antonio Ballesteros Beretta, Eduardo Barriobero, Rufino Blanco Fombona, Carmen de Burgos, Francisco Cossío, Eugenio d'Ors, Rubén Darío, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, José María Gabriel y Galán, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Insúa, Juan Ramón Jiménez, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón, Gregorio Martínez Sierra, los hermanos Machado, Gabriel Miró, Pedro Salinas, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, entre otros muchos. De hecho, la CIAP considera

que el elemento fundamental de la producción literaria es el autor, y no ha perdonado esfuerzo ni sacrificio para trabajar por la mejora de su situación moral y material. Los banquetes periódicos de la CIAP han venido a sustituir en España a la organización del PEN Club, que en otros países funciona y ha logrado establecer verdaderos hábitos de camaradería y convivencia entre autores distanciados [...]. Sin duda, la empresa editorial podía enorgullecerse de ser un campo neutral donde conviven escritores de los más opuestos idearios, procurando implantar hábitos de comprensión y tolerancia, también desacostumbrados en nuestros medios intelectuales [*Catálogo general CIAP*, 1930: 11-12].

La editorial inició su decadencia en 1931, en gran parte debido a sus problemas económicos, y acabó en quiebra. Tuvo que vender todo su fondo a precios de saldo y en julio suspendió oficialmente los pagos. Se redujeron las tiradas y se cancelaron los proyectos. El proceso se alargaría casi diez años. Una buena parte de la correspondencia que se conserva en la FUE se refiere a reclamaciones de liquidaciones por parte de los autores.

Hacia 1932 aparece un folleto sin indicación de autor, aunque probablemente fuera obra de Manuel Ortega Pichardo, con el título *Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla*,

publicado por la CIAP, en un último intento de salvar lo irrecuperable. El título va encabezado por el lema: *Por los intereses de la cultura*. Tras una introducción sobre la historia de la CIAP y su desarrollo, se explica el capital de la editorial y sus relaciones con la Casa Bauer y Compañía, su inversora. A continuación, la suspensión de pagos y el proceso judicial. Hay en este folleto un apartado, «Los escritores españoles están con la CIAP», del que, por su interés, vamos a reproducir la mayor parte:

No podemos permanecer indiferentes los escritores en el arreglo de las circunstancias por que atraviesa de momento la CIAP. El hecho de que la Casa editorial donde agrupamos nuestra producción y tenemos nuestro pan asegurado altere su economía o la vea en peligro, sería suficiente para justificar nuestra inmediata intervención en la disputa [...]. Pero nosotros, los artistas, no nos pronunciamos [...] en nombre de nuestros intereses crematísticos, sino de nuestros intereses espirituales [...].

Todavía más importante que cualquier propiedad de sola expresión mercantil es la que contribuye al progreso de la cultura, a la afinación de la sensibilidad o del gusto, al perfeccionamiento de la parte divina del hombre, de sus dotes mentales y de su cultura ética. Una biblioteca, un periódico, un teatro, una escuela, un museo, un laboratorio, son entidades por encima de intereses particulares [...]. En el mismo caso se considera a la Editorial cuando es taller de inteligencia y sembradora y alumbradora de riqueza intelectual. La Casa editorial no está formada en su íntima realidad por la mecánica de sus oficinas, imprentas y librerías; es una reunión de escritores la que forma su núcleo vivo, la sostiene y propaga [...].

Nosotros podemos decir en pura verdad que somos la Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Sin nosotros la CIAP podrá tener organización, empleados, papel, maquinaria para imprimir y despachos para vender libros; pero no tendrá libros [...]. Nosotros somos la CIAP, y en las incidencias surgidas entre ella y sus financieros, nos personamos para decir:

1. No estamos dispuestos a consentir que se nos trate como mercancía y se hagan transacciones a espaldas nuestras [...]. Somos dueños de nuestra obra y libres en el porvenir [...]

2. La labor de la CIAP en su aspecto cultural, en los escasos tres años de su existencia¹⁴, nos parece admirable germen de cosecha fructífera, cumplidora de esa generosa función social a que antes aludimos. Por tanto, nos solidarizamos con ella. Ha elevado el nivel económico del escritor; difundido sus obras en términos aquí no alcanzados hasta ahora; ha creado numerosísimos centros de venta; ha reunido a los escritores americanos con los españoles; roto las mezquinas normas tradicionales; puesto los jalones de una colosal propagación del libro; ha servido a los lectores selectos en calidad y baratura; satisface la noble pasión del saber con la creación de colecciones que colman los anhelos populares. Un esfuerzo tan considerable y bien orientado, por fuerza ha de merecer nuestra adhesión entusiasta.
3. La labor de la CIAP ha constituido la mayor influencia de España y de su idioma en el estado internacional, singularmente en Hispanoamérica. La CIAP merece la atención del Estado, y la solicitaremos si llega el oportuno momento; y
4. No debe malograrse el trabajo magnífico que ha realizado la CIAP, ni sus proyectos para el futuro; no debe interrumpirse su plan, en gran parte establecido [...]. Y nosotros prometeremos a la CIAP la exclusiva de nuestra creación, siempre que la Compañía continúe sus actividades con el mismo carácter.

Los escritores hispanoamericanos reunidos en la CIAP deseamos que en el arreglo del aspecto económico de la Empresa pesen nuestras consideraciones, motivadas por la defensa de otro aspecto de la Compañía, el espiritual, y, unidos todos, podamos continuar con el mismo entusiasmo la magna labor de propagar el libro, signo supremo de la civilización¹⁵.

¹⁴ Aunque la editorial se fundó en 1924, su actividad relevante no comienza hasta 1927, año en que PSR asume la dirección literaria.

¹⁵ El texto está firmado por más de cincuenta destacados autores, entre ellos: Valle-Inclán, Marañón, Azorín, Fernández Flórez, Antonio y Manuel Machado, Carmen de Burgos, Eduardo Zamacois, Concha Espina, Francisco Camba y Alberto Insúa.

LA CIAP EN EL ARCHIVO DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

La primera constancia de la existencia de la CIAP en el Archivo PSR es una carta de Ignacio Bauer [PSR1/3-516] nombrando a Pedro Sainz Rodríguez consejero en Madrid, a 19 de agosto de 1927, en la que califica su empresa como «la realización de un ideal de cultura y de patriotismo». A partir de entonces, la correspondencia con Manuel Luis Ortega Pichardo, su consejero delegado y director gerente, será constante y fluida, y la actividad del catedrático, casi desenfrenada. Se le consulta sobre publicaciones, sobre diseño de papel y cubiertas, sobre folletos publicitarios, etc. En septiembre de ese mismo año se inicia la celebrada colección «Los clásicos olvidados» en estrecha colaboración con PSR, que la dirigirá. En ese año y los dos siguientes, son numerosos también los eruditos que brindan sus sugerencias: entre ellos, Ángel Valbuena [PSR1/4-68], que presenta una edición de dramáticos del siglo XVIII, con obras de Cuéllar (*El pasteleiro de Madrigal*), o de Matos, Moreto y Cáncer (*La adúltera penitente*); Claudio Sánchez-Albornoz [PSR1/5-243] que sugiere las cartas sobre España de Blanco-White; Luis Araquistáin [PSR1/5-473] que plantea la edición de las obras de H.W. Schneider, *Formación del estado fascista*, y de Salvador de Madariaga, *La jirafa sagrada*; o Maurice Delamain [PSR1/6-341], de la Librairie Stock, quien, a instancias de Esterlich, apunta la obra de Romain Rolland, *Vie de Ramakrisna* y su continuación. Otros, como Manuel de Montoliú o Azorín, proponen traducciones. Muchos rinden su colaboración, como Pere Bohigas, Vicente Huidobro, Rafael Cansinos-Assens, José María Albiñana, entregando su propia obra o bien estudios o versiones de ediciones reconocidas. A este respecto, el 28 de agosto de 1928, dice Ortega [PSR1/4-498]:

A Azorín creo que debe Ud. contestarle ofreciéndole la publicación de esas obras por la Compañía. Es una excelente adquisición. Hay que evitar que se vaya Wenceslao. Con su dialéctica, convénzalo de que pernocte con no-

sotros. Dígale que se le abonará cuanto se le adeuda en Atlántida [...]. Un abrazo de su buen amigo, que no le quiere.

Existe mucha correspondencia con Manuel Ortega Pichardo. En muchas de las cartas se convoca a PSR a jornadas de trabajo para la celebración de congresos, como el de Hispanistas, y otras actividades, en su calidad de miembro del Patronato de las Bibliotecas Populares Hispano-Americanas. En otros casos se dirige a PSR solicitándole información sobre posibles ediciones o para pedirle consejo sobre diseños editoriales, así como para enviarle pruebas de imprenta.

«LOS CLÁSICOS OLVIDADOS»

La colección «Los clásicos olvidados», que lleva por subtítulo «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», podría considerarse el buque insignia de la CIAP. Dirigida por PSR, sigue la idea iniciada por Menéndez Pelayo para la editorial Bailly-Baillière, que pretendió continuar la obra de Rivadeneyra, si bien completándola y corrigiendo sus posibles deficiencias. Sobre esta valiosa colección conservamos numerosas cartas, de las que solo podemos seleccionar algunas.

El 1 de marzo de 1928, Gerardo Diego [PSR1/4-245] expone:

He leído el prospecto de Clásicos olvidados. Me parece muy bien y espero que nos pondremos de acuerdo para hacer yo algún tomo. ¿Cuáles son las condiciones económicas y el tamaño?» El 20 de marzo de 1928 [PSR1/4-278] acepta la delegación comercial en Asturias «aunque por adelantado me confieso inhábil y pesimista; pero, en fin, se hará lo que se pueda [...]. Encantado de colaborar con los clásicos. Por ahora no tengo tiempo; pero en el otoño, a la vuelta de América elegiré algún o algunos textos.

Por su parte, Antoni Rubió i Lluch [PSR1/4-253] informa el 5 de marzo de 1928:

He recibido el prospecto de su nueva Biblioteca y por lo pronto he suscrito a ella mi Facultad [...]. Entre los tomos ofrecidos los hay muy interesantes. Dichoso el que pueda leerlos. No puedo prometerle más ancho campo de

propaganda porque aquí por desgracia no hay mucho ambiente para tales empresas que honran su buen gusto y actividad.

Pedro Aguayo Bleye [PSR1/4-272], el 15 de marzo de 1928, indica:

Ayer llegó un paquete con una veintena de prospectos de Los clásicos olvidados. Soy un pésimo comerciante, pero desde luego me parecen pocos los 20 prospectos contratos [...]. Dentro de dos o tres días sale a recorrer la provincia un viajante de libros a la comisión, que me visita alguna vez y le daré algunos contratos. Renuncio por mi parte a toda comisión en los contratos que dicho señor pueda hacer. Luego buscaré algún otro colaborador permanente. En Bilbao espero hacer muy pronto algunos clientes...

Azorín [PSR1/4-334], el 7 de mayo del mismo año, comenta que desearía colaborar, pero le es imposible.

El 9 de junio de 1928, Jorge Guillén [PSR1/4-397] se compromete también a difundir la colección.

Por estas fechas, PSR hace su interpelación en la Asamblea Nacional, relativa a la reforma del plan de estudios de la enseñanza secundaria, lo que da lugar a una abundante correspondencia al respecto por parte de los colaboradores de la CIAP.

Eduardo Gómez Baquero [PSR1/4-487] redactará un artículo muy laudatorio en *El Sol* sobre Los clásicos olvidados, y María Sánchez Arbós [PSR1/4-488] alude a ello. El artículo tiene fecha de 21 de agosto de 1928. Entre otras cosas, podemos leer:

La novedad que veo en esta colección [...] consiste en que se sitúa entre las colectáneas de bibliófilos que buscan los documentos literarios raros y las bibliotecas generales de clásicos que reúnen los modelos de la lengua y del arte literario, sin guiarse solo por el criterio de la rareza o la escasez del texto impreso. A juzgar por los volúmenes publicados, preside en la nueva biblioteca un discreto criterio ecléctico que va desde la edición paleográfica, cuando el texto lo requiere, a la reimpresión esmerada de libros notables que no figuran en las colecciones anteriores [...]. Dirige la colección [...] Pedro Sainz Rodríguez [...] uno de los eruditos y críticos mejor dotados para continuar la obra de Menéndez Pelayo y de su discípulo Bonilla San Martín [...]. El peligro para lo mucho que promete Sainz Rodríguez está

en que se disemine demasiado su esfuerzo, en que los viajes a otras zonas de la actividad lo alejen de la especialización literaria [...]. No habría mal, sino posibles ventajas, en que un hombre culto e inteligente, que conoce muy bien la enseñanza como el Sr. Sainz Rodríguez, fuera ministro en un medio político normalizado que pudiera prometerse un mañana. Pero sí habría lesión notoria y daño no compensable en que sus grandes posibilidades de erudito, historiador y crítico no dieran todo el rendimiento que prometen por la competencia de otras preocupaciones y cuidados.

Premonitorio sin duda.

LOS AUTORES Y SUS CIRCUNSTANCIAS

La correspondencia con los autores se centra sobre todo en las condiciones económicas, si bien encontramos también enfados, felicitaciones, propuestas, solicitudes de ayuda o comentarios literarios.

El 23 de junio de 1928, Azorín [PSR1/4-417] rechaza la invitación de Ignacio Bauer y PSR por haber sido expulsado de la Asociación de la Prensa por Francos Rodríguez, vicepresidente de la CIAP, debido a una cuestión de opiniones en el estreno de su obra *El clamor*, en el teatro de la Comedia de Madrid:

El indicado señor [Francos Rodríguez] es posible que concurra, y yo, que he sido expulsado por indigno de la Asociación de la Prensa, no quiero sentarme a la misma mesa que esa persona. En un país civilizado, en una nación europea, en el siglo XX, un exministro liberal firma una sentencia condenatoria por supuestos delitos de opinión; no seré yo, la víctima, quien legitime de cualquier modo ese acto de reaccionarismo y de barbarie.

