

# cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE  
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN  
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 44 / 2021



Grupo de investigación  
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS  
Aplicación a la enseñanza en Andalucía



EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**cervantes.es**

 Centro Virtual Cervantes







# cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE  
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN  
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 44 / 2021



Grupo de investigación  
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS  
Aplicación a la enseñanza en Andalucía



EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**cervantes.es**

 Centro Virtual Cervantes

## FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.<sup>a</sup> Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

**Director:** Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)  
**Secretario:** Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

## COMITÉ CIENTÍFICO

**Universidad de Sevilla:** Purificación Alcalá Arévalo, M.<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Fernando Millán Chivite, M.<sup>a</sup> Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.<sup>a</sup> Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.<sup>a</sup> Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

**Otras universidades españolas:** Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.<sup>a</sup> Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.<sup>a</sup> Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.<sup>a</sup> Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.<sup>a</sup> Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M.<sup>a</sup> Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.<sup>a</sup> Rosario Neira Piñero (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

**Universidades extranjeras:** Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

## COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla)

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Ana M.<sup>a</sup> Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

**Traductores del inglés:** Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán

**Traductores del francés:** Manuel G. Caballero, M.<sup>a</sup> del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson

**Traductores del taliano:** Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

## CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

[www.revistacauce.es](http://www.revistacauce.es) / [info@revistacauce.com](mailto:info@revistacauce.com)

**ANAGRAMA:** Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index – Thompson&Reuters)

El número 44 (2021) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

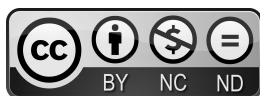
Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: Juan Carlos Abril (Universidad de Granada), Patricia Barrera Velasco (Universidad Internacional de La Rioja), Olga Bezhanova (Southern Illinois University Edwardsville), M.<sup>a</sup> José Bruña Bragado (Universidad de Salamanca), Nuria Capdevila-Argüelles (University of Exeter, Reino Unido), Juan Manuel Díaz Ayuga (Brown University, Estados Unidos), Fran Garcerá Román (Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver), David Giménez Folqués (Universitat de València), Linda Gould Levine (Montclair State University, Estados Unidos), Rodrigo Guijarro Lasheras (Universidad de Valladolid), Concepción Gutiérrez Blesa (Universidad Complutense de Madrid), Blanca Hernández Quintana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Marco Kunz (Université de Lausanne, Suiza), Kenia Martín Padilla (Universidad de La Laguna), José Luis Martínez-Dueñas Espejo (Universidad de Granada), Bryan Millanes Rivas (Universitat Autònoma de Barcelona), Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid), Susana Rivera (University of New Mexico), M.<sup>a</sup> del Rosario Ruiz Franco (Universidad Carlos III de Madrid), Laura Sánchez Blanco (Universidad Pontificia de Salamanca), Duncan Wheeler (University of Leeds), Ben de Witte (Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica), Guy Wood (Oregon State University, Estados Unidos).

Artículos recibidos: 15

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 4







## ÍNDICE

BARROSO VILLAR, M. <sup>a</sup> ELENA	
Editorial.....	13
<b>1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: NARRALUCES O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA: 50 AÑOS DESPUÉS</b>	
CODERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL	
Introducción al número monográfico.....	19
ACOSTA ROMERO, ÁNGEL	
Los imponderables literarios: el caso de José María Requena.....	29
RÍOS, FÉLIX J.	
La pasión narrativa de Luis Berenguer.....	51
SOLER GALLO, MIGUEL	
Andalucía como marco espacial de la narrativa de Mercedes Formica.....	87
VÁZQUEZ RECIO, NIEVES	
Fernando Quiñones y el <i>boom</i> hispanoamericano.....	125
YBORRA AZNAR, JOSÉ JUAN	
El espacio como constante narrativa: tres novelas andaluzas.....	147

## 2. SECCIÓN MISCELÁNEA

ÁLAVA CARRASCAL, M.<sup>a</sup> EUGENIA

La poesía social de Angelina Gatell. Crítica y denuncia en *Esa oscura palabra* (1963) y en dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía Española* en 1958.....173

DÍAZ VENTAS, ÁLVARO

La adaptación televisiva de *crematorio*. De la revisión histórica del 68 a la trama *noir* de la corrupción.....201

GARCÍA-AGUILAR, ALBERTO Y COELLO HERNÁNDEZ, ALEJANDRO

El género criminal en la trayectoria de Josefina y Claudio de la Torre: su colaboración teatral en *El enigma* (1939).....229

GARCÍA LÓPEZ, MIGUEL

Sujetos poéticos *queer*: género, espacio y tiempo en la poesía tardía de García Lorca.....251

LLORED, YANNICK

*Don Julián* de Juan Goytisolo, después de la «reivindicación».....279

MENDOZA PUERTAS, JORGE DANIEL

Plurinormativismo y ELE en Taiwán. Algunas reflexiones en torno a la enseñanza de las variedades geográficas.....297

## 3. RESEÑAS

MARTÍNEZ DEYROS, MARÍA

Barrera Velasco, Patricia y María del Mar Mañas Martínez (2019). *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*. Sevilla: Editorial Renacimiento. ISBN 9788417950026. 256 pp.

.....325





## EDITORIAL: *NARRALUCES*

### LEADING ARTICLE: *NARRALUCES*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.01>

BARROSO VILLAR, M.<sup>a</sup> ELENA  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Catedrática E. U.  
elena.barrosovillar@gmail.com

Como se conoce, cuando finalizaban los años sesenta del siglo XX empezaron a editarse destacadas novelas de autores andaluces o afincados en Andalucía. Reconocidas unas cuantas con premios literarios españoles de los más prestigiosos al principio de la década siguiente, adoptan estrategias narrativas acordes con las más generalizadas por las «neovanguardias», que tanto enaltecieron los más importantes escritores del llamado *boom* hispanoamericano. Por ello, empezó a hablarse de «Nueva Narrativa Andaluza», expresión discutida en cuanto al adjetivo «andaluza», dado que implicaría la existencia en esas novelas de algún elemento distintivo con respecto al resto de las escritas en español, pero ninguno de los que se han apuntado, temático o estilístico –problemas sociales de ciertos espacios andaluces, barroquismo lingüístico...–, puede cimentar con rigor esa pretendida condición de exclusividad andaluza y tampoco es una constante en ese conjunto novelístico, ni siquiera en las obras de un mismo autor, como es el caso de Alfonso Grosso, a veces tenido como referente por excelencia en cuanto a la elaboración barroca del discurso. Sumamente discutible es también denominar «nueva narrativa» al conjunto de esas novelas sin tener en cuenta hechos como, por ejemplo, que el granadino Francisco Ayala había publicado ya en 1958 *Muertes de perro*, alarde por entonces de actualidad estructural narrativa y, justo en 1971, *El jardín de las delicias* –obra novedosa donde las haya y que sí implica un relato, pese a las apariencias–, un año después de que el aragonés Carlos Saura estrenase la película homónima y en pleno éxito de los demás novelistas andaluces. Es decir, en un contexto cultural de cambio o regeneración de las expresiones artísticas. Ciertamente que poco o nada tienen que ver esos libros de Ayala con las novelas de José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, José María

Vaz de Soto, Alfonso Grosso, José María Requena, Aquilino Duque o Antonio Burgos, por mencionar solo algunos de entre los muchos nombres de la nueva narratividad en Andalucía, pero cierto también que entre las de estos mismos hay también diferencias sustantivas, como no podía dejar de ser. Verdad que Francisco Ayala, nacido en 1906, sobrepasa mucho en edad a la mayoría de ellos, pero este no parece ser criterio de exclusión si, por el contrario, se incluye a Manuel Halcón, nacido en 1900, entre los escritores de esa tendencia renovadora.

Otro asunto se imbrica en este de la que prefiero llamar «andalucidad» narrativa, evitando así la sinonimia con el «andalucismo» semánticamente marcado con sentido político, aunque no se excluirían en el caso de que la primera se demostrase. Se deriva del apelativo *narraluces* con el que los bautizó Carlos Muñiz Romero, novelista reconocido por entonces con el premio Angel Ganivet y que sería uno de ellos. De ese sobrenombre supieron sacar buen partido empresas editoriales con fines publicitarios y la mirada puesta en el mercado andaluz. La polémica conceptual se fue haciendo más compleja al cargarse la síntesis significativa básica –narradores + andaluces– con otra que se deslizó hacia ella como lo más natural: la de grupo y, más exactamente, la de generación. Como era de esperar, no tardaron en surgir voces discordantes, voces que, en nombre del rigor literario y puede que del individualismo también, tanto desde dentro del pretendido grupo como desde fuera de él dijeron y algunas siguen diciendo lo obvio, o sea, que no formaron un conjunto, escuela ni nada parecido; que las pautas de sus escrituras son muy dispares, que no podría delimitarse nítido el principio ni el fin generacional...

Con todo, *narraluces* sigue utilizándose acaso por ser vocablo cómodo para referirse, sin lastres semánticos añadidos, a aquellos buenos o magníficos novelistas que desde finales de la década sesenta y parte de la siguiente contribuyeron, solventes y eficaces, a renovar la novela escrita en español. Como es lógico, cada uno de ellos ha ido moldeando su escritura conforme fueron evolucionando sus propios criterios y las tendencias literarias. Son andaluces o habitantes de Andalucía. Son nombres a los que *Cauce* quiere felicitar cuando va cumpliéndose medio siglo desde aquellos primeros años setenta, porque sabe la gran importancia de aquel impulso renovador y de sus logros.







**1. SECCIÓN MONOGRÁFICO:**

**INTRODUCCIÓN AL NÚMERO MONOGRÁFICO.**  
***NARRALUCES O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA:***  
**50 AÑOS DESPUÉS**



# INTRODUCCIÓN AL NÚMERO MONOGRÁFICO. *NARRALUCES* O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA: 50 AÑOS DESPUÉS

## INTRODUCTION TO THE MONOGRAPHIC ISSUE. *NARRALUCES* OR THE *NUEVA NARRATIVA ANDALUZA*, 50 YEARS LATER

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.02>

CORDERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID (ESPAÑA)  
Profesor Asociado  
Código ORCID: 0000-0002-7466-5529  
[lcordero@uva.es](mailto:lcordero@uva.es)

**Resumen:** La Nueva Narrativa Andaluza, entre cuyos autores están los llamados *narraluces*, fue un fenómeno literario y comercial ocurrido en España entre finales de los años 60 y principios de los 80 del siglo XX. La escasez de estudios, el debate sobre la naturaleza del fenómeno, dividida entre lo literario y lo editorial, así como la canonicidad y la calidad literaria de sus autores sirven de punto de partida y justificación a un número monográfico en el que se analiza la producción de los escritores Luis Berenguer, José Manuel Caballero Bonald, Mercedes Formica, Ramón Pérez Montero, Fernando Quiñones y José María Requena. Se concluye que los argumentos dados a favor del grupo literario son endebles y que, en gran medida, el de los *narraluces* fue un fenómeno mercantil, si bien no se pone en duda la calidad literaria del conjunto, que debería ser analizada por los críticos en el futuro.

**Palabras clave:** *Narraluces*. Nueva Narrativa Andaluza. Literatura Española. Mercadotecnia editorial. Luis Berenguer. José Manuel Caballero Bonald. Mercedes Formica. Ramón Pérez Montero. Fernando Quiñones. José María Requena.

**Abstract:** The Nueva Narrativa Andaluza [New Andalusian Narration], among whose authors are included the so-called *narraluces*, was a literary and commercial trend that took place in Spain between the late 60's and the early 80's of the 20<sup>th</sup>-century. The lack of a profuse scholarly analysis, the debate around the real nature of this trend, between literature and the market, as well as the author's canonicity and literary quality are the starting point and grounds for a monographic issue in which is analyzed the oeuvre produced by Luis Berenguer, José Manuel Caballero Bonald, Mercedes Formica, Ramón Pérez Montero, Fernando Quiñones, and José María Requena. The conclusions are that former arguments about the realness of the *narraluces* as a literary group are weak, that *narraluces'* group was mostly a market technique, although this does not justify doubting about the overall quality of their production, that should be studied by other scholars in the future.

**Key-words:** *Narraluces*. *Nueva Narrativa Andaluza*. Spanish Literature. Publishing-house marketing. Luis Berenguer. José Manuel Caballero Bonald. Mercedes Formica. Ramón Pérez Montero. Fernando Quiñones. José María Requena.

## 1. LOS *NARRALUCES* 50 AÑOS DESPUÉS, UNA INTRODUCCIÓN A LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA

Medio siglo ha pasado desde el surgimiento de lo que se dio en llamar *narraluces* o Nueva Narrativa Andaluza; medio siglo en que el fenómeno editorial y literario que supuso sigue, en general y con contadas excepciones, sin un estudio sistemático, profundo y actualizado, a la par que sus autores se mantienen bien relegados por completo de la investigación académica, bien analizados desde otras perspectivas que poco o nada tienen que ver con ese renacer que fue para las letras andaluzas la renovación entre finales de los 60, la década de los 70 y primeros de los 80 del siglo XX, muy en especial entre 1968 y 1975, con el 71 como punto álgido.

Se toma esta fecha de 1971 como referencia en cuanto a la efeméride por coincidir con el año en que el diario *Pueblo* publicó a lo largo del verano una encuesta a la que respondieron varios escritores andaluces sobre la escritura del momento en el sur de España y que, para aquel año, había sido ya galardonada con cierta abundancia. Más allá de esta encuesta en prensa, fueron los premios otro de los componentes que aglutinaron a este grupo de narradores andaluces. El Alfaguara, Ateneo de Sevilla, Ciudad de San Fernando, Nadal, Planeta, Sésamo fueron algunos de los obtenidos por los llamados *narraluces*, o en que quedaron finalistas u obtuvieron algún tipo de accésit o mención.

Terminaron de cuajar el fenómeno, por un lado, los textos antológicos *Once relatos. Los andaluces cuentan* (1974), aparecidos por primera vez en el número 45/46 de la revista *Litoral*, y *Narradores andaluces* (1981), editada por el escritor y profesor Rafael de Cózar con una voluntad de no quedarse meramente dentro de los parámetros de la Nueva Narrativa Andaluza. Por otro, un inusitado interés por conceptualizar el fenómeno con la publicación de *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia* de José Luis Ortiz de Lanzagorta (1972) e *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza* de Juan de Dios Ruiz-Copete (1976). Junto con la mencionada encuesta de la que este año se cumplen 50 años, crearon un canon y conformaron una teorización para un fenómeno literario –sigue

abierta la polémica sobre si fue fruto de la casualidad o de la mercadotecnia, aunque la balanza se inclina hacia lo segundo— tras el que se ha querido ver la mano de Alfonso Grosso y cuya denominación, el neologismo *narraluces*, se debe a Carlos Muñiz Romero.

De estas disquisiciones teóricas emana que, además del cultivo del género narrativo (poco habitual entre los grandes nombres precedentes, más volcados en la poesía) y el origen común de estos escritores en Andalucía, las obras producidas por la nómina de autores —la variedad de edades desaconseja hablar de generación— se enmarcan dentro de unas características comunes. Ortiz de Lanzagorta (1972: 27-30) menciona la voluntad de renovación, la preocupación por el trabajo con el lenguaje de la mano con el refinamiento intelectual, así como un gusto por el misterio (entiéndase, lo no mimético y la exploración de los límites de lo real). A estas se juntan la tendencia al barroquismo (Ruiz-Copete, 1974: 22) y la preferencia, casi reivindicativa podría añadirse, de Andalucía como marco para la narración (Cózar, 1981: 13), es decir, una literatura diferente, renovada, desde y sobre Andalucía. Es preciso añadir la filiación con el proceso de renovación que viven en el momento las letras latinoamericanas y que cuajarán en el *Boom*, con el que no solo guardan el similar gusto por la narrativa fantástica, sino también el aura de fenómeno mercantil que en paralelo heredaría la narrativa canaria de los *narraguanches* (Krč, 2009: 113).

Bajo estos principios estéticos se reúnen escritores dispares, incluso de diferentes generaciones, pese a ser mayoría los nacidos en los 20 y 30 (la Generación de Medio Siglo), con la común unión de su origen andaluz: Manuel Barrios, Luis Berenguer, Antonio Burgos, José Manuel Caballero Bonald, los hermanos Jesús y José de las Cuevas, Aquilino Duque, Manuel Ferrand, Grosso, Manuel Halcón, Federico López Pereira, Muñiz Romero, Rafael Pérez Estrada, Fernando Quiñones, José María Requena, Julio Manuel de la Rosa, Javier Smith, Ramón Solís o José María Vaz de Soto. A esta lista deben añadirse al menos los dos nombres de las pocas representantes femeninas en la órbita de la renovación narrativa andaluza, María Paz Díaz y Mercedes Formica, así como la de otros escritores que, si bien no siempre se incorporan a este listado, sí que mantenían relación con algunos de sus integrantes: Manuel Andújar, José Antonio Muñoz Rojas, Manuel Salado, José Juvenal Soto Carratala, Pedro Tedde de Lorca o Eduardo Tijeras. Es esta una lista, en cualquier caso, sobre la que cabe

discrepar y que, sin duda, puede modificarse a lo largo de futuros trabajos, pero que evidencia tanto la abundancia de nombres, de ahí que se hablara de un *boom*, como la diversidad de estilos literarios. Varios de sus componentes vieron un reduccionismo claro y, sin ir más lejos, a Caballero Bonald los *narraluces* le generaron escepticismo y no participó de manera activa en el supuesto grupo.

Con este panorama de partida, y con la voluntad primordial de aumentar el conocimiento y análisis de estos escritores y su obra, sobre todo los menos estudiados por la crítica, y de hacer un balance –así sea parcial– de los *narraluces*, se plantea una serie de cuestiones a las que este monográfico busca dar respuesta en mayor o menor medida: ¿fueron los *narraluces* un genuino grupo literario o todo se debió a una estrategia comercial?, ¿cuáles han sido las dinámicas de inclusión y exclusión de sus autores en el canon de la literatura española y cuáles han sido las causas de que no se consolidara un grupo en su momento exitoso?, ¿cómo se interpretan desde el presente sus obras y qué análisis pueden hacerse de las mismas?, ¿qué herencia han dejado a la pléyade de narradores andaluces que les han seguido, algunos tan notables como Felipe Benítez Reyes, Juan Bonilla, Elvira Lindo, Antonio Muñoz Molina o Juan José Téllez?

La crítica posterior ha abordado alguno de estos asuntos, pero tras el tiempo pasado es preciso retomar y actualizar sus reflexiones. El pionero fue entre finales de los 80 y primeros de los 90 Fortes, que en sus dos obras al respecto (1987, 1990) desmonta la Nueva Narrativa Andaluza desde postulados marxistas como un movimiento comercial de mercado ideológico y financiero (1990: 40) y reubicándola dentro de la sublimación andalucista histórica:

[Esta narrativa] insiste en aplicar su mecánica de sublimación sobre Andalucía reproduciendo una histórica sublimación andalucista –que se remonta en su antecedente inmediato al populismo y andalucismo de nuestros «señoritos» metidos a «poetas», esto es: la engañosa «generación poética del 27», y aún más hacia atrás a nuestro «universal» Juan Ramón Jiménez, nuestro «reanimista» y «melodramático» Gustavo Adolfo Bécquer, nuestro «romanticismo reaccionario», etc. – (1990: 44).

Con el cambio de siglo, Ortega ofreció una perspectiva general de la producción literaria en Andalucía con el título *Letras andaluzas: de Ganivet a Vaz de Soto* (2001) y la revista *El maquinista de la generación* en su número 16 (2008) aportaba una visión divulgativa, sin sacrificar

profesionalidad y rigor académico, que hoy sigue siendo una muy válida vía de entrada para los neófitos.

En la misma década, Morales Lomas publica el estudio de esta literatura no tanto desde los *narraluces* en sí como desde la más general Nueva Narrativa Andaluza, en el que con gran posibilidad sea el estudio más ambicioso y detallado hasta la fecha. Su pormenorizada lectura de la literatura del momento le lleva a concluir que no existió una diferencia palmaria entre la narrativa andaluza y el resto de la narrativa española, pero que debe reconocerse el liderazgo ejercido en los 70 desde Andalucía (2005: 48). En los últimos diez años, la aportación al debate de Galán Fernández (2014) parte de la dificultad de separar la literatura andaluza de la española, cuestión que ya había tratado Cózar (2006), al que se une la diversidad de voces para problematizar la Nueva Narrativa Andaluza. Con ecos de la postura de Fortes, su contribución responde a una de las preguntas planteadas, pues entiende, reelaborando a Chicharro ([1983] 2004), que lo que se ha dado en llamar *narraluces* no es más que una mera concomitancia de premios en un breve lapso de tiempo que abundan en una Andalucía ideal, mítica y literaturizada:

La crítica defensora del fenómeno no tenía pruebas suficientes, solo una nómina amplísima de novelistas y premios nacionales que, coincidiendo en muy corto plazo —del año 1968 al 1973 aproximadamente—, avalaban la existencia de una oleada narrativa regional sin precedentes, pero nadie supo demostrar a ciencia cierta dónde estaba la peculiaridad etopéyica del intelectual andaluz y su discurso, aunque abundan las monografías caracterizadoras en que se esbozan numerosos presuntos rasgos continuos, véase, por ejemplo, *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria* (1977), de Juan de Dios Ruiz-Copete, en que encontramos títulos capitulares de un misticismo acendrado, tales como «El misterio supremo de la luz» o «Las formas ocultas de las sombras». En ellos defiende, metafísica en ristre, a Andalucía como esencia permanente. La identidad andaluza, los intelectuales andaluces —no todos— lo sabían, quedaba lejos de este sedimento romántico, pero creo necesario resaltar la validez parcial de algunos de estos argumentos teóricos, no porque los suscriba, sino porque ayudan a diseccionar la lógica de la Andalucía hecha materia estética que estos narradores sí que compartían, sí que producían. Lo que, a mi parecer, estos críticos *esencialistas* no asumieron es que habían trasvasado la materia estética a la historia andaluza, y que el objeto de estudio que revelaría el carácter concomitante de los *narraluces* no había de ser Andalucía, cuyo espíritu insuflaba un carácter propio e idéntico a sus escritores —nótese la ironía—, sino la Andalucía mítica, literaturizada, inventada la centuria anterior, que estos escritores, funcionarios intelectuales del franquismo, reproducían, daba igual que fueran andaluces o no. (s. p.).

También en 2014, Jurado Morales coordinó el curso «Los *narraluces*: la Nueva Narrativa Andaluza», cuyas ponencias, aunque no transcritas, pueden consultarse en vídeo (2014). Por último, Ruiz-Copete (2015: 36-37) retoma su obra precedente y valora la narrativa andaluza dentro de una tradición cultural propia en la cual se inscribió la narrativa de los 70, dejando así abierta la disquisición dicotómica entre la existencia y la naturaleza de la Nueva Narrativa Andaluza de la que se viene hablando.

Este monográfico busca engrosar la escasa investigación previa y es un intento de terminar de abrir un campo de estudio relegado durante medio siglo. Dos son las coordenadas principales que dirigen las páginas que siguen: la narrativa apegada al espacio geográfico próximo y, con la excepción de Bonald, la indagación en algunos de los autores menos estudiados. Este es el caso de Requena, a cuya novelística se asoma Acosta Romero aportando abundante material documental poco conocido hasta ahora. Algo más reivindicado en los últimos años y con reediciones recientes de su obra, Berenguer centra la atención del minucioso análisis de Ríos Torres. También dentro de un proceso de redescubrimiento está Formica, si bien la crítica ha centrado sus esfuerzos en cuestiones ideológicas y feministas. Soler Gallo propone un acercamiento diferente a la jurista gaditana desde la importancia del espacio andaluz en su obra y, de paso, incluye a una de las pocas mujeres narradoras que destacaron en el momento. La indiscutible influencia del *Boom* hispanoamericano en los *narraluces* la aborda Vázquez Recio, tomando como eje de su análisis a otro escritor que va ganando aceptación académica en el presente como es el caso de Quiñones. Algo más canónico, Caballero Bonald junto con Berenguer y el escritor contemporáneo Ramón Pérez Montero dan pie a Yborra Aznar para una disquisición sobre la relevancia del marco geográfico andaluz en estos escritores.

Además de esa importancia del contexto andaluz como escenario narrativo, puede inferirse de lo hasta aquí dicho que sobre estos autores planea la inclusión o expulsión del canon. No en vano, la gran disputa en torno a la Nueva Narrativa Andaluza es su calidad literaria más allá del fenómeno editorial. Como es sabido, el canon opera hasta cierto modo cual rueda de la fortuna y no deja de ser, tomando las palabras de Mainer, un «elenco de nombres que se constituye en repertorio referencial de las líneas de fuerza de una literatura y, en tal sentido, es una permanente actualización



del pasado» (1998: 272). Es cierto que gran parte de los escritores que conforman la nómina de *narraluces* ha caído hoy en el olvido salvo para algunos eruditos, en sus enclaves natales o con los que estuvieron vinculados. Queda como estandarte canónico claro Caballero Bonald, con la ironía de ser el primero en desmarcarse de la etiqueta, tanto por la solidez de su obra, respaldada por el Premio Cervantes, como por la atención crítica recibida. Situación muy diferente a la Grosso, al que se tiene por ideólogo de los *narraluces*, que si bien gozó de abundantes ediciones y estudios hasta el cambio de siglo, estos –sin escasear– han menguado con los años. Es necesario revisar su figura para colocarla en su justo lugar y, más en concreto, para iluminar facetas todavía oscuras sobre su motivación para, en teoría, mover los hilos desde la trastienda de los *narraluces*. En un espacio intermedio quedan autores como Berenguer, Quiñones o Formica, todos ellos analizados en este monográfico, que sin alcanzar las alturas del canon hegemónico sí que se están reubicando dentro de la historia de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Mención aparte por lo excepcional merece *Manuela* (1970) de Halcón, con reedición reciente, en la que mucho ha tenido que ver la adaptación cinematográfica homónima de Gonzalo García Pelayo (1976) y el propio director. Este balance evidencia los actuales intereses del canon al tiempo que ponen de manifiesto el desconocimiento en que están cayendo tantos otros integrantes de este grupo.

Al hilo de la canonicidad, y retomando el estudio de Vázquez Recio, una de las cuestiones planteadas queda irremediablemente inconclusa. Si el grueso de escritores del *Boom* latinoamericano ha trascendido a la historia de las letras en español, qué llevó al descalabro de tantos miembros de los *narraluces*. ¿Fue solo la falta de calidad fruto de una ambición comercial o hubo más factores? De la mayoría de los estudios que aquí se presenta se desprende que el fenómeno tuvo mucho de operación mercadotécnica y no tanto de genuino grupo literario. Asumiéndolo como cierto, qué sabemos de la misma, qué evidencias y documentación han llegado al presente. Es sin duda una vía de estudio, más centrada en el proceso editorial, que queda abierta. Como también lo queda la de la calidad, de más difícil respuesta, pues a la postre depende de las futuras incursiones de los investigadores en la *oeuvre* de los *narraluces* y de los procesos de recuperación para el gran público lector que estén por venir.

Hay también consenso sobre la concepción de la Nueva Narrativa Andaluza no como un grupo en sentido estricto, más allá de los obvios vínculos personales entre sus autores y del interés comercial, en la línea de Fortes o Galán Fernández, pero sí de una preferencia obvia por Andalucía como escenario narrativo, cuya motivación está aún por indagarse a fondo (¿pudo influirles la inminencia de lo que luego sería el Estado de las Autonomías?) Si esa primera discusión parece quedar zanjada, queda aún pendiente el debate mayor, casi bizantino, sobre la división entre una literatura andaluza desgajada de la española, que si bien presenta la complicación de aplicar la categoría decimonónica de literatura nacional al presente, en los próximos años podría repensarse desde los Estudios Culturales. Una última cuestión que queda irresuelta es el papel que tuvieron como precursores de la narrativa actual escrita por y sobre Andalucía, que vive un nuevo florecimiento pero con mayor lejanía de esos entornos tan caros para los *narraluces*.

En suma, este monográfico pone un mero punto seguido, es de esperar, en la investigación sobre la Nueva Narrativa Andaluza de los 70. Las próximas efemérides de publicación de obras tan notables como *Ágata ojo de gato*, *Florido mayo*, *Leña verde* o *Sexteto de amor ibérico* invita a pensar que será una oportunidad para una recuperación literaria.

## 2. REFERENCIAS

- Chicharro, A. ([1983] 2004). Debate nacionalista y estudios literarios (1): crítica y literatura andaluzas, hoy. En A. Chicharro, *Para una historia del pensamiento literario en España* (pp. 309-322). CSIC.
- Cózar, R. de. (2006). La literatura y la identidad andaluza. En J. Parra Ramos (Ed.), *Actas del congreso "Literatura e historia"* (pp. 51-62). Fundación Caballero Bonald.
- Cózar, R. de (Ed.) (1981). *Narradores andaluces*. Legasa.
- Fortes, J. A. (1987). *Novelar en Andalucía*. Libertarias.
- Fortes, J. A. (1990). *La Nueva Narrativa Andaluza. Una lectura de sus textos*. Anthropos.
- Galán Fernández, N. C. (2014). Notas para definir la literatura andaluza: del mito decimonónico a los narraluces. En I. Murcia Serrano y C. Moya García (Dirs.), *Letras del XIX. Encuentro de investigadores de la*

- lengua española. Congreso homenaje a Manuel Urbano y en recuerdo de Enrique Toral Peñaranda* (s. p.). Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/letras\\_xix/articulo4.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo4.htm). Fecha de consulta: 15/10/2021.
- Jurado Morales, J. (2014). Los *narraluces*: la Nueva Narrativa Andaluza. *Literatura Andaluza en Red*. <https://literaturaandaluzaenred.org/los-narraluces-la-nueva-narrativa-andaluza/>
- Krč, E. (2009). El fenómeno de los narraluces y los narraguanches. *Studia Romanistica* 9(1), 113-121.
- Mainer, J. C. (1998). Sobre el canon de la literatura española del siglo XX. En E. Sullà (Comp.), *El canon literario* (pp. 271-299). Arco.
- Muñiz Romero, C. (Ed.) (1974). *Once relatos. Los andaluces cuentan*. Litoral.
- Ortega, J. (2001). *Letras andaluzas: de Ganivet a Vaz de Soto*. Método.
- Ortiz de Lanzagorta, J. L. (1972). *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Ruiz-Copete, J. de D. (1974). En torno al fenómeno geoliterario andaluz. En C. Muñiz Romero (Ed.), *Once relatos. Los andaluces cuentan* (pp. 17-23). Litoral.
- Ruiz-Copete, J. de D. (2015). *Fórmula sur. Casi una teoría y dos asedios críticos (Alfonso Grosso y José Manuel Caballero Bonald)*. Diputación de Sevilla.
- Ruiz Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Diputación Provincial de Sevilla.



# LOS IMPONDERABLES LITERARIOS: EL CASO DE JOSÉ MARÍA REQUENA

## THE LITERARY IMPONDERABLES: THE CASE OF JOSÉ MARÍA REQUENA

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.03>

ACOSTA ROMERO, ÁNGEL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)  
Profesor Titular de Universidad  
Código ORCID: 0000-0002-8002-1113  
[iseaar@us.es](mailto:iseaar@us.es)

**Resumen:** La obra literaria de José María Requena (1925-1998) no ha tenido, ni siquiera entre sus paisanos, el reconocimiento que merece, ni antes ni después de *El cuajarón*, su primera novela, ganadora del Premio Nadal en 1971, circunstancia esta que hizo inscribir su nombre en el famoso y polémico movimiento de los «narraluces». En este trabajo, se intentan esbozar algunas de las razones de todo tipo (biográficas, literarias, sociológicas) que ayuden a comprender el porqué de esa falta de reconocimiento, al tiempo que se resume la trayectoria vital y literaria del escritor de Carmona y se analizan las principales dimensiones de su obra.

**Palabras clave:** Narraluces. Nueva Narrativa Andaluza. José María Requena., Carmona.

**Abstract:** The literary work of José María Requena (1925-1998) has not received, not even among his fellow countrymen, the recognition it deserves, neither before nor after *El cuajarón*, his first novel, winner of the Nadal Prize in 1971, a circumstance that led to inscribe his name in the famous and controversial «narraluces» movement. In this paper, an attempt is made to outline some of the reasons of all kinds (biographical, literary, sociological) that help to understand the cause of this lack of recognition, while summarizing the vital and literary career of the writer from Carmona and analyzing the main dimensions of his work.

**Key-words:** Narraluces. New Andalusian narrative. José María Requena. Carmona.

## 1. APUNTES BIOGRÁFICOS Y VOCACIÓN LITERARIA

José María Requena Barrera nació en Carmona el 18 de abril de 1925. Su padre, Rafael, era farmacéutico y responsable de una botica de la localidad en la calle de San Pedro que aún hoy conserva la familia y donde se encontraba también la vivienda familiar:

Mi casa, de dos pisos y azotea, estaba y está a la orilla de la gran carretera que baja de Madrid hacia Sevilla y pasa rozando casi la base de una torre que es réplica la mar de airosa de la gran Giralda, abundante ruido de motores colándose por los balcones de hierros verdes, en una travesía, que, menos de medio siglo antes, recorrían las fatigadas diligencias que tantas y tan doradas tentaciones despertaron en los románticos bandidos de cante y trabuco, patillas de hacha, morenaza a la grupa y fama de mala buena gente guerrera y generosa con los necesitados<sup>1</sup>.

Su madre, Teresa, tuvo que luchar contra la tuberculosis buena parte de su vida, lo que obligó a que los hijos, José María y Rafael, estudiaran internos en colegios salesianos de la provincia de Sevilla, primero en Alcalá de Guadaíra, hasta abril de 1939, después en Utrera a partir del tercer curso de Bachillerato: «Años tristes, casi amargos, de disciplina colegial al son de la guerra de aquí y de la otra más grande y más lejana, bofetadas por nada, por hablar en la fila». Tiempos duros y al mismo tiempo propicios para el desarrollo de un carácter fuerte y una especial sensibilidad para un niño que, dentro de su situación privilegiada, se enfrentaba al absurdo de muchas experiencias: la enfermedad de la madre, la soledad, la disciplina cuartelera del colegio, las guerras...

Con once años «de ojos muy abiertos», Requena vive de manera indirecta la Guerra civil, de especial virulencia e irracionalidad en los pueblos: «Guerra entre hermanos, guerra de ajustar cuentas por tantos y tan diferentes motivos, sin descartar, sin más, un saludo no contestado, una vieja y mantenida antipatía de familias vecinas». Esa experiencia fue no solo un conjunto de trágicas anécdotas grabadas en la memoria infantil, también para un niño de especial sensibilidad un motivo de aprendizaje sobre las miserias de la naturaleza humana. No es extraño que el odio y la venganza ocupen un lugar predominante en las futuras historias relatadas por Requena.

Terminado el Bachillerato, la opinión paterna se impone a su deseo:

---

<sup>1</sup> A partir de esta nota, no volvemos a referenciar estos apuntes biográficos no publicados y

«No están los tiempos para estudiar Filosofía y Letras, carrera para niñas ricas», dice su padre, y Requena comienza la licenciatura de Derecho en Granada, «llevado, como otros tantos cartagineses huidos del Romano que el temible Pelsmaeker impartía en Sevilla»<sup>2</sup>: «¡Granada! Para el muchacho que escribía ya sus primeras cosas, qué rara experiencia aquella de conocer la belleza granadina en días de hambre de la mala, hambre de pan de los años cuarenta, boniato en todas las comidas [...], días de vagar por esas calles y pararse a mirar los perros que hallaban el alivio de algún desperdicio en la basura».

Tras ese primer año en Granada, continúa sus estudios en Sevilla; reside en una pensión y viaja a Carmona los fines de semana, para comprobar de nuevo, ahora en su pueblo, los estragos económicos y sociales de la nueva situación surgida de la guerra:

Bien tristes aquellos años de pueblo con una mayoría verdaderamente hambrienta, de gañanes parados al filo de la carretera general, delante de mi casa, pendiente de la buena colilla de cigarro apenas apurado y nada digamos, si algún fumador de privilegio echaba al suelo de los alcances el aromático chicote de un cigarrillo rubio americano.

De esas escenas de jornaleros y campesinos pendientes del poco trabajo en las haciendas y cortijos señoriales de la Baja Andalucía, de ese enfrentamiento milenario, de ese complejo mundo de injusticia social y sentimientos cruzados, bebe el escritor en ciernes para crear con el tiempo todo un universo literario que, si hoy pudiera parecer parcialmente superado, se eleva por encima de las circunstancias históricas y geográficas concretas para convertirse en un enorme mosaico de humanidad permanente.

A mitad de la carrera cumple con sus obligaciones militares en plena guerra mundial (Milicia universitario en Ronda): «... toques de generalas a

---

<sup>2</sup> Para una reseña biobibliográfica de Francisco de Pelsmaeker e Iváñez, Catedrático de Derecho Romano en la Universidad de Sevilla desde 1931, puede consultarse en red el «Diccionario de catedráticos españoles de Derecho (1847-1943)» de la Universidad Carlos III de Madrid: [https://portal.uc3m.es/portal/page/portal/instituto\\_figuerola/programas/phu/diccionariodecatedraticos/lcatedraticos/pivanez](https://portal.uc3m.es/portal/page/portal/instituto_figuerola/programas/phu/diccionariodecatedraticos/lcatedraticos/pivanez)

medianoche sin decirte si íbamos, por fin, a pegar tiros en Algeciras contra un posible desembarco aliado». En junio de 1947 termina la carrera de Derecho a la que no conseguirá sacar ningún partido por su propia desidia en las oposiciones y, sobre todo, por su apuesta decidida y consciente por las letras: «Prefiero someterme a la renuncia de muchas alegrías. Hacer mío el costosísimo ocio para escribir, ocio para encastillarme en unos propósitos nada pretenciosos, pero sí muy decidido a entregarme al hermoso mundo de las palabras». En su casa, a veces, le esconden la máquina de escribir para evitar que se encele con sus sueños en forma de palabras.

Esa vocación primera y única de su vida le lleva a entrar en contacto con otros jóvenes poetas sevillanos con los que inicia una aventura literaria que se convierte en tertulia trianera (calle Castilla, 43) y se manifiesta en la revista *Guadalquivir* (1951)<sup>3</sup>, primera revista poética sevillana de posguerra.

En esa revista, Requena inicia sus pasos como poeta antes de desplazarse a Madrid para estudiar en la Escuela oficial de Periodismo, lo que marcará definitivamente su futuro profesional y familiar. En efecto, las prácticas obligatorias del tercer curso de la diplomatura le llevarán a *La Gaceta del Norte* de Bilbao que se convertirá en su primer destino laboral.

Ya situado en Bilbao, consigue publicar en la prestigiosa «Colección Ágora» su primer libro de poemas, *La sangre por las cosas* (1956), finalista el año anterior del Premio Adonáis. Las escasas y breves reseñas publicadas sobre la poesía de Requena alaban con acierto la universalidad temática de su producción en versos que se extenderá, como veremos, a sus novelas:

Puede ocurrir, es el caso de José María Requena, que este hombre tenga un espacio geográfico reconocible, recreado de la peripecia vivencial del propio poeta; mas, trascendentalizada, su problemática es válida siempre. No hay demagogia ni partidismo ni ideología. Es asumir lo esencial humano sin distinciones ni matices... Libro importante este primero de Requena (Rodríguez Pacheco, 1992).

A pesar de su aparente diversidad temática (lo religioso, el tiempo, el amor, la muerte), este primer poemario de Requena adquiere una coherencia y unidad muy profundas presididos por un halo de tristeza permanente, como antigua o heredada, impropia de un hombre joven, aunque marcado ya

---

<sup>3</sup> En la nómina oficial del grupo poético estaban Manuel García Viñó, Fausto Botello de las Heras, Amalio García González, Francisco González Tartabull y el propio José María Requena. De la revista, llegaron a aparecer doce números al precio de 4 pesetas el ejemplar.



por su propia historia (Acosta, 2001) como él mismo reconoce<sup>4</sup>.

El periódico vasco, como reportero, le dio «cientos y miles de ocasiones para conocer de cerca las gentes, los problemas y las adversidades, los estilos de trabajo y de diversión, las fiestas y los deportes», entre ellas la fiesta de los toros. Se harán, por ejemplo, famosos sus artículos de tema taurino recogidos en la sección «Desde el patio de cuadrillas», que más tarde, reelaborará y ampliará, en forma de ensayos breves, en dos libros sobre el tema: *Gente del toro* (1971) y *Toro mundo* (1990).

A Requena no le interesaba tanto el espectáculo del ruedo, sus crónicas no hablan de la corrida, sino de los seres humanos que están a punto de enfrentarse a la muerte y ambicionan el triunfo y la gloria material. A pesar de la apariencia, sus artículos no son crónicas de toros ni tampoco *El cuajaron*, su primera novela y ganadora del Nadal (1972) es una novela taurina.

En 1964, el Requena periodista es reclamado por *El Correo de Andalucía* («cargo ofrecido, no buscado») y vuelve al sur. En ese momento, el decano de la prensa sevillana se encuentra en un momento de claro declive, y, sin embargo, con Requena, primero como subdirector, después como director (1975-1978), y en plena transición política, el diario se sitúa indiscutiblemente en la vanguardia informativa española:

*El Correo de Andalucía*, tras vivir una buena coyuntura al inicio de la transición, con José María Requena al frente, conoce asimismo una caída posterior, mucho más aguda, de su audiencia; en 1978 se hace cargo del diario Ramón Gómez Carrión y el diario atraviesa una etapa gris, con reducción también de su presencia fuera de Sevilla y provincia y visible acercamiento al PSOE (Checa Godoy, 2011).

En efecto, el compromiso político adquirido por el periódico, que se manifiesta en artículos y editoriales, provocará a Requena no pocos problemas (denuncias a diario) y, con toda seguridad, influyó para que a los tres años de su nombramiento, fuera despedido sin muchas explicaciones, concretamente el 9 de febrero de 1978: «Uno de los temas más importantes fue la admisión del Partido Comunista [...] me costó la salida del periódico; elaboré un editorial diciendo que me alegraba y las fuerzas vivas de la

---

<sup>4</sup> «A veces, me he parado a rebuscar en la memoria los primeros brotes de esa voluntad por las letras y siempre he llegado a la conclusión de que los más decisivos impulsos de tales tendencias coinciden con mis circunstancias más dramáticas y negativas» (Requena, s.f.).

ciudad no me lo perdonaron» (Cárdenas, 1998).

El regreso a sus raíces se verá manifestado literariamente en su *Gracia pensativa* (1969), conjunto de poemas dedicados a Sevilla que debería estar por su intensidad emotiva y estética, lejos de tópicos y narcisismos vacíos, entre los grandes libros dedicados a la ciudad. Además de otros poemas sueltos, completan la bibliografía poética de Requena, *La vida cuando llueve* (1987) y *A campo ajusticiado*, conjunto de poemas no publicados en vida del escritor, pero recogidos en el volumen III de sus *Obras completas* (2002).

Tras el Nadal con *El cuajarón*, poco después, vendrá el Premio Aljarafe de relatos con su obra *La cuesta y otros cuentos* (1979), publicado posteriormente por la Caja Rural y reeditado por Lautaro con un prólogo de Rafael de Cózar. La misma editorial edita en 1990 otro libro de relatos cortos: *Cuentos de cal y sol* y la Diputación de Sevilla hará lo propio con *La soledad repartida* (2000), ya de forma póstuma.

De las vicisitudes de publicación del resto de la novelística de Requena nos ocupamos en el siguiente apartado, pero muy poco conocido aún es el hecho de que el escritor de Carmona se hubiera interesado por la escritura teatral. Se ha conservado al menos una obra de teatro titulada *Se apagaron las arañas* que, encontrada por la familia, pudimos publicar en uno de los volúmenes de las *Obras completas* y editar de forma independiente con un breve estudio introductorio (Acosta, 2004).

Tras el despido del periódico, la ayuda de algunos amigos y familiares y la inversión en un negocio bien planteado sacaron a Requena y su familia de unos graves apuros económicos. A partir de ese momento, además de seguir cultivando su pasión literaria, escribe colaboraciones semanales en el diario *ABC* de Sevilla, pero nunca más de contenido político sino «artículos humanos. Me fijo en un objeto y escribo sobre él, también entran personas, pero también cosificándolas» (Cárdenas, 1998). Por uno de esos artículos, «De la Sevilla inexacta», publicado el 26 de noviembre de 1992, recibiría el Premio Ciudad de Sevilla de Periodismo<sup>5</sup>.

Por desgracia, José María Requena nos dejó sin saber que algunos

---

<sup>5</sup> Si muy escasa ha sido la labor analítica y crítica sobre la producción literaria de Requena, por desgracia, nulo ha sido, hasta el momento, el interés de los investigadores por estudiar a fondo su trayectoria periodística, tan rica e interesante, tanto en el ámbito de los reportajes, especialmente los taurinos, como en el ámbito político, sobre todo, en su periodo como director de *El Correo de Andalucía* en plena transición política española.

andábamos ya empeñados en trabajar por situarle en el lugar que merecía en el complejo universo de las Letras, y ni siquiera pudo ver iniciada la edición de sus obras completas bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Carmona.

## 2. TRAYECTORIA EDITORIAL DE LA NARRATIVA DE REQUENA

En una carta fechada en Barcelona el 30 de mayo de 1984, el responsable de la Editorial Destino, José Vergés, informa a José María Requena, «fiel amigo», de la imposibilidad económica de acometer la edición de su novela *Las naranjas de la capital son agrías*, ganadora el año anterior del I Premio «Luis Berenguer»<sup>6</sup>:

Querido amigo:

Sintiéndolo mucho no puedo publicarle su novela LAS NARANJAS DE LA CAPITAL SON AGRÍAS. Estudiada la producción del libro este nos sale excesivamente caro, a pesar de las ventajas de edición que supone el Premio. La situación de ahora no es como antes en que era fácil cualquier edición ya que el precio de venta era asequible a todo el mundo. Hoy, por desgracia, no es así y solo podemos editar las obras que ofrezcan las máximas garantías de venta. Fíjese en su gran libro PESEBRES DE CAOBA, una de las mejores novelas de los últimos años y verá que en dos años no hemos vendido ni 500 ejemplares. No podemos exponernos a perder más dinero y debemos renunciar a muchas cosas. Ello no obsta que LAS NARANJAS sea una buena novela y que Vd. solo merece consideración por su labor y talento. Le ruego me disculpe y comprenda y me tenga siempre por fiel amigo.

Esa carta debió producir una enorme decepción en Requena a pesar de los elogios a su obra de uno de los más reconocidos editores del momento. Tardíamente, superados los 45 años, y con muchas dudas, el escritor de Carmona, tras sus inicios poéticos y la reescritura ensayística de sus crónicas taurinas, ya había decidido apostar decididamente por el relato extenso, sobre todo, suponemos, a raíz del inesperado Premio Nadal conseguido con su primera novela, *El cuajarón* (1972), por un lado, y, por otro, necesitado de ingresos económicos para el sustento familiar (esposa y cinco hijos) tras su aún inexplicada condena al ostracismo periodístico, y

---

<sup>6</sup> El Premio de novela Luis Berenguer (500.000 ptas.), hoy desaparecido, fue instituido en 1983 por el Ayuntamiento de San Fernando (Cádiz) en homenaje póstumo al autor de *El mundo de Juan Lobón*.

solo amnistiado parcialmente con colaboraciones esporádicas en el diario *ABC* de Sevilla. Se esfumaba así para siempre el sueño infantil de vivir de su «oficio» vocacional de escritor. Si en 1978, con 52 años, su despido de *El Correo de Andalucía* cerraba bruscamente su etapa profesional en el periodismo escrito, antes de cumplir los 60, en plena madurez creativa, la carta de Vergés iba a significar también, como veremos, la imposibilidad del reconocimiento literario generalizado, al menos, ese que supone ser suficientemente retribuido por un producto creativo puesto en circulación por la «industria cultural».

Requena, que siempre vivió para escribir, ansiaba a la vez escribir para vivir y, a ser posible, gracias a sus novelas. En efecto, en varias entrevistas publicadas en la prensa con motivo de la publicación de su libro de ensayos sobre el mundo taurino, *Gente del toro*, a principios de 1971, Requena confiesa que le está interesando la novela y afirma haber escrito ya una de la que no ha quedado satisfecho. No sabemos si se trataba de un primer borrador de *El cuajarón*; puede que no, puesto que el 15 de febrero de ese año, en una de las entrevistas citadas, manifiesta que va a iniciar una novela que no tiene título «porque a lo mejor no llega a terminarse» (Naranjo, 1971). Y en sus manuscritos autobiográficos: «después de un buen montón de noches estiradas, en los últimos días de septiembre de 1971 di por finalizada mi primera novela... con el tiempo justo para que llegara dentro de plazo, la envié a Barcelona», con el exitoso resultado ya conocido en forma de premio y crítica.

Es un lugar común entre críticos e historiadores del momento que la novela española vive una especie de «crisis» de identidad desde 1970 hasta la muerte de Franco, crisis causada por el agotamiento de ciertos moldes narrativos («realismo social») en un cambiante contexto socio político, o acentuada quizá por el «descubrimiento» editorial de los narradores hispanoamericanos:

Sexenio de crisis y de búsqueda, de afirmaciones y renovaciones; con fuegos que brillan solo un momento y soles cuyo resplandor verdadero o ficticio tiende a apagarse; sexenio que muestra subidas y descensos, años fastos y nefastos y en cuyo transcurso los premios, numerosos y no poco generosos, siguen, para bien o para mal, haciendo de las suyas (Martínez Cachero, 1979).

Requena, desde su propia percepción subjetiva y principios estéticos,

parece coincidir con el diagnóstico: «Me animó intentar la novela el despegue último que la narrativa ha tenido con relación al realismo social. La técnica del realismo, tan reseca, me quitaba las ganas de novelar, incluso de leer novelas».

Fuera «para bien o para mal» (creemos que para mal), el prestigioso premio Nadal supuso que el nombre de Requena, en principio sin buscarlo, quedara incluido en la nómina del llamado «boom de los *narraluces*» (Martínez Cachero, 1979). ¿Montaje editorial en respuesta al éxito de los narradores llegados desde Hispanoamérica o tendencia creativa objetivable por lo producido literariamente en el Sur? El caso es que, aproximadamente entre 1968 y 1975 se produce la curiosa coincidencia de que los principales premios y concursos de novela patrios recaen sobre obras de autores andaluces:

Efectivamente, como movida por un viento pertinaz, la veleta de los galardones novelísticos del país -después de aquellos finalistas sempiternos del Nadal de los primeros años sesenta -Manuel Barrios, Alfonso Grosso-, a partir del «Planeta» de Ferrand en 1968, la brújula de los premios empezó a señalar inalterablemente al Sur. Recordemos, a título meramente indicativo, algunos de los que durante ese trienio apuntaron al Mediodía: el Nadal a *El cuajarón* de José María Requena; el «Alfaguara» a *Leña Verde* de Luis Berenguer; el de la Crítica, a *Guarnición de silla* de Alfonso Grosso, y luego, también, el Alfaguara a su *Florido mayo*; el Nacional Miguel de Cervantes a *La eliminatoria* de Ramón Salís; el Biblioteca Breve a *La circuncisión del señor solo* de José Leyva; el de la Crítica a *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala; el Ateneo de Sevilla a *Epitafio para un señorito* de Manuel Barrios; el Novelas y Cuentos a *Secretum* de Antonio Prieto; el Sésamo a *Fin de semana en Etruria* de Julio M. de la Rosa. Junto a estos premios -unos con más prestigio, otros con menos- también los incipientes apuntaron al Sur: el Ciudad de Marbella a *El contrabandista de pájaros* de Antonio Burgos; el Ganivet de la Universidad de Granada a *Los caballeros del hacha* de Carlos Muñiz-Romero; el Ciudad de San Fernando a *El aplazamiento* de José Luis Ortiz de Lanzagorta; el Hernani a *El régulo* de Domingo Manfredi; el Alobele a *Violante el Rojo* de Manuel Salado... y esto sin citar a Aquilino Duque y Carlos Muñiz, finalistas del Ateneo de Sevilla con *La rueda de fuego* y *El llanto de los buitres*, respectivamente; y a Bernardo Carande y su novela *Suroeste*, finalista del Nada!, obras de las que no se puede prescindir en el recuento del panorama (Ruiz-Copete, J.D., 1976).

Ruiz-Copete, no sin argumentos, pero también sin muchas pruebas

objetivas, fue defensor de la existencia de un condicionamiento, e incluso determinismo, sociohistórico y geográfico, sustentador de la «identidad» literaria meridional y de una forma peculiar de contar historias de esa amplia nómina de narradores andaluces, eso sí, cada uno con sus particularidades de todo tipo.

Desde luego, al hilo del debate sobre esa supuesta esencia literaria de «lo andaluz», resulta curioso que no se hayan discutido con la misma intensidad otros ejemplos de «inventos» clasificatorios como las «generaciones» literarias o el *boom* novelístico latinoamericano; y, aunque también esos fenómenos, convertidos en objetos de estudio, hayan sido cuestionados en su pertinencia o eficacia epistemológica, las etiquetas asignadas a los mismos se siguen usando sin demasiados problemas, más por comodidad o dejadez que por convencimiento teórico o rigor científico.

El propio Requena se expresa, rotundo, en relación con esa polémica que tampoco debe hacernos perder el horizonte del juicio equilibrado sobre las cualidades estéticas de la literatura andaluza del momento:

Se está demostrando la pujanza por aciertos estrictamente literarios, muchas veces avalados por premios [...]. Por supuesto que existe. Cada uno tendrá sus modos y sus motivos, pero no cabe duda de que coincidimos en unos mismos cauces de entusiasmos expresivos y de ordeñar realidades que hasta ahora, en general, eran vacas secas de la narrativa.

Y, sin embargo, en otro momento, con cierta gracia y contradictoriamente, parafraseando a Paul Claudel, Requena se rebela contra el encasillamiento arbitrario de los narradores andaluces cuando afirma que «la narrativa andaluza no existe, si lo sabré yo que soy un novelista andaluz», al tiempo que se identifica y reconoce como «novelista» a pesar de su retardada dedicación al relato extenso.

Sin despreciar los razonamientos encontrados y enconados a favor o en contra de esa corriente, más o menos coherente, de narrativa andaluza de aquellos años, y sin pretensión de esencialismos o generalizaciones abusivas, creemos que la obra literaria de Requena, más allá de lo temático o anecdótico, es profundamente andaluza, lo que en ningún caso significa localista o provinciana como pareció entender una parte de la crítica, incluida la académica. Pero sigamos con el devenir editorial de la narrativa de Requena.

También la editorial Destino, promotora del Premio Nadal, publicará,

diez años después, su segunda novela, *Pesebres de caoba* (1982), que había recibido el Premio de Novela «Villa de Bilbao» en su novena y última edición de 1981 con un jurado presidido por Gonzalo Torrente Ballester<sup>7</sup>.

A pesar de las buenas críticas recibidas, *Pesebres de caoba* no llegó a vender ni 500 ejemplares, según manifiesta el propio editor. ¿Se había agotado el filón comercial de los «narraluces» para las editoriales de prestigio? El caso es que, a partir de ese momento, a Requena se le cerró para siempre la posibilidad de la «gloria literaria» y el reconocimiento público que hubiera merecido tanto por su producción creativa anterior (incluida la poética, ensayística y periodística) como por la que estaba por llegar.

Solo la buena voluntad de pequeñas editoriales andaluzas, de escasa presencia comercial e impacto mediático, hicieron posible que José María Requena siguiera publicando su obra novelística posterior: Ediciones Alfar (*Agua del Sur*, 1988), Muñoz Moya y Montraveta (*Las naranjas de la capital son agrias*, 1990), Arquetipo Ediciones (*Los ojos del caballo*, 1991) y Editorial Castillejo (*Etapa fin de sueño*, 1993). Algunas de esas ediciones fueron además propiciadas por las Ayudas a la edición de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía<sup>8</sup>.

Seis, por tanto, fueron los textos narrativos extensos que José María Requena pudo ver publicados antes de su fallecimiento, que se produjo en Sevilla el 13 de julio de 1998. Pero escribió algunos más. De hecho, dejó cerrada, aunque sin título definitivo, una novela de la que no quedó del todo conforme, al menos así lo manifiesta en el manuscrito que manejamos en su momento, pero que sin embargo pudo ver la luz pública en el volumen III de sus *Obras Completas*, editadas por el Ayuntamiento de su ciudad natal

---

<sup>7</sup> Como curiosidad, y muestra de otros imponderables ideológicos, que también influyen en el mundo literario, y que condenaron a la desaparición al certamen vizcaíno, al año siguiente, Torrente Ballester dimitiría de su cargo en solidaridad con el veto político sufrido por otros miembros del jurado por parte de municipales bilbaínos (Unzueta, 1982).

<sup>8</sup> Ayudas hoy, por cierto, desgraciadamente desaparecidas, porque al menos, en aquel momento, supusieron, en su humildad monetaria, una oportunidad de escaparate público para los autores andaluces y un pequeño impulso para las empresas editoras meridionales siempre en desventaja comercial con los grandes grupos de Madrid y Barcelona. Un desequilibrio que, con algunas mejoras, por ejemplo, en el ámbito de lo gremial y leves aumentos en la producción de títulos, se mantiene desde entonces. Solo un dato, en 2016, 7 de cada 10 libros editados en España, se publicaban en Madrid o Barcelona (Ministerio, 2016).

(Acosta, 2002). La prueba de que no le hubiera importado ver editada esa novela es precisamente el hecho de que dudara entre dos títulos, según nos confesó en conversaciones privadas: o «Los nietos de aquellas balas» o «La foto rubia». Al final se decidió por la segunda opción, más ambigua y simbólica que la primera, excesivamente explícita del fondo argumental, en pasado, de la Guerra Civil española.

Además, en el archivo familiar se conserva un original mecanografiado, fechado en 1983, que el autor reconoce (anotación a lápiz en la portada) que «no debe ser considerado como definitivo. No me agrada siquiera como un borrador aceptable», demostración de una exigencia, rigor y espíritu autocrítico no tan frecuentes en el universo literario. Aunque tuvimos la oportunidad de darlo a conocer, ese relato sigue hoy inédito por respeto a la voluntad y juicio de su autor.

En fin, que, a excepción de *El cuajarón*, que al rebufo del Nadal, conoció varias ediciones y reimpressiones posteriores, y *Pesebres de caoba*, que no vendió ni 500 ejemplares, y ambas editadas por la editorial catalana Destino, el resto de la obra novelística de Requena, muy apreciable en cantidad y calidad, apenas tuvo repercusión en su momento, ni comercial (por escasas tiradas y deficiente distribución) ni crítica, a excepción de algunas cariñosas reseñas en la prensa local sevillana y a los homenajes póstumos de sus paisanos de Carmona con motivo de la edición municipal de sus *Obras completas*<sup>9</sup>.

Si nos fijamos en las fechas de edición de las novelas de Requena, sobre todo las primeras, podremos apreciar otro de esos imponderables que, desde el punto de vista comercial, pudo perjudicar, junto a otros factores, la carrera literaria del escritor carmonense. Efectivamente, tras la publicación y éxito de la obra ganadora del Nadal, Requena tardó diez años en ver publicada su segunda novela y seis más en la tercera, y esta ya en una editorial de ámbito local. Destino publica *Pesebres de caoba*, posiblemente

---

<sup>9</sup> En la presentación del primer volumen de las «incompletas» obras de Requena, el día 3 de diciembre de 1999, el alcalde de Carmona, Sebastián Martín Recio, dio lectura y oficialidad al acuerdo plenario del Ayuntamiento de julio de 1998 por el cual la Biblioteca Pública de la localidad pasaba a llevar el nombre de José María Requena que ya era hijo predilecto de la localidad. Aparte de en otros ámbitos privados, es precisamente en esa Biblioteca pública, el único lugar en el que hoy puede encontrarse, si no toda, sí al menos buena parte de la producción literaria del escritor carmonense.



un favor del «amigo Vergés», el mismo amigo que ya no vio rentabilidad posible en *Las naranjas*. Esta «lentitud» podía derivarse, por un lado, de la concienzuda tarea de revisión permanente a la que el escritor sometía a sus escritos; y, por otro lado, a la dificultad de conseguir editor, y todo ello no favorece obviamente la permanencia de un nombre en la actualidad y panorama literarios. Así lo manifestaba el profesor y «narraluz» Manuel Ferrand en el diario *ABC* de Sevilla en un comentario a propósito del Premio de Novela Villa de Bilbao conseguido por Requena y ya comentado anteriormente:

Requena necesitaba este premio. Tal como están las prensas editoriales, el aluvión de títulos devora la imagen y hasta el nombre del escritor que lleva años sin publicar. La crítica tiene mala memoria, poco tiempo, anda atosigada por las novedades. Desde *El cuajarón*, su primera novela, su Nadal, han transcurrido unos años y aunque del escritor y de aquella obra se han ocupado hasta en tesis doctorales, hacía falta otro aquí estoy yo, que al fin han surgido y con todas las de la ley (Ferrand, 1981).

En efecto, el escritor de aquel momento, también hoy a pesar de los nuevos cauces y formas de edición, debe imponerse un determinado ritmo de «novedades» que haga posible su rentabilidad editorial. Curiosamente, tras la frustración con *Destino* y el necesario recurso a humildes editoriales locales, en solo cinco años vieron la luz cinco nuevas novelas que, más las que quedaron inéditas, confirman la apuesta personal de Requena por la novela y su intenso trabajo creativo en aquellos años de obligado descanso laboral: «Mi tiempo está más que lleno y pleno por mis afanes narrativos. Trabajo en casa. No en un despacho, sino más bien en un cuarto con paredes repletas de libros y en mitad de un desorden bastante bien ordenado».

No sabemos hasta qué punto pudo incidir en su carrera un «desencuentro» de Requena con uno de los patriarcas de la edición española y fundador de Editorial Planeta, el también sevillano de El Pedroso, José Manuel Lara. Según nos cuenta Álvarez Palacios (1974) y pudimos confirmar con otros testimonios personales, en el veredicto del VI Premio Ateneo de Sevilla de 1974, se produjo una curiosa paradoja matemática. El jurado lo integraban Joaquín Carlos López Lozano, director de *ABC* y presidente del Ateneo, el editor y promotor del Premio, José Manuel Lara Hernández, y los escritores Manuel Ferrand, Manuel Barrios y el propio José María Requena. Mientras que estos tres últimos miembros del jurado declararon abiertamente su preferencia en la votación por la novela *El*

*precursor*, presentada bajo el pseudónimo inservible de Mateo Macheti por José María Vaz de Soto, al hacerse público el fallo oficial, resultó ganadora por «mayoría» de votos la otra obra finalista, la titulada *Todavía*, del periodista de reconocida orientación falangista, Rodrigo Royo.

En la reseña periodística citada, Requena opina sobre la novela ganadora: «Es una novela de corte histórico, referida a la España de los últimos años. Me parece más relato que novela, según la concepción que yo tengo del género», mientras que Ferrand, preguntado sobre quién había concedido el premio, dado el desacuerdo contable, responde con evidente ironía al entrevistador: «Fuenteovejuna, Fernando, Fuenteovejuna» (Álvarez Palacios, 1974). Por cierto, al año siguiente, suponemos que como desagravio, la editorial Planeta publicaría la novela de Vaz de Soto.

En fin, por las anteriores y otras varias circunstancias, entre ellas la coherencia y honestidad, pensamos que el caso de José María Requena, sin ser único o excepcional, es un caso de «mala suerte» sociológica y literariamente hablando, lo que, en cualquier caso, ha provocado que su obra, especialmente la narrativa, sea apenas conocida y su nombre no haya entrado, al menos de momento, en la lista de candidatos a estar y permanecer en las historias literarias<sup>10</sup>.