Luis Araquistáin [PSR1/5-70], el 6 de octubre de 1928, notifica: «Le confirmo por escrito mi acuerdo con todo lo que hablamos y mi satisfacción de poderme asociar a una Empresa moderna que tiene al frente espíritus tan ágiles como el suyo, llenos de iniciativas propias y tan sensibles a las ajenas». Propone también que se le pague una cuota mensual de 1000 pesetas en vez de anticipos o liquidaciones trimestrales, lo que le permitiría «poder liberarme de la casi diaria labor

periodística para consagrarme casi íntegramente al libro. Digo casi porque tampoco conviene abandonar del todo los periódicos, especialmente cuando tanto pueden servirnos para nuestros planes editoriales... Usted me entiende».

Emilio Gutiérrez-Gamero [PSR1/5-123], el 5 de noviembre, cuenta las posibilidades de contrato:

Hay dos formas de contratar con las editoriales, una que consiste en la venta de la primera edición de la obra a cambio de un tanto alzado que el autor recibe, y otra mediante la cual la empresa editorial se reserva cierto número de ejemplares para resarcirse, con el producto de la venta, de los gastos de la edición, liquidándose el resto de esta a mitad con el autor.

Luis Astrana Marín [PSR1/6-232] muestra su descontento ante el cambio de las condiciones de pago por su edición de Quevedo el 10 diciembre 1929:

Desde luego, eliminadas las cláusulas 12 y 14, es decir, la entrega de mil pesetas mensuales mientras dure la edición y de cinco mil al firmarse el contrato [...] no me es posible hacer la edición; y mentira parece que, con su gran talento de Vd., se imaginara que sin esas condiciones se pueda llevar a cabo [...]. Usted comprenderá que de los errores que pueda haber cometido la Iberoamericana dando anticipos extraordinarios a personas que no la reportarán honra ni provecho, no voy a pagar yo, ni una edición de este fuste, las consecuencias. Es natural que la Junta de la CIAP haya querido poner coto a las complacencias con que principió, mas ahora pagarán justos por pecadores, y muchas empresas de importancia no podrán hacerse, porque esas reservas de anticipos debieron guardarse para estas ocasiones. Cerca de dos años hemos llevado hablando de la edición de Quevedo [...] sírvanle de consuelo las [obras] de Andrenio¹⁶, que esas sí que se van a vender... al peso.

Vicente Aleixandre [PSR1/7-103], el 14 de mayo de 1931, comenta:

Estos días te escribo para decirte que si mi libro no está materialmente tirándose (y supongo que no) será mejor que lo detengas (ibien detenido

¹⁶ Seudónimo de Eduardo Gómez Baquero.

viene estando!) porque prefiero en lugar de ese libro darte otro. Soy más fecundo poeta de lo que tú te suponías y tengo terminado un libro de *verso* que a mí me parece bastante interesante (no te rías). Y puesto que esta bendita CIAP me va a hacer un libro ahora, prefiero que sea el último que tengo, que está en *verso* y por tanto es más claro libro de poeta que el otro...

Vicente Huidobro [PSR1/5-202], que traduce para la editorial, expone las gestiones para conseguir una ilustración de Picasso [25 noviembre 1928].

Eduardo Barriobero [PSR1/5-459], el 4 abril 1929, presenta la obra de Pi i Margall:

Yo no soy un gran jurisconsulto; sigo siendo «El Abogado de los Pobres», y en eso me quedé; pero en cambio soy un hombre de lucha, a quien no destemplan los desaires ni embriagan los elogios. Puestas las cosas en ese plano, creo que podremos entendernos fácilmente [...]. Voy a ofrecerle lo que, a mi juicio, puede convenir extraordinariamente a la Editorial de su Dirección. La familia de Pi Margall me ha encargado de buscar un editor para *Las nacionalidades*, obra agotada y muy solicitada desde hace año y medio. ¿Quieren Vds. hacer la nueva edición?

Artemio Precioso [PSR1/6-228], el 6 diciembre 1929, acuciado por las deudas editoriales pide ayuda a PSR desde París.

LOS ILUSTRADORES

Miguel Mihura [PSR1/5-255], el 24 de diciembre de 1928, sugiere sus servicios como ilustrador:

Las ilustraciones de «La Novela de Hoy» las haría a cien pesetas, siempre que me dieran a ilustrar estas novelas con una frecuencia razonable, manifestándole que yo no solo puedo ilustrar novelas cómicas –por mi calidad de caricaturista– sino que también puedo hacer –en otro estilo nuevo– otra clase de novelas modernas. En cuanto a las portadas de libros, las haría al mismo precio (cien pesetas). Claro está que este precio, como el de *La Novela de Hoy*, oscilaría según el trabajo que me encargasen mensualmente, pues a mayor número de novelas menos cobraría.

Por su parte, Rafael de Penagos [PSR1/5-258], el 25 de diciembre, hablando de los precios de sus ilustraciones, indica: «Cubiertas para libros a todo color, cien pesetas. Cubierta y diez ilustraciones para La novela de hoy, doscientas pesetas». Y Salvador Bartolozzi [PSR1/5-259], el 28 de diciembre: «El precio de una ilustración de una Novela de Hoy (portada y diez dibujos) es doscientas cincuenta pesetas».

LOS PREMIOS

«Nuestros premios literarios, por su cuantía y por la seriedad de su organización, son algo inusitado en nuestras costumbres literarias y editoriales» [*Catálogo general CIAP*, 1930: 12].

La Asociación El Mejor Libro del Mes¹⁷, creada en 1923, fue un incentivo más de la editorial para con sus autores, y un eficaz instrumento de publicidad. En ella, un comité de expertos elegía el mejor libro editado cada mes. El asociado lo recibía mensualmente, junto a otros recomendados, al precio de cinco pesetas. La CIAP tenía mucho peso en la Asociación y se servía de ella para distribuir su catálogo editorial.

Ricardo Baeza [PSR1/6-127], secretario de la Asociación, se dirige a PSR el 1 de agosto de 1929:

Nos encontramos ante el espinoso dilema de tener que optar entre el libro de Azorín y el de Doña Concha [Espina]. Desgraciadamente, los dos son muy malos, pero no cabe duda que el de Azorín es de un mayor decoro literario y, desde luego, no sería justo posponer a Azorín a Doña Concha. Desgraciadamente, tampoco cabe duda de que el libro de Azorín es muy flojo, de que tiene mala atmósfera entre los del oficio donde apareció y de

¹⁷ El comité de expertos que compone el Jurado lo constituyen Rafael Altamira, Eduardo Gómez Baquero, Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, José María Salaverría, Pedro Sainz Rodríguez, Enrique Díez-Canedo y Ricardo Baeza. En el discurso de creación de la sociedad se indica que «aunque generalmente se tenderá a que el mejor libro del mes sea de un autor español, cuando su valor excepcional lo justifique podrá designarse alguna traducción al español de obra extranjera».

que seguramente habría de defraudar a la mayoría de los lectores, que podrían acusarnos de compadrazgo literario, respeto excesivo a los santones, etc. Así, Ayala y yo hemos pensado en una solución, que, sobre ser la más justa, evitaría las dificultades del dilema Azorín-Doña Concha, acallando de paso la susceptibilidad de nuestros autores nacionales. A saber: la designación como «mejor» de la novela de Remarque *Sin novedad en el frente*, explicando el fallo al público (de manera que pueda ofrecerse una dedada de miel a dichos autores nacionales) por la universalidad del libro de Remarque [...] y su índole moral y social, lo que hace deseable su máxima difusión. Por otra parte, en justicia, no cabe duda de que es el «mejor», con mucho, de los libros de junio, y que ningún lector podrá sentirse defraudado. Por último, no está mal que ayudemos a difundir este libro antimilitarista, y tan convincente, en esta época de dictadura. Salaverría y Gabriel Miró, consultados sobre el particular, se han adherido enseguida a nuestra idea [...]. (También, desde el punto de vista de CIAP, no cabe duda es preferible señalemos el libro de Remarque, del que tiene la exclusiva de venta, que el de Azorín, que es de «Biblioteca Nueva»).

LA QUIEBRA

El año de 1931 marcará el declive de la CIAP, y son muchos los que se manifiestan lamentando la situación: Luis Morales, Luis Méndez Albarrán, Aniceto de Castro, Alberto Nin Frías, Enrique Gosálvez, Javier Ortueta. Otros reclaman su liquidación: Emilio Orduña, Romero Flores, Jesús R. Coloma. La situación se prolongará hasta 1936, con correspondencia relativa a derechos de venta por parte de muchos autores, reclamaciones de manuscritos, etc.

El 7 de julio de 1932, Manuel Ortega [PSR1/8-129] comunica a PSR el escrito dirigido al gobernador del Banco de España, en una entrevista concedida por él,

a la cual acudieron los escritores que forman la comisión gestora, o sea Valle-Inclán, Fernández Flórez, Insúa, Hernández Catá, Francés, Martínez Sierra, Barriobero, Martín Luis Guzmán y Carretero. El Señor Carabias nos manifestó que el asunto pasaba ahora a la Comisión Jurídica Asesora, pero que fuese cual fuera la decisión de dicha Comisión, él no veía otra

solución posible que la de aceptar el plan propuesto por la CIAP, y aprobado por sus autores.

Y el 30 de noviembre mantiene su optimismo [PSR1/8-234]:

Le remito tres notas sobre la situación de la CIAP. La primera de ellas se refiere muy concretamente a la situación judicial de la empresa, cuya suspensión de pagos está pendiente de la resolución de la Audiencia. La segunda es un estudio sobre la situación económica de la CIAP, en extremo favorable, como Vd. ve si se piensa en la gran crisis mundial que afecta en igual medida al negocio librero. La tercera de estas notas trata de la proposición que haremos en su día a la comisión liquidadora de los acreedores de Bauer.

El 18 de marzo de 1933 prosiguen las conversaciones [PSR1/9-43]:

Hemos llegado en principio a un acuerdo para solucionar el asunto CIAP, sobre la base de que renunciemos a la cuenta de participación y abonar el crédito en veintitantos años, haciendo una emisión de bonos sin interés. Ultimado este acuerdo Bauer y Cía., en la Audiencia mostrará su conformidad y quedará firme el acuerdo en la suspensión de pagos y ésta se levantará inmediatamente.

El 13 de mayo de ese mismo año notifica la vista [PSR1/9-78]:

Esta mañana se ha celebrado en la Audiencia la vista de la CIAP. Osorio ha estado realmente bien, haciendo un informe muy fundamentado en Derecho, que duró hora y media. Por los signos afirmativos de los Magistrados, pude advertir hasta qué punto estaban varios de ellos de acuerdo con la exposición de Osorio [...]. La impresión general era que teníamos ganado el asunto, pero yo no me fío mucho, dado el caciquismo que ejerce Sánchez Román en la Audiencia [...]. Desde luego, entablaremos inmediatamente el recurso de casación ante el Supremo, caso de que hayamos perdido esta vez.

Y el 18 de mayo [PSR1/9-80]:

Todavía no hay sentencia, pero tengo noticias de la Audiencia de que se reúnen mañana los magistrados para darla [...]. Tengo la impresión de que si neutralizamos la influencia de Sánchez Román tenemos ganado el asun-

to, pues los magistrados que vacilan, están convencidos de que tenemos razón [...]. No deje de hacer las gestiones hoy mismo. Mañana sería tarde.

Dice Emilio Carrere en *La Libertad* (3 de marzo de 1933): «Desde hace un año la actividad editorial es nula. El libro sufre en estos instantes un denso oscurecimiento [...]. En esta hora negra de la profesión literaria, la catástrofe de la CIAP constituye la ruina del libro y de los desventurados y mansos literatos españoles».

El proceso judicial prosigue su marcha con lentitud. Y se reciben cartas de apoyo, como la de Luis Rodríguez de Viguri [PSR1/9-81], el 19 mayo 1933: «Es lamentable ver hundir una empresa cultural de tanta utilidad para la difusión del libro español, pero su letrado estoy seguro que aun encontrará medios de dilatar la ejecución de la sentencia».

Manuel Ortega no pierde la esperanza, y el 21 de junio de 1933 escribe a PSR [PSR1/9-101]:

Al fin hoy ha vencido la CIAP, después de una lucha tremenda para que nos diese la Audiencia el testimonio para entablar el recurso ante el Tribunal Supremo. Va muy bien el recurso, pues lleva dos votos reservados de dos Magistrados. Es decir, que el Supremo tiene que decidir entre tres sentencias, de ellas dos favorables a nosotros. Creemos que triunfaremos allá arriba y que quedará restablecido nuestro derecho. La vista se celebrará dentro de un año.

Y el 9 de diciembre del mismo año [PSR1/9-215]: «Lo del Supremo va adelante y urge que nos ocupemos del asunto, pues podemos ganarlo [...]. Le ruego que recomiende eficazmente nuestro pleito, pues si lo perdemos nos van a molestar y a dar la lata. Y tengo la impresión de que, apretando un poco, lo ganaremos». Llegamos al 25 de enero del año 1934, y Manuel Ortega [PSR1/9-280] insiste, tratando de recurrir a cualquier medio: «No deje de la mano apretarles a los Sres. Goicoechea y Primo de Rivera para que recomienden al Señor Puebla el asunto de la CIAP».

Ya estamos a 23 de marzo de 1934, y Manuel Ortega [PSR1/9-350] informa:

El 9 del próximo abril tendrá lugar en el Tribunal Supremo la vista del recurso de admisión del asunto CIAP [...]. Bien sabe que no ventilamos en esto la existencia de una empresa cualquiera, sino la de una entidad a cuya vida están adscritos intereses de buena parte de los escritores españoles. El recurso debe ser admitido para que estos intereses, unidos por su valor a los de la cultura patria, no se pierdan y puedan volver al auge que obtuvieron merecidamente con la CIAP [...]. Insisto en que únicamente deseamos que el Supremo conozca en toda su integridad la cuestión y resuelva en justicia.