### 3. ALGUNAS LECTURAS CRÍTICAS SOBRE *EL CUAJARÓN*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Si por causa de este monográfico de *Cauce* sobre los 50 años de la llamada «Nueva Narrativa Andaluza», a alguien le interesara buscar y adquirir alguna de las obras narrativas de Requena, lo tendría muy difícil. Por ejemplo, si acudimos a *Todostuslibros*, ese espacio en la Red creado y gestionado por CEGAL (Confederación española de Gremios y asociaciones de librerías), solo podremos encontrar *El cuajarón* (en edición conjunta con otros premios) y algunos ejemplares sueltos, muy pocos, de *Pesebres de caoba*, *Las naranjas de la capital son agrias* y *Etapa fin de sueño*. No están disponibles en librerías ni *Agua del Sur* ni *Los ojos del caballo*. Algo más fructífera, aunque la mayoría en forma de libros usados, puede ser la búsqueda en ese gran supermercado global que es Amazon.

<sup>11</sup> Sin afán de exhaustividad, y a manera de pistas para futuras investigaciones, recogemos

Siempre es relativo y discutible el criterio o conjunto de criterios por el que ciertas obras y autores terminan incluidos en las historias literarias y en eso tan resbaladizo que solemos llamar el *canon*. Nunca como hoy, y ya en tiempos de Requena, ha sido tan difícil determinar las condiciones objetivas y circunstancias estéticas o sociales por las que un autor, y sus textos, llega a ser merecedor de un respeto y admiración que, más allá de glorias pasajeras, bien planificadas e impuestas por el *marketing* (léase, por ejemplo, los premios literarios), perdure con el tiempo y se convierta así en intemporal.

Se trata con frecuencia, y no solo en el ámbito literario, de decisiones arbitrarias, no en el sentido habitual de caprichosas, sino en el sentido etimológico de *arbitrio*, de resolución que «alguien» adopta de acuerdo con determinados factores o condiciones bien fundamentadas, sea de forma individual (criterio de autoridad) o colectiva (éxito y reconocimiento generalizado). Y en ambos casos, hablamos de creación literaria, la «decisión» puede o no estar en relación directa o exclusiva con la calidad estética o la relevancia creativa.

Y es que, a pesar de la revolución tecnológica y sus múltiples consecuencias, lo que en otro lugar hemos llamado el «ecosistema literario», en el nivel espacial o geográfico que se quiera considerar, sigue siendo un complejo sistema de constituyentes en interacción, a veces contraposición, a veces en funcionamiento complementario (Acosta, 2001). Entre esos componentes están, sin duda, la industria editorial, los medios de comunicación, generalistas y especializados, y, desde luego, la universidad y la crítica académica. En cualquier caso, sin que sea fácil muchas veces separar esos ámbitos, que pueden solaparse y coincidir en personas e intereses, en ninguno de ellos, José María Requena tuvo apoyo perdurable o significativo. No en el mundo editorial como ya se ha explicado en apartados anteriores. Tampoco en la crítica universitaria.

De hecho, aparte de nuestras humildes aportaciones, el único trabajo de investigación académica extenso que conocemos sobre la obra de Requena fue una Tesis doctoral en Filosofía realizada por Liborio Ramiro Gómez que analizaba la profundidad psicológica de los personajes de *El*

---

y comentamos aquí una selección de críticas publicadas en diversos medios escritos con motivo del Premio Nadal y la edición de *El cuajarón*; la mayoría de ellas difíciles de encontrar hoy en hemerotecas.

*cuajarón*: «El cuajarón es penetrante estudio de los efectos destructivos que la ambición, los celos, el resentimiento y el sentido de inferioridad pueden tener en el carácter humano» (Gómez, 1978).

Por su parte, el catedrático de Literatura Francisco López Estrada (1972) reseña la premiada primera novela de Requena en las páginas de *Archivo Hispalense*. En una especie de diálogo con un posible lector *El cuajarón*, afirma, «podiera ser que el libro resulte extraño al lector que no ande muy al tanto de las experiencias de la novela actual», reconociendo así que el relato de Requena se aleja de la tendencia realista, no solo decimonónica, también de la llamada «generación del medio siglo»: «Pues, no, no es así. Hay que pensar en barajar [...] que la vida es una partida y ahora el lector tiene solo unas pocas (cartas) para empezar la partida. Las que tiene en la mano, ni son todas, ni están en orden, lo mismo que las partes del libro de Requena».

La crítica periodística fue casi unánime en la valoración positiva de ese primer ensayo de narrativa extensa de Requena. Del Río (1972), en una amplia crítica y comentario, desmenuza certeramente la profunda carga de humanidad y mito, bien contextualizada, que sustenta el personaje principal de *El cuajarón*, el joven Goyo: «Este adolescente introvertido que se pierde o evapora por el torbellino de sus propios sueños [...], a mí se me antoja uno de los mejores hallazgos novelísticos de estos últimos años»; y en su valoración global de la obra, apunta no solo la calidad, también la actualidad de su estilo: «*El cuajarón* es una buena novela y un bellissimo relato que interesa y se ciñe a la atención en línea de la literatura al día en cuanto a la técnica empleada».

En el diario barcelonés *El Noticiero Universal*, Julio Manegat (1972), en una reseña lejana ya a la actualidad del premio, insiste en el valor de la narrativa andaluza del momento, alejada ya de los modos del realismo social y asume la defensa de un lenguaje cuidado en la novela: «*El cuajarón* es una novela muy bien escrita... y muy bellamente escrita, con fuerza, con luz, con asombro de descubrimiento de la palabra, de la riqueza de la palabra»; al tiempo que descubre la profunda verdad, andaluza y universal, del relato: «Detrás de *El cuajarón*, el campo andaluz, sus gentes, sus misterios sin folklore ni pandereta [...] La tierra. Los hombres. La sangre. Sueño dorado y verdad cumplida. Como en todo. Como siempre».

Aún reconociendo la calidad de la novela, «por su técnica, por sus hábiles recursos sintácticos, por su fértil imaginación, Félix Pujol (1972) en

las páginas de *La Vanguardia*, se muestra contrario a la opinión anterior y a la del propio Requena cuando reiteraba que su primera novela no debía ser considerada una «novela taurina»: «*El Cuajarón* es una novela de toreros y toros». En efecto, *El cuajarón* es la historia, real y soñada, de un muchacho de pueblo que pretende llegar a ser figura del toreo y algunos han interpretado que es El Cordobés, al que Requena entrevista por primera vez en 1961, el personaje que sirve de modelo al protagonista de su novela. Es posible porque el propio Requena escribe: «El gañán de Palma del Río es carne de novela, una especie de folletín dictado por la realidad o, si se quiere, un tópico cargado de la nitroglicerina estallante de una biografía que, siendo cierta, parece inventada» (Requena, 1971).

En *El Correo de Andalucía*, su periódico en ese momento, el crítico Delavega, firmará una reseña sobre *Gente del toro* que, sin saberlo todavía, hubiera podido servir para *El cuajarón*: «Nos preocupaba... si el autor era un poeta, un psicólogo o un aficionado a los toros. La conclusión fue clara... las tres cosas por obra y gracia de su talento (Delavega, 1971).

Pero no todas las reseñas críticas a la novela primera de Requena fueron tan positivas. En concreto, el admirado crítico Rafael Conte (1972), entre otras cosas, señala la falta de un lenguaje vivo en los diálogos y monólogos interiores porque de esa forma «Requena ha caído en esa involuntaria edulcoración expresiva que debilita su relato». Esa crítica, que extiende a toda la novelística española del momento, solo está justificada desde unos concretos presupuestos estéticos que, obviamente, no tienen que ser compartidos por otros analistas que apreciaron justamente lo contrario: «su lenguaje, venturosamente huérfano de eruditas pedanterías, es el lenguaje con que las cosas se cuentan en los contactos comunes de la convivencia humana» (F. A., 1972).

Conte cree encontrar «la más grave objeción» a la novela: «las intenciones del autor permanecen excesivamente vagas, no hay una concepción coherente e inequívoca que trabe en su interior esta pesadilla que es este relato imposible» (Conte, 1972). Quien haya leído *El cuajarón* con cierta atención, no entenderá muy bien el reproche a no ser que el crítico se haya quedado anclado en sus gustos en la novela del s. XIX. Requena hubiera contestado: «En mi opinión, la novela con intenciones de ensayo, ya psicológico, o ya sociológico, pertenece a una tendencia

decimonónica, muy valiosa sin duda, pero muy poco de hoy». Es cierto que

Requena no pretendió nunca hacer una novela de tesis, pero, por muy poco que se busquen, no se encontrará solo una, sino un buen puñado de tesis dispuestas artísticamente en forma de una más que excelente novela.

En este sentido, y como muestra de su teoría narrativa, es interesante una distinción del propio Requena entre «narración» y «novela»: «la narración se ajusta más a la experiencia objetiva, en tanto que la novela atiende con preferencia a intentar la creación de un mundo relativamente nuevo, a partir también, cómo no, de unas realidades conocidas» (Gómez, 1978).

Para finalizar, y aunque no referida a *El cuajarón* sino a *Agua del Sur*, recogemos las palabras de un profesor y crítico que nos parece que resumen muy bien el carácter e intencionalidad creativas de Requena en su amplia obra literaria:

Esta obra constituye, según mi opinión, uno de los testimonios más paradigmáticos de un arte literario andaluz, alejado de los cómodos tópicos en los contenidos y de los fáciles recursos en las expresiones. Sin necesidad de acudir a gracias y chistes, a travesuras picarescas, a gitanerías hiperbólicas o a bandoleros folklóricos, y sin tener que transcribir articulaciones ceceantes o sonidos aspirados, José María Requena ha conseguido pintar la fuerza (la violencia) de esta paradójica y abierta geografía de los cruces y de las cruces: de sus cielos, de sus aguas y de sus tierras de triunfo y de derrotas, muertes como semillas de vida (Hernández, 1989).

En efecto, por su temática obsesiva, por la forma de jugar con el tiempo del relato, por la presencia absoluta de la muerte, por los personajes populares, llenos de resignada paciencia, como conscientes de un destino ineludible, aunque afloren los odios reprimidos, por los símbolos arcaicos de la cultura del sur (el toro, el caballo, la sangre), por el ritmo marcado, poético, de su prosa, barroca en su buscada sencillez, por el exquisito cuidado en el lenguaje, por la intensidad emotiva en la expresión, por todo ello y por otros muchos rasgos que podrían descubrirse en un análisis más profundo y necesario, José María Requena es un escritor, narrador, profundamente andaluz. Un literato con raíces claro está, pero sin fronteras si sabe apreciarse la radicalidad humana de su escritura.

Esa raigambre andaluza, y de pueblo por más señas, y su carácter de poeta vocacional no abandona a Requena ni en los últimos momentos de vida. Un folio manuscrito con tachones, fechado el 14 de mayo de 1998, dos meses antes de su fallecimiento, recoge el siguiente poema, seguramente el último ejercicio creativo del escritor que ya presiente el final cercano:

Hoy me siento muy campo  
Muy calle vacía esperándome  
Muy nada a punto de llevarse.  
Prefiero no amargarme con nombres  
Ni con recuerdos ni futuros.  
Voy a echar mi alma  
A rodar por una ladera,  
A ver si alguien la detiene y la besa:  
¿Eres tú el alma de José María?

#### 4. REFERENCIAS

- Acosta Romero, A. (Ed.) (1999). *Obras completas de José María Requena*. Vol. I. Ayuntamiento de Carmona.
- (Ed.) (2000). *Obras completas de José María Requena*. Vol. II. Ayuntamiento de Carmona.
- (2001). *Vida y obra de José María Requena*. Alfar.
- (Ed.) (2002). *Obras completas de José María Requena*. Vol. III. Ayuntamiento de Carmona.
- (Ed.) (2004) *José María Requena: Se apagaron las arañas*. Alfar.
- Álvarez Palacios, F. (1974). Sevilla: el extraño caso del Premio Ateneo. *Triunfo* 604, 74-75.  
<http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%Fl0=XXIX&num=604&imagen=74&fecha=1974-04-27>
- Cárdenas Ricca, M. L. (1998). La prensa sevillana en la actualidad. En R. Reig (Ed.), *Sevilla y su prensa: aproximación a la historia del periodismo sevillano contemporáneo (1888-1998)* (pp. 219-243). Universidad de Sevilla.
- Conte, R. (1972). *El Cuajarón* o la novela imposible. *Informaciones* 06/04/1972, 4.
- Checa Godoy, A. (2011). *Historia de la prensa andaluza*. Alfar.
- Delavega (1971). Un libro hondo sobre temas taurinos. *El Correo de Andalucía* 26/03/1971, 30.
- Del Río Sanz, J. (1972). Trauma e irrealidad. *Diario Córdoba* 16/04/1972, s. p.
- F. A. (1972). *El cuajarón* de José María Requena. *Hoja de Lunes de Sevilla* s. p.

- Ferrán, M. (1981). José María Requena. *ABC* 23/12/1981, 36.
- Gómez, L. R. (1978). *Ser como poder en El cuajaron de José María Requena*. Universidad de Michigan (microfichas).
- Hernández Guerrero, J. A. (1989). Literatura intensamente andaluza. *Diario de Cádiz* 16/04/1989, 43.
- López Estrada, F. (1972). La crítica, según el libro: sobre *El cuajaron*, de José María Requena. *Archivo hispalense* 168(55), 183-185. <https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/La-Critica-segun-el-libro-Sobre-El-Cuajaron-de-Jose-Maria-Requena>
- Manegat, J. (1972). *El cuajaron*, de José María Requena. *El Noticiero universal* 06/06/1972, s. p.
- Martínez Cachero, J. M. (1979). *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Castalia.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (2016). Panorámica de la edición española de libros 2016. <https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2017/09/Panor%C3%A1mica-de-la-Edici%C3%B3n-Espa%C3%B1ola-de-Libros-2016.pdf>
- Naranjo, M. (1971). *Gente del Toro*, un nuevo libro de José María Requena. *Hoja del Lunes de Sevilla* 15/02/1971, 42.
- Pujol Galindo, F. (1972). *El cuajaron*, por José María Requena. *La Vanguardia* 20/04/1972, 61.
- Requena, J.M. (s.f.). «Apuntes autobiográficos» (inédito).
- (1956). *La sangre por las cosas*. Ágora.
- (1969). *Gracia pensativa*. Rialp.
- (1971). *Gente del toro*. PPC.
- (1972). *El cuajaron*. Destino.
- (1979). *La cuesta y otros cuentos*. Caja Rural.
- (1982). *Pesebres de caoba*. Destino.
- (1987). *La vida cuando llueve*. Dante.
- (1988). *Agua del sur*. Sevilla, Alfar.
- (1990). *Cuentos de cal y sol*. Lautaro.
- (1990). *Las naranjas de la capital son agrias*. Muñoz Moya y Montraveta.
- (1990). *Toro mundo*. Muñoz Moya y Montraveta.
- (1991). *Los ojos del caballo*. Arquetipo.
- (1993). *Etapa fin de sueño*. Castillejo.



- (2000). *La soledad repartida*. Diputación.
- Rodríguez Pacheco, P. y J. Sánchez Menéndez (1992). *Poesía sevillana (1950-1990)*. Estudio y antología. Muñoz Moya y Montraveta.
- Ruiz-Copete, J. de D. (1976). Andalucía y la nueva novela. *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae* 4, 5-32.
- Unzueta, P. (1982). El premio de Novela Villa de Bilbao no se convoca por falta de jurado. *El País* 30/09/1982, s. p.  
[https://elpais.com/diario/1982/09/30/cultura/402188403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/09/30/cultura/402188403_850215.html)



# LA PASIÓN NARRATIVA DE LUIS BERENGUER

## THE NARRATIVE PASSION OF LUIS BERENGUER

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.04>

RÍOS, FÉLIX J.  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (ESPAÑA)  
Profesor Titular de Universidad  
Código ORCID: 0000-0002-5084-3888  
[frios@ull.edu.es](mailto:frios@ull.edu.es)

**Resumen:** Con este trabajo se pretende describir y valorar la producción narrativa de uno de los principales novelistas andaluces de los años setenta en España: Luis Berenguer. Para alcanzar estos objetivos se contextualiza la vida y la obra del escritor dentro del agitado panorama literario de su época. Se revisan las opiniones que en aquellos años se hicieron sobre la llamada Nueva Narrativa Andaluza o generación de los narraluces y se analizan, de manera sucinta, las seis novelas del escritor afincado en Cádiz. Las conclusiones principales a las que llegamos son, fundamentalmente, que no se puede hablar de una novela andaluza con rasgos particulares, nacionalistas o regionalistas, que la separen del resto de la creación narrativa española de aquellos años y que Luis Berenguer es, sin ninguna duda, un referente ineludible de la literatura española de los últimos decenios del siglo XX, por la riqueza estilística de su prosa y por su profundidad compositiva.

**Palabras clave:** Luis Berenguer. Literatura española. Novela. Siglo XX. Andalucía. *Narraluces*

**Abstract:** This work aims to describe and value the narrative production of one of the main Andalusian novelists of the seventies in Spain: Luis Berenguer. To achieve these objectives, the life and work of the writer are contextualized within the agitated literary panorama of his time. The opinions that were made in those years about the so-called new Andalusian narrative or generation of narraluces are reviewed and the six novels of the writer based in Cádiz are analyzed in a succinct way. The main conclusions we reached are, fundamentally, that we cannot speak of an Andalusian novel with particular features, nationalist or regionalist, that separate it from the rest of the Spanish narrative creation of those years and that Luis Berenguer is, without any doubt, an inescapable reference of Spanish literature of the last decades of the twentieth century, for the stylistic richness of his prose and his compositional depth.

**Key-words:** Luis Berenguer. Spanish literatura. Novel. 20th century. Andalusia. *Narraluces*

## 1. LA NUEVA NOVELA EN ESPAÑA (1960-1980)

A finales de los años sesenta del siglo XX, la novela predominante en España durante más de veinte años, realista, de corte objetivista, atenta a los condicionamientos socio-históricos del individuo (Sanz, 1980: 331) empieza a mostrar síntomas de cansancio, de decadencia.

Unos años antes, *Tiempo de silencio* (1962) había dado ya el primer aviso al romper con la tendencia social-realista imperante y señalar nuevos rumbos en la narración. Sin embargo, todavía no se había llegado a la *novela de la ruptura* (Buckley, 1990). Se seguían escribiendo novelas dentro del realismo aunque este ya no fuera de denuncia o testimonio sino *dialéctico* (Corrales, 1971). La obra de Martín-Santos, no obstante, se acercaba a los postulados de la nueva novela por el carácter autorreferencial de su lenguaje (Spires, 1979). Quizás su importancia residió en el cambio que produjo en los autores consagrados y en las técnicas, como señala Ricardo Gullón:

Y los escritores sintieron que su obligación primera era «escribir» y no actuar como delegados de la historia. ... Después de Martín Santos la palabra arte dejó de ser un signo de condenación, un estigma, un obstáculo para la renovación social. No fue solamente un cambio de actitudes. Cambiaron las técnicas, la imaginación recuperó sus derechos y las buenas intenciones ya no bastaron para ser recibido en el círculo de la creación (Gullón, 1979: 28).

Muchos de los escritores que comenzaron su andadura literaria practicando el realismo al pie de la letra, no dudaron en abandonarlo en obras posteriores, como les ocurrió a Juan Goytisolo, a Torrente Ballester o a Caballero Bonald y, en los ejemplos más extremos, algunos incluso llegaron a abjurar de aquella parte de su creación literaria, aunque en ella se apuntaran ya algunos rasgos de renovación. Sería el caso de Rafael Sánchez Ferlosio:

Cuando Sánchez Ferlosio puso las cartas sobre la mesa, el juego cambió. *Alfanhui* abrió de par en par las puertas de la fantasía y *El Jarama* cerró las del reportaje novelado con cerradura que pareciendo lo mismo era casi exactamente lo contrario (Gullón, 1979: 28).

No cabe, pues, duda alguna de que a partir de los años setenta la novela española entra decididamente en el experimentalismo y el ensayo

novelesco. Es lo que Gonzalo Sobejano (1975) llama *novela estructural*. Más tarde, el propio Sobejano (1979) habla de tres rasgos que son síntomas de ruptura: la memoria autobiográfica en forma dialógica, la reflexión autocrítica sobre el proceso de escritura y lectura y la fantasía.

Para Buckley (1990), en esta *nueva novela* hay una presencia total y absoluta del autor que interioriza la realidad exterior. Se producirá un radical cuestionamiento de la novela como género literario que se convertirá en una forma de autoconocimiento. La propia identidad se busca en el ámbito cultural del personaje. Esta *novela de ruptura* se extiende de 1968 a los primeros años de la década de los ochenta y se caracterizará por una intensa renovación estilística del género.

M.<sup>a</sup> Dolores de Asís Garrote (1990) viene a coincidir, en líneas generales, con las clasificaciones de la mayoría de los críticos. El neorrealismo se desarrolla de 1950 a 1962 aunque Asís Garrote piensa que en esos años hubo autores significativos que buscaron otra cosa, trascender ese realismo social que dejaría de ser, desde su punto de vista, la única corriente significativa de la década.

Óscar Barrero Pérez observa en los dos primeros libros de Alonso Zamora Vicente, *Primeras hojas* (1955) y *Smith y Ramírez* (1957), una clara renovación del lenguaje narrativo y afirma lo siguiente:

El monólogo interior había desbordado hacia 1960 las barreras del realismo lingüístico. La sintaxis ordenada definatoria de la estructura formal afín al realismo (social o meramente estilístico) daba paso a un caos discursivo (puntuación heterodoxa, interrupción de la linealidad textual, confusión polifónica) que reflejaba, de manera aproximada, esa inestabilidad del pensamiento a la que se acercaba el novelista que empleaba el monólogo interior. Este suponía un ataque frontal al propio realismo lingüístico tan del gusto del narrador de los años cuarenta y cincuenta (Barrero, 1990: 218-219).

Después de Martín Santos se desarrollan distintas tendencias que buscan la renovación temática y la asimilación de técnicas narrativas modernas; se huye del prosaísmo y se ensaya un lenguaje neobarroco. No hay una línea común sino varias: metafísica, experimental, ética, mágica o humorística.

## 2. LA PROPUESTA NARRATIVA DE LUIS BERENGUER

En medio de este panorama, en 1967, comienza Luis Berenguer su travesía narrativa antes de morir repentinamente en 1979, dejándonos cinco novelas publicadas y una inédita que vería la luz un año después. Su muerte, relativamente temprana, no ha sido obstáculo para que podamos disfrutar de un legado literario denso e innovador.

En el encuentro que mantiene con Antonio Núñez, el escritor habla de la forma en que sus novelas reflejan la realidad:

–Yo pienso que el autor de una novela es como un prisma que refracta la luz según las leyes propias del cristal. Una novela, en resumidas cuentas, *es la realidad filtrada a través del objetivo que la ve*. Desde este punto de vista, es la persona del autor, en último extremo, quien selecciona los aspectos y panoramas que enfoca su objetivo (Núñez, 1972: 4)<sup>12</sup>.

En los últimos años del siglo XX se incrementaron los estudios dedicados a la obra berengueriana, impulsados desde la Universidad de Cádiz, que en 1996 organizó un seminario que reunió en la Facultad de Filosofía y Letras de la ciudad andaluza a especialistas, escritores y amigos de Berenguer (Ramos Ortega y Pérez-Bustamante, 1998).

En el año 1999, Ana Sofía Pérez-Bustamante publicó una biografía de la figura humana del escritor, acompañada de varios textos inéditos, que es parada obligatoria de todo aquel que se acerque al personaje ya que a través de sus páginas la autora ha conseguido dejar constancia de «[...] un hombre apasionado que se transmutó en una escritura apasionante» (Pérez-Bustamante, 1999: 15).

Sin embargo, todavía son escasas las reseñas en los grandes manuales. Tenemos que buscar las primeras referencias bibliográficas en estudios dedicados específicamente a la novela contemporánea española. No encontramos una clasificación satisfactoria, quizás por la falta de perspectiva o por la ausencia de una visión de conjunto de su obra.

Santos Sanz Villanueva incluyó a Berenguer en un grupo de escritores que destacaban «[...] por su calidad, originalidad o sentido particular de su narrativa» (Sanz, 1972: 173). Su ordenación no va más allá puesto que en esos años la obra de Berenguer, como la de tantos otros, se

---

<sup>12</sup> La cursiva es nuestra.

veía como algo «[...] en marcha, todavía insegura y a desarrollar, fundamentalmente, en el futuro» (Sanz, 1972: 173).

Sanz Villanueva estudia en su monografía la evolución que se estaba produciendo en la novela española que se alejaba de los presupuestos tradicionales. De Berenguer solo analiza *Marea escorada* y deja a un lado la otra novela publicada hasta ese momento por nuestro escritor, *El mundo de Juan Lobón* (1967), que se desarrolla a través de unos esquemas más convencionales.

José Domingo, en su panorama de la novela española del siglo XX hace una pequeña reseña de Berenguer, aunque lo incluye en un capítulo algo extraño que titula *Realismo, psicología y surrealismo*. Es más un cajón de sastre que una clasificación afortunada. No obstante, creemos que Domingo encuadra a Berenguer dentro de la novela psicologista con acierto y sus observaciones son agudas y atinadas. Al hablar de su novela sobre la caza furtiva, advierte la creación de «[...] un estupendo tipo popular, el de Juan Lobón, que parece arrancado de la realidad de nuestro panorama más agreste y cerril» (Domingo, 1973: 142).

Señala, además, que aunque no estamos ante una novela social, «[...] no hay duda de que una obra como esta ha de adquirir por fuerza una relevante significación de testimonio» (Domingo, 1973: 142).

El crítico acaba su reseña haciendo referencia a las otras dos novelas que hasta ese momento había publicado el escritor. Con *Marea escorada* y *Leña verde*, Luis Berenguer logra «[...] una notable consolidación de su personalísimo estilo y una extraordinaria superación técnica» (Domingo, 1973: 143).

José M.<sup>a</sup> Martínez Cachero le dedica algunos párrafos pero señala también lo poco que ha sido estudiado. Su aparición en el capítulo cinco, *Una novela en libertad (1976-1980)*, se debe más a circunstancias personales que a cuestiones literarias porque su «[...] obra queda definitivamente conclusa en razón de su fallecimiento dentro del lustro 1976-80» (Martínez, 1985: 454).

Martínez Cachero apunta dos de las etiquetas con las que ha sido clasificada la obra de Berenguer. La primera es la de ser uno de los principales representantes de la llamada *generación de los narraluces*, hipótesis, defendida por Alfonso Grosso y algún que otro crítico, de la que hablaremos a continuación. La otra lo emparentaría con la novela social a través del ruralismo de *El mundo de Juan Lobón*.

Ninguna de estas clasificaciones parece muy satisfactoria y Cachero, con buen olfato, concluye afirmando que «[...] el talento de nuestro autor y su dominio de la técnica (repárese a este respecto en *Marea...*) y del lenguaje, rico y variado, exceden con creces todo posible y restrictivo encasillamiento» (Martínez, 1985: 464-465).

### 3. LOS NARRALUCES

La existencia de una narrativa específicamente andaluza es otra de las polémicas afirmaciones que, al calor del *boom* hispanoamericano, se planteó al inicio de los años setenta en nuestro país. Martínez Cachero (1985: 309) hace un recuento de los autores andaluces que consiguen premios en estos años, entre los que cita a Luis Berenguer en 1968, 1969 y 1972. Reconoce una cierta comunión entre ellos:

Les une su naturaleza andaluza, muchas veces no muy visible en la obra realizada y, también, un rasgo estilístico nada desdeñable, común sobre todo a algunos de los más jóvenes, y valioso tanto en sí mismo como circunstancialmente, por suceder a una época de expresión deliberadamente descuidada y pobre (Martínez, 1985: 310).

Sin embargo, se inclina por considerarlo un fenómeno artificial apoyándose en uno de sus principales protagonistas, Antonio Burgos, quien afirmaba que de todo ese montaje solo quedaría «[...] la obra de unos cuantos autores a quienes son más las cosas que separan que las que les unen» (Burgos, 1974: 45).

El debate fue conducido a través de las páginas de *Pueblo* por Miguel Fernández Braso. A lo largo de 1971 publicó una encuesta entre escritores andaluces que contestaban a una espinosa cuestión: *¿Se puede hablar de una narrativa actual específicamente andaluza?* Hubo respuestas para todos los gustos. El propio Luis Berenguer respondió al sondeo. He aquí parte de sus palabras:

Por razón de economía, el oficio del narrador es un producto de civilización, donde fácilmente se queda uno atrás. Carpentier señala que una novela nunca es un hecho aislado, sino un producto diferencial que crece sobre una narrativa. Me parece acertado. La personalidad distinta, los juegos personales de expresión, son precisamente esos elementos diferenciales sobre los que, a modo de bandera,



figura el nombre de un determinado autor. Pero debajo de él está la narrativa ambiente. Por eso creo que existe esa narrativa andaluza de que hablas (Berenguer, 1971: 26).

Las características de esa narrativa *ambiente* son también desglosadas por Berenguer:

De un modo muy general, la primera nota es *el sentido «colonial» de Andalucía*. El contexto social, personal y pasional de esta zona de nuestra geografía tan enraizada en campo, tan heredera de unas formas de vida donde todavía el caballo conserva su sentido, donde el estilo de las casas y de la propiedad conservan su vigencia, supone todo un *ambiente indeclinable*. La segunda nota, que es prolongación de la primera, es *el clima y el sentido económico de la historia*: se vive con la puerta abierta, los defectos del latifundio son sus propias virtudes y, como en todos los finales de raza y en las decadencias, existe una reacción de la nostalgia que mitifica ciertas formas de vida. Comprendo que todo esto es confuso y poco ceñido a una definición, pero, para que me entiendas, de todo esto hay en la narrativa andaluza (Berenguer, 1971: 26)<sup>13</sup>.

Como vemos, el propio Berenguer es consciente de la dificultad que presenta el asunto. Sin embargo, sus agudas observaciones no han pasado desapercibidas para otros ojos críticos. Es el caso de José Antonio Fortes que, aunque niega la existencia de esa narrativa andaluza de una forma categórica, «[...] considero que no existe novela en la Andalucía de postguerra hasta hoy.» (Fortes, 1987: 12), reconoce el valor que tienen las palabras de Berenguer: «[...] lo afirmativo de eso de ‘la narrativa ambiente’ que se nos murió sin explicar; [...]» (Fortes, 1987: 65).

Va incluso más allá Fortes al hacer propuestas que incluyen las ideas de nuestro escritor:

[...] que haya una inversión e inversión efectiva de capital cultural en editoriales, revistas, periódicos, críticos que consigan montar esa «narrativa ambiente» (al decir de Berenguer, recuérdese), ese ambiente intelectual, ese estado, esa situación, esa vida intelectual (Fortes, 1987: 67).

Pero las palabras de Berenguer no se quedan ahí. Lo que propone es una literatura que extienda sus rasgos a todo el mundo hispánico. No es un concepto regionalista, cerrado y caricaturesco, sino una forma de entender la

---

<sup>13</sup> La cursiva es nuestra.

creación que parte de lo particular para lograr su eclosión en la universalidad. Sigamos sus palabras:

Creo que, dentro de este marco, cabe todo. Entendiendo por narrativa andaluza aquella que acusa la omnipresencia rural en lo rural y lo ciudadano y la que mitifica la nostalgia, en cualquier sentido, a izquierda o a derecha, para cantarla o para denostarla. También el contexto histórico y económico que marca esta geografía, empezando por la francesada, las Cortes, desamortización, cantonales, la proyección americana de Andalucía la baja, que es una de las claves literarias de muchos ecos y sincronismos no casuales (Berenguer, 1971: 26).

A la hora de citar un novelista andaluz, Berenguer recomienda la lectura de su amigo Grosso: «[...] tengo que citar *Guarnición de Silla*, de Alfonso Grosso, que es un compendio de posibilidades para universalizar lo particular» (Berenguer, 1971: 26).

La postura de Berenguer es clara y contundente: existe la narrativa andaluza. Otra cosa es lo que se entiende por tal. Nos parece que la posición de Berenguer no tiene nada que ver con la de Ruiz Copete (1976 y 1977) y Ortiz de Lanzagorta (1972), andalucistas románticos que basan su tesis en una manera de ser, en la inquietud por el misterio de los andaluces y otros argumentos por el estilo.

Asís Garrote (1990) dedica uno de los capítulos de su estudio a la famosa controversia: el titulado *La novela andaluza. Una polémica de la década del setenta*. Cita a varios autores andaluces que publicaron en esos años obras valiosas y significativas dentro del panorama narrativo español. Sin embargo, añade que:

[...] asegurar la presencia de estos hombres es algo distinto a afirmar la existencia de una novela andaluza como fenómeno singular. Los mismos escritores no estaban muy seguros de ello: '¿Por qué ha de haber una novela andaluza en un tiempo en el que la cultura se universaliza cada día más?' –se preguntaba Ramón Solís. 'No basta haber nacido en Andalucía para escribir buenas novelas, y no significa ser un novelista andaluz' –apoyaba Alfonso Grosso en la misma línea (Asís, 1990: 221).

Pese a estas afirmaciones tan contundentes, Asís Garrote señala que la novela escrita por andaluces pasaba por un buen momento y se encuentran datos que ofrecen una particular visión del mundo y una expresión literaria en los narradores del Sur que los configura en cierto modo. Concluye afirmando que «[...] algo habría de excesivo en la

expresión ‘novela andaluza’ si por ello se entendiera un fenómeno aislado y no dialogante con la perspectiva universal y sin fronteras que lleva en sí cualquier obra artística.» (Asís, 1990: 223)

Los años pasados y las distintas peripecias creativas de los autores de esa supuesta «novela andaluza» confirman las premonitorias palabras de José Manuel Caballero Bonald en aquellos momentos:

Todo eso de la Nueva Narrativa Andaluza me suena, aproximadamente, a liquidación por derribo. No sé muy bien, en cualquier caso, si se trata de una pasajera estolidez, de un antídoto contra el aburrimiento o de un simple escarceo nervioso-administrativo (Caballero, 1971: 26).

No olvidemos alguna que otra circunstancia extraliteraria, ligada al mercado y al producto literario que se vende, que tuvo lugar en aquellos años. Entre octubre y noviembre de 1972, se produce un lanzamiento editorial muy importante, historiado detalladamente por Martínez Cachero (1985: 316-327), que iba destinado a estimular el resurgimiento de la narrativa española. Barral y Planeta se proponen publicar obras de novelistas *novísimos* (como hizo Castellet con los poetas) y de escritores de generaciones anteriores que hayan escogido nuevos rumbos. No es un grupo homogéneo de creadores puesto que no los une ni la edad ni los modos expresivos utilizados (Ana María Moix, Félix de Azúa, García Hortelano, Vázquez Montalbán o José Antonio Gabriel y Galán son algunos de los diecisiete autores seleccionados entre las dos editoriales). La expectación que levantó ese proyecto editorial decayó relativamente pronto pero supuso, dejando los montajes publicitarios al margen, un serio esfuerzo por animar el panorama novelístico nacional, deslumbrado por la exuberancia de los prosistas americanos.

Entendemos que esta cuestión ha sido ya completamente superada. Las palabras de José María Vaz de Soto cierran el debate de manera lapidaria:

Empiezo por decir que todo *boom* es mentira. En literatura no hay más que escritores, individuos aislados y solitarios que hacen su obra. El famoso *boom* de la novela hispanoamericana era una mentira. El *boom* de la Nueva Narrativa Andaluza, modestamente, otra mentira. El *boom* de la actual literatura española de éxito, ni siquiera una mentira; simplemente, un negocio (Vaz de Soto, 2012: 280).

#### 4. LA PERSPECTIVA SOCIAL

Aunque parece claro que las novelas de Berenguer se alejan de la estética social que floreció a mitad del siglo XX en nuestro país, no está de más recoger las opiniones que en este sentido se han hecho. Recordemos que tanto José Domingo como Martínez Cachero hablan respectivamente de testimonio y ruralismo al comentar la primera novela de Berenguer. Fernando Quiñones cree que el novelista «[...] no ha acabado de darse cuenta de la carga social –revulsiva de veras– que hay en *Juan Lobón* y en *Marea escorada*» (Quiñones, 1971: 26).

Es muy fácil llegar a estas conclusiones. No se puede negar la veta popular de Berenguer, no solo en *Juan Lobón* sino en toda su obra. La imagen del cazador furtivo frente a los señoritos terratenientes que hacen y deshacen las leyes a su antojo no deja de tener un fuerte contenido social, de reivindicación y defensa de un mundo que se acaba. Pero Berenguer tiene otras intenciones, que explica en la entrevista que le hace Antonio Núñez:

–¿Es *Juan Lobón* un anarquista en estado muy primario o un resentido social?

–Creo que no. *Juan Lobón* es un hombre de principios, principios que acata con una disciplina ejemplar, hasta el punto que ni los riesgos, ni las penalidades, ni las consecuencias de su ejercicio profesional son capaces de separarle un punto del camino que se ha trazado.

–¿Hay en él una intención de reivindicación social?

–En absoluto. Escribe su relato para justificarse ante su hijo no nacido no de sus actos, sino de las acusaciones que lo han llevado a la cárcel. Él quiere decir a su hijo que no es un ladrón, sino un cazador. *Lobón* está convencido de que posee la verdad de la naturaleza frente a la norma artificial (Núñez, 1972: 4).

El personaje sabe que el mundo rural muere por los avances de la era tecnológica y quiere ser notario, testigo fiel. De ahí el uso de la primera persona y la riqueza del vocabulario. Como dice Antonio Tovar (1968), «[...] ha logrado una epopeya de esa gente que se tiene que retirar ante los cambios de nuestro siglo, luchando por andar "a su aire", fieles a la "ley antigua [...]».

Los temas que configuran *Marea escorada*, la segunda novela de Berenguer, son claramente sociales: la pobreza, la miseria, el mundo del pescador, la cárcel... Sin embargo, la estructura narrativa, el uso del tiempo, la multiplicidad de perspectivas, la complejidad técnica en definitiva, la alejan claramente de la órbita social realista.

El propio escritor, en la famosa encuesta de *Pueblo*, contesta a una pregunta que tiene mucho que ver con este asunto: *¿Cómo se ve el juego de lo social y lo estético en las más señaladas narraciones?* Estas son las palabras de Berenguer:

Después de Joyce, Proust y Kafka, se han aprendido las limitaciones formales de tratar de decir la verdad actual, en el idioma actual. El campo de la narrativa se va ciñendo más y más al lenguaje, porque el cine, la televisión y hasta la radio, cubren un sector que antes competía solo a la literatura. El lector habitual de libros, no en tanto por ciento, en absoluto, sigue considerando el libro como una evasión. El problema está en acertar qué signo tiene la evasión en nuestro tiempo. Divertirse, entrar en el juego literario, colaborar con el autor en la realización del libro, es aún un placer de minorías, pero en un país como el nuestro, a todo tirar, hay 15.000 lectores de novelas. Sobre este supuesto, la historieta por la historieta, hoy por hoy, ha perdido su vigencia. (Berenguer, 1971: 26).

Es evidente que Berenguer huye de la novela social y construye una narrativa que se apoya, sobre todo, en el lenguaje. Una narrativa que, además de la trascendencia artística y creativa de la historia que nos cuenta, alcanza su mayor calado en la personalísima estructuración del relato y en el cuidado con el que dispone y selecciona el material lingüístico utilizado.

## 5. LAS NOVELAS DE LUIS BERENGUER

### 5.1 *El mundo de Juan Lobón. 1967*

La primera novela de Luis Berenguer ve la luz en un año marcado por el inicio del *boom* hispanoamericano. Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad* y en España se produce una evolución en el realismo crítico característico de la generación del cincuenta. En los años sesenta, los escritores españoles se alejan del realismo social y el compromiso militante. Berenguer se propone contarnos la historia de un tipo humano, el cazador furtivo, condenado a desaparecer del país, no por cuestiones económicas o políticas particulares, sino por el empuje de los nuevos tiempos (turismo, cultura urbana) en los que su figura acabará socialmente eclipsada.

Para darle mayor fuerza, decide que debe ser el propio personaje el que cuente su historia. Berenguer tiene que justificar el esquema utilizado

en la elaboración de su novela si quiere mantenerse dentro de un patrón verosímil.

El personaje que cuenta es un cazador furtivo de escasa cultura libresca pero de gran sabiduría humana que comienza el relato mediante una pausa reflexiva en la que se advierte desde la primera línea su condición popular. La frase nos recuerda el *Génesis* bíblico: «En el principio...», aunque transformado por el habla del cazador: «A lo primero, la ley no era como ahora, ...» (Berenguer, 1967: 7).

Lobón afirma que se encuentra en la cárcel porque la justicia está en manos del que más tiene. Se dispone a escribir la historia de su vida, como Lázaro de Tormes, para defender su honra, para contar sin complejos su verdad:

Alguien tiene que decirla de una vez y voy a ser yo, sin pensar en mi avío, sin pensar en los otros, sino en la herencia de mi sangre que no es simiente de podenco, que hay más, sino una casta que se acaba (Berenguer, 1967: 10).

Estas palabras introductorias se sitúan en el presente de referencia del protagonista; el cazador escribe desde su *hoy* en la cárcel, ya en su madurez.

Algunos críticos han apuntado una supuesta condición picaresca de la novela: «La verdad es que Lobón nos deja una novela picaresca –en que los pícaros son predominantemente los señores– escrita como los propios ángeles; [...]» (Domingo, 1967: 6).

El propio autor matiza esta calificación:

–A mí me parece que existe una picaresca de la caza, pero Juan Lobón no es un pícaro. Y diré por qué: el pícaro tiene la moral de la derrota, enseña sus pústulas y muñones con ánimo vindicativo; es la última risa del hambre. Juan Lobón, en su cárcel, es un triunfador (Núñez, 1972: 4).

La novela comienza con una vuelta a la infancia de Lobón. En líneas generales, el tiempo de la narración principal se desarrolla cronológicamente desde esos años primeros. La mayor parte de los acontecimientos adoptarán, pues, la disposición anacrónica.

Lobón comienza hablando de sus orígenes y relatando el largo período de formación en el oficio de sus mayores: la caza. Nuestro héroe pierde pronto a sus padres y debe encargarse de su hermano Pepe. Hace amistades, cumple con el servicio militar y adquiere una mínima formación

religiosa. Al volver al pueblo se acentúa su enfrentamiento con los terratenientes que no toleran la caza furtiva. Comienza su relación amorosa con Encarna, ayuda a las familias más necesitadas y tiene sus primeros roces con la Guardia Civil. La situación económica de la población empeora y aumentan los furtivos. El chivo expiatorio es Juan Lobón, que acaba con sus huesos en la cárcel, pese a ser declarado inocente.

Observamos, pues, que entre las acciones que protagoniza el cazador destacan, junto a aquellas que hacen referencia a su formación y relación positiva, las que suponen un enfrentamiento, sea con la justicia, con los terratenientes o con individuos cercanos a su condición. Está claro, desde el principio, el desequilibrio que se da entre los dos bandos. El furtivo tiene perdida la batalla de antemano.

Ya que la brillantez estilística no puede residir en el discurso narrativo, ¿dónde está la riqueza y originalidad de esta novela? En la fuerza del léxico y el vocabulario del cazador. Los andalucismos enmarcan la narración en un determinado paisaje dialectal, el vocabulario médico nos acerca los remedios populares y la farmacopea familiar y el lenguaje de la caza, su oficio y, en definitiva, su forma de entender la vida.

Juan Lobón no se distingue por su capacidad de creación léxica. No obstante, utiliza los conocimientos que le proporciona la tradición. Estamos hablando de las sentencias y refranes que recorren su habla, saberes que el narrador utiliza sin grandes alardes estilísticos. Las imágenes que elabora se construyen a partir del sistema de referencias que constituyen su mundo: metáforas animales y vegetales, la fiesta de los toros y, sobre todo, la caza.

Veamos el procedimiento compositivo que utiliza el narrador-protagonista al hablar del sistema de explotación de las tierras de caza:

Quitando a los Ahumada, que eran señores de cuna y tenían conciencia, los demás terratenientes se pusieron salidos a esperar quién les iba a meter cuartos para comprarles la cacería. Lo de vivir en la caponera, cobrando de lo que no es de uno, ni trabajo cuesta tener, siempre enceló a la gente sin fundamento [...].

La sangre mala, sin fundamento, tomó gusto a hacer del campo una caponera para sacar cuartos y todo terminó en coto, porque la gente pagaba por la caza lo que no valía el trigo. Por eso, si sembraban, ni siquiera lo segaban para que las perdices tuvieran qué comer (Berenguer, 1967: 78-79).

En las últimas páginas de la novela, el protagonista vuelve a emplear imágenes de su oficio para defenderse:

Yo me saltaba las lindes con tablillas. Don Senén entablillaba lo que no era suyo. Don Gumersindo no fue furtivo por las almorranas, pero sí por la intención, que bien que quiso cazar de lance, y bien que entraba al vedado de otros hombres y se les llevaba la caza viva debajo de sus sábanas. [...]

Todos nos saltamos las lindes, todos ponemos tablillas, en el campo o en el corazón (Berenguer, 1967: 267).

Con unos materiales tan elementales, Luis Berenguer construye una gran novela que sorprendió a la crítica en el momento de su publicación y que todavía hoy sigue sin perder esa ingenua frescura que la caracteriza. ¿Dónde está su secreto? Pensamos que en la adecuada utilización de sus componentes formales, unido a la identificación casi inconsciente que el receptor hace del sistema de valores que Lobón nos propone. Hay ya un claro distanciamiento cultural entre su mundo y el de sus contemporáneos pero, en mayor o menor medida, acabamos aceptando la palabra y las razones del furtivo. Berenguer ha sabido darle una absoluta coherencia a la narración del cazador, dibujando a un ser humano que adquiere la categoría de símbolo.

## 5.2. *Marea escorada*. 1969

Luis Berenguer publica su segunda novela en un momento literario caracterizado en nuestro país por la reflexión metaliteraria que llevan a cabo los escritores más representativos de la década de los sesenta. El empuje del grupo de creadores hispanoamericanos, saludado con alborozo por la crítica especializada que subraya la presencia en estas creaciones venidas del otro lado del Atlántico de un lenguaje de gran riqueza y unos procedimientos narrativos sorprendentes, lleva a los novelistas españoles a ensayar técnicas narrativas alejadas del realismo imperante hasta ese momento. Estos escritores no solo emulan a los novelistas del *boom* sino que recogen también recursos y técnicas de la literatura anglosajona, sobre todo de la norteamericana.

En ese escenario literario ve la luz *Marea escorada*, con la que consigue Berenguer el Premio Nacional de Literatura. El propio Berenguer habla de esta novela en la conversación que mantiene con Antonio Núñez:

Aquí volví a repetir el mundo pasional de una novela mía anterior, aunque con otra peripecia. Los juegos del tiempo, la indeterminación lírica y el modo de contar fue



un poco como volver a estrenar mi viejo sistema, que, en determinado modo, estaba ya en Faulkner (el Faulkner de mi inexperiencia). El mundo del vigor, esta vez, se acercó a la mar y a sus hombres. El idioma es el mismo de Juan Lobón; es decir, se apoya en la morfología de un lenguaje popular (Núñez, 1972: 4).

Sanz Villanueva subraya la pasión innovadora de Berenguer al detenerse en el análisis de dos de los elementos básicos de esta novela.

Por un lado, el protagonista de *Marea escorada* no es más que «[...] un pretexto para que a través de él pueda desarrollarse una historia pasada.» (Sanz, 1972: 197) Se destruye la concepción tradicional del argumento aunque no desaparezca la historia individual. El crítico citado habla de una historia externa de poca importancia que en Berenguer se traduce en la superación de los moldes novelescos clásicos: «[...] a lo largo de una evocación presenta la recuperación del sentido de su vida por un marinero.» (Sanz, 1972: 198) Más adelante abunda en esta idea con respecto al personaje principal de *Marea escorada* que no será más que un mero soporte de la acción: «El héroe ha perdido atributos en cuanto que ya cuenta muy poco su historia familiar e incluso su vida individual, vestidos, posesiones, ingenio..., y todos esos elementos de tanta ascendencia en la narrativa decimonónica» (Sanz, 1972: 220).

El segundo elemento novedoso que señala Villanueva es el empleo del monólogo. Uno de los recursos formales más utilizados en este siglo. En el caso de *Marea escorada*, se utiliza el monólogo alternando con las restantes personas narrativas. Para el crítico, aunque la novela de Berenguer sea una de las «obras significativas en la novela reciente» no deja de observarse «[...] algún desfase entre la formación del protagonista y los contenidos de conciencia [...]» (Sanz, 1972: 268).

La novela nos cuenta la historia del éxito y el fracaso de un pescador que termina anclado a una playa, malviviendo en una choza con una mujer y unos hijos a los que no sabe querer.

Vemos como el héroe del relato, a través de sucesivas crisis, profesionales y familiares, cae en el fracaso más absoluto, como se evidencia en el hecho de que su mujer deba hacerse cargo del mantenimiento de la familia. Junto a los temas estrictamente sociales (la pobreza, la miseria, el mundo del penal...) encontramos temas éticos (el aborto, el estupro...) que hablan tanto del fracaso profesional y social del protagonista como de su frustración personal.

Estamos, pues, ante un drama humano que va más allá de lo estrictamente social centrándose en el conflicto personal del pescador que se debate entre sentimientos contradictorios. Es un ser inestable y colérico que en tierra firme se siente perdido y desorientado porque no hay un lugar que acoja al hombre de mar.

Para desarrollar este esquema, Berenguer emplea alguno de los procedimientos en boga que ya aparecen en las obras de los novelistas más representativos de los años sesenta. La estructura realista desarrollada magistralmente en *El mundo de Juan Lobón* es sacrificada ahora en aras de una mayor complicación técnica, advertida sobre todo en la superficie narrativa.

Destacamos algunos fenómenos significativos que caracterizan a esta novela: los juegos anacrónicos, la presencia de varios focalizadores, la multiplicación de las voces de la narración y el notable uso del discurso directo libre mediante el monólogo interior del pescador.

El personaje protagonista se emborracha a conciencia y en su cerebro se mezclan los recuerdos que expresa con poca coherencia en castellano y gallego:

El conejo, Cipriano, que te dan el conejo y morres, lo decía Leopoldo, lo cantaba, ¡vou morrer e non ven o meu ben! y mentaba el conejo, no sé por qué, [...]

Meiguiño, meiguiño meigo  
meigo que me enamorache  
vaite de onda min meiguiño  
antes que o sol se levante.

O sol, tú, es cantar de contra maestre, suena a don José, vou darte una guantada que farás gárgaras con os dentes, me decía aquel don José, ¡no era bestia el gallego! Hay que irse, tú. Meiguiño, meiguiño, meigo, ¿eso quiere decir algo?, el mérito que tiene eso de que en cada sitio se hable distinto ¿por qué no hablan todos como uno con lo difícil que es hablar como los otros? (Berenguer, 1969: 234-235).

Berenguer vuelve a personalizar su narración gracias a una sabia dosificación léxica. Junto al vocabulario mariner que distingue el parlamento del pescador, encontramos varios fragmentos en gallego caracterizando a los personajes, la presencia de andalucismos y algunas imágenes taurinas y marítimas.

En este caso, la singularidad viene de la mano de la manipulación de la historia en el relato merced a la complejidad en la disposición anacrónica y los distintos niveles de focalización.

Otro tipo andaluz, el pescador, queda retratado de forma indeleble en esta «epopeya de los humildes» (Senabre, 1998: 70) porque su peripecia personal en una playa del sur de España se transmuta en la aventura universal del ser humano en busca de un sentido a la vida.

### 5.3. *Leña verde*. 1972

La tercera novela de Berenguer gana el premio Alfaguara en 1971, aunque figura galardonada el año de su edición (1972). En ella se cuenta la historia de Juan Antonio Carvajal, el hijo de una rica familia rural que, insatisfecho del papel que se le asigna, dilapida su fortuna repartiéndola entre los habitantes del Donaire, el pueblo en el que nació y en el que se sitúa la acción. Harto de la vida que lleva, marcha a trabajar a las montañas, donde pasará cuatro años sin que se sepa nada de él. La actitud del protagonista puede explicarse por su afán para encontrarle sentido a una vida que le dan hecha, una existencia determinada por su nacimiento.

Conocemos la vida amorosa del héroe. Carlota es la amiga de la infancia, enamorada de Juan Antonio en secreto porque no tiene esperanza. La familia Carvajal dispone el casamiento del joven con su prima Violeta. Es un matrimonio de conveniencia que acaba con la trágica muerte de la esposa. Juan Antonio se enamora de Carmencita, una joven huérfana y analfabeta que destaca por su inocencia y belleza. La deseada unión no se produce porque un muro social los separa. El asesinato del protagonista del relato confirma la condición quimérica de sus deseos. Juan Antonio no puede escapar de la posición social en la que nació.

*Leña verde* recibe juicios dispares. José Domingo encuentra en ella:

[...] una inquietud por la forma y una esforzada renovación técnica que dicen mucho de su afán de perfeccionamiento y de su deseo de asimilación de los más modernos procedimientos técnicos, no ya por lo que tienen de innovación –ese prurito de la novedad que a tantos embauca–, sino por lo que pueden suponer de positivo recurso en el proceso narrativo (Domingo, 1972: 7).

El crítico canario destaca dos elementos: el tratamiento del tiempo y el diálogo:

En esta alternativa de pasado y presente discurre la novela, bien tensada, firmes siempre las riendas en manos del autor, y si aparece confusa al principio por la

amalgama del material aportado y también por el estilo aparentemente disperso y ese pálpito de misterio que no se daba en su obra inicial, va aclarándose poco a poco hasta llegar a un final casi de novela policíaca [...]

Novela admirablemente trabajada –acaso demasiado a veces–, que debe haber supuesto un gran esfuerzo para el autor, que ha puesto en ella todo su conocimiento y su instinto de buen narrador. Donde la prosa descriptiva se trueca en diálogo –sabroso, popular, recio, sin pudibundeces, definitivamente natural– y el diálogo se inserta en lo descriptivo, en función de raigambre bien urdida (Domingo, 1972: 7).

Al acabar su reseña, el crítico de *Ínsula* apunta los peligros que acechan a nuestro novelista: «Hemos hablado de la prosa poética, de los atisbos costumbristas, de un alambicado trabajo de orfebre, del peso más o menos elegíaco de una Andalucía tópica» (Domingo, 1972: 7).

Mucho más contundente es José Antonio Llamas:

El insólito Luis Berenguer, siempre premiado, añade *Leña verde* al fuego fatuo de nuestra novela. [...]

Un montón de materiales se dispersan por todo el libro. Los casi infinitos personajes huyen del autor y no consiguen, a pesar de todo, tener vida propia, rostro propio, imagen. [...]

Hay un lenguaje, hay un sarcasmo, hay erotismo de primera mano, morbo religioso, hay pueblo. Pero la bola de nieve todo lo engulle, lo deshace todo, arrastrándolo en su caída. No hay tratamiento de la realidad; dialéctica; mitificación o desmitificación. No hay más que hechos consumados. El responso es impartido por el Autor como sumo sacerdote, y sus personajes, más que sombras chinescas en manos de Buñuel o García Márquez, son esqueletos colgados en la plaza (Llamas, 1972: 2).

Estos párrafos virulentos parecen más un ataque personal, fruto de la crítica apresurada, que un análisis serio y razonado.

En su encuentro con Antonio Núñez, Luis Berenguer hace algunos comentarios significativos acerca de esta novela, su última creación en aquellos momentos:

–Para mí –y digo para mí para ponerme el parche–, esta novela es una culminación del mundo vital y pasional e incluso de las novedades temáticas apuntadas en mis dos novelas anteriores. De algún modo, las tres novelas forman una unidad o una trilogía ambiental. En *Leña verde* hay una dimensión más que en las anteriores, un aspecto social inédito en *Lobón* y *Marea*, por cuanto el personaje que aglutina el tema no es un ser humilde más que por vocación, ya que realmente se trata de un aristócrata.

*Hay un silencio; Luis reanuda la conversación, le interrumpo; le digo:*

*–¿Quieres decir algo más de Leña verde?*

*–En realidad, sé muy poco de esta novela. Es un libro que ha estado en el cesto de los papeles y lo salvó el puntillero. No obstante, te diré aquello de que si me encontrara en un naufragio con los tres libros, trataría de salvar *Leña verde*.*

*–Por qué ese libro?*

*–Porque es el único libro en el que, con muchas refracciones, incluso energúmicas y deformadas a la temática de una novela, he jugado con muchos elementos autobiográficos y familiares. Y por eso, muy subjetivamente, me devuelve el tiempo de la infancia, la adolescencia y todas esas cosas que se han perdido para siempre (Núñez, 1972: 4).*

La historia de *Leña verde* se ocupa de la infancia y juventud de Juan Antonio, en la que se consolida la personalidad del personaje. Hay un primer momento de crisis en el que muere el abuelo Carvajal y desaparece Juan Antonio durante cuatro años. La súbita reaparición del protagonista y su empeño en verse con Carmencita, la hermosa muchacha del pueblo, aceleran el final de los acontecimientos narrados.

La novela se divide en tres partes que, dado el título de cada una de ellas, parecen respetar el orden lógico causal del relato, aunque al avanzar en la lectura observamos que no es así.

Los acontecimientos principales se desarrollan en el pueblo del Donaire. Es un pueblo descrito, geográfica e históricamente, con gran detalle. De esa forma conocemos los orígenes del señorío de Carvajal, cuyo último representante es Juan Antonio. Actor principal y lugar tópico se funden, en cierta manera, en un mismo destino. Al menos, Juan Antonio lo ve así. Su obsesión por identificarse con el pueblo llano puede justificarse, hasta cierto punto, por esta circunstancia.

Juan Antonio desaparece, cambia de lugar, durante cuatro años. Pero tiene que volver al Donaire para cerrar su círculo vital. No estamos, pues, ante una simplista identificación social del protagonista con las capas populares. La inquietud anímica de Juan Antonio es de índole particular, es una ansiedad de persona a colectivo con el pueblo del Donaire que va más allá de los actores que ejemplifican un tipo de relación casi feudal.

La perspectiva se complica enormemente porque se desarrolla mediante varios focalizadores internos y externos. Estos últimos no van más allá de la información mínima imprescindible para que avance el relato mientras que la visión interna contribuye a la pluralidad ideológica de esta novela.

El narrador cambia constantemente su punto de vista permitiendo que los personajes se apoderen de su voz siempre que le parece necesario. No es extraño, pues, que las modalidades discursivas más comunes sean el discurso directo, articulado a través del diálogo, y el discurso indirecto libre. Parece que Berenguer ha querido ser exquisitamente neutral en este caso, dado que Juan Antonio Carvajal está mucho más cerca de sus vivencias que los protagonistas de sus anteriores composiciones. En todo caso, «Juan Antonio Carvajal es hijo de la conciencia de Berenguer, de su sentimiento de pertenencia a un mundo social y moral irremisiblemente condenado a la extinción, y de su sentimiento de alienación no ya social sino existencial» (Pérez-Bustamante, 1998: 100).

Veamos un ejemplo del estilo berengueriano en esta novela. El uso de extranjerismos puede contribuir a la construcción de un personaje. Isabel, tía de Juan Antonio, se casa con un francés que es caracterizado mediante el uso de galicismos y de fragmentos en el idioma natal del caballero:

[...] su quelque chose de primavera que, calvo y todo, las damas feas le decían que oui, y tía Isabel le enseñaba la cicatriz de la vacuna que llevaba entre la faja y la liga, mientras Golín el chauffeur, con a y con u, con dos efes, que parecían tres, una e y una u, propiamente para acabar en ur, como monsieur Denís, sin snobismo a la francesa, [...]

«¿Será posible?, ese franchute viejo y casado», pero tenía quelque chose de primavera en el Donaire, redimiendo solterías crónicas con sprit, sus espagnol Breton, [...]

[...] cuando llegó Denís, el colmillo retorcido, «Oh, la, lá!», encantador, mundano y algo triste, setecientos años de galantería y ojos de elegir ligas de señora, ropas interiores crepsatén marrocaín, [...] (Berenguer, 1972: 23, 28 y 81-82).

La formación léxica y la construcción metafórica contribuyen a singularizar esta narración tan alejada ya, desde el punto de vista compositivo, de sus anteriores novelas. Sin embargo, se mantienen las similitudes temáticas, cerrándose con ella un ciclo en la producción narrativa del escritor gallego-andaluz.

#### **5.4. *Sotavento, crónica de los olvidados. 1973***

La cuarta novela publicada por Berenguer se distancia notablemente de las anteriores:

##### 1. Sección Monográfico

Sus tres creaciones anteriores forman una *unidad o trilogía ambiental* que se centra en un héroe desarraigado que busca un sentido a su vida (un cazador furtivo en *Juan Lobón*, un pescador en *Marea escorada* y un señorito de provincias en *Leña verde*). En el caso que ahora nos ocupa, el protagonista individual desaparece y lo que se nos va a contar es la historia de una familia de marinos españoles, un relato que se desarrolla a lo largo de nuestro convulso siglo XIX (Ríos, 1998: 101).

Este cambio no implica necesariamente el abandono de la experimentación narrativa que tan buenos resultados le estaba dando hasta ese momento. Sin embargo, observamos que la complejidad técnica se suaviza, como si el autor fuera consciente de los peligros que acechan a la creación novelesca.

*Sotavento* es algo más que la historia de una familia en los años de la decadencia colonial. Nos encontramos con el tema del fracaso, del desarraigo, del abandono y del olvido. Tamizado todo ello por una acusada ironía que se advierte en el lenguaje y en las situaciones que viven los hombres y las mujeres de ese vital linaje marino. Aparecen varias historias, que vistas en su conjunto, configuran el pasado *glorioso* de los Croquer, una familia de rancio abolengo poblada de enérgicas heroínas.

El primer bloque lo conforman las aventuras del patriarca, el excéntrico niño prodigio Diosdado Croquer Donasteves. Pero más que sus hazañas en Ultramar, lo que se nos cuenta es la historia privada de su familia en la península ibérica, los problemas con su madrastra y su desgraciada boda.

En el segundo bloque de acontecimientos asistiremos a la transformación de la supuesta hija de Diosdado, Catalina, en un fiero varón. A la *niña* la casan con un médico al que repudia mostrando públicamente su condición masculina. Tras el escándalo se convierte en Nilo José, marcha a América donde se casa, esta vez con una mujer, y se establece definitivamente.

La agitada vida del hermanastro de Nilo José, Paco Paula, en la que sobresale su historia de amor con una rusa, ocupa parte del tercer bloque de acontecimientos. En este fragmento novelesco vuelve a ser fundamental el papel de las mujeres de la familia.

La hermana de Paco Paula, Luftolde Croquer, se hace merecedora del cuarto bloque de acontecimientos. Sus cinco bodas son todo un espectáculo en la desequilibrada España del XIX.

Finalmente, conoceremos la historia de Enrique Croquer, hijo de Paco Paula y Ana Anastasia. Este es el pasaje más americano de la novela porque en él se nos cuenta la historia de amor del aguerrido marino con una hermosa mulata antillana. En España lo espera en silencio su prima Emilia, secretamente enamorada de Enrique desde la niñez.

Pese a esta distribución general, a veces, las historias se entremezclan unas con otras, hasta llegar a los fragmentos finales que nos relatan anécdotas muy concretas, extraordinariamente singulares pero fuera de la estructura principal analizada. Las últimas páginas incluyen una nómina de más de cien personajes (101) ordenados alfabéticamente para auxiliar al incauto lector. La intención de esta *Noticia individual de algunos personajes de esta historia, que no son pocos*, así como de la nota final, va más allá de una simple taxonomía, en su significado lato de clasificación jerárquica. Creemos que estas páginas pertenecen también al relato. La *historia* de *Sotavento* se constituye en su aspecto durativo mediante el proceso de desarrollo. Al mismo tiempo, la cronología adopta la forma paralelística, dado que muchos acontecimientos se superponen en su devenir lógico y causal.