El 5 de diciembre de 1934, Manuel Ortega [PSR1/10-95] trae malas noticias:

Ya hemos recibido la sentencia del Tribunal Supremo, que no admite el recurso que hemos interpuesto contra la resolución de la Audiencia en el expediente de la suspensión de pagos [...]. Y ya estamos prevenidos para afrontar la nueva situación que se nos plantea [...]. Yo estoy en negociaciones con la comisión liquidadora de la Casa Bauer y Cía...

El 27 de mayo de 1935 [PSR1/10-518], PSR informa por última vez sobre la situación de la CIAP:

Por la suspensión de pagos de la Casa Bauer y Cía., [la CIAP] tuvo a su vez ella que suspenderlos también. Acaba de ser levantada la suspensión y casi todos los acreedores [...] han convenido con nosotros particularmente [...] en cobrar sus créditos sin quita alguna, a medida que las posibilidades de la CIAP lo permitan; pero ha surgido un incidente con el abogado Señor Rodríguez Rivera que patrocina un crédito de 3 o 4.000 pesetas y que nos pide la quiebra con fines sospechosos. Este asunto está en el Juzgado número 1, el cual regente su Señor hermano y este Juzgado ha decretado la quiebra a la que nos hemos opuesto, ya que mal podíamos pagar el crédito del Señor Rivera estando en suspensión de pagos como estaba al instar la quiebra dicho Señor. Nosotros deseamos que se nos haga justicia y que el Juzgado resuelva favorablemente a nuestras pretensiones en el escrito oponiéndonos al auto [...]. Con ello se salvaría esta obra cultural junto con los intereses de buena fe que nada pueden ganar con la quiebra y que sin ella cobrarían totalmente sus créditos.

El 4 de junio, Manuel Ortega [PSR1/11-28], adjunta el acta de la reunión de acreedores. Todavía el 5 de junio PSR [PSR1/11-30] insiste en sus buenos deseos: «Es preciso que la CIAP se salve y vuelva a resurgir esa obra cultural que era la primera de España [...]. Si la tramitación judicial no va deprisa, creo que llegaremos a un acuerdo con Bauer y Cía. sin necesidad de mantener la quiebra, que salve tantos intereses hoy comprometidos». Finalmente no fue así.

CONCLUSIÓN

Las páginas finales del catálogo editorial de la CIAP de 1930 resumen lo que pretendió ser la Compañía Iberoamericana de Publicaciones:

La CIAP [...] aspira a labrar los cimientos de una profunda y verdadera compenetración de la cultura hispanoamericana, desea investigar nuestro pasado glorioso e impulsar nuestro progreso difundiendo la cultura por todos los medios. El libro español debe estar en proporción con la importancia histórica y vital de nuestra lengua y debe ser el instrumento eficaz de la cultura de nuestra raza y de la expansión de nuestro espíritu en el mundo.

Sin duda este complejo editorial inaudito en su tiempo sigue sorprendiéndonos por su alcance. Esta enorme empresa editorial pretendió abarcar todos los ámbitos del mundo del libro, y podemos decir que lo consiguió. Contó con una nómina de autores muy extensa, con un equipo de editores y traductores de primera fila, y con una dirección acertadísima. Fue una lástima que el proyecto quedara frustrado por problemas económicos. Su catálogo de publicaciones de 1930 es ejemplar, tanto por la variedad y calidad de sus títulos, como por su organización con buenos índices y su pulcritud editorial. Y sin duda, para conocer la historia de la CIAP se hace imprescindible la consulta del Archivo de Pedro Sainz Rodríguez, depositado en la FUE.

BIBLIOGRAFÍA

- CATÁLOGO GENERAL (1930): *Catálogo general*, Madrid, CIAP.
- COMPAÑÍA IBERO AMERICANA DE PUBLICACIONES (¿1932?): *Cómo se ha hecho una gran empresa editorial y cómo pretenden deshacerla*, Madrid, CIAP.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Julio (1998): *Pedro Sainz Rodríguez, de la Monarquía a la República*, Madrid, FUE.
- ___ y HERRERA NAVARRO, Jerónimo (2007-2015): *Epistolario de don Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, FUE.
- FUSTER, Francisco (2015): «Semblanza de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1924-1931)», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*.
- Libros: boletín mensual de novedades*, año XLIX, enero-diciembre 1930.
- LÓPEZ-MORELL, Miguel Ángel y MOLINA ABRIL, Alfredo (2012): «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano», en *Revista de Historia Industrial*, 49/2: 111-145.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1978): *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta.
- SANTONJA, Gonzalo (1989): *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos.

LIBROS

AA. VV. *El poema, flor de la nada. 15 glosas a la poesía de Leopoldo María Panero*. Edición de Javier Huerta. Coordinación de Daniel Migueláñez. Madrid, Sial, Fundación Universitaria Española, 2020, 193 pp.

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
Fundación Universitaria Española

EL DÍA 5 de marzo de 2020 se hizo la primera edición de este libro sobre la poesía de Leopoldo María Panero recordándole en el sexto aniversario de su muerte en Las Palmas de Gran Canaria, en el año 2014. El profesor Javier Huerta ha seleccionado a quince especialistas para comentar los poemas de Leopoldo María y nos ha ofrecido una documentada introducción sobre la saga de los Panero, a la que ha conocido por estudio y paisanaje.

Inicia Javier Lostalé la glosa, que nace con los primeros poemas de Leopoldo María, y la titula «Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939»: «...Con antorchas acosan y dan muerte a los lobos / En combate de luces derrotada la nieve / Nada turba al jazmín el aire florecido / Y sus rubias cabezas sobre la hierba húmeda...» Nos instala Leopoldo María con flor de la nada en la trágica realidad de la vida, multiplicando sentimientos mutuos entre el lector y el poeta. Es la poesía de juventud de Malasaña (Malasia).

Tatiana Muñoz Brenes y Fanny Rubio analizan la poesía oculta en el libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970). Tatiana en «unas palabras para Peter Pan» nos descubre la mucha importancia que dio Panero a la literatura infantil, al terror y a la locura en época tardofranquista. Fanny Rubio explica su glosa «La canción de amor del traficante de marihuana» con los siguientes rótulos: Poética del autor; El poeta en la nave de los locos ya en 1969; Los años blandos, la muerte fácil; Un sujeto radical en la otra orilla; La química como poética de alcance, que ya no es la tienda del herbolario valleinclanesca y La vida no vale

más que la Maribén, que desarrolla con maestría literaria y gran erudición.

El poema de la quinta glosa hallado en el libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1969) lo titula Julia Barella, «Ma mère» o «Una madre ríe, mientras el niño orina sangre y emborracha al sapo». Palabras, excremento cerebral. Con tal presentación no es extraño que encontremos moscas, más excrementos, serpientes, sapos, peles, muñecas y marionetas en la relación con la madre Felicidad Blanc, quien lo desconoce, llama a la policía, e incluso, pide confinarlo, y a la que no perdona que haya sustituido su presencia por la del psiquiatra del hospital. Niño menospreciado y perdido se siente Leopoldo María.

Xelo Candel encuentra el poema «La canción del croupier del Mississippi» en *Last river together*, publicado en 1980, y lo define como un canon retórico, «formulación de un sujeto poético, que asume una función marginal, ácrata, fuera de toda estructura social»: «En el cenicero hay / ideas y poemas y voces / de amigos que no tengo». La poesía destruye al poeta sin el pedestal del dogmatismo sociológico que fortalece al cerebro. Si este se debilita y destruye se ha perdido la racionalidad, elemento diferenciador del ser humano.

En la séptima glosa Jesús Ponce Cárdenas estudia los setenta y cinco versos repartidos en diez composiciones, bajo los títulos antiguo y moderno del libro *Dioscuros* (1982) «El que hiera a su madre» y «El fin de Anacreonte». Tras una exposición de la cultura clásica concluye que «el pequeño conjunto de versos analizados permitiría refrendar el juicio en torno a la figura de un maestro posmoderno» capaz de convertir la tradición clásica en el reinado de la trasgresión. La provocación está servida.

Túa Blesa presenta la octava glosa con «Proyecto de un beso» hallado en uno de sus mejores libros, *El último hombre* (1982), y lo introduce como «una lectura, una de las tantas posibles; la de un lector, la de quien firma, la de uno de tantos lectores posibles» situando al poema en la antesala del beso. Se aleja del concepto clásico del beso

amoroso, del cariño y de la pasión para cambiarlo en violencia desenfrenada, que se expresa en la repetición del comienzo y del final: «Te mataré mañana cuando la luna salga / y el primer somormujo me diga su palabra».

Del libro *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) explica J. Benito Fernández un poema de seis versos bajo el título «El loco al que llaman rey» y cita a los amigos que anduvieron cerca de Leopoldo María, peregrino en diferentes internados de las enfermedades del alma: Tarragona, Reus, Barcelona, Alonso Vega, Francisco Franco, Leganés, Ciempozuelos, San Sebastián, Elizondo, Basurto, Colmenar, Mondragón, Gregorio Marañón y Las Palmas. Tras el análisis concluye con una pregunta: «¿Qué mira el loco de cabello ceniciento y despeinado desde la puerta del jardín? [...] Mira la más árida monotonía de la existencia».

La glosa décima a cargo de Rafael Morales Barba está incluida en el libro *Danza de la muerte* (2004), bajo el título «Cantata del miedo (Claudio Rodríguez)», pero es diferente a lo expresado por el gran poeta y maestro zamorano. Según Morales Barba, el poema de Panero «es un vómito de invectivas contra la vida, el grito munchiano del desesperado, atado a *leixaprén* de recopilaciones de uno mismo como técnica y pequeñas sinapsis [...] Leopoldo María Panero, desde los márgenes y en su desconsuelo extremo, ha querido elevar su terror y locura a poema, aunque yo me sigo quedando con los viejos tiempos de Malasaña (Malasia), y el “Territorio del miedo”, cuando el poeta lo era». Del mismo libro *Danza de la muerte*, prologado por Bernardo Atxala, desentierra Andrés Martínez Oria «Las llaves del abismo» con la glosa «Paredón», que esclarece con los títulos *Ars poetica*; *Las voces interpuestas*; *El tópico de «la vida es...»*; *La selva de Dante*; *Teoría del ser*; *Oración en la sombra* y *Los dados del ciego*, donde muestra que «la poesía debe tener por semilla a la locura», porque ahí —en palabras de Martínez Oria— «no se admiten fingimientos. La poesía tantas veces impostada apenas dice nada, mientras esta en cambio “hablará de mi a los hombres / cuando esté muerto”».

La glosa duodécima, tomada de la publicación *Versos esquizofrénicos* (2007), la explica Clara Isabel Martínez bajo el título «Sepulcro en Tarquinia (Homenaje a Antonio Colinas)». Leopoldo María Panero en reconocimiento y homenaje a Antonio Colinas, quien había publicado en 1975 *Sepulcro en Tarquinia* con más de cuatrocientos versos, lanzó en 2007 su *Sepulcro en Tarquinia* como reescritura poética para el amigo leonés y Clara Isabel descifra este acto de transgresión antes de exponer la forma del poema en Colinas y en Panero. Concluye respondiendo a una pregunta que hizo Juan Bonilla en un artículo publicado en el 2008: «¿Por qué Panero es tan prolífico?»

Sergio Santiago estudia *Conjuros contra la vida* (2008) y encuentra tema para la décimo tercera glosa: «El Anticristo, la radicalización del ultrahombre», que aparece en el segundo de los cincuenta y seis poemas del libro. Según Sergio pretende una vez más Leopoldo María «que el sistema ontológico del poema destruya el sistema de lo real; que la poesía sea el Apocalipsis de la vida y el poeta el Anticristo y mesías de la nueva Humanidad». En las diferentes versiones del poema «aparece un Anticristo con atributos ultrahumanos, que desprecia al hombre corriente; un ser “inmensamente bello” al que ve “en el espejo oscuro / de un bar” y al que considera “un Despierto”, esto es, un vampiro.... La semejanza de Panero con Nietzsche es enorme hasta en la trágica locura por la búsqueda del superhombre enamorado de lo imposible.

Álvaro Tato explica el poema XII, de *Rosa enferma* (2014), en la glosa decimocuarta como una nota al pie del abismo. *Rosa enferma*, último libro de Panero, lo muestra Tato como «fulguración de imágenes desencadenadas, relámpagos del lado de la muerte [...] voz de ultratumba al vacío, barranco sin baranda» y el poema XII es «zona cero del esputo que lanza *Rosa enferma*. Epitafio, confesión, conjuro, abjuración y despedida, en retales mal cosidos de una iconografía paneriana [...] desconsuelo del aullido trágico, anti-oda. Soledad y horror sin remisión ni esperanza [...] canto explícito del asco a ser [...] Así se revela el miedo como patriarca, el dolor como heraldo, la poesía

como refugio inútil, el hombre como pasto del *gusano atroz de la nada*». «Cierras el libro –concluye– y quedan brillos en los ojos y ceniza en las manos».

De la obra en colaboración con Félix J. Caballero, *Lirios a la nada* (2017), publicada a los tres años de la muerte de Leopoldo María, presenta Javier Huerta la última glosa de *El poema, flor de la nada*. Especialista en la poesía de Leopoldo María, más crítica que la del padre, ha visto la necesidad de poner las glosas cual lo hiciera con el texto latino el fraile de la lengua romance. Sin esta iniciativa del profesor Huerta Calvo no hubiéramos entendido estos poemas de fácil escritura y complicada lectura. Los hubiéramos escondido en las residencias de las enfermedades del alma, para los análisis del psiquiatra o para la curiosidad del buscador de daguerrotipos en Ciempozuelos y Leganés.

Una valiosa y selecta bibliografía con las obras de Leopoldo María y los estudios de otros autores cierra esta necesaria publicación para valorar nuestra poesía contemporánea en la trágica vida de los poetas.