En un momento determinado, el narrador recopilador reflexiona sobre la saga familiar, que evoluciona a partir de dos estilos. El masculino se exhibe en los retratos de los prohombres mediante «[...] muñones fracasados en la inutilidad de partirse el pecho.» (Berenguer, 1973: 171)

La vida de los hombres está en la Marina, la cual pierde, tras la subida de los Borbones, la estética aventurera y conquistadora que tenía hasta entonces para convertirse en un cuerpo funcional y administrativo desarraigado, alejado de su tierra. Estas premisas dan el título a la novela, tal y como vemos en el siguiente fragmento:

A esta luz hay que entender el estilo de unos hombres que perdieron un imperio, como extranjeros en la propia patria, a sotavento de todos los problemas que encendieron pasiones, triunfos y fracasos (Berenguer, 1973: 172).

Frente o junto a esta postura ante la vida hallamos el estilo de *ellas*. Responden al tipo humano del desengaño consciente, al de esas personas que ya no están demasiado seguras de nada. Las familias pueden consolidar su estructura y su destino desde una de las dos fórmulas, la masculina o la femenina. Depende de la evolución impredecible de cada una de ellas.



Esta evolución aparece en dos fragmentos del relato, mediante un símil plástico y expresivo elaborado a partir de la creación de imágenes relacionadas con el mundo marino; ahora la distinción entre *ellas y ellos* aparece también de otra forma, similar pero distinta, de señora/caballero a hembra/macho:

[...] ya que abuela Catalina se había comportado como las chopas, besugos y pageles, pasando de señora a caballero, en un instante, había que asegurar que aquella metamorfosis no se haría reversible, para volver al punto de partida, por el camino inverso, como hacen los sargos y doradas (Berenguer, 1973: 63-64).

Lo mismo que los sargos y doradas nacen machos para terminar en hembra, o las chopas, besugos y pageles que, al madurar, abandonan las mañas femeninas y se vuelven machos rijosos como turcos, sucede con las familias, que no son tales ni se puede juzgar de ellas, mientras no han estilizado su conducta (Berenguer, 1973: 173).

La fuerza estilística de esta novela reside en la profunda erudición que guía la adopción de variados procedimientos de composición artística. Los extranjerismos y latinismos aparecen para completar la caracterización, así como para provocar el distanciamiento irónico. El enorme conocimiento histórico y cultural de Berenguer se aprecia en el abundante vocabulario médico de la época, presente a lo largo de toda la novela. El léxico de la navegación acredita la solvencia del escritor en ese campo, ligado estrechamente a su vida profesional. Los dichos y sentencias populares recogidos son formulaciones usadas en la época a la que se hace referencia.

Finalmente, es necesario resaltar la construcción de vigorosas imágenes marítimas y animales, junto a un acusado uso de la construcción hiperbólica que, a veces, va más allá de la mera habilidad compositiva y responde a una forma de entender la vida y las relaciones humanas en una época de la historia española tan trepidante.

### **5.5. *La noche de Catalina Virgen*. 1975**

Con su quinta novela, Berenguer vuelve a contarnos una historia centrada en un héroe problemático. En este caso se trata de una heroína, Catalina de Mendoza, atrapada por su virginidad pese a llevar varios años casada con un empleado de su familia. Las diferencias sociales de la pareja se trasladan al

pueblo donde transcurren todos los acontecimientos, pueblo que participará mediante varios personajes paradigmáticos en la estructura argumental de la historia. Esta circunstancia ha provocado interpretaciones sociales extremas que no han sabido centrarse en el conflicto interno del protagonista femenino que nos parece la pieza clave en el análisis semántico de la novela.

Veamos algunas afirmaciones que inciden en este sentido:

*La noche de Catalina virgen*, pese al aparente erotismo del título y de buena parte del argumento, es una novela social, un testimonio muy activado de los diversos estratos sociales de una ciudad andaluza. Únicamente la ironía y la presión costumbrista de los tipos, el suspense de la intriga conyugal de los protagonistas [...] y el *fátum* catastrofista que se abate sobre esta ciudad bajo-andaluza, apagan un poco las aristas radicales y las envuelven con un perfume indirectamente decadente, evocativo, decididamente irónico (Martínez Ruiz, 1979: 2402).

Radical es la opinión de Fortes cuando afirma que la novela de Berenguer es uno de los ejemplos más claros de intelectualismo fascista:

[...] una concepción –por supuesto: eficaz y utilitaria, funcional y utilitarista, militante y «fiel», etc.; de la escritura, de la novela, de la *ideología como arma*, etc.; de las funciones y servicios del funcionario ideólogo, etc. –del «trabajo» intelectual e ideológico del escritor y novelista que, así, en fin, de principio y muy coherentemente, con «eficacia» se situará como se sitúa dentro y bien dentro del *pensamiento* y en el *dominio* (ideológico; político) del intelectualismo fascista en España, aunque sea ya ahora en el comienzo mismo de su fase terminal postguerrista (Fortes, 1990: 179).

Esta visión tan parcial puede ser fácilmente desmontada si tenemos en cuenta que junto a la interpretación ideológica debemos explicar el sentido de muchos elementos formales que no aparecen en el *panfleto* de Fortes y que él mismo desestima al hablar de las reseñas que se hicieron al publicarse la novela:

[...] con los «éxitos» de sus novelas –con «premio», con doblete a veces– y su «buena escritura» de «excelente estilista» y «buen conocedor de la técnica narrativa al uso», etc., igual y de hecho, este reseñismo, en su reduplicación y redundancia, venía a cumplir su papel de agente de ventas, siempre al servicio del capital financiero y capital ideológico implicado y productor editorial de todo el asunto. No es cosa aquí –aunque, no se olvide– de hacer la historia concreta de

Alfaguara, como editorial y su política de complicidad e implicación en el mantenimiento del dominio dictatorial de postguerra (Fortes, 1990: 179-180).

Las palabras de Fortes deben ser interpretadas de acuerdo con su propuesta de *acción directa y terrorismo ideológico* con la que cierra este discutible ensayo, acción que crea:

[...] las condiciones materiales e ideológicas necesarias para acabar de una vez por todas e históricamente, así, con nuestro histórico *dominio fascista*, y desde ahí, produce por lo mismo las condiciones materiales también e ideológicas necesarias para una conquistada e irreversible, definitiva y radicalísima *ruptura de clase* (Fortes, 1990: 229).

Nosotros preferimos dedicar especial atención a la creación artística más que a las elucubraciones ideológicas. *La noche de Catalina virgen* destaca por su fuerza estilística en la que brilla el uso del diálogo. Florencia Martínez Ruiz considera que el estilo vibrante de nuestro novelista asfixia el ritmo del relato, aunque no deja de reconocer la calidad de su obra:

No cabe duda de que el signo brillante, suntuoso, activo, rico de colorido, de la prosa berengueriana traiciona en varias ocasiones a la propia escritura, al ordenamiento y a la claridad interna, con frecuentes entradas y salidas del ámbito narrativo. *La noche de Catalina virgen* progresa según un ritmo alterno, ni propiamente cronológico ni solamente mental, y su tono narrativo contiene ciertas diarritmias derivadas del irregular *tempo* del estilo, que unas veces lleva demasiada velocidad y otras se pierde en descriptivismos reiterativos. [...] Pero también, con los defectos apuntados, hemos de considerar una obligación llamar la atención del reenganche de Luis Berenguer al carro de la renovación novelesca española. No mediante el comprometido método del experimentalismo deshumanizado, sino a través de un colectivo narrativo, denso y poderoso (Martínez, 1979: 2403).

La historia de Catalina se articula a través de algunos acontecimientos de gran trascendencia que responden, cada uno de ellos, a un período de la vida de la heroína.

Su adolescencia estará determinada por dos sucesos de índole sexual: se enamora de un inglés al que provoca sin ningún resultado y sufre un intento de violación a manos de Braulio, un personaje del lugar. El matrimonio con un empleado de la hacienda familiar supone para Catalina la represión de sus impulsos naturales. Ese casamiento por conveniencia la conduce a encerrarse en sí misma. Dos sucesos trágicos, la muerte del

marido y el incendio de la casa, traen consigo, paradójicamente, la liberación-purificación del personaje que encontrará el amor y el equilibrio interior en el médico del pueblo.

La historia, por lo que respecta a la duración, progresa mediante la combinación de los dos procesos característicos, desarrollo y crisis.

El primer bloque de acontecimientos, se dilata mediante el proceso de desarrollo. Es un largo período temporal en el que Catalina conoce la llegada de Graham al pueblo, se enamora de él, sufre la agresión de Braulio y acaba con la muerte del inglés. Esta primera etapa corresponde a la adolescencia y entrada en la vida adulta de Catalina.

Los acontecimientos que hemos agrupado en un segundo bloque también se articulan mediante el proceso de desarrollo. Los hechos se extienden a lo largo de los años de matrimonio de Catalina hasta la muerte de su marido.

El tercer bloque acelera el desenlace de la historia. Aquí, este conjunto de sucesos se condensa en una crisis que no va más allá de veinticuatro horas. A la muerte y velatorio de Miguel Sánchez le suceden con rapidez la muerte de Fulgencio y el incendio de la casa de Catalina. Al acabar ese día, sábado, Catalina cae en los brazos del médico y finaliza la historia.

El relato se ajusta a un diseño editorial peculiar: grandes párrafos que se distinguen por los espacios en blanco que separan cada uno de ellos. Estos bloques se corresponden, *grosso modo*, con las escenas que desarrollan el presente de referencia.

El tiempo principal sobre el que se construye el relato está claramente señalado: la muerte de Miguel Sánchez (crisis). Los dos procesos de desarrollo se nos ofrecen mediante una serie de anacronías retrospectivas que se presentan casi siempre mediante sumarios o pausas reflexivas.

La complejidad constructiva de *La noche de Catalina virgen* tiene su más clara correlación en la fuerza estilística de su prosa. Berenguer no solo utiliza distintos procedimientos semánticos en la elaboración del texto artístico sino que crea nuevas relaciones entre estos elementos para caracterizar lingüísticamente a sus personajes o para completar su retrato (véanse a este respecto los juegos irónicos que realiza a partir de algunas expresiones latinas). De manera similar va a aprovechar las posibilidades compositivas que tienen las construcciones fraseológicas del español. Como

señala Gregorio Torres Nebrera, «Luis Berenguer ha acentuado el barroquismo prosístico que le caracterizaba desde sus primeros textos, que ya era manifiesto en *Sotavento*, y que en *Catalina* llega a un grado de estilización formal, rítmica, muy cuidado» (Torres, 1998:120)

El *discurso indirecto libre* es uno de los procedimientos discursivos habituales en esta narración. A continuación vamos a examinar un ejemplo en los que se observa la riqueza discursiva de la novela.

En un fragmento escénico, el notario Carpóforo, completamente borracho, discute acaloradamente con el municipal Mercurio que intenta acompañarlo a su casa:

Don Carpóforo, lisiado, era todavía mucho hombre para que un Mercurio Oliva Linaza cualquiera, se permitiera el lujo de intentar llevarlo en volandillas. Él se había aprendido de memoria la lista de los reyes godos cuando era pequeño, los afluentes del Duero, lo de Bárbara, Celare, Darii y Feriofo, la Ley Hipotecaria y el Derecho Civil, para dejarse, al cabo de los años, tomar por el fondillo. Borracho o sobrio, seguía siendo un tribuno de la plebe con tufo puritano, un representante vivo de la Revolución Francesa que metió en cama redonda a los tres putones de la Liberté, la Egalité y la Fraternité, ligeritas de ropa y con su gorro frigio, olvidando que solo podían otorgar sus favores a unos pocos (Berenguer, 1975: 62-63).

La elocuencia del notario se manifiesta a través de varios elementos que enumeramos seguidamente. Encontramos expresiones literales del discurso del personaje que se conservan en el discurso del narrador (*mucho hombre, un Mercurio Oliva Linaza cualquiera, en volandillas, tomar por el fondillo, putones*). Otra marca expresiva del habla de Carpóforo es el uso del diminutivo (*pequeño, ligeritas*). Incluso la estructuración del párrafo pertenece al discurso del personaje. Sin embargo, la transposición absoluta verbal (*era, permitiera, había aprendido, seguía siendo*) y pronominal (*llevarlo, él, se*) lo acercan al discurso indirecto puro del narrador.

En cuanto a las imágenes utilizadas, destacamos aquellas que se elaboran con elementos de la vida cotidiana, que contribuyen a la configuración de un mundo íntimo y doméstico que ahoga a la heroína de esta extraordinaria novela.

Catalina romperá no solo con el enclaustramiento personal en el que se encuentra sino con una clase social que está condenada a la extinción (el incendio de su casa es un símbolo evidente de esta circunstancia). No olvidemos, empero, que ese cambio no es producto de la activa posición de la protagonista sino que lo origina un hecho desgraciado y, al mismo

tiempo, liberador, un suceso circunstancial e imprevisible: la muerte repentina de su marido.

### 5.6. *Tamatea, novia del otoño. 1980*

Luis Berenguer concluye la que será su última novela en los primeros meses de 1979. En esa década que acaba, tan importante para el país desde el punto de vista social y político, se advierte en el mundo de la creación novelesca un creciente afán por abandonar los *excesos* experimentalistas para centrarse en los procedimientos narrativos más elementales que muchos escritores habían descuidado en los últimos años.

Berenguer une en su novela póstuma la preocupación por el lenguaje y la fuerza de la historia que nos relata. Y lo hace mediante una estructura peculiar ya que, si por un lado parece abandonar los recursos técnicos más extremos, por otro crea un ámbito de ficción que rompe con la verosimilitud para acercarse a la propuesta de Torrente Ballester: realidad junto a imaginación, entendida como libre *salida a los ensueños individuales y colectivos*.

Alfonso Grosso, gran amigo de Berenguer, fue una de las primeras personas en conocer los fragmentos más significativos de esta novela, tal y como nos dice en las palabras preliminares que le dedicó en la primera edición de *Tamatea*:

Por espacio de casi dos horas –y con un suave fondo musical de Bach, de Mahler y de Vivaldi–, Luis Berenguer nos tuvo pendientes del ritmo y de la cadencia de su prosa. Es así, pues, como conocimos las «primicias» de *Tamatea*, cuyo texto completo –y admirable– acabo de leer, horas antes de comenzar a escribir estas líneas que no pretenden –ni deben– ser prólogo a una novela que no necesita ningún tipo de presentación, sino homenaje de admiración al amigo desaparecido, al novelista muerto aquel mismo verano frente al mar, su mar, en la antigua Real Isla del León (Berenguer, 1980: 6).

Al acabar su lectura, y conociendo la muerte repentina de su autor, no podemos más que coincidir con la opinión de Barbara Schaffer: «It is difficult not to read this book as his last testimony on life in our time» (Schaffer, 1980: 9).

Veamos de manera resumida el modelo de mundo que nos propone el novelista.

Cayetano es un médico que abandona su profesión y se dedica a los negocios bodegueros con gran éxito. Acaba de llegar al otoño de su vida con una posición social envidiable, pero dos sucesos recientes hacen tambalear su equilibrio emocional y familiar y son la excusa para que nuestro héroe haga un profundo repaso de los acontecimientos más importantes de su vida. Casualmente descubre que su mujer, una rica heredera, es la responsable directa de su fortuna. Inmerso en la duda y la confusión, conoce a una misteriosa joven que desaparecerá sin dejar rastro tras pasar juntos un apasionado fin de semana. Según dice la policía, la muchacha falleció en un accidente automovilístico y no pudo conocer a Cayetano...

La fuerza de la novela no reside, sin embargo, en el misterio que envuelve la vida de Tamatea sino en la peripecia vital del protagonista:

But the strength of this work is such that the mystery of the elusive Tamatea is nothing compared to that of the everyday mystery of a man's life, marriage or family. And although the characters are drawn much too realistically to be mere symbols, the image of trinity works just below the surface giving the novel the bottomless depth only found in great works of art (Schaffer, 1980: 9).

Hemos ordenado la historia en su lógica causal mediante tres macroacontecimientos que responden a tres etapas de la vida de Cayetano, marcada cada una de ellas por una mujer.

Hay un primer período de desarrollo que abarca los años de formación de Cayetano en el Hospital Militar de San Carlos y en la clínica de Casiano del Pozo. Son los años de pobreza, de estrecheces cotidianas. El doctor Cayetano vivirá su primera gran historia de amor con Maru, la enfermera.

Una segunda etapa de la vida del actor principal se nos abre a partir de su alejamiento de Maru y su boda con Eulalia. Ahora conoceremos la crisis profesional de Cayetano y el abandono de su trabajo como médico. La inesperada herencia y su afortunada incursión en el mundo de los negocios traerán consigo años de riqueza y estabilidad matrimonial.

A estos dos períodos de desarrollo le sucede una súbita crisis que precipita los acontecimientos. Esta crisis tiene su origen en el descubrimiento que hace Cayetano: su mujer ha sido la causante directa de su buena estrella. Ahora los hechos se condensan en unos días, marcados por la aparición y el misterioso desvanecimiento de Tamatea.

El relato de estos acontecimientos se inicia con las reflexiones del protagonista. Gracias a sus palabras se conoce el presente de referencia a partir del cual se disponen los hechos que constituyen la historia de Tamatea. El grueso de la narración se presenta mediante la disposición anacrónica retrospectiva, en la que distinguimos dos partes que se corresponden con el pasado inmediato, a partir del momento en que Cayetano descubre que su riqueza proviene de su mujer, y con el pasado lejano, que da cuenta de sus años de formación y de su vida matrimonial junto a Eulalia.

El discurso narrativo desarrolla las modalidades clásicas que un narrador autodiegético de cultura universitaria puede utilizar de forma verosímil.

Veamos dos fragmentos sumariales, en los que el vocabulario del personaje tiene una credibilidad absoluta para el receptor. Habla de su madre, aquejada de una larga enfermedad que la llevará a la muerte:

La muerte de tía Serena sentenció a mi madre, diabética antigua que nunca rindió culto a sus goteras, aunque le apareció una fibrilación auricular y tuvo que cuidarse, comer sin sal, tomar diuréticos, cosas que iba cumpliendo hasta que se aburría. Cada dos o tres años, pasaba alguna crisis, pero nunca había tenido problemas renales, hasta la última vez que le subió la urea de un modo alarmante [...].

Estaba en ese estado irreversible que acaba en cualquier momento, o dura meses. La tenían sometida a diálisis extraperitoneal, digitálicos, diuréticos, penicilina, insulina y, lo que era peor, a dosis de morfina cada vez más alarmantes, para calmarle los dolores. Estaba hinchada, encharcada, con hipertensión y urea y todas las secuelas de una desintegración vital irreversible (Berenguer, 1980: 77 y 90).

La coherencia textual se advierte en la utilización de un léxico plagado de términos médicos, dada la profesión inicial de Cayetano.

En otras ocasiones, los anglicismos y galicismos se mezclan en su habla con un número significativo de vulgarismos, relativizando su discurso para evitar una prosa exageradamente cultista. No olvidemos los orígenes humildes del protagonista, que ha entrado en una clase social, los nuevos ricos, que repudia desde las primeras líneas de la novela:

Somos gente importante, hombres de empresa, *jet society*. Como dice Jaime, mi yerno, somos la pura jeta, el puro pedo. Especulamos duro, *comme il faut*, para apartarnos todos en el damasquinado *ghetto* alrededor del Golf, del Polo y las soledades de la playa. Somos clase selecta, autodiscriminada contra el rancio estilo



patrio que olía a garbanzos con judías, y contra el pueblo que siempre huele a pueblo (Berenguer, 1980: 9).

Son varios los críticos que coinciden al afirmar que escribió todas sus novelas manteniendo, en el fondo, al mismo personaje protagonista, aunque sus historias personales difieran en la forma. Son individuos que sufren las normas sociales que se les imponen, que huyen de la «normalidad», de la uniformidad, seres que luchan por ejercer su voluntad sin restricciones que cercenen su libertad:

El proceso creativo de Berenguer se culmina con un personaje, en cierta medida, simétrico al primero. Así pues, [...] el personaje de Juan Lobón se repite en todas sus novelas. Aunque no cabe duda de que a Cayetano le falta la generosidad y valentía social que le sobra a Juan, a este le falta la capacidad de amar y el proceso psicológico de un hombre en continuo proceso autocrítico, como corresponde a un hombre culto y civilizado (Ramos, 1998: 56-57).

## 6. CONCLUSIONES

Tras examinar con detenimiento las novelas de Luis Berenguer, junto al elaborado y brillante estilo del escritor gallego-andaluz surge, ante los ojos del lector, un mundo ficcional de compleja estructura. Ese espacio imaginario lo ocupan varios personajes paradigmáticos que participan, en mayor o menor medida, de un mismo impulso vital que los empuja a rechazar todo lo que no comprenden o aceptan de la realidad en la que viven, por lo que a veces caerán en la exclusión social, en el desarraigo absoluto.

En todos los relatos encontramos a un héroe, o una heroína, que tiene dificultades para alcanzar una cierta estabilidad, o al menos, un mínimo acomodo social en el lugar en el que habita. Todos ellos son víctimas inocentes, seres humanos arrojados a un mundo que se rige por unas leyes que con frecuencia conocen pero con las que no están de acuerdo y en ocasiones incumplen o desprecian.

Otro rasgo compartido por estas historias es la gran trascendencia que tiene la reconstrucción del pasado de los personajes. *Sotavento* es la novela más ambiciosa en ese sentido, ya que pretende llevar a cabo tal objetivo en el ámbito familiar y, por extensión, en la sociedad española del siglo XIX. En el resto de los casos, el protagonista indaga en su pasado

personal con el objeto de sacar alguna enseñanza o para explicar su estado actual.

En lo que respecta a la difusión de su obra, es probable que la concesión de varios premios literarios a lo largo de su carrera contribuyera a un mayor conocimiento de sus novelas, aunque estos avatares de la industria literaria sean criticados por algún ensayista (Fortes, 1990: 179-180) Ese mismo hecho provocó una recepción apreciable en los círculos literarios que, sin embargo, no llegó al ámbito académico. Los análisis que se hacen entonces son, en el mejor de los casos, breves reseñas en revistas y periódicos en las que se comenta la nueva publicación del novelista. También hay que tener en cuenta los problemas que sufrió la editorial Alfaguara, en la que publicó sus primeras obras, unas circunstancias que dificultaron la difusión y la reedición de su producción novelística. Además, en los años de la transición política las editoriales y los lectores se inclinaron por producir y consumir otro tipo de libros, no solo otras modalidades literarias sino también textos autobiográficos, ensayos filosóficos e históricos o relatos periodísticos de la situación social.

A pesar de todo esto, no cabe ninguna duda de que Luis Berenguer ha sabido contar con gran pericia técnica y sorprendente habilidad expresiva el conflicto existencial de unos seres humanos que resultan creíbles, auténticos, más allá de la historia particular de cada uno de ellos, porque, como él mismo nos advierte en un texto inédito publicado por la profesora Ana Sofía Pérez-Bustamante: «[...] toda la literatura viene a ser un modo de buscar respuestas a la vida, a los problemas que relacionan a los hombres con los hombres y las cosas [...]» (Pérez-Bustamante, 1999: 187)

Sin embargo, la ideología que puede aparecer en un relato, el paisaje o el retrato bosquejado, la historieta que nos transmite son, todos ellos, elementos que no pertenecen al campo y la competencia de lo literario sino meros procedimientos que acompañan a la palabra que es la que se convierte en arte: «El juego de las formas, de la sorpresa idiomática, es el juego de la literatura. Es decir, no es el qué sino el cómo». (Pérez-Bustamante, 1999: 180)

Por fortuna, los años no han hecho más que reforzar el valor de la prosa berengueriana y la profundidad compositiva de un escritor que es referente ineludible de la literatura española de los últimos decenios del siglo XX.

## 7. REFERENCIAS

- AA. VV. (1990). *Narrativa española actual*. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Asís Garrote, M.<sup>a</sup> D. (1990). *Última hora de la novela en España*. Eudema.
- Barrero Pérez, O. (1990). Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961). *Boletín de la Real Academia Española* LXX, 201-228.
- Berenguer, L. (1967). *El mundo de Juan Lobón*. Mondadori. 1988.
- (1969). *Marea escorada*. Alfaguara. 1970.
- (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 11/08/1971, 26.
- (1972). *Leña verde*. Alfaguara.
- (1973). *Sotavento, crónica de los olvidados*. Alfaguara.
- (1975). *La noche de Catalina virgen*. Dopesa.
- (1980). *Tamatea, novia del otoño*. Altalena Ediciones.
- Buckley, R. (1990). La novela de la ruptura. *Narrativa española actual*. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Burgos, A. (1974). Cuando el «boom» andaluz va de retirada. *ABC* 24/01/1974, 45.
- Caballero Bonald, J. M. (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 18/08/1971, 26.
- Corrales Egea, J. (1971). *La novela española actual*. Cuadernos para el diálogo.
- Domingo, J. (1973). *La novela española del siglo XX. 2. De la postguerra a nuestros días*. Labor.
- Fortes, J. A. (1987). *Novelar en Andalucía*. Libertarias.
- (1990). *La Nueva Narrativa Andaluza. Una lectura de sus textos*. Anthropos.
- Gullón, R. (1979). La novela española del siglo XX. *Ínsula* 1(28), 396-397.
- Llamas, J. A. (1972). Reseña de *Leña verde*. *Camp de L'Arpa* 2, 29.
- Martínez Cachero, J. M.<sup>a</sup> (1985). *La novela española entre 1976 y 1980*. Castalia.
- Martínez Ruiz, F. (1976). Luis Berenguer: un poderoso (y asfixiante) esplendor novelesco. *La Estafeta Literaria* 03/1976, 2402-2403.
- Núñez, A. (1972). Encuentro con Luis Berenguer. *Ínsula* 4, 305.
- Ortiz de Lanzagorta, J. L. (1972). *Narrativa andaluza: 12 diálogos de urgencia*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- Pérez-Bustamante, A. S. (1998). *Leña verde* (1972). La soledad de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 71-100). Universidad de Cádiz.
- (1999). *Los pasos perdidos de Luis Berenguer (1923-1979). Biografía y textos inéditos*. Alfar.
- (2010). Introducción. *El mundo de Juan Lobón* (pp. 13-133). Cátedra.
- Quiñones, F. (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 18/08/1971, 26.
- Ramos Ortega, M. J. (1998). *El mundo de Juan Lobón* de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 47-60). Universidad de Cádiz.
- Ramos Ortega, M. J. y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998). *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)*. Universidad de Cádiz.
- Ríos, F. J. (1996). *Las novelas de Luis Berenguer. Una propuesta narratológica*. Universidad de Salamanca.
- (1998). *Sotavento. Crónica de los olvidados* (1973). En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 101-111). Universidad de Cádiz.
- (2012). *El mundo narrativo de Luis Berenguer*. Kindle España.
- Ruiz Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.
- (1977). *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Sanz Villanueva, S. (1972). *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el diálogo.
- (1980). La generación del medio siglo. En D. Ynduráin, *Historia y Crítica de la Literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Vol. VIII. Crítica.
- Schaffer, B. (1980). In the light of three loves. *Tamatea, novia del otoño*, by Luis Berenguer. *Buenos Aires Herald* 14/11/1980, s. p.
- Senabre, R. (1998). *Marea escorada* de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 61-70). Universidad de Cádiz.
- Sobejano, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Prensa Española.
- (1979). Ante la novela de los años setenta. *Ínsula* 1(22), 396-397,

- Spires, R. (1979). El nuevo lenguaje de la nueva novela. *Ínsula* 6-7, 396-397.
- Torres Nebrera, G. (1998). Las dos últimas novelas de Luis Berenguer: *La noche de Catalina virgen* y *Tamatea, novia del otoño*. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 113-126). Universidad de Cádiz.
- Tovar, A. (1968). Campo secado. *La Gaceta Ilustrada* 11/02/1968, s. p.
- Vaz De Soto, J. M.<sup>a</sup> (2012). Sobre la Nueva Narrativa Andaluza. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40, 279-290.
- Ynduráin, D. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Vol. VIII. Crítica.



# ANDALUCÍA COMO MARCO ESPACIAL DE LA NARRATIVA DE MERCEDES FORMICA: CÁDIZ, SEVILLA, CÓRDOBA Y MÁLAGA

## ANDALUSIA AS A SPACE FRAME FOR MERCEDES FORMICA'S NARRATIVE: CADIZ, SEVILLA, CORDOBA AND MALAGA

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.05>

SOLER GALLO, MIGUEL  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (ESPAÑA)  
Investigador-Doctor  
Código ORCID: 0000-0003-3361-4845  
[miguel.soler@usal.es](mailto:miguel.soler@usal.es)

**Resumen:** En este artículo se analiza la ubicación en Andalucía de cuatro obras de Mercedes Formica (1913-2002). Narradora andaluza de la generación del 36, su vida estuvo marcada por cuatro ciudades, sobre todo: Cádiz, Sevilla, Córdoba y Málaga. La trama argumental, las costumbres y los aspectos históricos necesitan de ese decorado urbanístico; no es el típico paisaje que puede apreciarse en un folleto turístico o en la literatura de viajes, sino que es un marco espacial que genera maneras de ser, actitudes e identidades.

**Palabras clave:** Mercedes Formica. Generación del 36. Narrativa. Andalucía. Espacios. Ciudades. Cádiz. Sevilla. Córdoba. Málaga.

**Abstract:** The Andalusian location of four works by Mercedes Formica (1913-2002) is analyzed in this article. She was an Andalusian narrator from the generation of '36, and there were four cities that marked her life, Cadiz, Seville, Cordoba and Malaga. The plot, customs and historical aspects described in her work need that urban décor; it is not the typical landscape from a tourist brochure or travel literature, but rather it is a spatial frame that generates ways of being, attitudes and identities.

**Key-words:** Mercedes Formica. Generation of '36. Narrative. Andalusia. Spaces. Cities. Cadiz. Sevilla. Cordoba. Malaga.

## 1. MERCEDES FORMICA (1913-2002), NARRADORA DE LA GENERACIÓN DEL 36

El concepto de «generación» es un asunto muy discutido en el ámbito de las Ciencias Sociales y de las Humanidades, pero necesario para tratar de clasificar y encuadrar las trayectorias artísticas o profesionales de los autores que vivieron en un determinado momento histórico y, del mismo modo, para establecer relaciones temática o estilísticas con otras generaciones anteriores o posteriores. Ortega y Gasset afirmaba que el «conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación» (2006: 46). De modo que es ineludible atender a dos asuntos: la edad –zona de fechas– y las relaciones personales. Petersen cita algunos elementos que deben cumplirse para hablar de generación: coincidencia en el nacimiento, formación intelectual semejante, comunidad personal, participación en ambientes culturales, experiencia generacional que aglutine, existencia de un guía, lenguaje generacional y anquilosamiento de la generación anterior (1946: 137-193). En este sentido, para la generación del 36 es crucial la experiencia de la Guerra Civil, circunstancia que modificó el devenir vital del grupo adscrito. Así lo señala Homero Serís, quien compara la importancia de este hecho con la guerra contra Estados Unidos y la pérdida de los últimos territorios de Ultramar para la formación de la generación del 98 (1945: 336-340). A los miembros de la generación del 36 les sorprende la contienda en torno a los veinte años. En el caso de Mercedes Formica, nacida en Cádiz en 1913, el acontecimiento lo vive con veintitrés. Eran demasiado jóvenes para tener que ser tan mayores en 1939, manifestó Guillermo Díaz-Plaja en el ensayo *Memoria de una generación destruida* (1966), convencido de formar parte de ella. Generación «destruida» porque, desde entonces, surgieron dos bandos, los vencedores y los vencidos. Por su parte, Ricardo Gullón definía esta generación, en el número especial que se dedicó en la revista *Ínsula*, como «perdida» y «fracasada», «machacada» y «sacrificada» (1965: 1).

Los miembros de la generación del 36 asisten durante la II República a la Universidad, reconocen como maestros al propio Ortega, también a Unamuno y a los pensadores noventayochistas en general y a los líderes políticos del momento, según el bando con el que se identificaran. Los primeros contactos culturales de esta generación surgen a principios de los años treinta y, en muchos casos, en convivencia con los artistas de la



generación inmediatamente anterior, la del 27, sobre todo, para los poetas, pues la del 36 tuvo una vertiente más fuerte en narrativa, influenciada por la del 98. No obstante, el episodio bélico corta este flujo cultural en plena juventud. Para la generación del 27, el trauma de la guerra llega cuando el grupo está ya formado, con relaciones estrechas personales y publicadas sus primeras obras. El aspecto más importante para este grupo es el desmembramiento, la experiencia del exilio y la ruptura. Para la del 36, en cambio, la conciencia ideológica y política aún estaba fraguándose, al igual que los primeros pasos literarios. En el momento de la irrupción del conflicto sus integrantes debieron tomar partido e implicarse, pues consideraban que era su momento histórico, el que por edad les correspondía y les podía repercutir en su futuro de forma directa.