AA. VV. *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*. Edición de Javier Huerta Calvo. Coordinación de textos: Maša Kmet. New York, IDEA, 2019, 390 pp.

MARÍA SERRANO AGUILAR

Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid

LA IMPORTANCIA de la clásica obra de Lope de Vega en la historia del teatro no solo español, sino mundial, recibe un merecido y valioso homenaje en este volumen que aquí reseñamos. En la presente publicación, que nace del proyecto de investigación del Teatro Español Universitario en España, el investigador Javier Huerta Calvo reúne una amplia variedad de trabajos que fueron presentados los días 8 a 10 en unas Jornadas cuyos frutos quedan aunados en el presente tomo.

De estos trabajos, los que giran en torno a la obra de Lope de Vega y su repercusión en el ámbito universitario antes y después de la Guerra Civil cobran especial relevancia dada la labor de recuperación de la historia del Teatro Español Universitario, objetivo principal del proyecto en el que se enmarca la publicación que nos ocupa. María Jesús Bajo y César Oliva plasman en sus aportaciones el valor de la obra en los TEUs de España durante la dictadura. La representación del TEU de Cádiz, nada menos que en 1938, suponía el debut de la obra sobre las tablas en el período de posguerra, según señala Bajo, y de ella escribió Pemán una relevante reseña donde describió el trabajo del TEU de Cádiz en unos términos que más tarde servirían para establecer los rasgos generales de los Teatros Universitarios de España durante su primera etapa de existencia. Por otro lado, Oliva arroja la visión rica y personal de quien, habiendo sido director del TEU de Murcia años atrás, montó y dirigió la obra en 2006 con la colaboración de los miembros del Aula de Murcia, basándose libremente en la versión de *Fuente Ovejuna* que Federico García Lorca había estrenado con el grupo universitario La Barraca. Siguiendo el hilo de la

relevancia de *La Barraca* en las posteriores realizaciones de *Fuente Ovejuna*, el también editor del volumen, Javier Huerta Calvo, aborda el abandonado proyecto de Modesto Higuera de representar la obra lopesca dentro de su programa teatral que tanto bebía de la época en que fue actor principal de *La Barraca* y favorito de Lorca, a quien admiró y no pudo homenajear de manera explícita hasta 1952 con el estreno de *La zapatera prodigiosa*. Prevista la representación en 1944 por parte del director del Teatro Español Universitario, Higuera debió abandonar el proyecto tras saber que Giménez Caballero tenía previsto estrenarla ese mismo año en el Teatro Español.

El interés de los trabajos contenidos en este volumen sobrepasa los límites de los ámbitos universitarios. La presencia de *Fuente Ovejuna* antes y durante la Guerra Civil queda explorada con los trabajos de Javier Domingo Martín y Fernando Doménech Rico, quienes respectivamente hablan de la puesta en escena de uno de los más importantes renovadores de la escena teatral española, Cipriano Rivas Cherif, y de la versión de Diego San José. Domingo Martín repasa la recepción de la obra por el enfrentamiento ideológico entre progresistas, conservadores, falangistas y monárquicos –entre otros– tras la puesta en escena de Rivas Cherif y Margarita Xirgu de 1935, contando con la representativa figura de García Lorca. Fernando Doménech resalta el impacto que tuvo la *Fuente Ovejuna* de Diego San José que, aunque no llegó a publicarse, fue estrenada el 6 de enero de 1938 en el Teatro Español de Madrid y que resultó relevante en su recorrido por Barcelona y Valencia dado su éxito, precedido por el clima de exaltación que había favorecido la precedente y celebrada *Numancia* de María Teresa León y Rafael Alberti.

Santos Sánchez aborda la ya mencionada representación de *Fuente Ovejuna* en circuito profesional durante el régimen franquista al analizar la versión de Giménez Caballero de 1944. Imbuido e integrado en la ideología nacionalista de la falange, con aquel texto –que partía de la reescritura hecha en 1909 por Américo Castro– Giménez Caballero realizaba la figura de los reyes y, como el propio director afirma, el eje

de su trabajo no era otro sino el de redimir el texto deformado y falseado, según sus propias palabras, por la Rusia soviética y la España filocomunista. En una línea conservadora similar, más centrada en el texto original de Lope, se encuentra el proyecto de José María Pemán en colaboración con Francisco Bonmatí de Codecido, cuyo guion literario analiza Ángeles Varela Olea en su capítulo correspondiente. Pemán, erudito y conocedor de la obra de Lope, subraya el contenido monárquico presente en el espíritu del original lopesco, que quedaría asimismo plasmado en el resultado cinematográfico final. También superando el ámbito estrictamente literario y teatral encontramos el análisis de Miguel Ángel Auladell, cuyo trabajo gira en torno al largometraje de Juan Guerrero Zamora, rodado entre 1969 y 1970 y finalmente estrenado en 1972, caso que entiende Auladell como sintomático de todo un intento de acercar el patrimonio teatral a los medios de masas como eran el cine y la televisión en aquella última etapa más aperturista del tardofranquismo. Entre el teatro y la danza oscilan los trabajos que Antonio Serrano recoge en su capítulo, donde la zarzuela, la ópera, la danza y el *ballet* son protagonistas, dando espacio a los trabajos de Joaquín Deus con su zarzuela *Fuente Ovejuna* (1981); a la ópera homónima de 2018 dirigida por Miguel del Arco; a la danza-teatro contemporánea *Palabra de Laurencia* (2018) de Pilar Duque Estrada y Helena Berrozpe; y, finalmente, a la adaptación al *ballet* de *Fuente Ovejuna* de Antonio Gades de 1995.

Giran en torno al siglo XXI las cuatro representaciones comentadas durante la mesa redonda que tuvo lugar en las Jornadas y que Wiktoría Bryzys recoge, dando útiles e interesantes apuntes sobre las puestas en escena de Laurence Boswell (Madrid, 2009) —con Rodrigo Arribas como representante—, Manuel Canseco (*Fuente Ovejuna*, 2013), Javier Hernández-Simón (Madrid, 2017) e Ignacio García (Costa de Marfil, 2019). En el volumen contamos con el testimonio del propio Manuel Canseco quien, como Oliva, aporta la perspectiva de quien dirigió y escenificó la obra de Lope. La peculiaridad de Canseco, y que Bryzys también señala, fue la de representar la obra

en la localidad donde sucede la acción. Desglosa Canseco los avatares de contar con actores *amateur* que debían ser a la fuerza de aquella localidad para llevar a cabo la representación. También aficionadas y no alfabetizadas eran las protagonistas de la femenina *Fuente Ovejuna* de Pepa Gamboa que analiza Julio Vélez Sainz, poniendo en alza el valor social de esta versión de la obra donde las actrices son triplemente marginadas por su condición de mujer, de gitanas y de portuguesas en territorio español. Esta visión social y comprometida con la realidad no sitúa la versión de Gamboa, como la propia directora afirma, dentro del teatro de los oprimidos ya que no emplea técnicas de este, como sí hace de manera deliberada y absolutamente voluntaria Lucía Miranda con su *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* (2010), recogida por Sergio Adillo Rufo. En su versión, Miranda plantea la relación de la situación de las mujeres de *Fuente Ovejuna* con los feminicidios de Ciudad Juárez en México, demostrando que el teatro puede ser un arma de compromiso y denuncia social.

En un apartado propio, varias investigadoras e investigadores cubren la historia de *Fuente Ovejuna* fuera del ámbito hispánico: desde Italia y Francia –estudiados por Amy Bernardi y Anne-Laure Feuillastre respectivamente–, países vecinos y de una tradición hispánica en la que se ha ahondado con más frecuencia, hasta la presencia de la obra lopesca en Eslovenia y Rusia –por Maša Kmet y Veronika Ryjik–. Tras el afán de modernización del teatro en Italia a partir de los años cincuenta, se dan en el país varias escenificaciones de *Fuente Ovejuna* que analiza Amy Bernardi, centrándose especialmente en los trabajos de Aldo Nicolaj (1959) y Alessandro Fersen (1975); Anne-Laure Feuillastre hace un recorrido más amplio y sucinto de la presencia de esta y otras comedias áureas en territorio francés, aunque el grueso de su trabajo se centra en las representaciones y traducciones de *Fuente Ovejuna* durante el siglo XX en Francia. Verónica Ryjik escoge también los tres grandes hitos de *Fuente Ovejuna* en Rusia para resaltar la importancia de la obra lopesca en este país: el estreno en 1876, considerada por Fernando Doménech la primera representación moderna de la obra de Lope;

la versión más libre de Mardzháov en 1919; y, para terminar, el *ballet Laurencia* inspirado en la versión de 1919 y estrenada en 1939 como gesto de solidaridad con el pueblo español en plena Guerra Civil. La aportación de Maša Kmet, centrada en la labor de traducción y la escenificación de la obra en Eslovenia, revela el importante estreno esloveno de *Fuente Ovejuna* el 23 de octubre de 1951 en el Teatro Drama, que contó con 19 representaciones durante la temporada y que no ha vuelto a verse sobre las tablas del país eslavo. También imbricando la importancia de traducción y representación, Jorge Braga Riera recorre la presencia de la obra lopesca en el ámbito anglosajón, dividiendo en su trabajo la vida tanto textual como escénica de *Fuente Ovejuna* en Estados Unidos y en las Islas Británicas, esbozando un recorrido histórico de las más representativas escenificaciones de la obra desde la emblemática versión de Joan Littlewood y Ewan MacColl de 1936, con claras intenciones políticas y de apoyo a los republicanos españoles, hasta una de las más recientes en 2018, que retoma estos carices políticos y fue estrenada en Stratford East de Londres bajo la dirección de Nadia Fall.

El estudio textual de la obra no queda limitado a las aportaciones desde la óptica de la traducción, sino que el volumen se preocupa en recoger en un apartado propio la recepción impresa de la obra, donde los trabajos de Guillermo Gómez Sánchez Ferrer, Rafael González Cañal y José Enrique López Martínez arrojan luz acerca de los procesos de edición de la emblemática obra de Lope en diferentes momentos y desde diferentes prismas.

Estamos, en definitiva, ante un volumen completo e indispensable si deseamos acometer el estudio crítico de *Fuente Ovejuna* tanto en su dimensión escénica como textual, y más aún, desde la perspectiva de su recepción en diferentes países e idiomas. Es, por tanto, una de las aportaciones más recientes y ricas respecto a esta pieza tan representativa de la producción lopesca.

González Subías, José Luis. *Literatura y escena. Una historia del teatro español*. Madrid, Punto de Vista Editores, 2019, 471 pp.

FRANCISCO CROSAS
Universidad de Castilla-La Mancha

ES DE UNA AUDACIA prometeica componer una historia de todo el teatro español en menos de 500 páginas, índices incluidos. En estos momentos en lo que se recompensa el *paper* con «impacto» y se desprecian las monografías y los estudios que llevan años de elaboración, es muy de agradecer este nuevo panorama del teatro español. Además, puedo adelantar que, a diferencia del ladrón del fuego a los dioses, su empresa ha terminado bien, como las mejores de Hércules.

Si mi memoria no falla, esta es la primera historia del teatro español monoautorial desde la de Ruiz Ramón. Contamos, claro, con muy buenas obras colectivas recientes, como el *Teatro español. De la A a la Z* (2005) y la *Historia del teatro español* (2003), dirigidas por Javier Huerta Calvo. Asimismo, hay espléndidas monografías sobre períodos o partes del corpus dramático, como la *Historia del teatro español del siglo XVII* (2005), de Ignacio Arellano.

Como no podía ser de otra manera, el autor procede cronológicamente, atendiendo a la siguiente taxonomía:

1. Orígenes del teatro español. Del teatro religioso al teatro profesional.
2. Lope de Vega y el nacimiento del teatro clásico español.
3. El Barroco teatral.
4. La Ilustración a escena: el teatro en el siglo XVIII.
5. La revolución burguesa en el teatro: la escena romántica española.

6. Entre la industria y el arte: el esplendor de la industria teatral española a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX.
7. El teatro español durante el franquismo.
8. La escena española en las últimas décadas.
9. Bibliografía.

Se nota —el autor es experto en teatro del siglo XIX— la predilección y el mimo con que desarrolla la parte 6ª. Eso no significa que desatienda otros períodos. Habla muy en su favor, por ejemplo, la indulgencia con que aborda el modesto teatro de la Ilustración, tanto como la certera aproximación al teatro barroco.

A mi entender, el mayor acierto de esta monografía está en el análisis de obras concretas, muy representativas de cada momento o autor. La selección es muy atinada y los juicios de valor ponderados y con una fundamentación sólida en lo escrito hasta ahora. Leer teatro es una labor bien triste, pues uno trata con cadáveres. Sin embargo, González Subías consigue en sus descripciones y análisis revivir, insuflar vida a los textos dramáticos y familiarizarnos con ellos. Por eso, esta obra es una feliz síntesis de monografía histórica, manual y crítica literaria.

Podría objetarse que dedica una desigual atención a los distintos períodos o edades. Sí, hay una discriminación consciente, debida a la voluntad de llegar hasta hoy mismo en su panorama histórico. Basta ver el índice paginado para percibir que el Siglo de Oro sale «perdiendo»; pero también lo es que hay magníficas monografías sobre nuestra comedia barroca y escasa bibliografía sobre el teatro de las últimas décadas del s. XX y las dos primeras del XXI. Por tanto, de este punto de vista, no es reprochable el desequilibrio. Se podrá compartir esa elección o no, pero el autor es coherente con su planteamiento en todo momento. Para los que no estamos al día de lo producido en las últimas décadas —que somos muchos— la aportación de este libro es preciosa.

Para encarecer la acribia y la ponderación del autor, tomo como ejemplo el teatro desde 1939 (el de la Guerra Civil es más propaganda que literatura), que sigue secuestrado por posiciones ideológicas maniqueas –predominantemente de la izquierda cultural, que sigue gozando de un inmerecido prestigio– que dan como resultado aproximaciones ideológicas. Así, Pemán o Alfonso Paso serían despreciables por no haber compartido la lucha antifranquista o por no haberse exiliado. Del mismo modo, un personaje tan atrabiliario como Alfonso Sastre, merecería el incienso de la crítica no por sus hallazgos dramáticos sino por sus posiciones ideológicas, francamente aberrantes en las últimas décadas. Hace falta escribir la historia de la Literatura del siglo XX –y muy en particular, la del teatro– desde una óptica serena, profesional, estética, humana, donde no haya resquicio por el que pueda infiltrarse el odio fratricida. Pues bien, el profesor González Subías ha dado en su monografía un paso de gigante, tratando a todos los autores que tienen un interés intrínseco, tanto (y en primer lugar) para el espectador como para el crítico o el profesor, receptores secundarios de toda obra poética.

Con descuido cuidadoso. El universo del actor en tiempos de Cervantes. (Catálogo de la Exposición, Museo Casa Natal de Cervantes, 29 de octubre de 2020 al 28 de febrero de 2021). Textos a cargo de Francisco Sáez Raposo. Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 2020, 265 pp.

JAVIER HUERTA CALVO
ITEM-UCM /Fundación Universitaria Española

CON UNA TESIS sobre Cosme Pérez, el celeberrimo *Juan Rana*, publicada al poco tiempo por la Fundación Universitaria Española (2005), se doctoró en 2003 Francisco Sáez Raposo en la Universidad Complutense, donde es hoy profesor, luego de haber recorrido algunas estadounidenses. Fue la suya una aportación fundamental sobre la vida y obra del más carismático comediante del siglo XVII, al que antes habían atendido, bien que sin esta intensidad, algunos beneméritos estudiosos: Cotarelo y Mori, Hannah E. Bergman, Frédéric Serralta, Agustín de la Granja, Catalina Buezo, María Luisa Lobato... Algo más tarde aparecieron los libros de Yolanda Pallín (*Entremeses de Juan Rana*, 2008) y Peter E. Thompson, *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age* (2006), este último de controvertido título, pues el posmoderno concepto de *gay* –aireado desde los tan de moda *Queer Studies*– difícilmente encaja en una criatura como Cosme Pérez y menos aún en su circunstancia, la gran España de los siglos de oro. Alarma no poco –y esto no es una crítica al por otro lado sugestivo trabajo de Thompson– la trivialización y frivolidad a que nos están llevando ciertas corrientes más ideológicas que críticas, reñidas con el rigor y la disciplina de la filología tradicional. Si en los años 60 y 70 los excesos venían de los métodos hiperformalistas –más que métodos, fines en sí mismos–, con su absurda jerga seudocientífica, en estos inciertos albores del siglo XXI, la amenaza está en los relativismos posmodernos, impulsados desde la

deconstrucción, las ideologías de género, identidad, etc. Ya en fechas tempranas esta pérdida de los valores humanísticos que encarnaba la filología fue denunciada por el mayor pensador literario del pasado siglo, el ruso Mijaíl M. Bajtín, y lo ha sido después con mayor energía, si cabe, por el recién desaparecido George Steiner.

A este hosco panorama se suma la presencia cada vez más omnímoda y tiránica de la Corrección política, que, en tiempos de libertades presuntamente absolutas, ha resucitado la censura con efectos además retroactivos. Cuando redacto estas líneas, leo en la prensa digital que la Universidad de Leicester ha decidido suprimir en su currículum académico los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer –entre otras obras de la literatura inglesa–, «for being “too white” after proposing replacement modules focused on race and gender». ¡Asombroso! Las grandes figuras de la historia, desde Colón a Churchill (el primero parece marcar el hito infamante *a quo*, pues ni Carlomagno ni Julio César han sido por el momento cuestionados), son sometidas a un linchamiento literal mediante el derribo de las estatuas que los honraban. Y, en cuanto a la literatura, la española ofrece sin duda un inacabable pliego de cargos para aplicarle una purga a la altura de las de Hitler o Stalin. A este ritmo y, si no hay una reacción contundente por parte de las clases intelectuales y el profesorado (el reciente manifiesto de Chomsky, Rushdie y otros es una pequeña esperanza), vamos a necesitar varios Erasmos para combatir la cada vez más extendida estulticia en un ámbito que, como el universitario, más inmune debería ser a estas patologías.

Con ello no estoy negando que las cuestiones de identidad, género, sexo, etc., puedan y deban ser abordadas por la crítica de hoy. El teatro español de los siglos de oro, acaso el más abierto, tolerante y liberal de la época –pese a la monolítica y sesgada caracterización que de él hiciera José Antonio Maravall en los 70–, tiende a menudo una mirada fascinante y pionera sobre asuntos tabúes entonces y luego, así el lesbianismo en *La serrana de la Vera*, y toda la suerte de equívocas sexuales en comedias y entremeses, muy pródigos en el tra-

tamiento burlesco de la sodomía, desde Quevedo (*El marión*) a Jerónimo de Cáncer (*Los putos*), y en cuya representación adquirió fama Juan Rana.

Desahogos y pataleos a un lado, vuelvo al libro que nos ocupa y que es ejemplarmente ajeno a estas extremosidades, como lo acredita la sólida formación filológica de su autor. Desde la mencionada tesis, Sáez Raposo ha ido ofreciendo otros muchos trabajos acerca de aspectos varios de la dramática áurea, la edición de textos, el arte de la interpretación, etc. Con relación a este último, sobresale su colaboración en el magno *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, que en 2008 dirigiera Teresa Ferrer Valls, y ahora este magnífico catálogo de la Exposición por él comisariada en Alcalá de Henares, bajo el título de «*Con descuido cuidadoso*». *El universo del actor en tiempos de Cervantes*.

«Con descuido cuidadoso»: el precioso y preciso octosílabo que Cervantes pone en boca de su más atractivo personaje dramático, Pedro de Urdemalas, en la comedia del mismo título, sirve no solo de lema para esta publicación sino de norte también para el hilo argumental que el autor sigue en su discurso:

Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia, si está celoso.

«La clave de todo este minitratado interpretativo –escribe Sáez– está condensada en [este sintagma], tan barroco en su concepción, tan oximorónico en su materialización y tan poético en su formulación» [p. 28]: una suerte de Stanislavsky *avant la lettre*, se atreve a apuntar. Pudiera haber reforzado esta reflexión con la no menos admirable y asimismo brevísima poética que propone Maese Pedro en el quijotesco episodio del retablo, cuando el Trujimán abandona la línea recta de su relato y comienza a irse por las ramas: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala.» He aquí la quin-

taesencia del ideal de naturalidad que persiguió Cervantes –también Lope, no así Calderón– y que pensaba de obligado cumplimiento en un medio como el teatro, tan proclive al narcisismo grandilocuente de comediantes y comediantas, de entonces... y de siempre, habría que añadir. Oportunísima, por ello, la extrapolación que Sáez Raposo hace del precepto cervantino –Valdés mediante– a épocas posteriores en que ha venido primando un modo de declamación en su sentido peor –enfático, altisonante–, hasta el punto de que «solo en los últimos años –indica con acierto– y en las propuestas más solventes (como los de la Compañía Nacional de Teatro Clásico) se percibe un cambio de paradigma en este sentido, una mayor apuesta por la naturalidad».

Es curioso, en este orden, que la declamación del verso permaneciera indiferente al paso que, en diferentes épocas, iba marcando nuestra más intensa y discreta poesía lírica: desde Bécquer, como su primer gran paladín –su prólogo a *La soledad*, de Augusto Ferrán, debería ser de obligada lectura en las escuelas de arte dramático–, a Machado, Juan Ramón o Cernuda. Pero los términos pueden invertirse, porque no es menos verdad que ciertos poetas –los casos de Neruda y Alberti son, por difundidos, muy elocuentes– no hacían, al recitar sus propios versos, sino mimetizar la campanuda dicción de la mayoría de los actores de su época (en alguno de sus escritos teatrales, Rivas Cherif, por ejemplo, llega a parodiar con gracia la muy alambicada de Enrique Borrás).

Dicho esto, habría que hacer una distinción entre la interpretación cómica y la interpretación seria o trágica del verso. Se trata de dos registros bien distintos y que, como tales, pueden derivar en prácticas también diferenciadas. Quiero decir que no puede exigirse la misma naturalidad a una tirada de décimas tan desgarradas como las de *El castigo sin venganza* o *La vida es sueño*, que a la serie de hilarantes pareados con que suelen comenzar entremeses y mojigangas. Los géneros menores nacieron para poner en solfa los tenidos por mayores. De ahí que la altisonancia autoparódica no sea solo aceptable sino

hasta recomendable, pues que su objetivo es provocar a toda costa la risa del público. Son registros de los que son conscientes los propios dramaturgos; Calderón de la Barca, por ejemplo, cuando al principio de *El triunfo de Juan Rana* le hace decir a Manuela de Escamilla, contrahaciendo la entrada de Rosaura en *La vida es sueño*:

Hipogrifo violento,
mira que eres un mísero jumento,
y no toca a tu estilo el desbocarte:
¡jo, burro!, no te empeñes en matarte.

Y algo parecido podría aducirse respecto de la mirada del autor sobre sus personajes, si vistos compasivamente en pie, o sin contemplaciones desde el aire, por decirlo con Valle-Inclán. Compárese la sentenciosa dignidad de un alcalde como Pedro Crespo con la caterva de alcaldes entremesiles –zonzos y cornudos– que solía interpretar Juan Rana; o la majestad real en comedias «serias» como *Fuente Ovejuna*, frente a su caricatura en las comedias de disparates. Esta es, sin duda, una de las riquezas mayores de nuestro teatro clásico, de cualquier teatro clásico, y los ejemplos que cita Sáez son oportuni-sísimos: además del ya comentado de Cervantes, el de Shakespeare en *Hamlet*, aunque para el registro jocoso sería aún más adecuado el del *Sueño de una noche de San Juan*, con las escenas del bosque en que los artesanos ensayan la pieza que han de representar en Atenas para los esponsales de Teseo e Hipólita.

La Exposición está dividida en once secciones: «El origen de la profesión», «Los rostros de la profesión», «Fuentes historiográficas», «Los márgenes de la profesión», «Un oficio laberíntico», «La práctica interpretativa», «Actores dramaturgos», «El mundo del actor como materia metateatral», «La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena», «Actores y actrices del Siglo de Oro como protagonistas de obras actuales» y «Aquellos actores y actrices en nuestros escenarios de hoy», con un extenso, denso y, sin embargo, ameno estudio prelimi-

nar «El nacimiento y la consolidación del oficio de actor». Es todo un completo índice para esa Historia del actor clásico que, desde este momento, nos debe Francisco Sáez.

Cada una de las secciones ofrece textos, documentos e imágenes de gran interés. Entre estas últimas, el extraordinario retrato de Juan Rana, seguramente de principios del siglo XVIII, que se guarda en la Real Academia Española y ahora luce después de una modélica restauración. También el tenido desde antiguo por retrato de María Calderón, *la Calderona*, con el título de *Alegoría de la vanidad*. Destaca el muy poco conocido cuadro de Vicente Castelló, *San Ginés, representante*, coetáneo por su fecha de *Lo fingido verdadero*, una de las mejores comedias de Lope apenas vista sobre los escenarios. Asimismo, unas cuantas pinturas de los cómicos del arte italianos, de trazo toscano pero muy valiosas por su data temprana. Y los más conocidos grabados de Ribera y otros artistas, sobre volatineros, acróbatas y representantes actuando al aire libre. Es decir, casi todo el material iconográfico existente en España, cualitativa y cuantitativamente muy inferior al que puede encontrarse en los archivos y museos de países de nuestro entorno, fundamentalmente de la Europa central.

Entre los documentos más apreciables que se exponen, la partida bautismal de Cosme Pérez en la iglesia de Tudela del Duero, descubierta por Sáez hace ya años, además de su testamento. Y varios contratos de actores y autores de comedias, junto a manuscritos autógrafos de Lope (*La dama boba*) y Calderón (*La humildad coronada*), o las *Constituciones de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. La última sección recoge algunas manifestaciones artísticas actuales que nos muestran el peso de la vida teatral de los siglos de oro en la de hoy, muy marcada desde los años 80 por la que, en algún lugar, he llamado segunda corriente *reteatralizadora* del siglo XX, con el gran Sanchis Sinisterra a la cabeza: *Ñaque* y *El canto de la rana*. Podría haberse agrado también una de las obras primeras de José Luis Alonso de Santos, protagonizada por farsantes, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975). El espectáculo de Ron Lalá, sobre una dramaturgia de Álvaro Tato, *An-*

danzas y entremeses de Juan Rana, pone brillante colofón a la exposición y el catálogo.

Son reflexiones que hacen de este libro de Sáez Raposo no solo una admirable pieza de investigación (insisto, una historia *in fieri* del actor en la Edad de Oro), sino además y, conforme a los fines de transferencia de conocimiento que hoy se esperan del profesor universitario, una obra utilísima para que las gentes del teatro de nuestros días se vean reconocidas en tanto herederas de un legado glorioso de nuestra escena.

Ayesta, Julián. *Obras de teatro. Piezas estrenadas, inéditas y prohibidas*. Edición, introducción y notas de M^a Ángeles Varela Olea. Vigo, Academia del Hispanismo, 2019, 378 pp.

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
Universidad CEU-San Pablo

LA PROFESORA VARELA ha rescatado para los lectores la producción teatral de Julián Ayesta Prendes, un autor que vio tres de sus obras estrenadas por el TEU, en 1943 y 1944, respectivamente, si bien la última de ellas, *La ciudad lejana*, fue prohibida tres días después de su estreno. A estas se añaden en este volumen otras cinco que no lograron el permiso pertinente para su subida a los escenarios, aparte de otras dos que el escritor no presentó a la censura. De todas ellas, las más interesantes, a juicio de la profesora Varela, son *La ciudad lejana*, *El fusilamiento de los zares de Rusia*, *Entierro de caridad* y *El Estado de razón*.