Si durante la dictadura franquista, en el ámbito cultural, fueron los «vencedores» quienes gozaron de presencia y proyección, tras ella, fueron desfilando progresivamente por la fría pasarela del olvido. Esta es la singularidad de la llamada generación del 36, que se atiende a un «lado» en relación con el «otro», normalmente, en términos de «buenos» y «malos». Por eso Mercedes Formica al finalizar *Visto y vivido*, el primer tomo de sus memorias, publicado originalmente en 1982, decía que «el gran problema de la generación del 36 es un problema de olvido; que alguien explique a uno y a otro bando que olvidar no es sinónimo de traición» (2020: 303)<sup>14</sup>. Hay que señalar, a la hora de contextualizar a la autora, la cual siempre defendió la existencia de dicha generación y su inclusión en ella, que vencedores entusiastas hubo hasta el final de sus días, pero es importante contemplar a aquellas personas que se vieron colocadas en esta posición por haber simpatizado o militado, antes de la contienda, en opciones políticas distantes de la II República, y que, el 18 de julio de 1936, cada cual con sus circunstancias, entendieron que el denominado «bando nacional» era «el de ellos». Es decir, entre los vencedores existieron discrepancias ideológicas y, entre quienes hicieron la guerra ataviados, por ejemplo, de azul falangista,

---

<sup>14</sup> Formica dejó un legado de tres tomos de memorias: *Visto y vivido* (1982), *Escucho el silencio* (1984), ambos en la editorial Planeta, y *Espejo roto. Y espejuelos* (1998), en Huerga y Fierro editores. En 2020, la editorial Renacimiento publicó una edición en la que se han agrupado los tres tomos en un solo volumen titulado *Pequeña historia de ayer*, como era el deseo de la autora y que no pudo ver cumplido en vida, a cargo de Soler Gallo. Las citas alusivas a las memorias se han tomado de esta edición.

hubo quienes no creían que de una guerra pudiera emerger una «Nueva España», o quienes, habiendo acogido el conflicto bélico de forma apasionada en un primer momento, se percataron después de su error. A quienes al finalizar el conflicto se les marcó con la etiqueta de «vencedores», sin que se hubiesen sentido exultantes con ese «triumfo», les arribó antes o después un aspecto que terminó englobándolos: el desencanto. Y un hecho histórico puso en marcha ese estado de ánimo: el decreto de unificación de abril de 1937, estrategia necesaria para que el general Francisco Franco ganara la guerra y se presentase, a la manera fascista, como jefe del Estado Nuevo (Payne, 1997). Es evidente que el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera, líder del movimiento Falange Española<sup>15</sup>, por parte del gobierno republicano, el 20 de noviembre de 1936, produjo en un buen número de falangistas de primera hora, auténticos o «camisas viejas», que no se veían representados después del citado decreto, desazón, congoja y «desnortamiento», pero esta sensación ya estaba macerándose desde el momento de su detención y encarcelamiento, pues la noticia de la muerte llegaba de forma confusa y, aún después de finalizar la Guerra Civil, se dudaba de su certeza. Lo que no implica que, cuando hicieron el relato de sus vidas, estos «desencantados» pusieran como origen de su evolución ideológica el fusilamiento del líder, como fue el caso de Mercedes Formica, quien reconoció que su implicación en Falange Española fue desde la rama femenina del Sindicato Español Universitario (SEU) y que culminó con la desaparición de esta figura: «Yo nunca he negado mi condición de antigua falangista hasta que José Antonio fue fusilado por sus ideas» (Alborg, 1993: 109). Como ella, otros intelectuales del momento –Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester o Pedro Laín Entralgo– sintieron el mismo desengaño. Este sentimiento de desazón ideológica fue sentido verdaderamente por estos falangistas; tenían edad, bagaje cultural y formación intelectual para ello. No hay que esperar a la siguiente generación, la del 50, para que se hablase críticamente del

---

<sup>15</sup> Falange Española se inicia con el manifiesto que Primo de Rivera pronunció en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933. Mercedes Formica reconoció que esta figura le fascinó, sobre todo, tras oír las siguientes palabras del líder en el mencionado discurso fundacional: «No somos un partido de izquierdas que, por destruirlo todo, destruye hasta lo bueno, ni de derechas que, por conservarlo todo, conserva hasta lo injusto» (2020: 179). A mediados de febrero de 1934, se produce la fusión de Falange Española con las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, y surge así la nueva Falange Española de las JONS.

franquismo. Formica supo bien las diferencias entre un falangismo, el nacido durante la II República, y el que evolucionó durante la guerra y en la dictadura, a pesar de que su militancia juvenil tuviese lugar cuando la organización estaba en trance de consolidación de sus principios. El haber recibido el influjo del krausismo como alumna universitaria en Sevilla durante la República y haber disfrutado de un período de gran actividad cultural, donde brilló la tolerancia, la diversidad y los aires de libertad, nunca se borraron de su memoria. Sin embargo, puede que por el hecho de ser mujer y por el menosprecio que el canon literario tradicional ha dedicado a las producciones femeninas en favor de las masculinas, la figura de Mercedes Formica se haya visto envuelta en un injusto olvido, aún cuando su obra reúne los requisitos necesarios de calidad e interés como para haber traspasado el umbral del reconocimiento. En su caso, por tanto, además de su temprana afiliación falangista, a pesar de que luego se desvinculase, y de ser englobada en la etiqueta de «los vencedores de la guerra», aunque jamás se definió como tal, recae el peso de ser mujer creadora en aquellos años.

Ruiz-Copete, que estimó justo estudiar a la autora en *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza* (1976) y, especialmente, en *Narradores andaluces de posguerra. Historia de una década (1939-1949)* (2001), aludía al descuido crítico que soportaba y señalaba que no siempre había sido tratada con «motivos estrictamente literarios» y sí «con intención descalificatoria». Para el estudioso, Formica merecía ser considerada «objetivamente para reconocerle los méritos literarios que posee» (2001: 110-111). En el capítulo que le dedica en el segundo título señalado efectúa un repaso de su producción artística, pero deja sin mencionar varias obras. De forma que esta queda, resumidamente, de la siguiente manera: varias novelas rosas y relatos escritos con el seudónimo de Elena Puerto, como *Vuelve a mí, ¡Peligro de amor!* o *Mi mujer eres tú*. Con su nombre tenemos *Luisa Terry de la Vega* (1942), publicada en la revista *Medina*, en la que estuvo al frente unos siete meses y dimitió por problemas con la censura, *Bodoque*, que salió en dos números en la revista *Escorial*, 50 y 51 (1944-45), lugar de encuentro de muchos integrantes de la generación del 36, *La casa de los techos pintados* (ca. 1946); *Monte de Sancha* (1950), *La ciudad perdida* (1951), el cuento *La mano de la niña* (1951), divulgado en la revista *Clavileño*, *El secreto* (1953), en la colección de novelas cortas que dirigió «La Novela del Sábado», *A instancia de parte* (1955), *La hija de don*

*Juan de Austria* (1973), *María de Mendoza* (1979), estos dos títulos últimos son biografías históricas con tintes novelescos, *La infancia* (1987) y *Collar de ámbar* (1989). Además de numerosos artículos en prensa y revistas sobre temas sociales y culturales y otros más rigurosos de investigación.

## **2. LA ANDALUCÍA VIVIDA POR MERCEDES FORMICA: INFANCIA Y JUVENTUD (1913-1939)**

Los años de la infancia y juventud son determinantes en la formación de la personalidad del ser humano. En el caso de Formica, estas etapas transcurren en Andalucía, en cuatro ciudades: Cádiz, Sevilla, Córdoba y Málaga. De las experiencias en ellas vividas, surgirá una parte importante de su universo literario –temas, escenarios e incluso aspectos relacionados con la identidad de los pueblos y sus costumbres sociales– que se materializará en unas obras que necesitan ser rescatadas del olvido.

Mercedes Formica nace en el seno de una familia perteneciente a la burguesía de principios del siglo XX. Hija de José Formica-Corsi, natural de Mataró, ingeniero industrial, y de Amalia Hezode, de Cádiz, descendiente de una saga de ingenieros y marinos, es la segunda de seis hermanos, cinco niñas y un varón. Formica vive en Cádiz hasta 1924, cuando la familia se instala en Sevilla a causa de un traslado profesional del padre. En la ciudad gaditana asiste a su primer colegio, pero será en Córdoba y Sevilla donde se forme más profundamente en centros religiosos. En Sevilla suceden las primeras experiencias que irán conformando una personalidad deslumbrante e independiente. En este proceso, la influencia materna resulta elemental. Amalia Hezode no quiso que sus hijas fuesen educadas como entonces era requerido para el sexo femenino, para ser buena esposa y madre. Su propia experiencia matrimonial fue tormentosa, a pesar de haber recibido una educación británica, tener aspiraciones musicales y hablar varios idiomas. José Formica-Corsi era un hombre de éxito, director de la Compañía de Gas Lebón en Cádiz y, después, de la sucursal sevillana de la Catalana de Gas y Electricidad, pero destacaba por poseer una visión estricta sobre el papel que su mujer debía tener para garantizar la imagen familiar, alejada de habladurías. Si ella no pudo transgredir estos límites, sí quiso que sus hijas tuviesen otro porvenir. En *Visto y vivido*, Mercedes Formica cuenta esta situación y valora que, gracias al empeño de su madre, pudo llegar hasta la

Universidad. El deseo de Hezode consistía en que sus hijas, María Luisa, Mercedes, Elena, Margarita y Marita –la primera y la última, fallecidas en 1927 y 1945, respectivamente–, recorriesen la senda de los estudios para alcanzar la independencia económica y poder concebir el matrimonio como una elección personal, sustentado en el amor y no como medio de colocación en sociedad. Se mantuvo firme en su empeño. Nada más instalarse en Sevilla, se dirigió a uno de los dos centros que las monjas «irlandesas» tenían en la capital andaluza –la misma comunidad en la que había sido educada en Gibraltar– y le comentó a una religiosa –y antigua profesora suya– su interés en que sus hijas hicieran carrera: «*Mother Paul* se quedó perpleja. Como la quería bien, intentó disuadirla, asegurándole que, si pisábamos la universidad, nunca nos casaríamos en Sevilla. Las chicas estudiantes ocupaban, frente a la sociedad, una situación ambigua, mezcla de prostitutas y cómicas» (2020: 55). Amalia Hezode desoyó tales palabras y decidió enviar a sus hijas mayores, María Luisa y Mercedes, a Córdoba, al colegio Santa Victoria, regido por las «escolapias». Desde que estas monjas se hicieron cargo del centro en 1888 fue la primera institución benéfica-docente que surgía en la ciudad para la enseñanza femenina.

En Córdoba, Formica permanece hasta las navidades de 1927. Su hermana mayor fallece en julio de ese año. Después de este triste acontecimiento, ella y su hermana Elena, la siguiente en edad, pasan al colegio de Santa María del Valle de Sevilla, regido por las hermanas del Sagrado Corazón. Aquí Formica se convertirá en la primera alumna en cursar el bachillerato. Comenzaba así una senda de superación de trabas que la llevaría a ser la primera mujer inscrita en la Facultad de Derecho de Sevilla en el curso 1931-1932 y, por consiguiente, de las primeras estudiantes de leyes de Andalucía. La primera intención que tuvo fue la de estudiar Filosofía y Letras, pero modificó la matrícula y alternó ambos estudios, pese a que en el siguiente curso ya solo escoge asignaturas de Derecho. De las materias de Filosofía y Letras mantuvo las asignaturas de Lengua y Literatura españolas, que impartía el poeta Jorge Guillén, e Historia general de la cultura.

Mercedes Formica percibe en sus profesores universitarios el impulso tolerante de la II República hacia los estudios superiores para las mujeres: «Con los catedráticos tuve mucha fortuna. Perteneían a la nueva hornada republicana y procedían de la Institución Libre de Enseñanza» (2020: 88). Entre otros, recuerda con afecto a José Antonio Rubio Sacristán,

amigo y compañero de residencia de Federico García Lorca –el poeta le había dedicado «Muerte de Antoñito el Camborio», incluido en el *Romancero gitano*–. No obstante, la sociedad era de esencia conservadora y Formica necesitó ir acompañada diariamente a clase por una señorita de compañía –en Andalucía, se llamaba «doña»–, que debía esperar en el denominado «salón de señoritas», ubicado en las facultades donde hubiese presencia de mujeres en las aulas, para luego hacer el itinerario de vuelta a casa. Se pretendía con ello evitar agitaciones de viandantes no acostumbrados a observar a una muchacha asistir a la Universidad. En materia de educación, Mercedes Formica valoró positivamente la actuación del gobierno:

Su sistema pedagógico resultó un éxito. Los alumnos alcanzaban una formación tan completa, que bastaba la respuesta en clase, de uno de ellos, para pensar sin equivocarse: «Este viene del Instituto-Escuela». No eran simples empollones, sino muchachos y muchachas que habían aprendido lo que sabían, sin esfuerzo, se diría de modo natural. Todo lo abarcaban. Música, literatura, artes plásticas, historia... (2020: 174).

Su condición de universitaria le permitió inmiscuirse en los círculos más exclusivos de la sociedad sevillana. Asistía a «los jueves» del Llorens, a «los lunes» del Pathé, o a los «tés» del Alfonso XIII. Igualmente, frecuentó la Hacienda de Pino Montano, de Ignacio Sánchez Mejías, donde vivió veladas literarias con figuras de la generación del 27 tan relevantes como Jorge Guillén y José Antonio Rubio Sacristán, ambos profesores suyos, el segundo, de Historia general del Derecho; Juan Sierra, Pepín Bello, Joaquín Romero Murube, Rafael Laffón, Adriano del Valle, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Encarnación López, la «Argentinita». Por otro lado, la tensión entre grupos ideológicos enfrentados se sentía especialmente en los pasillos de la facultad de Derecho por parte de las dos principales asociaciones estudiantiles: la Federación Universitaria Española (FUE) y la Federación de Estudiantes Católicos (FEC). En cuanto a su ideología política, reconocía que toda su familia era monárquica: «Ser republicano en una capital de provincias, significaba una tragedia. Se les miraba como a resentidos, apartados de la vida social, considerados masones, ateos y malos cristianos» (2020: 67). Algunos hechos sí permanecieron en su memoria, por ejemplo, el saqueo y posterior incendio de iglesias y conventos y el destrozo del mobiliario del Casino Militar, que

pudo atisbar dada la cercanía con el domicilio familiar, en la calle Rivero, cercana a Sierpes.

La etapa sevillana finaliza de manera abrupta con el divorcio de sus padres, que acaeció en el otoño de 1933: «El divorcio no fue para los míos la solución a un problema entre seres civilizados, sino el triunfo del más fuerte protegido por la ley» (2020: 218). Los hijos quedaron bajo la custodia materna y la patria potestad paterna; sobre el único hijo varón, José María, de seis años, se acordó su envío a los *Christian Brothers* de Gibraltar y que pasara los períodos vacacionales, alternativamente, con sus padres –cláusula que no se cumplió para su madre–. En concepto de manutención, el juez estipuló una pensión de 1.000 pesetas mensuales que debían cubrir los gastos de comida, vivienda, vestido, educación y cuidados de una familia compuesta por cinco personas, madre y cuatro hijas, la menor de tres años. Además, José Formica-Corsi solicitó la residencia forzosa de su mujer e hijas en Madrid, petición que logró su abogado del juez. El artículo 44 de la Ley de Divorcio de 2 de marzo de 1932 regulaba el humillante «depósito de la mujer casada» por considerarse el domicilio conyugal «casa del marido». Este artículo, específicamente el apartado segundo, era deudor del artículo 68 del Código Civil de 1889, que recogía, a su vez, lo dispuesto en el artículo 1.880, y siguientes, de la Ley de Enjuiciamiento Civil, que señalaba que la mujer, en tal situación, debía permanecer «depositada» en casa ajena, en compañía y al cuidado de un «depositario» escogido, o al menos autorizado, por el marido, aunque este fuera el presunto cónyuge culpable o un maltratador, o en un convento<sup>16</sup>. Esta dura realidad produjo el distanciamiento radical de Mercedes Formica de la ideología republicana: «Desconfié de los pretendidos beneficios que los republicanos iban a traer y mi admiración por conocidos y amigos de aquella ideología empalideció» (Alborg, 1993: 107).

Instalada en Madrid, continuó sus estudios de Derecho en la Universidad Central, en el viejo caserón de la calle de San Bernardo. En este contexto es cuando entra en contacto con la ideología falangista y decide afiliarse al movimiento a través del SEU, siendo de las pocas mujeres en formar parte de la formación desde los inicios y antes de la fundación de la Sección Femenina en junio-diciembre de 1934.

---

<sup>16</sup> En el apartado de las referencias bibliográficas incluimos los enlaces para acceder al Código Civil de 1889 y a la Ley de Divorcio de 2 de marzo de 1932.

Posteriormente, en abril de 1935, Formica logra establecer la rama femenina de esta organización universitaria, lo cual constituía un logro dentro de los férreos límites tradicionales que existían, y es nombrada delegada de la Facultad de Derecho de Madrid. La Falange siempre vio inadecuada la participación de las mujeres en política, pero no tuvo más remedio que aceptar a aquellas que provenían de la Universidad. En la capital, Formica está hasta que, en octubre de 1935, cae enferma y, gracias a unos informes médicos, consigue el permiso de su padre para poder regresar, junto a su madre y hermanas, a Andalucía y gozar de un clima más benigno como el andaluz, pues estaban activas las medidas relativas al divorcio, que tenían a su madre «depositada» en Madrid.

Mercedes Formica y esta parte de la familia marchan a vivir a Málaga, al Paseo del Reding. La proximidad con Granada permite a la autora poder presentarse por libre a los exámenes. Como reconoce en el primer tomo de sus memorias:

Hasta que cumplí dieciocho años, momento de nuestro traslado a Madrid, cuanto me rodeó –familia, criados, amigos– fue andaluz, entorno que siempre he considerado mío. No en vano nací en Cádiz, me crié en Córdoba y Sevilla, y me recreé en Málaga. Ello no significa que sobre mi adolescencia solo gravitase el mundo cerrado de la Andalucía de tierra adentro, de la que forman parte Córdoba y Sevilla. También recibió la influencia liberal y tolerante de la Andalucía de los puertos, a la que pertenecen Málaga y Cádiz. Andalucías diferentes en usos y costumbres (2020: 144).

En Málaga observa el apego de la gente a la cultura, sobre todo, en su entorno vecinal. En las casas de la Caleta, del Limonar y Bellavista, de los Paseos de Reding y de Sancha había ejemplares de las revistas *Mediodía*, *Litoral*, *Revista de Occidente*, los *Cuadernos* de Manuel Altolaguirre, cuyas hojas satinadas reproducían pinturas de Picasso, María Blanchard, Prieto o Salvador Dalí, y poemas de José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre, José María Souvirón o Emilio Prados. Es interesante mencionar la existencia de grupos de mujeres, emparentados con la burguesía y la aristocracia, distintas en actitud a las intelectuales republicanas, pero que se habían beneficiado de las corrientes progresistas que les permitían participar de la vida pública y del ámbito artístico. Aficionadas a la reunión y al debate, estas mujeres se incorporarían al mundo laboral en los años cuarenta. Algunas de estas figuras que iban a la vanguardia fueron Carmen y Mercedes Werner, Eugenia Gross Loring,



conocida como Chica Gross, amante de la literatura, en relaciones con el poeta José María Hinojosa; Nena Cámara, Blanca, Victoria y Amalia Bolín, y Ana Freüller, piloto, aficionada al golf y a los deportes ecuestres, y otro de los amores de Hinojosa.

Asimismo, Formica presencia en la ciudad los primeros tumultos e incendios que precedieron el estallido de la Guerra Civil. En febrero de 1936, es designada por José Antonio Primo de Rivera delegada nacional del SEU femenino. Cuando estalla la guerra, debe abandonar rápidamente Málaga, zona republicana, con su familia y con su por entonces novio, el escritor, fundador de la revista *Mediodía* y uno de los impulsores de la generación del 27, Eduardo Lloset y Marañón, por el peligro de muerte que corría. Bastaba con que alguien la reconociese y la señalase como integrante de la Falange. Llega a Sevilla, zona nacional, en septiembre, se presta a ejercer algunas tareas como falangista, pero su sentimiento va cambiando al presenciar que, en este «lado», igualmente se mataba. A partir de entonces, comienza su distanciamiento con el movimiento que se ve materializado al enterarse de la desaparición del líder y nunca más se implicará en política. Ayuda al poeta Jorge Guillén a salir de España, aunque este nunca lo recordase, y trata de hacer lo mismo, ya cuando la guerra había finalizado, con Miguel Hernández, junto a su marido, aunque sin suerte. De todas estas vivencias da cuenta en sus memorias, *Pequeña historia de ayer*.

Andalucía deja de ser el lugar de residencia estable de Mercedes Formica a principios de los años cuarenta, cuando se marcha a Madrid para acompañar a su ya marido –contrajeron matrimonio en la catedral de Sevilla el 20 de diciembre de 1937– que comenzaba su andadura como director del Museo de Arte Moderno. El matrimonio se establece en una vivienda del paseo de Recoletos, cerca del Café Gijón. Desde ese momento, Formica trata de conseguir la independencia económica. Finaliza los estudios de Derecho en 1949, se da de alta en el Colegio de abogados de Madrid, siendo una de las tres juristas en activo en los años cincuenta, abre su propio despacho en su domicilio y comienza también su carrera como escritora. Del mismo modo, colabora en el Instituto de Estudios Políticos, donde se refugiaron muchos de los «vencidos» y gente que practicaba la tolerancia.

Cierto es que, pese a que su trayectoria profesional, tanto en el ámbito jurídico, literario o como articulista, se desarrollase en Madrid, nunca se desarraigó de Andalucía. Con Cádiz nunca perdió el contacto y siempre se mostró orgullosa de su acento. Tuvo casa en Málaga, donde pasó

parte de su senectud cerca de familiares y rodeada de pocas pero buenas amistades, y donde falleció el 22 de abril de 2002.

### **3. UN PUNTO IMPORTANTE: EL COMPROMISO CON LA IGUALDAD Y LA REFORMA DEL CÓDIGO CIVIL DE 1958**

En cualquier estudio sobre la vida y obra de Mercedes Formica es ineludible comentar el fuerte compromiso que mostró contra las injusticias, especialmente en lo relativo a la situación de las mujeres y de los niños, los sectores de la población más débiles en su tiempo frente al predominio de los fuertes. El origen de esta sensibilidad hacia los seres humanos en situaciones desfavorecidas, en las leyes, por ejemplo, se encuentra en su propia familia, en la difícil experiencia matrimonial de su madre y en su traumático divorcio.

Aparte de desempeñar su trabajo como abogada, Formica entra a formar parte de la nómina de colaboradores del periódico *ABC* a principios de la década de los cincuenta. Desde esta plataforma manifestará sus inquietudes y aspiraciones con el fin de allanar el terreno para tratar de solucionar injusticias y para que los asuntos del ser humano fuesen considerados con un entendimiento equitativo, o sea, sin ningún tipo de idea preconcebida de la tradición acerca de la supremacía del hombre sobre la mujer. La popularidad la obtuvo tras publicar en el citado medio el artículo *El domicilio conyugal*, el 7 de noviembre de 1953, tras tres meses retenido por la censura, en el que se hacía eco del estado en el que había quedado una ciudadana madrileña, Antonia Pernia Obrador, que agonizaba en un hospital madrileño después de haber recibido diecisiete cuchilladas de manos de su marido. La desdichada mujer se veía impedida para solicitar la separación, puesto que le habían advertido de que, de producirse este hecho, lo perdería todo: hijos, casa y bienes. El escrito, en palabras de la periodista Josefina Carabias, levantó una polvareda solo comparable a la que había promovido el célebre alegato «¡Yo acuso...!» de Émile Zola, según indicó en una crónica para *Informaciones* (Formica, 2020: 617). La prensa extranjera se hizo eco de la valentía de Mercedes Formica que aclamaba la igualdad en el Derecho Matrimonial. La revista *Time*, *The New York Times*, *The Daily Telegraph*, entre otros medios extranjeros, y casi todos los periódicos y revistas nacionales se convirtieron en un magnífico altavoz

para la abogada, que no dudó en exponer la dramática situación jurídica de las mujeres españolas, consideradas ciudadanía de segunda categoría.

Este estado de opinión sobre la cuestión femenina, inaudito para un régimen dictatorial, tuvo su punto álgido el 24 de abril de 1958, después de que Mercedes Formica se entrevistase con Franco para exponerle los puntos susceptibles de mejoría, con la reforma de 66 artículos del Código Civil, la primera llevada a cabo desde la promulgación de este cuerpo legal en 1889 para incluir derechos a las mujeres. El abogado Antonio Garrigues bautizó este hito como «la reformica», esto es, el prefijo «re-» sumado al apellido de la abogada, a modo de homenaje –no existe ninguna lectura que viniese a explicar que la reforma fuese insustancial o pequeña, como determinadas voces que no reconocen la lucha de Formica por la igualdad entienden a partir del sufijo «-ica», sin caer en la cuenta de que es simplemente su apellido–. Los cambios afectaron también al Código de Comercio, Ley Procesal y Código Penal.

Entre los nuevos derechos femeninos impulsados por Formica destacan la supresión del «depósito de la mujer casada» y el cambio de concepto entre «casa del marido» por «domicilio conyugal», por lo que, en caso de separación, el juez decidiría, pensando también en el bien de los menores que hubiese, cuál de los dos cónyuges debía permanecer en la casa; la extensión también a los hombres de la infidelidad como causa de separación; la concesión a la mujer de la guarda de los hijos e hijas menores de siete años; la supresión del diferente trato dado a las viudas –respecto de los viudos– que contraían segundo matrimonio y eran «castigadas» con la pérdida de la potestad sobre los hijos de la primera unión; eliminación de la reminiscencia de la *imbecillitas sexus*, procedente del Derecho romano, que equiparaba a las mujeres con menores, enfermos o delincuentes, lo que les impedía ser testigos en testamentos o ejercer cargos tutelares; y se limitaron los poderes que tenía el marido para administrar y vender los bienes del matrimonio, ya que fue necesario el consentimiento expreso de la mujer.

Sin duda, se trató de un punto de inflexión en el camino hacia la igualdad, un sendero que en el siglo XXI parece apreciarse con nitidez, al menos en intención y en concienciación ciudadana, pero que en el siglo XX, en la época en la que vivió Mercedes Formica, ni se sospechaba, pues todo lo conseguido antes de la guerra había sido debidamente suprimido<sup>17</sup>. A

---

<sup>17</sup> Sobre la reforma del Código Civil de 1958 y la actuación de Formica, además de las

partir de esta histórica reforma de 1958, las mujeres comenzaron a interesarse por los temas legales, considerados hasta la fecha un tipo de materia para ser dirimida por los hombres. Los logros que Formica obtuvo en el ámbito del derecho fueron la base de muchas de las conquistas alcanzadas con posterioridad, de las que ella, siempre vigilante, formó parte igualmente con su voz insumisa, como las producidas en materia de adopción en los años setenta, la supresión de la licencia marital en 1975, gracias al empeño de María Telo, la despenalización del adulterio en 1978, la aprobación de un divorcio justo..., leyes que serían una realidad en una España ya democrática.

#### **4. CUATRO OBRAS DE MERCEDES FORMICA CON ESPACIO ANDALUZ**

En este apartado tratamos el espacio andaluz en cuatro novelas de Mercedes Formica: *La infancia*, *A instancia de parte*, *Monte de Sancha* y *Collar de ámbar*, prescindimos, pues, de otros aspectos susceptibles de análisis en ellas, aunque señalamos sus tramas argumentales. No seguimos el orden cronológico en el que fueron publicadas, sino el tiempo histórico recreado. Las dos primeras corresponden a las primeras décadas del siglo XX, la tercera al período inicial de la Guerra Civil y la última a la posguerra.

##### **4. 1. *La infancia* (1987): arranque vital, primeras percepciones**

*La infancia* relata la vida de Mercedes Formica desde su nacimiento, porque se alude a él, hasta 1927, fecha del fallecimiento de su hermana María Luisa. Está dividida en tres secciones, que corresponden a cada una de las ciudades por las que transcurre esta etapa: Cádiz, Sevilla y Córdoba. De los catorce años de su infancia, once los vive en Cádiz. Es la parte más extensa de la obra. Los recuerdos referidos a su vida en Cádiz y Sevilla poseen la peculiaridad de reflejar características de la época, costumbres sociales y tradiciones, e incluso la estructura de sus edificios; sin embargo, las rememoraciones cordobesas tienen más que ver con la vida interior de Formica, pues coinciden con el tiempo en el que estaba interna, pero debe

---

propias memorias de la autora, pueden consultarse los trabajos de Laffitte (1964), Lafuente (2004), Rubiales Torrejón (2008), Ruiz Franco (1997 y 2007) y Soler Gallo (2020a, 2021).

figurar esta ciudad en este trabajo, ya que fue un importante lugar para Mercedes Formica, en cuanto a su educación, que siempre recordó.

La Andalucía que se refleja en estas páginas es ya historia, por eso se percibe al leerlas un sabor nostálgico, impregnado de lirismo. El libro es una pequeña joya de la literatura de carácter autobiográfico, un tanto olvidado por el lugar en el que fue publicado, quizá, demasiado local, la Cátedra Adolfo de Castro de la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz. No obstante, parte de estos recuerdos los expuso la autora en el primer tomo de sus memorias, *Visto y vivido*, que sí ha tenido mayor repercusión<sup>18</sup>.

En la sección dedicada a su ciudad natal se comentan los entresijos de una sociedad inmiscuida en ritos burgueses. Este Cádiz que Formica rememora corresponde a la parte final de un pasado esplendoroso, cuyo origen se sitúa en el establecimiento de las primeras Cortes constituyentes y la proclamación de la Constitución de 1812, comúnmente denominada «la Pepa». Aparte de este hecho histórico, no debe obviarse el empuje que la ciudad tuvo como cabecera económica a causa del traslado a ella desde Sevilla de la Casa de Contratación (1717-1790), cuando se convirtió en el centro del comercio con las Indias. Este ambiente de pujanza se vino abajo con la pérdida de las últimas colonias de Ultramar en 1898. Pero aún en las primeras décadas del siglo XX se dejaban sentir sus últimos coletazos. Especialmente, esto se notaba en el puerto gaditano, donde atracaban barcos de Brasil, de Cuba, de Puerto Rico, de Manila, de Hong-Kong, trayendo, entre las mercancías, té, canela, azúcar, café, sedas, mantones, chinerías, habanos. Formica dice en *La infancia*: «Cuando nací, aquel mundo fabuloso había desaparecido. Solo quedaba su recuerdo en los rótulos de los ultramarinos» (1987: 52). La familia de la autora pertenecía a la burguesía, grupo social que también tuvo un importante auge en este Cádiz por los motivos mencionados. En este sentido, fueron muchos comerciantes, representantes y trabajadores de otros sectores, como los dedicados a la industria, que tuvieron interés en establecerse en la ciudad atraídos por las oportunidades que brindaba. Como afirma Ramos Ortega, la posición del burgués se adquiría por dos vías fundamentales, por nacimiento o por ascenso en la escala social:

---

<sup>18</sup> Sobre *La infancia*, puede consultarse el estudio de Manuel J. Ramos Ortega incluido en su libro *Estudios de Literatura Española Contemporánea* (1991), centrado en la parte gaditana.

El tipo más representativo es el burgués de «estirpe», que indica que detrás de un nombre concreto hay toda una familia que lo respalda. La forma de acceder a la clase social burguesa, cuando no se gozaba de la condición de «buena familia», o no se disponía de bienes económicos, era el matrimonio, en principio reservada para realizar alianza *inter pares* (1991: 116).

En el caso del padre de Formica, su posición social la consiguió gracias a su prestigio profesional. La ciudad estaba dividida en zonas dependiendo del nivel adquisitivo de las familias. La de la autora vivía en una de las más privilegiadas, la Norte-Este, concretamente la zona de la calle del Sacramento, donde se ubicaba la fábrica que dirigía José Formica-Corsi; al otro lado, se situaban los barrios de personas trabajadoras, artesanas y dedicadas a las actividades de la mar. En la parte de la alta sociedad predominaban las casas-palacio, que en el recuerdo de Mercedes Formica quedaban así descritas:

Las casas de Cádiz tenían un piso bajo, entresuelo, principal, primero y segundo. Además de la torre. El patio, protegido por la montera de cristales, ocultaba el aljibe [...]. Los pisos principales nobles, espaciosos, con solerías de mármoles italianos, herrajes barrocos y puertas de caoba, cobijaban los salones, el comedor y el antecomedor, con su torno para transportar los alimentos desde lo más alto del edificio. Los dormitorios se disponían en los pisos primeros y en los segundos las cocinas, el planchero, la lencería, los lavaderos y las habitaciones del servicio [...]. Desde las torres se divisaban las bóvedas amarillas de la catedral, las playas rubias, el horizonte lleno de barcos, las salinas con sus espejos de colores centelleantes (1987: 51).

Las clases sociales se definían, en lo externo, por su modo de vestir: «Las señoras de la sociedad llevaban sombreros. La clase media pequeñas mantillas de blondas, alzadas sobre peinetas. Las mujeres del pueblo pañolones negros. De ‘espumilla’ en verano. De felpa, en invierno» (1987: 53). Todavía quedaba una categoría más, las señoras de «vuela», cuyo atavío más característico era el manto largo, de gasa negra, que portaban sobre la cabeza. Se trataba de un privilegio que llevaban las viudas de los funcionarios públicos y las huérfanas de estos. De especial importancia era «ser visita» de una casa. Según palabras de Formica, «significaba que una tarde cualquiera, se llegaba al portal, a pie, o en coche, y se entregaba una tarjeta al servidor que abría. El criado, o la criada, regresaba poco después para anunciar que la señora estaba en casa y que recibía» (1987: 54).

En esta etapa infantil, el asunto de la muerte también tiene cabida en sus evocaciones. Esta parte final de la vida humana igualmente debía pasar por el filtro social. Se iniciaba con las exequias que recibía la persona fallecida, continuaba con su cortejo fúnebre y finalizaba con los elementos que le rendían tributo en el camposanto. Cerca del domicilio familiar de Formica se encontraban las cocheras de las Pompas fúnebres, por lo que se asistió a cierto acostumbramiento del ruido de los coches de caballos que anunciaban la muerte de algún ciudadano. Cuenta la autora que los elementos decorativos y el color identificaban el sexo y la edad de la persona a la que se iba a enterrar: el blanco indicaba la muerte de una mujer joven, o un recién nacido; el celeste, un niño; para personas mayores, hombres y mujeres, el negro (1987: 43). La peor parte le tocaba a la gente humilde, que debía conformarse con ser enterrada en fosas comunes, sin ataúd, y llevada en un carruaje en el que podía ir más de un fallecido. Como indica Godoy Gallardo, en las narraciones dedicadas a la infancia, la muerte suele aparecer en torno a dos circunstancias: la que afecta a seres lejanos y la que afecta a seres próximos. En ambos casos, «deja una profunda huella en la conciencia infantil que, en buena medida, responde a estas experiencias prematuras» (1979: 72). En este tiempo dedicado a Cádiz, su hermana María Luisa no se presenta enferma, pero sí tiene conocimiento de la muerte de una tía por parte de madre, Gracia, que le marca hondamente, pues se trató de un final que ella se provocó, empezando con una huelga de hambre, por no querer casarse con quien su padre le había exigido. La muerte ajena la siente, como decimos, casi de forma habitual.

A partir de los recuerdos gaditanos de Mercedes Formica, del mismo modo, pueden conocerse otros aspectos destacables para la ciudad de principios del siglo pasado, como la euforia de la ciudadanía ante la inauguración del tranvía: «Había letreros de porcelana blanca, escritos en caracteres negros: Se prohíbe fumar. Se prohíbe escupir. Se prohíbe hablar con el conductor. Lleve cada viajero su billete. Nueve asientos» (1987: 41). Se iniciaba así el nuevo transporte con gran expectación, tanto que las chirigotas del Carnaval de la época no dejaron de señalarlo, como se recoge en *La infancia*: «Se ha vuelto Cádiz loco con los tranvías. / ¡Vaya negocio bonito que ha hecho la Compañía! / Y hay gaditano y hay gaditana que sueña con el trole y la campana / Y otros que no tiene ni pa'café, / que se pasan la vida en San José» (1987: 42). Asimismo, las fiestas típicas están presentes en el libro, y, aparte del Carnaval, se rememoran la Semana Santa,

el Corpus Christi o la desaparecida Velada de Nuestra Señora de los Ángeles –Velada de los Ángeles–, que tenía lugar durante la primera quincena del mes de agosto desde 1870, y que se celebraba en el Paseo de las Delicias –hoy parque Genovés–.

Sevilla, en *La Infancia* de Mercedes Formica, supone el descubrimiento de la tradición taurina. La Andalucía del interior le proporciona nuevas visiones, temas que se entendían como propios de la cultura andaluza. Se aluden a los toreros Juan Luis de la Rosa, Manuel Jiménez Moreno, «Chicuelo», José Ortega Gómez, «Joselito», del que destaca el día de su fallecimiento, el 16 de mayo de 1920, según describía la gente: «Joselito murió en la Plaza de Talavera. De una maña cornada. Los Hércules se pusieron de luto. La Macarena, también. Ha sido el mejor torero que *hemos* tenido en Sevilla» (1987: 98). Formica refleja, asimismo, una corrida de toros en la Maestranza, a la que acude con su familia. En ella, la autora tiene especial interés en dejar constancia de una conversación que oye y cuyo tema central es la bravura de los toros de antes, de cuando «Joselito»: «*Denante* daba gloria ver a un Murube, engolosinado con las tripas de un jaco. La plaza se llenaba de caballos muertos. –Aquellos eran toros. Y no las cabras de hoy» (1987: 141). Como podemos ver en las dos citas expuestas, algunas particularidades del habla de la zona quedan testimoniadas.

La capital hispalense es, para la autora, «el río. Y Triana. Y el Paseo de las Delicias. Y los Jardines de Catalina de Ribera» (1987: 97). En los días de verano, «la luz de Sevilla tenía una mezcla particular. De alegría y tristeza. Un sentimiento, complejo, que nunca he podido explicarme. Por la parte del río el crepúsculo dejaba cielos cuajados de claridades» (1987: 96). La Naturaleza se inundaba de tonalidades cromáticas, de olores, sensaciones, ruidos que iban penetrando en el interior de Formica al ordenar sus recuerdos. Destaca la Glorieta de Gustavo Adolfo Bécquer, situada en el Parque de María Luisa: «Era silencioso, sin más ruido que el zurceo de los palomos. Los coches de caballos, al cruzar los senderos, lo hacían blandamente, amortiguando los golpes de sus herraduras» (1987: 98).

Para Mercedes Formica, «las casas de Sevilla eran casas cerradas. Como las de Granada». Aprecia que la gente de Sevilla era de un carácter algo más cerrado que el de Cádiz. Este supuesto hermetismo se diluía en el momento en que se entablaba cierta amistad: «No es que fueran casas hostiles, porque si un azar permitía conocerlas se volvían acogedoras»



(1987: 102). En su visión, una ciudad abierta al mar, como Cádiz, habituada a recibir y despedir a propios y ajenos, posibilitaba un trato más cercano entre las personas. Por ello, en Sevilla, «un extraño complejo, pudor y recelo hacia lo nuevo, cerraba verjas y cancelas. Carecían de la espontaneidad de los hogares de la costa abiertos para el forastero» (1987: 102). En las páginas de la obra se citan nombres de importantes calles sevillanas, como Susona, Doña María Coronel, Cabeza del Rey don Pedro – que encierran tres de las leyendas más conocidas de Sevilla–, el Callejón del agua, Bustos Tavera o la dedicada a Miguel Mañara.

Otras de las tradiciones, la Semana Santa, tiene mayor presencia aquí que en la parte gaditana. En Sevilla sentía que se vivía de manera intensa y que los cortejos penitenciales recreaban escenarios de la Pasión de Jesús de Nazaret, según las Escrituras, con gran realismo: «Era el desfile, incesante, de criaturas que habían vivido en Israel y dejaban en las calles sevillanas el reguero de las coplas que recordaban sus acciones. –El peor fue Judas» (1987: 107). En el recorrido que hace por esta celebración religiosa, en el que da cuenta del numeroso público que asistía a los desfiles procesionales, en buena parte, procedente de otras ciudades españolas, incluye un fragmento de una saeta, esto es, el canto popular típico de esta época y que ha pasado a considerarse un palo del flamenco: «Pilatos, por no *perdé* / el empleo que tenía, / condenó al Hijo de Dios...» (1987: 106).

De la ciudad cordobesa, las evocaciones de la autora destacan por el tono melancólico que de ellas se infiere. Se siente lejana y sola, como el poema lorquiano. Esta desazón viene condicionada por el recuerdo de su madre. La niña Mercedes, con trece años, fue consciente de la dura situación matrimonial de sus padres y, en todo momento, la voz narradora se muestra cercana a su madre y distante de la otra parte. La figura de Amalia Hezode aparece recreada con dulzura, siempre en segundo plano. El padre es representado con actitud severa, de reprimenda o castigo. Igualmente, son momentos difíciles por la debilidad de María Luisa, próxima a fallecer. En el internado coinciden las hermanas Formica-Corsi con compañeras de la capital cordobesa y de otras localidades como Priego, Montilla, Lucena, Puente Genil o Úbeda. De su estancia, Mercedes Formica recuerda el especial cuidado que las monjas tenían en inculcar modales a las internas, sobre todo, basados en el recto proceder y en el recato, ya que muchas estaban en el momento de pasar de niñas a mujeres, de «tener el período».

Tanto a ella como a sus compañeras «se les hinchaban los pechos al tiempo que les nacía un vello delicado bajo los brazos» (1987: 113).

En el silencio de la noche, entre las oraciones emitidas a la divinidad por el bienestar de su madre, las campanas de la Mezquita despertaban a Formica. A este emblemático edificio dedica la autora estas palabras con las que terminamos el repaso por Andalucía de *La infancia*:

La Mezquita de Córdoba era un misterio. Las niñas no se cansaban de hablar de ella. Sabíamos que estaba rodeada de naranjos. Que el río discurría muy cerca. Que todavía guardaba el altar de los árabes, orientados hacia La Meca. La Mezquita encerraba un bosque de columnas rosas y caminos de arcos bellísimos. Las niñas de Córdoba aseguraban que era una de las Siete Maravillas del mundo. Para mí, la Mezquita significaba una campana en la noche (1987: 127).

#### **4.2. *A instancia de parte* (1955): amores ilícitos en tierras gaditanas**

Galardonada con el premio Cid de la Cadena Ser, *A instancia de parte* trata el asunto del adulterio, en concreto, la desigual situación ante la infidelidad matrimonial según fuese cometida por un hombre o por una mujer. Es una novela combativa y comprometida con el feminismo<sup>19</sup>. El delito de adulterio era privado, no público, y se tenía que perseguir no por el Estado, sino a instancia de la parte ofendida; es decir, por el marido, puesto que el delito se penaba solo en el caso femenino. El Código Civil, en la época de Franco, recogía en su artículo 105, apartado primero, lo siguiente para justificar una separación matrimonial –entre otros motivos–: «El adulterio de la mujer en todo caso, y el del marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer». El Código Penal, asimismo, hacía constar que era delito el adulterio de la mujer y el amancebamiento del marido (artículos 449-542).

---

<sup>19</sup> La novela tuvo una reedición en 1991 en la editorial Castalia, a cargo de María Elena Bravo, con modificaciones de estilo de la autora. En 2018, la editorial Renacimiento, Espuela de Plata, publicó una nueva edición facsimilar de la de 1955, a cargo de Miguel Soler Gallo, junto con las obras *Bodoque* y el cuento «La mano de la niña» en un volumen titulado *A instancia de parte y dos obras más*. De esta edición tomamos las citas. A pesar del interés que posee la novela desde el punto de vista del mensaje feminista, son pocos los trabajos que se han dedicado a su análisis. Son destacables, no obstante, los estudios introductorios de ambas ediciones citadas, las notas que le dedica Ruiz-Copete (2001: 107-109) y los análisis de Bravo (1989) y Guijarro Cazorla (2008).

La estructura novelesca está elaborada a partir de experiencias vitales de la autora. En su mayoría, se trata de mujeres acusadas de adúlteras que aparecen en *Visto y vivido* como «Caso Clementina», «Caso Munter», «Caso Carmen Múgica», todas ellas son historias desarrolladas en Cádiz. El hilo conductor de la novela es el drama de un esposo engañado, Chano Maldonado, que sufre las consecuencias del machismo prevalente en la sociedad, debido a que se niega a seguir el código ancestral que le obligaría a rechazar a su esposa, Esperanza, y vengarse de la infidelidad. Chano Maldonado representa ante la sociedad el marido burlado que, en vez reparar su honra, perdona a su esposa, en una sociedad que hasta 1961 concedía lo que se conocía como «licencia para matar», el uxoricidio por honor. El artículo 428 del entonces Código Penal contemplaba estas duras palabras: «El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en el acto a los adúlteros o a alguno de ellos, o les causare lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les produjese lesiones de otra clase, quedará exento de pena» (Iglesias de Ussel y Ruiz-Rico, 1982: 148). De esta forma, quedaba expresado uno de los pilares fundamentales de la cultura patriarcal y que encuentra en el personaje de Chano la excepción del hombre que no dudaba en reparar su honor.

La obra comienza *in medias res*, cuando ya el protagonista ha sido exiliado socialmente por perdonar la infidelidad de Esperanza. Se encuentra arruinado, rozando la mendicidad. Maldonado es víctima de una sociedad que entiende inferior a la mujer y que también hace víctima al hombre, al contraponerlo con el verdadero macho personificado en Julián, perteneciente a la misma casta que Chano e impulsor del rechazo social de este. La relación que crea la autora entre ambos personajes es magistral y el lector va conociendo, después de haberse percatado del estado de Chano y las deudas que acumula, de las verdaderas intenciones que Julián posee. Julián emigró a Filipinas donde se casó con una mujer nativa, Aurelia, y de quien tuvo un hijo, Gregorio. Al regresar a España siente rechazo racial hacia ella y trama una situación que ante los ojos de las leyes culpe a su mujer de infidelidad y acabe acusada de adulterio. Es decir, Julián necesita de Chano para la construcción de un escenario que contenga los elementos necesarios que dejan vulnerables a la mujer ante el Código Penal. Aquí reside la fuerza dramática de los acontecimientos narrativos. Juntamente con el dubitativo Chano, el lector va descifrando los contenidos de la trampa que cazará a él y a Aurelia, ya que, en dicho cuerpo legal, Julián necesita de un

cómplice que le dé a él la apariencia legal de marido engañado. El personaje de Chano, inestable, transcurre en una auténtica encrucijada. En cambio, Julián se muestra impío, un estratega sin escrúpulos que llega a emplear todo tipo de patrañas, incluso la de inventarse una enfermedad, difamar a su esposa o utilizar a su propio hijo para obtener su propósito. Culminado el despiadado y canallesco plan, Julián consigue librarse de Aurelia, y esta queda depositada en un convento de Arrepentidas a la espera de la sentencia. En este fantasmagórico lugar la víctima conoce a otras mujeres en su misma situación. Es entonces cuando el personaje de Aurelia va tomando forma con la lectura y, con las preguntas que va haciendo, empieza a percatarse de su situación. Ante las autoridades negó todos los hechos, pero de nada le valió, dado que estaba condenada desde el mismo momento en el que el marido la denunció y se sirvió de unos testigos falsos que avalaron el presunto adulterio, o sea, tras ser vista en la casa de Chano, adonde había acudido a petición de Julián para recoger unos documentos. De acuerdo con el Código Penal, la mujer fue condenada a diez años de prisión menor, que cumpliría en el lugar que el marido decidiese, y se le impediría ver a su hijo, el cual quedaría en poder de su padre. El pequeño también había sido manipulado y poseía la peor imagen posible de su madre. Esperanza, la mujer de Chano, siente que todo ha sido culpa suya, pues si no le hubiera sido infiel a su marido nada habría sucedido. El triunfador de la novela es Julián, que nada de lo acontecido ha conseguido conmoverle. Se siente libre para reunirse con Bárbara, su amante, en un hotel. Allí, ante el temor de ella de que a Julián le ocurra lo mismo que a su mujer, la respuesta es la formulación del mensaje que Formica quiere transmitir: «Pierde cuidado. Las leyes son distintas para nosotros» –los hombres– (2018: 307).

La novela se ambienta en la capital gaditana en torno a 1928, recurso necesario para eludir problemas con la censura, pero la situación que plantea era la misma que pudiera darse en la época franquista<sup>20</sup>, en el sentido expuesto de que el adulterio era causa de separación y delito –no así durante la II República, cuando el adulterio de cualquiera de los cónyuges podía ser causa de ruptura matrimonial y no era delito–. La casa en la que viven Julián y Aurelia es, en realidad, la de la infancia gaditana de Mercedes Formica en la calle del Sacramento, que había cambiado de nombre, debido

---

<sup>20</sup> Recuérdese la novela corta de Carmen de Burgos *El artículo 438* («La Novela Semanal», n. 15, 1921), de similar temática a la planteada por Formica. El artículo 428 del Código Penal de 1944 era deudor del artículo 438 del Código Penal de 1870.

al armisticio de la primera guerra mundial, por el de Avenida de Wilson<sup>21</sup>. Actualmente, ese tramo de calle, hasta desembocar en el Parque Genovés, se denomina Benito Pérez Galdós y forma parte del barrio del Balón. El edificio, ubicado a un lado de la fábrica Lebón, fue derribado en 1967 para erigir la antigua Escuela Superior de Ingeniería de la Universidad de Cádiz. En aquella época, el convento de las Hermanitas de los Pobres se integraba dentro de la iglesia del Santo Ángel Custodio, que daba servicio al antiguo Hospital militar, situado un poco más arriba de la misma calle, cuyo solar en la actualidad pertenece a la Universidad de Cádiz. Cerca estaba el Gran Teatro, hoy Teatro Falla.

En aquella zona, próxima a la vivienda de Julián, ubica la autora una casa peculiar en la que se ejercía la prostitución. Las mujeres eran descritas así: «Criaturas con los rostros blanquísimos, las ojeras reforzadas por trazos de carbón, las bocas ensangrentadas. Si se pasaba muy cerca de ellas, un perfume enervante, a heliotropo, llegaba de sus cuerpos. Del interior de la casa salían explosiones de risas y el largo quejido de las coplas» (2018: 164). En una ciudad, con un puerto importante como el gaditano, esta actividad era frecuente. Asimismo, en tal ambiente se generó un nuevo estatus femenino, las «comprometidas», que eran las amantes de los embarcados, también denominados «protectores»: «Esa, ya se sabe, es la comprometida de un embarcado y una comprometida, sin ofender a nadie, es más que una reina» (2018: 248). Las «comprometidas» se limitaban a mirar detrás de las persianas de sus viviendas o «partidos», compuestos de sala y alcoba. Su único contacto con el exterior era a través de las celosías. Se sentaban en sus cómodas mecedoras y se refrescaban con un «pay-pay». Estas alusiones, tanto a la prostitución como a las «comprometidas», impregnan la novela de un ambiente de vida antiguo, de una ciudad que destacaba por su gran actividad comercial. En otro momento se describen otras zonas de Cádiz, que ofrecen esta idea: «Por las aceras discurría el pueblo, la marinería y los obreros de la Carraca».

---

<sup>21</sup> Este espacio real lo utilizó Formica en varias obras para recrear la casa del o de la protagonista de sus ficciones. Por ejemplo, sucede en *¡Peligro de amor!* o en *Bodoque*. En ambas obras, sin embargo, solo se limita a este detalle la relación con Cádiz. En la primera, el argumento se desarrolla en Madrid y, en la segunda, los principales hechos acontecen en el interior de la casa. La parte exterior que se aprecia es puramente imaginativa. También aparece en *La casa de los techos pintados*.

Del mismo modo, aparecen espacios costumbristas andalucistas, como las tabernas y la tienda del Montañés: «En el barrio [de Santa María] había dos clases de establecimientos. Las tabernas, donde se comía y se bebía, y la tienda del Montañés, donde solo se cataba el vino». En estos lugares pasan el tiempo Julián y Chano, el primero tratando de convencer al otro para que se prestara a su plan para librarse de Aurelia, y el segundo, para olvidar su triste situación, su angustiada existencia, de la cual el primero era el responsable.

Esperanza fue infiel a Chano con un hombre llamado Manuel, el cual vivía en San Severiano, en la parte nueva de la ciudad, que, entonces, apenas estaba habitada. En esta zona se hallaban los jardines del Paseo de Augusta Julia, la Plaza de Toros o el cementerio de San José. Una parte y otra quedaban conectadas por el tranvía. A la casa de Manuel acudía Esperanza con el temor de ser descubierta: «Todas las tardes subía al tranvía de San Severiano. El hecho de vivir en una ciudad pequeña le obligaba a rehuir el riesgo de utilizar un coche de alquiler, y prefería el tranvía, donde pocas veces encontraba un rostro conocido» (2018: 215). A pocos metros se encontraba la estación de tren. Chano y Esperanza vivían en la plaza de San Antonio, junto al Casino Gaditano, lugar en el que se celebraban bailes y eventos sociales. Se trataba de un espacio burgués predominantemente masculino y donde se decidió la exclusión de Chano por el grupo de amigos encabezado por Julián. Al conocer Chano la verdad, Esperanza decide marcharse junto a su amante a Sevilla, a Triana, lejos de murmuraciones. Pero Manuel muere, andaba con otras mujeres y en ambientes turbios. A Esperanza no le quedó más remedio que regresar a Cádiz y refugiarse en un vagón de los trenes que reposaban en la estación. Quedó sola y en un lamentable estado, hasta que Chano acudió a recogerla una vez que decidió perdonarla, aunque, a partir de ese momento, le diese una vida de malos tratos, que se aprecian de forma explícita en la novela.

Cádiz es en *A instancia de parte* el espacio adecuado para desarrollar una trama en la que se tejen historias de amores tormentosos y relaciones ilícitas. La distribución de la ciudad, con sus partes nueva y vieja, separadas por la Puerta de Tierra, y la conexión del tranvía que permitía la movilidad entre una y otra hacían que este tipo de relaciones pudiesen ser llevadas con sigilo. La vida del puerto y la constante entrada y salida de marinos y comerciantes habían promovido lugares en los que se ejercían la prostitución y, en definitiva, todo tipo de relaciones clandestinas. Los

matrimonios de Chano y Esperanza y de Julián y Aurelia son estables en apariencia, de cara al exterior. Esperanza busca el amor o el deseo en Manuel y Julián en Bárbara; el adulterio planea en las dos situaciones, pero, en el primer caso, Chano decide no vengarlo, y, en el segundo, valiéndose de la protección que las leyes brindaban a los hombres, Julián utiliza este privilegio para deshacerse de su esposa y vivir libremente la otra historia de amor. El adulterio y el amancebamiento dejaron de estar penado en España en 1978. No obstante, la reforma de 1958, impulsada por Formica, consiguió que la nueva redacción del artículo 105 considerara la infidelidad causa de separación sin distinguir si la cometía el hombre o la mujer: «El adulterio de cualquiera de los dos cónyuges» (art. 105 del Código Civil, tras la reforma de 1958)<sup>22</sup>. Al menos, se produjo un avance en materia de igualdad.

#### **4.3. *Monte de Sancha* (1950): una Málaga dividida en tiempos de la guerra**

Seleccionada entre las seis obras que pasaron a la última fase de votaciones del Premio Nadal de 1949 y finalista del Premio Ciudad de Barcelona en 1950, *Monte de Sancha* es la primera novela de Formica que tuvo repercusión crítica de las escritas hasta esa fecha<sup>23</sup>. La obra presenta la historia de Margarita Bradley, una joven huérfana de ascendencia inglesa, educada en Bélgica, que vivía junto a algunos familiares en la casa de los Bradleys, en la villa de San Marcos, ubicada en el Monte de Sancha, una elegante zona residencial de la Caleta, y Miguel García, un joven escultor

---

<sup>22</sup> En las referencias bibliográficas hemos citado la versión del Código Civil utilizada. En esta versión aparece un apéndice con las modificaciones incluidas en este cuerpo legal a raíz de la reforma de 1958 y, asimismo, la alusión al Código Penal que hemos indicado al principio de este apartado dedicado a *A instancia de parte*.

<sup>23</sup> La novela tuvo una reedición en 1999 en la editorial el Aguacero, con revisiones de estilo de la autora y prólogo de Francisco Chica. En 2015, la editorial Renacimiento, Espuela de Plata, publicó una versión facsímil de la de 1950, a cargo de Soler Gallo. De esta edición tomamos las citas. Como sucede con las obras anteriores, pocos estudios han sido dedicados a la novela. Si bien, son destacables los prólogos de ambas ediciones mencionadas, las valoraciones de Ruiz-Copete (2001: 103-106), García de Nora (1968), Ponce de León (1971) y Bertrand de Muñoz (1982), y los trabajos de Labanji (2009), Ayala Aracil (2018) y Soler Gallo (2020b).

idealista del popular barrio de la Trinidad. Ambos personajes, distantes desde el punto de vista de su origen social, viven ajenos a la realidad, a las tensiones y revueltas, lo que provoca que no perciban el clima tormentoso que acabará envolviéndolos y separándolos para siempre. Junto a los dos protagonistas, la ciudad de Málaga es el otro gran puntal como lugar de acción. Se trata de un enclave cuya particular fisionomía había posibilitado unas zonas habitadas por gente obrera, como el barrio de La Trinidad, Capuchinos o el Perchel, y la otra parte donde residían la aristocracia, la gente adinerada o venida a menos, pero poseedora de ciertos lujos heredados, y entre las cuales se había ido macerando un rencor destructivo, esencialmente entre la clase obrera que consideraba a la otra parte responsable de su escasez y el indigno motivo de su enriquecimiento. Por otro lado, en esta zona de Andalucía existía –y existe– un sector extranjero procedente de diferentes lugares de Europa asentado en los elegantes barrios residenciales para instalar allí sus negocios de exportaciones, o residentes vacacionales que habían adquirido lujosas viviendas para pasar en ellas sus períodos estivales, sin que se sintieran nunca integrados con el resto de la ciudadanía ni tampoco propiamente malagueños. Formica, que se dedicó a estudiar el fenómeno, expuso sus conclusiones en *Visto y vivido*. En su opinión, esta situación se iniciaba en el siglo XVIII y podía reconocerse a estas personas por sus apellidos. Así pues, la propia distribución urbanística de Málaga era idónea para llevar a cabo una lucha de clases.

La protagonista es curiosa y, si no le interesa la política, agitada ya entonces, tiene ganas de saber qué existe más allá de la zona en la que vive. Esta inquietud que siente por descubrir la auténtica Málaga responde a un deseo que tenía la autora de que se conociera la situación de los barrios, con independencia de la clase social que imperase:

Sintió curiosidad de saber qué encontraría al otro lado del monte, ya que solo en una ocasión había paseado por aquella parte [...] Desde el Monte de Sancha, todo él luminoso y reverberante, no se distinguía la verdadera ciudad, ni se sospechaba su vida, a pesar de que, si se hubiese escuchado un momento, se la hubiese oído latir, tan cerca de aquel paraíso se deslizaba con sus problemas, sus miserias y sus odios (2015: 40).

La trama se enreda cuando Margarita conoce a Miguel y se enamoran. El joven también se muestra ajeno al convulso ambiente que se respira. La obra recrea hechos desde la primavera de 1934 hasta 1937, aunque el grueso



corresponde a los primeros momentos del estallido de la contienda, muchos de ellos vividos por Formica. De hecho, en varias ocasiones, su presencia se hace palpable en el relato, al igual que la de muchas personas de su entorno. La unión de ambas Málagas se hace imposible y Miguel se enfrenta a un dilema: seguir mostrando su distancia con la situación o implicarse en las revueltas, ya que, por ejemplo, su hermano Joaquín ha partido a la lucha por la causa republicana.

Desde el 16 de julio, la Caleta es asaltada e incendiada: las casas de los amigos y familiares son pastos de las llamas y muchos perecen. Los paisajes que describe la novela llevan a ser desoladores: «Por la cuesta del Monte no rechinaban los carros, ni cantaban los gorriones, ni subían desde el fondo del Reding los gritos de los marisqueros. La Naturaleza había perdido su equilibrio y el Monte de Sancha presentaba una fisonomía nueva» (2015: 197). El hecho de no haberse inmiscuido nunca en asuntos políticos no era ninguna garantía de salvación para ambos jóvenes. Las circunstancias habían hecho cambiar de parecer a Margarita, que le costaba pensar en Miguel: «Se daba cuenta de que, a pesar de todas las injusticias que hubiese cometido la Caleta, le era imposible aliarse con los que la habían destruido, y quisieralo o no, Miguel pertenecía a los barrios» (2015: 203). Margarita se dispone a proteger y a esconder a personas de su entorno y, sin querer, se introduce en su realidad social y política. Las circunstancias le han obligado a tomar partido; igual pasa con Miguel.

En un momento en el que la pareja se ve a solas, él dice: «Creíamos que con vivir nuestras vidas, simplemente, cumplíamos nuestra misión. Y, sin embargo, el solo hecho de pertenecer a una clase determinada nos condenaba o nos salvaba». Margarita se limita a oír estas palabras, aunque no presta mucha atención. Sus sentidos están puestos en sobrevivir. Sin embargo, el escultor está revelándole la causa de la imposibilidad de su amor: «Tú y yo pensábamos que sin hacer un mal concreto a nadie bastaba para vivir en paz. Pero ahora he sabido que sentir indiferencia hacia lo que te rodea, hacia lo que, queriéndolo o no, ha sido señalado como tuyo, es la mayor perversidad que pueda cometer una criatura humana» (2015: 236). La joven es detenida y va a ser fusilada. Se acuerda de rezar ante el miedo de caer en el abismo. Pero no recuerda ninguna oración. Sus cimientos católicos son endebles. Tampoco sabe muy bien el motivo de su muerte. Rememora las palabras de Miguel: pertenecen a clases distintas. Margarita Bradley es colocada en el paredón de fusilamiento. Su final es espeluznante:

Frente a ella estalló una luz clarísima y distinguió fugazmente las campanillas azules de una fachada. Un golpe violento le hundió el corazón cortándole el resuello, del mismo modo que, cuando pequeña, había caído de lo alto del ficus. Perdió la noción de su propio cuerpo y cayó en el vacío, en una oscura, infinita profundidad. Pero todavía alentaba su pensamiento y aún pudo invocar con angustia:

«¡Jesús! ¡Dios!» (2015: 244).

Pese a ser una obra que trata el asunto de la Guerra Civil y que la mayoría de las descripciones están hechas desde la óptica del bando nacional, o sea, siguiendo el conocido tópico del «Terror Rojo», dado que Málaga era zona republicana en el tiempo de la ficción, no existe exaltación hacia ningún bando, sino que se aprecia el sinsentido de cualquier guerra, las atrocidades y barbaridades que llegan a cometerse cuando los ideales se diluyen y predominan el horror y el caos. Los personajes principales, de hecho, no son representantes políticos, aunque sí de la clase social a la que pertenecen. Además, al incluir la autora al sector extranjero presente en esta zona de Andalucía, amplía la visión sobre la contienda, al no debatirse únicamente entre nacionales y republicanos. Formica da voz a estos vecinos que podían convivir con la ciudadanía malagueña y que, muchos de ellos, vivieron una guerra que no les pertenecía. En este sentido, cabe destacar el libro de la escritora norteamericana, afincada en Málaga, Gamel Woolsey, *Death's Other Kingdom* (1939) (*El otro reino de la muerte*), que consultó Mercedes Formica para dar forma a su argumento.