Serán muchos los investigadores y lectores comunes que recuerden cómo durante años se creyó que, cuando se cambiara de régimen político en España, al fin se publicarían grandes obras prohibidas por la censura y celosa o pacientemente guardadas por dramaturgos y comediógrafos. Llegado el momento surgieron, en efecto, multitud de escritos que contravenían cuantas normas habían estado en vigor, pero en pocos casos satisficieron a la crítica y al público. Varias han sido las explicaciones dadas sobre tal fenómeno: en ocasiones, los obstáculos del franquismo habían agudizado el ingenio de los creadores para sortear aquellos con técnicas simbólicas o retóricas, y poder así comunicar al público sus ideas; otras veces, los inspectores-lectores desechaban cuanto juzgaban estéticamente poco aceptable, cuando además no se atenía a los criterios morales o ideológicos del régimen. También sucedió que algunas piezas se encontraban dema-

siado encajadas o asociadas a circunstancias específicas, habían quedado obsoletas en la segunda mitad de los años setenta y, por los temas tratados o los recursos empleados, sus posibilidades de éxito resultaban muy menguadas, o bien sus autores habían muerto y no podían modificarlas y adaptarlas a la nueva situación.

Tras la revisión de las piezas de Julián Ayesta, recuperadas por la profesora Varela, el estudioso habrá de reflexionar sobre si cabe incluirlas en alguno de los casos mencionados: ¿Por qué, si en 1973 Pere Gimferrer propuso publicar el conjunto de su producción en un volumen, como consigna esta investigadora, llegada la democracia no se verificó esto? En aquel momento Ayesta había respondido que no creía que pudieran editarse íntegramente en España varios de sus trabajos, y que prefería esperar porque esa le parecía una condición irrenunciable. Pero, desde 1978 en que la censura dejó de ser efectiva absolutamente hasta el fallecimiento de Ayesta, en 1996 tampoco vieron la luz sus obras completas.

Junto con la edición de estas piezas, la investigadora ofrece a los lectores, también, la experiencia vital, emocional y social de un hombre que navegó desde su nacimiento, en 1919, en las circunstancias históricas españolas, primero como hijo de un político más de ideas que de partidos, luego como digno sucesor suyo: afiliado a la Falange a los quince años, luchó en el bando nacional en la Guerra Civil y colaboró, al terminar, en las revistas del régimen pero, ya en 1944, se hacía notar su antifranquismo y empezó a sufrir distintas formas de castigo y represalias no solo en sus trabajos teatrales, sino en sus destinos diplomáticos. Con la llegada de la democracia, al igual que otros antiguos compañeros falangistas, vio mejor representadas sus ideas en el Partido Socialista Obrero Español. Así, su itinerario resulta comparable e incluso paralelo al de otros muchos intelectuales y artistas, entre los que sobresale, desde luego, Dionisio Ridruejo, y su reconstrucción contribuye también a proyectar la imagen de una tipología de españoles de la época. Además, supone una nueva prueba de las tensiones vividas entre los distintos grupos

sociales que, pese a haber luchado juntos, respondían a perspectivas y esquemas mentales diversos.

Por otra parte, el teatro de este escritor se muestra como un intento de hacer política en unos años en que no cabían más fórmulas. Por eso, a partir de 1975 trasmutaría el teatro por el periodismo, aunque mantendría sus cargos diplomáticos, primero como cónsul en Lyon, luego en Alejandría y Yugoslavia. Así, vida, ideario y estética se presentan indisolublemente vinculados en el trazado biográfico con que la profesora Varela introduce su estudio, para cuya preparación se ha servido no solo de los documentos relativos al autor conservados en el Archivo General de la Administración, sino también de algunos custodiados por el Centro Dramático Nacional, amén de los datos proporcionados por la propia familia, por expertos en la época y por la prensa a lo largo de más de treinta años, con las noticias en torno a él y su actividad en distintos ámbitos.

La profesora Varela encuentra ciertos paralelismos y cierta conexión entre las formas teatrales de Ayesta y el esperpento valleinclaniano, la tragicomedia de Arniches, el humorismo de Jardiel Poncela y el teatro del absurdo, si bien entiende como muy personal el estilo bufonesco con que en ellas se refleja la perversión de los ideales y las leyes del Estado, las adulteradas prácticas de los representantes de todas las instituciones, las subversiones de las costumbres o las situaciones habituales, las construcciones ilusorias y falsas con las que las gentes convivían: la irreverencia y la iconoclastia se manifiestan como los principales rasgos de este teatro.

Por lo que respecta a los títulos contenidos en el volumen, la investigadora ha procurado acopiar cuantos originales pudieran existir de cada pieza, da razón oportuna de sus respectivos lugares de publicación o de custodia, amén de cuantas noticias ha podido obtener sobre el momento y circunstancias de su redacción y de los arreglos en sucesivas versiones, los avatares referentes a su paso por la censura, los entresijos de las autorizaciones y prohibiciones dispensadas, con todas las opiniones de los inspectores-lectores disponibles. En los

tres casos en que se estrenaron, consigna también algunos detalles sobre la preparación de las representaciones y la recepción por parte de diversos críticos en la prensa.

En cuanto a la parte de edición de las obras, la profesora Varela ha realizado un gran esfuerzo al procurar transcribir los manuscritos con la oportuna actualización ortográfica y de puntuación, para unificar y acomodar la tipografía a criterios filológicos. En algunos casos, como el de *El viaje del indiano Juan*, el texto mecanografiado y corregido a mano ofrecía más dificultades, por no tratarse de una versión definitiva. En otros, ha logrado hallar distintas versiones de una pieza, también en forma narrativa (*Entierro de caridad*), por lo cual ofrece como texto base el que parece definitivo por haberse entregado a la censura, mientras que de los otros fragmentos o escritos solo presenta algunas variantes a pie de página.

Este libro supone un encomiable resultado del proyecto de investigación Historia del Teatro Universitario Español (TEU) que lidera Huerta Calvo, proyecto gracias al cual van ofreciéndose, sistemática y rigurosamente, las claves para una comprensión más completa de la escena española de posguerra. Se trataba de una tarea pendiente y más urgente día a día, pues con los años van desapareciendo testigos de aquel tiempo, hoy fuentes orales de inigualable valor. Así mismo, gracias a los profesores implicados en este proyecto, van abriéndose a la comunidad investigadora los materiales y las vías de examen y análisis de estos temas, así como la adecuada comparación entre las producciones recobradas del olvido o de los fondos archivísticos y aquellas que lograron estrenarse.

Fernández, José Ramón, García Yagüe, Javier y Pallín, Yolanda. *Trilogía de la juventud. (Las manos, Imagina, 24/7 Veinticuatro horas al día siete días a la semana)*. Edición e introducción de Fernando Doménech, Madrid, Cátedra, 2019, 403 pp.

DANIEL MIGUELÁÑEZ GONZÁLEZ
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

EL PROFESOR Fernando Doménech Rico edita para la editorial Cátedra el ambicioso proyecto teatral *Trilogía de la juventud* de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe. En su amplia introducción [9-82], Doménech aborda distintos aspectos del texto teatral desde sus orígenes, sus fuentes y su gestación hasta el presente más inmediato de la pieza y su recepción en la crítica contemporánea. El volumen, además de recoger los textos dramáticos acompañados de un clarificador aparato crítico, se salpica de algunas imágenes de los montajes para cerrar con dos novedosos apéndices.

El 23 de febrero de 1999 la sala Cuarta Pared de Madrid acogía el estreno de la primera parte de la trilogía, *Las manos*, con notable éxito de crítica y público. Así, en «Un estreno en los márgenes» [11-13], Fernando Doménech se encarga de situarnos en el presente escénico del despunte de la pieza y de lo que sería su futuro dramático, consolidando «el propio movimiento de las salas alternativas como una realidad insoslayable a la hora de comprender el teatro español del nuevo milenio» [12]. Posteriormente, nos encontramos con un breve apunte biográfico sobre los tres autores: Yagüe, director de la Cuarta Pared, y los filólogos y creadores Fernández y Pallín, todos estrechamente vinculados al desarrollo del teatro alternativo.

La *Trilogía de la juventud* sostiene en sí misma un proceso. Un proceso de tecnologización del mundo agrario y todo lo que ello conlleva, un proceso de cambio atravesado por el aguafuerte de unos jóve-

nes personajes que se enfrentan a un cambio que, en suma, «ha transformado la sociedad y toda nuestra forma de ver el mundo, de relacionarnos con él y con el resto de seres humanos» [35]. Doménech desgrana este asunto abordando una a una las obras que componen la *Trilogía: Las manos* obedece al esquema del relato épico conscientemente estructurado, de temporalidad cíclica y ubicado en la España rural castellana en torno a mediados del siglo pasado. En la obra, señala el editor, destaca el componente ritual folclórico y popular, el cansancio, el trabajo, el hambre y la pobreza. Por su parte, *Imagina* entra en el mundo obrero del desarrollismo, correspondiente a los últimos años de la dictadura franquista. Las barriadas, las fábricas, el *leitmotiv* musical, el sexo o el sindicalismo, son algunas de las constantes que atraviesan esta segunda parte. Finalmente, *24/7* se enmarca en el angustioso cambio de milenio, imbricado en el culto a la imagen, las pantallas, las redes, en donde jóvenes sin futuro se enfrentan al doloroso callejón sin salida de la posmodernidad: el paro, la fugacidad amorosa, las expectativas y sus decepciones... Sin embargo, y tal y como extrae Doménech, se aprecia una esperanza, un sentimiento feliz de pertenencia a una comunidad, sentimiento que conecta directamente con el inicio de la *Trilogía*: «Somos porque otros fueron. Y al actuar estamos creando lo que serán los que nos sigan» [45].

En «Las fuentes de la trilogía» [45-53] el estudioso rastrea las posibles influencias y paralelismos entre las obras en cuestión y aquellas de las que, abiertamente, beben. Miguel Delibes y John Berger son el punto de partida. Delibes, en tanto en cuanto narrador de la Castilla rural, dura y profunda; Berger, por ser creador de otra trilogía de novelas muy similar, *De sus fatigas*, de la que los tres dramaturgos extraen, sobre todo, la descripción precisa y el coloquialismo campesino. Además de estas evidentes concomitancias, Fernando Doménech añade algunas interesantes intertextualidades. Entre ellas, *El Informe Petras*, realizado por el sociólogo James Petras y publicado en 1996. Este demoledor *Informe* retrataba la precariedad económica del

sistema de empleo español y analizaba la terrible situación laboral de las clases trabajadoras. Según Doménech, este texto sirve de marco sociológico tanto para *Imagina* como para *24/7* por cuanto describe la realidad de dos generaciones en conflicto y evalúa la poca esperanza en el porvenir.

A continuación, el crítico se detiene en analizar los elementos que permiten a la trilogía constituirse como tal, es decir, como un conjunto diferenciado pero dependiente. Entre ellos, destaca el tratamiento similar de la relación actor/personaje, el protagonismo de lo colectivo, el motivo de las manos como constante o la ausencia de referencias literarias frente a la importancia del cine y de la música. Doménech también acierta en caracterizar la escritura de la *Trilogía* como una creación «en escena y con la colaboración de todos los participantes del hecho escénico» [71], modelo, como sabemos, cada vez más común en las creaciones teatrales. Si la mayoría del proceso de escritura corresponde a la pluma de Pallín y Fernández, Yagüe, por su parte, será el encargado de proponer personajes, situaciones y conflictos.

Tras un somero repaso a la historia escénica del estreno, deteniéndose en los profesionales encargados de cada área, el proceso de documentación, trabajo de mesa, ensayos, etc., Fernando Doménech nos ofrece un ilustrativo viaje hacia las opiniones críticas que se generaron a propósito del estreno. Desde el feroz Haro Tecglen hasta clásicos como Pérez de Olaguer, el grueso de la crítica se rindió al montaje. No solo fueron acogidas con entusiasmo por parte del público general, sino que estas tres obras recibieron numerosísimos premios en festivales y certámenes, tal y como recoge el editor.

Los tres textos dramáticos se acompañan, como comentaba líneas arriba, de distintas notas al pie que tratan, en su mayoría, de definir términos más desconocidos o localismos, clarificar referencias culturales propias del ambiente de cada época retratada, reproducir notas de los autores propias de las ediciones originales o relatar algunos pormenores inherentes a la puesta en escena.

Como broche al volumen, Doménech incluye dos interesantes apéndices [377-403]: el primero recupera algunas escenas eliminadas de la *Trilogía de la juventud*, inéditas y que, además de enriquecer la situación de los personajes, «iluminan aspectos desechados para el montaje y amplían notablemente el panorama histórico de los jóvenes» [377]; el segundo apéndice recopila algunos textos escritos por los autores que clarifican algunos temas propios de la gestación de las obras, premisas formales, construcción textual, su puesta sobre las tablas y, sobre todo, ofrecen una memoria sobre los recuerdos.

En suma, esta nueva y unificada edición de *la Trilogía de la juventud* nos ofrece una manera unitaria de entender tres obras distintas, pero ensambladas en un mismo patrón dramático. Tres obras, que hablan por sí mismas, pero que son imposibles de entender si no se suman en un todo y que han sido rescatadas para la ocasión por el profesor Fernando Doménech, el cual nos regala esta edición teatral para teatreros.

NOTICIAS DEL
SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

LA APERTURA del curso 2019-2020 de la Fundación Universitaria Española tuvo lugar el martes 29 de octubre con una conferencia titulada *La dignidad de las humanidades* e impartida por la profesora doña Aurora Egido, secretaria de la Real Academia Española y catedrática de la Universidad de Zaragoza. Fue la suya una mirada completa y profunda sobre los orígenes del movimiento humanista y la necesidad de valorar las humanidades en la sociedad actual.

★ ★ ★

Los días 12, 13 y 14 de noviembre de 2019 se celebraron unas Jornadas en homenaje al poeta Rafael Morales (1919-2005) con motivo del centenario de su nacimiento. En la organización estuvieron involucradas, junto a la Fundación Universitaria Española, la Fundación Gerardo Diego y la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. En la inauguración intervinieron los profesores José Manuel Lucía Megías, vicedecano de la mencionada Facultad, y Javier Huerta Calvo, catedrático de Literatura y, a lo largo de las tres jornadas intervinieron, entre otros, Jaime Olmedo, José Antonio Llera, Pureza Canelo, Pedro González Moreno, Javier Lostalé, Abraham Madroñal, Fanny Rubio, Esther Borrego y Emilio Miró. Estos tres últimos hablaron como compañeros que fueron del poeta-profesor que fue Rafael Morales, en un acto presidido por Eugenio Luján, decano de Filología. El profesor Epicteto Díaz Navarro presentó la *Prosa crítica*, de Rafael Morales, en una edición preparada por Javier Domingo. En el Paraninfo de la Facultad tuvo lugar, como colofón de la segunda jornada, una dramatización de algunos poemas de Morales, a cargo de actores de la compañía Theaomai, dirigidos por Sergio Santiago Romero. Clausuró estas jornadas Rafael Morales Barba, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, con palabras de agradecimiento y procediendo a la donación de

una serie de manuscritos de su padre, al tiempo que una serie de valiosos cuadros de su pinacoteca. El profesor Huerta anunció también la creación del Aula de Poesía «Rafael Morales».

El día 16 de diciembre se presentó *Los persas*, tragedia escrita por Antonio Prieto en 1955 y nunca estrenada. La obra ha sido galardonada con el Premio Internacional «Esquilo» de Teatro 2019, y publicada por la Editorial Sial / Pigmalión y la FUE. En el acto intervinieron Basilio Fernández, director de Sial / Pigmalión, Francisco Gutiérrez Carbajo, catedrático de la UNED, Pilar Palomo, catedrática de la Complutense y esposa del escritor galardonado, y Javier Huerta. Los actores Javier Lago y Daniel Migueláñez hicieron una lectura dramatizada de distintos fragmentos de la OBRA.

La pandemia que aún padecemos impidió que, durante 2020, el Seminario Menéndez Pelayo pudiera llevar a cabo algunos de los proyectos que se han mencionado y que esperamos recuperar tan pronto como sea posible.

El pasado año moría Jerónimo Herrera Navarro, investigador especializado en el teatro del siglo XVIII, y activo colaborador del Seminario Menéndez Pelayo. A los pocos días de su muerte, el profesor Javier Huerta Calvo publicó en el diario *ABC* (26-IX-2020) la reseña que reproducimos a continuación:

MUCHAS HORAS de su vida dedicó Jerónimo Herrera Navarro (Murcia, 29-IV-1956-Madrid, 20-IX-2020) a la literatura de la Ilustración. El teatro fue, en particular, centro de sus preferencias investigadoras desde que se doctoró en la Complutense con una tesis pronto convertida en uno de los libros más consultados por los especialistas: *Catálogo de autores teatrales del*

siglo XVIII. Después siguió publicando acerca de escritores más o menos conocidos de aquella centuria, como Dionisio Solís, Valladares de Sotomayor, José Antonio Armona, Diego Ventura Rejón o el marqués de Campomanes, cuyo epistolario clasificó y editó de modo admirable. Conocía al dedillo la vida teatral del siglo de las Luces: la censura, las traducciones dramáticas, las primeras reivindicaciones de los derechos de autor, el papel del arte dramático en los planes de reforma durante el reinado de Carlos IV... Muchas páginas dedicó, asimismo, a los llamados géneros menores – la loa, el sainete– y a dramaturgos como Luis Moncín o el genial don Ramón de la Cruz. *Petímetros y majos. Saineteros madrileños del siglo XVIII* es el título de un delicioso libro sobre este asunto. Incansable investigador, cumplidor como pocos, era llamado constantemente a colaborar en obras colectivas de gran calado: la *Historia del teatro breve en España*, que tuve el honor de dirigir para la editorial Iberoamericana, o el *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, o el *Diccionario histórico de la traducción en España*, coordinado por Francisco Lafarga. Su enciclopédico conocimiento de la época ilustrada se demuestra, asimismo, en las casi cincuenta entradas que redactó para el magno *Diccionario Biográfico Español*, de la Real Academia de la Historia.

Colaborador de la Fundación Universitaria Española (FUE), publicó dos bibliografías sobre Galdós y Menéndez Pelayo. Entre 2007 y 2015, editó, en colaboración con Julio Escribano, el epistolario de don Pedro Sainz Rodríguez en ocho volúmenes. Y en la misma FUE, bajo la dirección del profesor Amancio Labandeira, creó un portal de acceso de recursos electrónicos sobre Literatura Española e Hispanoamericana (LITESNET y LITHISPANET), donde se encuentran ordenados textos de obras literarias, estudios de crítica, análisis de obras, de autores, de movimientos y géneros literarios, bibliografías, audios y vídeos, etc. Un instrumento, en fin, de enorme utilidad para estudiantes y estudiosos, como lo demuestran sus numerosísimas consultas en la red, y en el que trabajó hasta poco antes de su fallecimiento. Funcionario del Ministerio de Cultura (ocupó la gerencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante un breve periodo), alguna vez tocó las puertas de la universidad española, sin que esta – tan endogámica entonces como ahora– le hiciera mucho caso. Pero a quienes compartimos con él afanes y trabajos en este fascinante mundo de la investigación literaria nos deja un imborrable recuerdo de elegancia en el trato, buen hacer y bonhomía.



Jerónimo Herrera Navarro

RESÚMENES / *ABSTRACTS*

A SOLAS EN EL CANTO (LA POESÍA DE ADA SALAS)

JOSÉ LUIS MORANTE

I.E.S. Duque de Rivas

joseluismorante@msn.com

RESUMEN

Se realiza una visión de conjunto sobre la labor poética de Ada Salas (Cáceres, 1965). Su personalidad literaria revitaliza una estética concebida como búsqueda y conocimiento, que vela el registro autobiográfico y reivindica la pulsión esencial del lenguaje y su dimensión trascendente. El trayecto asume desde el comienzo un enfoque personal, una propuesta singular sin deudas generacionales, con una estructura unitaria y continua que reflexiona sobre la identidad y la observación luminosa del entorno.

PALABRAS CLAVE: poesía; objetivismo; escenarios; memoria; mística.

ABSTRACT

A glance at Ada Salas' poetry (Cáceres, 1965). Her literary personality revitalizes an aesthetics conceived as research and knowledge that veils the autobiographical narrative and justifies the essential thrust of language and its transcendent dimension. The journey assumes from the beginning of a personal approach, a unique proposition without generational debts and it has a unitary and continuous structure that reflects on the identity and light observation of the environment.

KEYWORDS: poetry; objectivism; setting; memory; mystic.

RECIBIDO: 28-10-2020

ACEPTADO: 15-1-2021

DESCONSUELO, OBSESIÓN, DRAMATISMO Y DESEO: LA ELEGÍA INICIAL DE ADA SALAS EN «POESÍA Y DIVERGENCIA»

RAFAEL MORALES BARBA

Universidad Autónoma de Madrid

rafael.morales@uam.es

RESUMEN

El estudio analiza las constantes más significativas en la poesía de Ada Salas. El artículo analiza cómo existen una serie de obsesiones, vividas dramáticamente, que se van reiterando durante más de treinta años en una poética que renovó la poesía esencial hacia 1990 en España. las etapas de esta evolución son también estudiadas

a través de los libros principales de cada etapa. Fundamentalmente nos referimos a *La sed y Limbo y otros poemas*.

PALABRAS CLAVE: Desolación; obsesión; dramatismo; deseo; fragmento; poesía esencial.

ABSTRACT

The study seeks to analyze the most significant constants in the poetry of Ada Salas. The article analyzes how there is a series of obsessions, lived dramatically, that are reiterated during more than thirty years of a poetic work that renewed essential poetry in Spain in 1990. The stages of this evolution are also studied through the main books of each stage. Fundamentally we mean *La sed* and *Limbo y otros poemas*.

KEY WORDS: Desolation; obsession; dramatism; desire; fragment; essential poetry.

RECIBIDO: 01-11-2020

ACEPTADO: 29-01-2021

ADA SALAS: LA MÚSICA DE LOS ESPACIOS

RICARDO VIRTANEN

Universidad Complutense de Madrid

ricardovirtanen@hotmail.com

RESUMEN

La poesía de Ada Salas presenta, desde los años noventa, una de las calas esenciales de la poesía española contemporánea. Su poesía se ha venido vinculando con diferentes estéticas: poesía del silencio, minimalismo o poesía pura. Este estudio trata la relación de la poética de Salas con el espacio, el silencio y las formas de la música, a través de toda su obra poética.

PALABRAS CLAVES: silencio; minimalismo; música; poesía pura; isotopía discursiva; espacio; variación; vacío.

ABSTRACT

The poetry of Ada Salas presents, since the 1990s, one of the coves of the contemporary Spanish poetry. Her poetry has been linked with different aesthetics: the poetry of silence, minimalism, pure poetry. This study deals with the relationship of Ada's poetic with the space, the silence and the forms of the music through her poetic work.

KEY WORDS: silence; minimalism; music; pure poetry; discursive isotopy; space; variation; void.

RECIBIDO: 17-10-2020

ACEPTADO: 15-01-2021

VOZ, ENUNCIACIÓN E INSTANCIA CREADORA EN LA POESÍA DE ADA SALAS O EL PODER ABSOLUTO DE LA PALABRA

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO

E.R.P.I.L. (AMERIBER) /Universidad Bordeaux Montaigne

nrlazaro@hotmail.com

RESUMEN

La poesía de Ada Salas se sitúa en un entredós. En su obra no encontraremos al hombre «normal», asequible, cotidiano, contemporáneo, ese yo ficticio de la poesía de la experiencia que vive en un espacio urbano y contemporáneo, pero tampoco se tratará de la poesía-verdad defendida por Gamoneda; el autor, la autora, no decide casi nada y su voluntad parece estar sometida a los despóticos designios de la palabra poética; palabra convertida en una diosa, en una suerte de nueva religión, lo que explica el misticismo que podemos observar en todos los libros de nuestra poeta. Esta nueva religión tiene un precio, a la manera de un sacrificio: en efecto cada libro de Ada Salas parece engendrarse en el dolor, o eso es al menos lo que podemos deducir del ritmo pausado con que los poemarios van apareciendo, contrariamente al ritmo frenético con que muchos de sus coetáneos publican, silencio o experiencia. Para Ada Salas la experiencia de la escritura poética conlleva sufrimiento, dolor, imposición de ese ente o instancia superior que se impone a ella, que se impone a su mano, la palabra poética.

PALABRAS CLAVE: Ada Salas; poesía del silencio; religión; poesía de la experiencia; voz; *Descendimiento*.

ABSTRACT

The poetry of Ada Salas will be placed in an interposition. In her work we will not find the «normal», accessible, every day, contemporary man, that fictional self of the poetry of experience that lives in an urban and contemporary space, but neither will it be about the truth-poetry defended by Gamoneda; the male author, the female author, decides almost nothing and his/her will seems to be subject to the despotic designs of the poetic word; word turned into a goddess, into a kind of new religion, which explains the mysticism that we can observe in all the books of our poet. This new religion has a price, in the manner of a sacrifice: in effect each Ada Salas book seems to be engendered in pain, or that is at least what we can deduce from the slow pace with which the poetry books appear, contrary to the frenetic pace with which many of his contemporaries publish, silence or experience. For Ada Salas, the experience of poetic writing entails suffering, pain, the imposition of that higher entity or instance that imposes itself on her, that imposes itself on her hand, the poetic word.

KEY WORDS: Ada Salas; poetry of silence; religion; poetry of experience; voice; *Descendimiento*.

RECIBIDO: 15-11-2020

ACEPTADO: 28-01-2021

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO - ISABEL CRISTINA DíEZ MÉNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

amejias@ucm.es y icdiezme@filol.ucm.es

RESUMEN

El *Almanaque Ilustrado del Uruguay* es un ejemplo de la presencia, cada vez más sólida, de la mujer en la literatura en el Uruguay de principios de siglo. Nombres como el de Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Gala Placidia o Clotilde Luisi, van a convivir en la revista con los ya consagrados de Julio Herrera y Reissig o el mismo Rubén Darío. Con el «Índice bibliográfico» queremos dejar constancia de la labor literaria de la mujer en el Uruguay de principios del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: revistas; Uruguay; índice bibliográfico; mujer; literatura.

ABSTRACT

The *Almanaque Ilustrado del Uruguay* is an example of the increasingly solid presence of women in literature in the Uruguay at the turn of the century. Names such as Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Gala Placidia or Clotilde Luisi, will coexist in the magazine with the already consecrated Julio Herrera y Reissig or even Rubén Darío. We will use the «Bibliographic Index» in order to record the literary work of women in Uruguay in the beginning of twentieth century.

KEYWORDS: Magazines; Uruguay; Bibliographic index; Women; Literature.

RECIBIDO: 05-12-2020

ACEPTADO: 31-01-2021

EL PALIMPSESTO DE *LOS VIAJES DE GULLIVER* DE JONATHAN SWIFT EN LA OBRA LITERARIA DE JUAN BENET

JORGE MACHÍN LUCAS

The University of Winnipeg

j.machin-lucas@uwinnipeg.ca

RESUMEN

En el presente artículo se va a estudiar la influencia de Jonathan Swift en la obra de Juan Benet. Se va a discutir cuestiones tales como el relativismo epistemológico, el absurdo existencial, la alternancia entre lo más grave y el humor, la creación de cronotopos imaginarios, el viaje y el viajero, el antihéroe, la psicología, las luchas de poder, la violencia y la guerra, el lenguaje y el estilo, la novela-ensayo, el papel del hipotético lector, lo histórico, incoherencias y errores encontrados en ambas obras y el tema de España.