El lenguaje de la novela *Monte de Sancha* tampoco ha sido elaborado para ensalzar los aires mesiánicos guerracivilistas. Se trata de una obra que refleja las propias experiencias de la autora y de toda una generación, la del 36, que protagonizó en su juventud estos hechos que cambiaron el curso de la historia y de sus vidas, pues no era tiempo entonces para entregarse a los placeres del amor. No obstante, ha habido críticos que han catalogado el libro como una muestra de la literatura fascista española, por ejemplo, Rodríguez Puértolas (2008: 649-650).

#### **4.4. *Collar de ámbar* (1989): Sevilla y la huella hispanohebrea**

En *Collar de ámbar* Formica profundiza en uno de los temas que más le interesaron a lo largo de su vida: la supervivencia hispanohebrea. Para ella,

los hispanohebreos son «los fantasmas de una estirpe obligada a vagar, desarraigada, a quien no solo se niega su identidad, su corporeidad, su cultura y su historia, de quienes se quiere borrar hasta la memoria». La obra le sirve para intentar trazar las huellas perdidas de este pueblo y reivindicarlo como uno de los más injustamente tratado a lo largo de los siglos. En sus páginas se ofrecen claves para desvelar cómo subsistió, pese al silencio y la presencia oculta. El tema preocupó seriamente a la autora, hasta el punto de llegar a admitir que le hubiera gustado ser de procedencia judía (Alborg, 1993: 147). La novela se publicó en 1989<sup>24</sup>, aunque fue escrita y se efectuaron distintas modificaciones desde principios de los años sesenta hasta su divulgación.

El interés por la cultura judía le viene a Formica de su época universitaria en Sevilla. La autora parte de la hipótesis, que ya desarrolló Américo Castro (1954), de asociar la inteligencia como aspecto judaico y la falta de interés por la cultura a lo cristiano viejo. Para ella, los integrantes de la Institución Libre de Enseñanza podrían proceder de esta estirpe, de ahí que siempre mostraran empeño en el desarrollo intelectual de la mujer. En Sevilla pudo apreciarlo y también en el curso que pasa en Madrid después del divorcio de sus padres. Formica opinaba que la Institución Libre de Enseñanza había sido la adelantada del feminismo en España (1977: 7).

El título de la obra posee simbolismo, ya que refiere a las personas de origen hebrero que han ido sucediéndose en el hilo de la historia, como las cuentas de un collar, cuya antigüedad se pierde en el tiempo. Rubén y Estrella, nombres que revelan el origen judío, regentan una tienda en la que venden muñecas de cartón, ropa interior, cirios... Está ubicada en una zona judía de Sevilla, donde se encontraba la Colegiata de San Bartolomé –se describe en la novela– antes de la desamortización de Mendizábal. El establecimiento, que no llamaba especialmente la atención, era conocido como «la tienda del cerero», pues había pertenecido al sacristán de la parroquia, Isidoro Pérez, padre de Rubén, que se convirtió en la persona de confianza del párroco, don José, desde que llegó con trece años procedente del valle del Jerte. La ciudad de Sevilla es presentada desde el principio con carácter dual: una parte bulliciosa y alegre; otra secreta y herida. La segunda

---

<sup>24</sup> Madrid, Caro Raggio. El prólogo corrió a cargo de Pablo Castellano. Son recomendables los comentarios del citado prologuista y los de Ruiz-Copete (2001: 109-110). Para 2022, se espera una nueva edición de la obra, en Espuela de Plata, Renacimiento, a cargo de Soler Gallo. Las citas de la obra expuestas corresponden a la edición de 1989.

alude a la de raíz hebrea. Familias que habían permanecido ocultas y que regresaron aprovechando el respiro de la Ilustración, la tregua de los afrancesados y enciclopedistas y el fugaz instante de las Cortes de Cádiz.

Rubén y Estrella tienen dos hijos, Rafael Lobatón, que crece bajo la atenta mirada del párroco, e Isabel, que le fue entregada al matrimonio por parte de Isidoro y don José, con la condición de que se guardara el secreto y se criara a la niña como si fuese de ellos verdaderamente. El párroco se encargó de transmitir a Rafael todos sus saberes antes de que acudiera a la universidad, también el conocimiento «secreto». Dentro de la sacristía se conservaban escrituras que podían satisfacer o destruir las pretensiones de grandes familias.

Al terminar el bachillerato, el protagonista recibe de don José la herencia que su abuelo había dejado, unos papeles que trajo Isidoro cuando abandonó su aldea para llegar a Sevilla. Rafael estudia Derecho y se especializa en mercantil. El tiempo histórico, a partir de que Rafael toma protagonismo –antes se hacen referencias a determinados hechos históricos que tuvieron lugar en torno a los años veinte del siglo pasado–, corresponde a la dictadura de Franco. Las puertas van abriéndose para él después de que su nombre adquiriera fama como economista. Del mismo modo, ha aprendido a hacer genealogías y a «trucarlas» para «limpiar» linajes. Esos papeles de los que ahora dispone cuentan la historia de su familia, la cual, pese a ser judía, es noble, pues está emparentada con una rama de los Spadafora, cuyo último descendiente es él. Rafael desconoce que Isabel no es su hermana biológica. Vive pensando que el porte distinguido que presenta y su belleza le ayudarán a conseguir su propósito de situarse en sociedad como Spadafora, aunque con sangre judía. La joven es enviada, por decisión de Rafael, a Inglaterra, a un internado católico. En total, pasa cinco años en el extranjero.

Rafael es requerido por los condes de Ravena, Álvaro y Casilda, porque desean darle un título a Federico, su hijo menor, y necesitan una «buena» genealogía. No sabe el conde que ambos son familia. Rafael acepta reconstruirle la genealogía, aunque oculta la parte en la que él está implicado. Solo falta que las autoridades aprueben la autenticidad de los documentos. A Álvaro Ravena le preocupa que se demore un trámite que un rey hubiese resuelto rápido. La resolución termina siendo positiva. Este detalle resulta fundamental, ya que Franco comenzó a otorgar títulos nobiliarios con un decreto firmado el 18 de julio de 1948 –en

conmemoración del día del Alzamiento de 1936—. Un año antes, había definido que «España es un Estado católico y social que se constituye en Reino», de ahí el ánimo de los sectores monárquicos que creyeron que la vuelta de un rey estaba próxima. Por consiguiente, la novela de Formica se ambienta en torno a esta época. Coincide en todo con las referencias que aparecen en la obra, tanto en esta parte en la que Álvaro Ravena aspira a conseguir un título nobiliario para su hijo<sup>25</sup>, como en las alusiones a la contienda y a las consecuencias que esta dejó en la vida de las personas.

La situación de la novela se enreda cuando Federico se enamora de Isabel, de vuelta en España y presentada en sociedad. La joven también es noble, pues es hija de una hermana de Casilda. Pero esta, al percatarse, decide ocultar el dato. Por su parte, el conde piensa que Rafael, como «judío que es» —se nota aquí esa visión negativa por parte de los «cristianos viejos»—, lo ha engañado para tratar de que su hijo y su hermana se enamorasen. No puede hacer nada, ya que le consta los artificios que ha tenido que hacer Rafael para componer eslabones en su genealogía.

Finalmente, Federico e Isabel contraen matrimonio en la catedral de Sevilla. Rafael muestra al conde de Ravena el árbol genealógico de su familia, que lo emparenta con Casilda a partir del apellido Spadafora. Con mucha «sangre manchada», pero un Spadafora más. Además, le hace ver que, a través de determinados movimientos, el título de marqués de Toranto que ha buscado para Federico puede corresponderle más a él. Para el conde, esto supone un duro golpe. No puede aceptar que su familia esté emparentada con los cereros de la Colegiata de San Bartolomé. Entonces, Rafael lanza el mensaje de la novela, lo que Mercedes Formica siempre defendió:

Las definiciones de «sangre limpia» y «sangre manchada» resultan entelequias [...]. Los españoles somos uno. Ante estas palabras, Álvaro de Ravena piensa para sí: «Siempre aquella casta inteligente, siempre manejada por ella, siempre triunfante a pesar de persecuciones y éxodos. No merecía la pena luchar por mantener un estatus si luego venía uno de aquellos y demostraba la igualdad» (1989: 178).

---

<sup>25</sup> En total, hasta 1974, Franco concedió 4 ducados, 15 marquesados, 16 condados y una baronía, además del Ducado de Franco. El dictador nombró a su antojo duques, condes, marqueses y otorgó título de nobleza a 17 militares del bando sublevado. La nueva Ley de Memoria Democrática de 2021 suprime estos títulos con el objeto de «sanear» la aristocracia y eliminar rastros de exaltación y complicidad con aquellos años oscuros.

La obra concluye con la visión de un cementerio judío conservado en San Juan de Aznalfarache desde el siglo XV, pese a que da la apariencia de ser un bonito naranjal, solo reconocible para los iniciados o conocedores del secreto. Los árboles nunca habían sido podados. No existen lápidas ni tumbas, aparentemente nadie sabe que se trata de un camposanto. Todo había sido disimulado. El escenario representa las raíces de un pueblo hechas árboles, «ni podados ni injertados», propios del lugar, naturales, como hijos de la tierra que son, de Sefarad.

El protagonista se pasea por las páginas con la intención de generar una fidedigna crónica de los hechos históricos que observa. La destreza narrativa de Mercedes Formica es espléndida al aunar historia y ficción, una de las marcas constantes de su narrativa, al igual que los aspectos autobiográficos. Conocía la Sevilla actual –la de su tiempo– y también la histórica. Por ello, el ambiente exhala magia y esoterismo, pues se juega con un conocimiento poco conocido u ocultado, porque, entonces, de saberse el verdadero origen judío de determinados linajes, estaba en peligro el «dejar de ser» en sociedad. Sevilla aparece misteriosa y leyendo las páginas de la novela dan ganas de pasear por sus calles recorriendo este collar que no termina de cerrarse. Las referencias que hace la autora sobre el asunto judío tienen la capacidad de hacer pensar en nuestra propia historia, en la necesidad de recompensar el sufrimiento de este pueblo expulsado de su patria. En Sevilla encuentra Formica vivo el problema, como si el dolor hubiese quedado impregnado por los siglos. El amor sirve para traer a su presente un conflicto identitario histórico, la herencia judaizante de familias andaluzas que se mezclan entre los deseos cainitas de otros que se ven «limpios de sangre», sin saber que, tras esta presunta limpieza, puede haber «sangre manchada» y mucho trabajo de limpieza para dar la apariencia de proceder de una estirpe sin mácula y situarse debidamente entre la «gente conocida» –aquella que carecía de sospecha en este sentido–, aunque con el constante miedo de que alguien pudiese «tirar de la manta» y descubrir orígenes conversos. En la novela se aprecia todo un conjunto de expresiones lingüísticas, refranes y modismos que aluden a esta situación histórica, cuyos significados originales, a pesar de formar parte del habla cotidiana, se han perdido o difuminado.

## 5. CONCLUSIONES

Debido al desconocimiento que existe sobre la narrativa de Mercedes Formica, pocas veces se la ha situado dentro de una promoción, grupo o generación, que no haya sido la «novela de posguerra», una etiqueta demasiado amplia. De ahí que en este trabajo hayamos comenzado señalando la pertenencia de Formica a la generación del 36, porque es desde ella como debe comenzarse a estudiar su obra.

La narrativa de Mercedes Formica se caracteriza por su componente autobiográfico. La vida, cuando es intensa, resulta inspiradora para trasladar episodios a la ficción: educada en distintas ciudades, pionera en muchas cuestiones relativas al desarrollo intelectual y profesional de las mujeres, implicada en política, desencantada posteriormente, testigo de una guerra, abogada con bufete propio donde trataba casos de violencia machista, etc. En su caso, si se conoce su trayectoria vital, a la que puede aproximarse tras la lectura de sus memorias, descubrir los entresijos de su narrativa es mucho más sencillo, en lo que se refiere a los argumentos y desde una perspectiva de crítica literaria. Andalucía, por tanto, debía tener un papel fundamental en la producción artística de Formica. Aquí pasa, como hemos indicado, veintiséis años, más las idas y venidas una vez que se marcha a Madrid. En estos años se forjan su manera de ver y de entender la realidad que le circunda. Desde Andalucía vive distintas formas de gobierno: aprecia la caída de la monarquía de Alfonso XIII, el surgimiento de la II República, tiempo propicio para la cultura y la enseñanza superior femenina, el estallido de la Guerra Civil, la dictadura de Franco, la Transición y nuestra actual democracia. Recordará como etapa trascendental la vivida e interrumpida durante la II República, cuando accede a la Universidad y goza de cierta independencia, descubre el mundo del conocimiento y de la ciencia, las tertulias culturales, los actos sociales y los avances en materia de igualdad que le benefician. Todo esto lo vive en Andalucía con plena conciencia. Por ello, en su narrativa, se siente la nostalgia de unos escenarios desaparecidos. Es interesante esta cuestión, ya que los marcos temporales y espaciales de la narrativa de Mercedes Formica, cuando se aprecian con nitidez, no están ubicados como meros decorados o aspectos necesarios para la construcción de las obras, sino que cumplen una función. Tiempo y espacio deben considerarse elementos imprescindibles porque generan circunstancias en los personajes principales de la ficción, que

pueden corresponder a personas reales. Los personajes secundarios también emiten comportamientos, modos de pensar, actitudes que atañen al tipo de vida recreado. Así ocurre en las obras presentadas: *La infancia*, con el marco burgués gaditano, tradicional-costumbrista sevillano y artístico con esa mirada a la mezquita cordobesa en el recuerdo de una niña que se encuentra interna en un centro de enseñanza; el Cádiz de la actividad comercial y marítima que propiciaba amores clandestinos en *A instancia de parte*; los barrios malagueños enfrentados por cuestiones de clases sociales en *Monte de Sancha*, cuya tensión se endurece con el estallido de la guerra, o la búsqueda y la defensa de la estirpe hispanohebra en Sevilla en *Collar de ámbar*.

Dentro de la nómina de autores andaluces, Mercedes Formica debe ocupar un lugar como novelista de la generación del 36. En ella no solo existe la autoafirmación de pertenecer a la comunidad andaluza, con la que comparte sentimientos, carácter, rasgos de personalidad y de la forma de entender la vida, sino que, además, usó su particular idiosincrasia, su paisaje humano y ambiental en su obra. Por ello, volvemos a citar a Juan de Dios Ruiz-Copete y su trabajo publicado hace dos décadas, *Narradores andaluces de posguerra*, en el que incluía a Formica como autora surgida tras la Guerra Civil –de las pocas mujeres–, junto al jiennense Manuel Andújar, el cordobés Rafael Narbona Fernández de Cueto, el granadino Juan Antonio Espinosa, el sevillano Antonio Ortiz Muñoz o el malagueño José Antonio Muñoz Rojas. Como el autor reconocía, más que analizar coincidencias, fidelidades temáticas, formales o credo estético, su objetivo fue aglutinar personalidades nacidas en un entorno de fechas y en un mismo entorno geográfico, en el sentido orteguiano. Con tal espíritu, Ruiz-Copete ya había publicado el 30 de diciembre de 1989 en *ABC* un artículo titulado «El año narrativo andaluz» en el que se hacía eco de la vuelta literaria, en ese año, de doce novelistas andaluces. Formica es mencionada por la publicación de *Collar de ámbar*. El recuento se completaba con Aquilino Duque, Fernando Quiñones, José María Requena, Eduardo Mendicutti, Antonio Muñoz Molina, Antonio Hernández, Gregorio Morales, Pedro Molina Temboury, Carlos Pérez Merinero y José María Riera de Leyva.

Con este trabajo queremos, en consecuencia, sumarnos al interés que en su día mostró Ruiz-Copete por reconocer la obra de Formica y con el deseo de que fuese mejor atendida y considerada en el ámbito narrativo del



siglo XX, andaluz y español, pues, como afirmaba, «había sido proscrita por razones extraliterarias del merecido análisis» (1989: 100).

## 6. REFERENCIAS

- Alborg, C. (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Libertarias.
- Ayala Aracil, M.<sup>a</sup> de los A. (2018). Espacio urbano y discurso social en *Monte de Sancha* de Mercedes Formica. En B. de Buron-Brun, F. Duplantier y D. Thion Soriano-Mollá (Coords.), *Espacios urbanos, cultura y cohesión social* (pp. 427-441). Iluminaciones (Renacimiento).
- Bertrand de Muñoz, M. (1982). *La Guerra Civil española en la novela (Bibliografía comentada)*. Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Bravo, M. E. (1989). Desafío y ambigüedad en la literatura femenina de posguerra. *Alaluz* 1-2, 67-79.
- (1991). Introducción. *A instancia de parte* (pp. 7-56). Castalia.
- Boletín Oficial del Estado (BOE) (1889). *Código Civil Español*. <https://www.boe.es/boe/dias/1889/07/25/pdfs/A00249-00259.pdf>
- (1932). *Ley de Divorcio*. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1932/072/A01794-01799.pdf>
- Castro, A. (1954). *Realidad histórica de España*. Porrúa.
- Chica, F. (1999). Tormenta en el paraíso. Prólogo a *Monte de Sancha* (pp. 7-12). El Aguacero.
- Código Civil Español* (1954). Instituto Editorial Reus.
- Díaz-Plaja, G. (1966). *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*. Delos-Aymá.
- Formica, M. (08/06/1977). La mujer, el feminismo y las elecciones. *Blanco y Negro* 08/06/1977, 7.
- (1987). *La infancia*. Cátedra Adolfo de Castro, Fundación Municipal de Cultura.
- (1989). *Collar de ámbar*. Caro Raggio.
- (2015). *Monte de Sancha*. Prólogo de Miguel Soler Gallo. Espuela de Plata (Renacimiento).
- (2018). *A instancia de parte y dos obras más*. Ed. de Miguel Soler Gallo. Espuela de Plata (Renacimiento).

- (2020). *Pequeña historia de ayer*. Ed. de Miguel Soler Gallo. Renacimiento.
- García de Nora, E. (1968). *La novela española contemporánea*. Vol. III. Gredos.
- Godoy Gallardo, E. (1979). *La infancia en la narrativa española de postguerra, 1939-1978*. Playor.
- Guijarro Cazorla, C. (2008). El uso de la perspectiva múltiple en la novela de Mercedes Formica *A instancia de parte*. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura* 3, 7-20.
- Gullón, R. (1965). La generación española de 1936. *Ínsula* 1(24), 224-225.
- Iglesias de Ussel, J. y J. J. Ruiz-Rico (1982). Mujer y Derecho. En M. Á. Durán (Ed.). *Liberación y utopía* (pp. 143-168). Akal.
- Labanji, J. (2009). La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación* 6, 383-408.
- Laffitte, M. (1964). *La mujer en España, cien años de su historia (1860-1960)*. Aguilar.
- Lafuente, I. (2004). *Agrupémonos todas. La lucha de las españolas por la igualdad*. Aguilar.
- Ortega y Gasset, J. (2006). *En torno a Galileo. Obras Completas*. Vol. VI. Taurus.
- Payne, S. G. (1997). *Franco y José Antonio: el extraño caso del fascismo español: historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*. Planeta.
- Petersen, J. (1946). Las generaciones literarias. En E. Ermatinger et al. (Eds.), *Filosofía de la ciencia literaria* (pp. 137-196). Fondo de Cultura Económica.
- Ponce de León, J. L. (1971). *La novela española de la Guerra Civil (1936-1939)*. Ínsula.
- Ramos Ortega, M. J. (1991). Burguesía y novela: *La infancia*, de Mercedes Formica. En *Estudios de Literatura Española Contemporánea* (pp. 105-132). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española*. Vol. II. Akal.
- Rubiales Torrejón, A. (2008). *Una mujer de mujeres*. Aguilar.
- Ruiz Franco, R. (1997). *Mercedes Formica (1916-)*. Ediciones del Orto.

- (2007). *¿Eternas menores?: las mujeres en el franquismo*. Biblioteca Nueva.
- Ruiz-Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la nueva narrativa española*. Publicaciones de la Diputación Provincial.
- (30/12/1989). El año narrativo andaluz. *ABC* 30/12/1989, 100-101.
- (2001). *Narradores andaluces de posguerra. Historia de una década (1939-1949)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Soler Gallo, M. (2015). Un tiempo de tempestad. En *Monte de Sancha* (pp. 7-15). Espuela de Plata (Renacimiento).
- (2018). Un aroma corrompido. En *A instancia de parte y dos obras más* (pp. 9-28). Espuela de Plata (Renacimiento).
- (2020a). Feminismo, igualdad, franquismo: el desafío de Mercedes Formica en la búsqueda de una nueva identidad femenina. En T. Fernández Ulloa y M. Soler Gallo (Eds.), *Aproximaciones a la configuración de la identidad en la cultura y sociedad hispanas e italianas contemporáneas* (pp. 89-108). Liceus.
- (2020b). *Monte de Sancha* de Mercedes Formica o la fuerza de las circunstancias: Málaga, 1934-1937», *El Maquinista de la Generación* 28-29, 114-139.
- (2021). Mercedes Formica hoy: problemas ideológicos para reivindicar a una abogada y escritora feminista envuelta en el franquismo. En T. Fernández Ulloa y M. Soler Gallo (Eds.), *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano*. Vol. II (pp. 373-400). Palermo University Press.



# FERNANDO QUIÑONES Y EL *BOOM* HISPANOAMERICANO

## FERNANDO QUIÑONES AND THE HISPANIC AMERICAN *BOOM*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.06>

VÁZQUEZ RECIO, NIEVES

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DEL MUNDO HISPÁNICO

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ (ESPAÑA)

Profesora Titular de Universidad

Código ORCID: 0000-0002-0034-2698

[nieves.vazquez@uca.es](mailto:nieves.vazquez@uca.es)

**Resumen:** Este artículo valora el fenómeno de retroalimentación que se produjo entre el *boom* hispanoamericano y la Nueva Narrativa Andaluza. Nos acercaremos primero a ambos movimientos resituándolos con la perspectiva que ha proporcionado el tiempo, centrándonos luego en el papel que jugó el escritor gaditano Fernando Quiñones como descubridor y difusor precoz de la literatura de ultramar a la vez que él mismo iba gestando su propia obra y ejerciendo una actividad cultural que también llegaría a orillas trasatlánticas.

**Palabras clave:** Narraluces. Fernando Quiñones. *Boom* hispanoamericano.

**Abstract:** This article assesses the feedback phenomenon that occurred between the Hispanic American boom and the new Andalusian narrative. We will first approach both movements, repositioning them with the perspective that time has provided, then focusing on the role played by the writer from Cádiz Fernando Quiñones as an early discoverer and disseminator of overseas literature while he himself was developing his own work and exercising a cultural activity that would also reach transatlantic shores.

**Key-words:** Narraluces. Fernando Quiñones. Hispanic American Boom.

Desde los primeros textos críticos fundacionales sobre los «narraluces», Fernando Quiñones aparece como uno de los componentes inevitables de su nómina (así, en Ríos Ruiz, 1971: 17; Ruiz Copete, 1976: 11). Pasado ya más de medio siglo del fenómeno literario y de la polémica que generó, lo que parece indiscutible es que, al margen de las piruetas de mercadotecnia, en los años sesenta emergió en el panorama literario español un conjunto de narradores del Sur, algunos de los cuales, a la postre, demostraron no ser simples aves de paso, sino escritores de primera talla cuya obra iba a superar

la coyuntura del tiempo histórico que la hizo nacer. Entre ellos, sin duda, se encuentra Fernando Quiñones.

Lo que nos interesa alumbrar en este artículo, sin embargo, es el fenómeno de retroalimentación que se produjo entre el llamado *boom* hispanoamericano y la Nueva Narrativa Andaluza, un aspecto, quizá, no suficientemente evaluado. Nos acercaremos primero a ambos movimientos resituándolos con la perspectiva que ha proporcionado el tiempo, centrándonos luego en el papel que jugó el escritor gaditano como descubridor y difusor precoz de la literatura de ultramar, a la vez que él mismo iba gestando su propia obra y ejerciendo una actividad cultural que también llegaría a orillas trasatlánticas.

## 1. LOS NARRALUCES Y EL *BOOM* HISPANOAMERICANO

Es Carlos Muñiz Romero uno de los primeros en utilizar de manera muy explícita y nominal la comparación con el *boom* hispanoamericano en el tan nombrado artículo de 1972, *Estudio. Narrativa andaluza: ¿bombo o bomba?* Haciéndose eco de cierta sensación de quiebra de ese *boom* a partir del caso Heberto Padilla en 1971, escribe: «Ahora nos viene otro *boom*, el andaluz», y recuerda las palabras de un conferenciante en el Ateneo de Madrid, días antes: «El *boom* de la narrativa hispanoamericana ha muerto. ¡Viva el *boom* de la narrativa andaluza!» (Muñiz Romero, 1972: 4). Ruiz Copete también compara ambas literaturas, forzando, a nuestro modo de ver, los «puntos de coincidencia» entre Andalucía e Hispanoamérica:

Andalucía e Hispanoamérica son zonas meridionales, y ya vimos cómo el turbión de civilizaciones, —el barroco— tiende a desplazarse hacia el Sur. Andalucía e Hispanoamérica viven, además, parecidos estados de desarrollo social [...]; y por, último, aunque sin agotar las posibilidades del paralelismo, Andalucía vive, respecto de su metrópoli, idéntica situación de colonialismo que las repúblicas suramericanas —la mayoría— respecto de las potencias capitalistas. Nada puede extrañar que el escritor, que es una sensibilidad hiperestésica a los estímulos del desequilibrio social, de la autarquía, de la marginación, haya reaccionado en Hispanoamérica y Andalucía, en buena parte de sus sectores intelectuales, de idéntica manera: creando, para dar testimonio de su realidad histórica, su propia literatura (1976: 25).

Pasado el tiempo, los argumentos esgrimidos en 1976 resultan algo maximalistas y poco fundados en algunos puntos. El vago concepto de *meridionalidad* le hace al autor comparar una pequeña zona geográfica española con un espacio casi continental que incluye Mesoamérica y que comprende al menos cinco regiones culturales muy variadas y dispares: la rioplatense, la andina, la caribeña, la centroamericana y la mexicana (Oviedo, 2012: 23). Por otro lado, la tesis de la constante barroca, que tanto se ha seguido usando para caracterizar a los narraluces, y que, en todo caso, puede aplicarse a las obras de ciertos autores, como *Ágata ojo de gato* (1974) de José Manuel Caballero Bonald<sup>26</sup>, aunque admisible en el sentido transhistórico de Eugenio D'Ors, obvia un detallado análisis del significado que el barroco novomundista tuvo para algunos escritores del *boom* —desde Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Julio Cortázar a Severo Sarduy— como signo identitario americano, como «poética latinoamericana y política poscolonial» (Parkinson Zamora, 2011: 137); en palabras de Lezama Lima, «como un arte de la contraconquista» (Lezama Lima, 1969: 46-47). Sobre su tercer argumento, el autor se deja llevar por un discurso vindicativo emergente a mediados de los setenta. Andalucía, tras la muerte de Franco, empieza a analizarse, justamente, como una región marginada, no modernizada y castigada por un cierto colonialismo que explota sus recursos naturales en beneficio de los centros industriales de España y de Europa. El parangón que se establece no deja de parecer, sin embargo, algo hiperbólico teniendo en cuenta las circunstancias particulares del sistema colonial impuesto en Hispanoamérica y del neocolonialismo del Nuevo Continente.

Atendiendo a la cronología, si aceptamos los años 1968-1972, señalados por Ruiz Copete (1976: 11) como el período de gracia de los narraluces —con 1971 como una suerte de cénit o de punto de partida<sup>27</sup>,

---

<sup>26</sup> Así lo reconoce el mismo autor en 2001, pero apuntando a un barroquismo no idiosincrático, sino metodológico, instrumental: «Esa mezcla de lozanía y podredumbre, de esplendor y desolación que es Doñana, debía comparecer en la novela por medio de una prosa cuyo barroquismo reflejara en cierto modo el barroquismo de la naturaleza. Pero un barroquismo no considerado como una exuberante acumulación de bellos términos para llenar un vacío, o como una mera complicación léxica y sintáctica, sino como un método de aproximación crítica a la realidad, como un sistema selectivo en busca de la expresión literaria que mejor podía responder a la experiencia vivida» (2006: 443).

<sup>27</sup> En 1972, José Luis Ortiz de Lanzagorta llama la atención sobre ese año, al que califica de «histórico para los escritores sureños y de punto de partida». «La expresión 'narrativa andaluza' —escribe— toma entidad durante el año 1971, saltando a las páginas de los

según se mire—, más que relevo hay un cierto solapamiento con el *boom* hispanoamericano en su recepción española, pues coincide con ese momento de «consagración de la vanguardia» (Gras Miravet y Sánchez López, 2004: 107 y ss.) que se da entre 1967 y 1973, con la publicación de *Cien años de soledad* en 1967 como momento definitivo:

El cambio en el panorama socioliterario había sido fomentado por Seix Barral, pero faltaba el éxito abrumador de *Cien años de soledad*, que confirmó la opción hispanoamericana para los lectores españoles. El impacto de la novela de García Márquez, su extraordinaria síntesis de valor estético y comercial, obligó a todos a tomar posición en relación con la narrativa hispanoamericana (Gras Miravet y Sánchez López, 2004: 112).

El detallado panorama que se pergeña en *La llegada de los bárbaros* (Marco y Gracia, 2004) nos radiografía una invasión que habría arrancado, salvo parcas incursiones previas<sup>28</sup>, hacia 1960, en un primer período germinal que llegaría hasta 1966, no falto de recelos en su recepción (Ferrer Sola y Sanclemente, 2004: 83 y ss.). Esta continuaría con la citada «consagración vanguardista» iniciada en 1967, para languidecer, finalmente, en una especie de resaca «después de la tormenta», como la califica Jordi Gracia (2004b: 153), que empezaría en 1973 y duraría hasta comienzo de los años ochenta —incluso, diríamos, hasta hoy—.

Como señalamos, la Nueva Narrativa Andaluza se habría fraguado en paralelo, y por un efecto especular, al momento álgido del *boom* hispanoamericano y aprovechando el rápido e inmediato sentimiento de «fin de ciclo» que empieza a gestarse a partir de los primeros años setenta —la contradictoria situación que se vive entre 1970-1971 de «apogeo y ruina»— y que no tiene nada que ver, como bien señala Jordi Gracia, con la calidad de las obras hispanoamericanas que se están escribiendo<sup>29</sup>: «Lo que terminó

---

periódicos y de las revistas, a las antenas de la radio y, finalmente, y en un plazo insólito de quince días, a las pantallas de televisión, en programas especiales, con motivo de los premios ‘Sésamo’, ‘Alfaguara’ y ‘Nadal’ que se reparten entre Sevilla y Cádiz» (1972: 35 y 34). En efecto, Julio Manuel de la Rosa gana ese año el Premio Sésamo, Luis Berenguer, el Alfaguara, y José María Requena, el Nadal.

<sup>28</sup> Desde que en 1958 se instauró el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral habían empezado a concurrir escritores hispanoamericanos marcando ese movimiento de llegada de la nueva narrativa de ultramar (Ferrer Sola y Sanclemente, 2004: 84).

<sup>29</sup> Solo algunos ejemplos de títulos que estaban por llegar en poco tiempo: de 1975 es *El libro de arena* de Jorge Luis Borges; ese mismo año se publica *El otoño del patriarca* de



hacia 1972-1973 fue el ciclo de explotación comercial de esas marcas. Hasta entonces el sistema de promoción había pivotado sobre el criterio de lo *nuevo*, exactamente igual que si se hubiese tratado de vender un detergente para lavadoras automáticas» (2004b: 159-160).

En la búsqueda de ese *otro algo* novedoso para el mercado, de manera independiente a la calidad de la literatura hispanoamericana, se aprovechará el reservorio narrativo andaluz que contiene ese germen aparentemente *nuevo*, en relación con la dominante tradición poética andaluza. Los premios nacionales miran al Sur —aunque no todos los años, si se examinan con detalle las listas—, con el Planeta ganado por