PALABRAS CLAVE: Jonathan Swift; Juan Benet; narrativa; palimpsestos; intertextualidad.

ABSTRACT

In this article I am going to study the influence of Jonathan Swift in Juan Benet's works. I am going to discuss the following topics: the epistemologic relativism, the existential absurd, the alternation between seriousness and humor, the creation of imaginary chronotopes, the travel and the traveler, the antihero, the psychology, the power struggles, the violence and the war, the language and the style, the novel-essay, the role of the hypothetical reader, the history, the inconsistencies and the mistakes found in both works and the topic of Spain.

KEYWORDS: Jonathan Swift; Juan Benet; narrative; palimpsests; intertextuality.

RECIBIDO: 18-11-2020

ACEPTADO: 25-01-2021

LO UNO Y LO MÚLTIPLE EN LA NARRATIVA DE ANTONIO PRIETO

ÁLVARO ALONSO

Universidad Complutense de Madrid

alvaroalonso@filol.ucm.es

RESUMEN

El concepto de *fusión mítica* es fundamental en la obra narrativa y crítica de Antonio Prieto. En este trabajo intento mostrar que esa idea obedece a una visión del mundo que privilegia el todo sobre las partes y las especies sobre los individuos (y en este sentido puede calificarse como platónica). Pero antes de que el novelista forjara el concepto de *fusión mítica*, esa noción de la realidad se refleja ya en las primeras novelas del autor, las de los años 50 y 60, que anticipan así su producción de madurez, correspondiente a los años finales del siglo XX y primeros del XXI.

PALABRAS CLAVE: Antonio Prieto; mito; platonismo; novela española; novela desde 1950.

ABSTRACT

The concept of *fusión mítica* is a relevant one in Antonio Prieto's narrative and critical work. In this article, I try to show that this idea stems from a vision of the world that gives preference to the whole over the parts and the species over the individuals (a vision that can be described as platonic). Before formally creating this concept, this portrayal of the world is analysed in Prieto's first novels, which were written in the 1950s and 1960s, but already foresees his major and last works.

KEY WORDS: Antonio Prieto; myth; Platonism; Spanish novel; novel after 1950.

RECIBIDO: 10-10-2020

ACEPTADO: 09-01-2021

ESCRIBIR EL DUELO: ACERCA DE *LOS DESTERRADOS* (1947), DE RAFAEL MORALES

JOSÉ ANTONIO LLERA

Universidad Autónoma de Madrid

jose.llera@uam.es

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *Los desterrados* [1947], de Rafael Morales, subrayando su raíz histórica y existencial. Se aporta el informe de censura depositado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y se lleva a cabo una lectura detenida de dos poemas del libro («Los que recuerdan» y «A los huecos que dejan los muertos»). Ambos expresan una idea moral de la memoria a través de imágenes de duelo que remiten al vacío y a lo fantasmal.

PALABRAS CLAVE: Rafael Morales; *Los desterrados*; poesía española de posguerra.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of *Los desterrados* [1947], by Rafael Morales, underlining its historical and existential roots. The censorship report deposited in the Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares) is provided, and a close reading of two poems from the book is offered («Los que recuerdan» y «A los huecos que dejan los muertos»). Both of them express a moral idea of memory through mourning images that refer to the void and the ghostly past.

KEY WORDS: Rafael Morales; *Los desterrados*; Spanish post-war poetry.

RECIBIDO: 05-11-2020

ACEPTADO: 16-01-2021

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ Y LA COMPAÑÍA IBEROAMERICANA DE PUBLICACIONES

Isabel Balsinde

Fundación Universitaria Española

biblio@fuesp.com

RESUMEN

El archivo de Pedro Sainz Rodríguez depositado en la FUE conserva una abundante documentación sobre la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1924-1931), de la que fue su director literario y principal impulsor. La CIAP primó siempre lo pedagógico sobre lo lucrativo, como puede verse en sus colecciones baratas pensadas para la divulgación. No obstante, en su catálogo se incluyeron también textos de investigación dirigidos a eruditos. Los autores escribían en exclusiva para la editorial, consiguiendo estabilidad económica y amplio reconocimiento en la CIAP, a la que demostraron su apoyo en los momentos más duros. En la correspondencia conservada podemos conocer las angustias, sugerencias, enfados y propuestas de muchos de ellos. Aunque la CIAP fracasó por sus dificultades financieras, permanece como ejemplo de empresa moderna y gran emporio comercial.

RESÚMENES / ABSTRACTS

PALABRAS CLAVE: libro; bibliotecas; imprenta; catálogos; industria editorial; premios literarios; librerías.

ABSTRACT

The files of Pedro Sainz Rodríguez, deposited in the FUE, retain extensive documentation on the *Compañía Iberoamericana de Publicaciones* (1924-1931), of which he was the literary director and principal promoter. CIAP always placed the pedagogical aspect above the profit, as can be seen in its cheap collections for informative purposes. However, its catalogue also included research texts for scholars. The authors wrote exclusively for the publisher, achieving economic stability and wide recognition at CIAP, to which they showed their support in the toughest moments. In the correspondence preserved we can learn about the anxieties, suggestions, anger, and proposals of many of them. Although CIAP was a failure due to financial troubles, it remains an example of a modern enterprise and a large commercial emporium.

KEY WORDS: book; libraries; printing; catalogs; publishing industry; literary awards; bookshops.

RECIBIDO: 14-10-2020

ACEPTADO: 10-01-2021

Normas para presentación de originales

Los artículos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.

Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica (CILH) viene publicándose como anuario regularmente desde 1978, aunque excepcionalmente puede publicar dos números al año.

Los datos personales del autor solo podrán aparecer en el encabezamiento, pero no constarán bajo ningún concepto en el artículo ni en las notas a pie de página para asegurar su posterior revisión ciega.

CILH está abierta a publicar aquellos trabajos científicos que se sometan a una revisión inicial por parte del Consejo Editorial de la revista que, en caso de su aprobación, procederá a enviarlos a los evaluadores para que realicen una valoración por pares, externa, ciega y anónima.

CILH hará llegar a los autores la decisión editorial, en la que constará la aceptación o rechazo del original enviado, las motivaciones de dicha decisión y, en caso de haberlas, las modificaciones sugeridas por los evaluadores.

NORMAS PARA AUTORES

1. Los artículos tendrán una extensión de 40.000 a 75.000 caracteres (espacios incluidos) a espacio y medio y las reseñas de 50.000 a 10.000 caracteres (espacios incluidos).

2. Los trabajos se enviarán a la plataforma OJS de la revista en soporte informático (Word).
3. La disposición de márgenes del documento será la que, por defecto, aparece en la configuración de un documento Word en el modo Normal: 2,5 cm. en márgenes superior e inferior; 3 cm. en márgenes derecho e izquierdo.
4. Todas las colaboraciones deberán ajustarse al formato siguiente: Se utilizará el tipo de letra Garamond tamaño 12 para el texto normal, tamaño 11 para las citas textuales de más de tres líneas y tamaño 10 para las notas a pie de página. El texto deberá ir debidamente justificado, incluidas las notas a pie de página que, en cualquier caso, se emplearán para aclarar o complementar, nunca para las referencias bibliográficas.
5. Encabezamiento: El título del artículo irá centrado y encabezando el trabajo en letras versales y versalitas, en Garamond 14 y sin comillas. A continuación, se indicará nombre y apellidos del autor en versales y versalitas en Garamond 12, seguido del nombre de la universidad o institución a la que pertenezca, en letra cursiva, y, debajo, en el mismo tamaño y letra normal, se añadirá el ORCID del investigador. En caso de no tenerlo, es gratuito y solo hay que registrarse en <https://orcid.org/register>

En caso de que el artículo esté escrito por dos o más colaboradores, estos deberán escoger en qué orden quieren hacerlo y añadir sus ORCID correspondientes. Además, una nota a pie de página junto a sus nombres deberá precisar cuál es la contribución específica de cada uno de ellos.

Asimismo, también en este encabezamiento y en nota a pie de página junto al autor o autores, deberá indicarse si el artículo es derivado de un proyecto de investigación o estancia financiada, así como los datos de referencia con el que identificarlo.

6. Se pondrán en párrafo aparte los dos resúmenes en español e inglés de unos 1.000 caracteres cada uno, precedidos por la palabra RESUMEN (en versalitas) y ABSTRACT, seguidas de dos puntos. Debajo de cada uno de los resúmenes se incluirán las PALABRAS CLAVE y KEY WORDS, con un máximo de cinco y separadas por punto y coma.

7. Los epígrafes de apartados en que el artículo se organice irán en el mismo tamaño de letra, en versalitas y alineados en el margen derecho de la página.

8. Las comillas que se emplearán serán las españolas o latinas («...»). Las inglesas (“...”.) quedan reservadas para casos en que deban utilizarse dentro del primer entrecomillado. En general, se evitarán mayúsculas y las negritas en el texto. Cuando alguna frase o palabra deba resaltarse o esté en un idioma que no sea español se pondrá en cursiva.

9. Forma de citación: Las citas bibliográficas seguirán los siguientes criterios:

a) Cuando la referencia es general, se citará el apellido o apellidos del autor seguidos del año, sin coma separadora y entre corchetes, p.e.: «Valbuena Briones [1980] conjetura que una de estas comedias tempranas podría ser la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de asunto devoto*».

b) Cuando se quiera hacer constar el número de páginas, este se indicará después del año y de dos puntos sin abreviatura alguna delante y entre corchetes, p.e.: «Sobre los mecanismos de la comedia de capa y espada existen dos trabajos fundamentales: Serralta [1987: 22-53] y Arellano [1988: 34- 40]».

10. Citas textuales: Cuando se transcriben tres o más líneas de otro texto, se reproducirán en párrafo aparte, sin comillas y sin sangrar ni la primera línea ni el párrafo. Se distinguirán del cuerpo principal por el interlineado y tamaño de letra menor: un solo espacio y Ga-

ramond En caso de que se cite un poema, se transcribirá la estrofa o estrofas con sangría mayor de párrafo (de 3,5 cm), un solo espacio y letra Garamond 11.

11. Disposición de la Bibliografía

11.1. Irá recogida al final del artículo bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (escrito en versalitas y, como el resto de epígrafes, alineado en el margen derecho). Deberá estar ordenada alfabéticamente y españolizada (por lo que se traducirá el lugar y se pondrá en la grafía de nuestro idioma; p.e: León Tolstói). Cuando de un mismo autor aparezcan citadas varias obras, se seguirá un criterio cronológico; en el caso de que de un autor se citen dos o más estudios aparecidos el mismo año, se hará constar detrás de este una letra minúscula.

11.2. En cuanto a la disposición de cada entrada bibliográfica, se ejemplifican casos diferentes: de libro individual, de artículo en revista, de artículo en libro colectivo, de publicaciones periódicas electrónicas y de prensa histórica:

a) Libro individual: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título en cursiva, más el lugar y la editorial, separados por comas; p.e.:

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

b) Artículo en revista: apellidos y nombre en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título del artículo entre comillas latinas o españolas («»), el nombre de la revista en cursiva, número del volumen, y páginas, todo ello separado por comas, salvo las páginas, que irán precedidas de dos puntos; p.e:

SERRALTA, Frédéric (1998): «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I: 83-93.

c) Artículo en volumen colectivo: apellidos en versales y versalitas, y nombre completo en letra normal, seguidos del título del artículo entre comillas, año de publicación entre paréntesis, el título del volumen en cursiva, seguido de la abreviatura ed. más el nombre los apellidos del editor o coordinador, título del volumen en cursiva, lugar, editorial, año, número del volumen -si procede- y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

WARDROPPER, Bruce W. (1976): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, ed. M. Durán y R. González Echevarría (Madrid, Gredos), II, 714-722.

d) Artículos en publicaciones periódicas electrónicas: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número o volumen, páginas que comprende el artículo dentro de la revista, en caso de que esté paginada. DOI o URL [Fecha de consulta]

OLIVA, César (2020): «El abuelo de Galdós. Novela y drama», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 10, 28-39.
<http://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/el-abuelo-de-galdos/pagina1.html> [12-2-2021]

e) Artículo en publicación periódica no académica o prensa histórica: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre del Periódico*, (día y mes separados por guion y el día en número árabe y el mes en número romano, entre paréntesis), página.

ANÓNIMO (1936): «Otra admirable actuación de La Tarumba», *ABC* —Sevilla—, (22-IV), 20.

12. ENTREGA DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán y gestionarán a través de la plataforma OJS (*Open Journal Systems*) que solicitará a los autores sus datos de contacto y la adscripción institucional o profesional.

Los autores, que recibirán copia de su trabajo en caso de ser aceptado y publicado, son los responsables del contenido del mismo. La aceptación de un original para su publicación supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

13. Datos de contacto: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* tiene su sede en la Fundación Universitaria Española, c/ Alcalá, 93, 28009 Madrid (ESPAÑA). Telf.: +34 91 431 11 93; e-mail: cilh@fuesp.com

SUMARIO

MONOGRAFÍA En torno a Ada Salas

MORANTE, José Luis

A solas en el canto (La poesía de Ada Salas)

MORALES BARBA, Rafael

*Desconsuelo, obsesión, dramatismo y deseo:
la elegía inicial de Ada Salas en Poesía y divergencia*

VIRTANEN, Ricardo

Ada Salas, la música de los espacios

RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria

*Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía
de Ada Salas, o el poder absoluto de la palabra*

MISCELÁNEA

ALONSO MIGUEL, Álvaro

Lo uno y lo múltiple en la novelística de Antonio Prieto

MEJÍAS ALONSO, Almudena y DIEZ MÉNGUEZ, Isabel Cristina

*Cinco años de escritoras en el Almanaque ilustrado
del Uruguay*

MACHÍN LUCAS, Jorge

*El palimpsesto de Los viajes de Gulliver,
de Jonathan Swift en la obra literaria de Juan Benet*

PRIETO, Antonio

Sayo de hierro y aventura

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

LIBROS

NOTICIAS DEL SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

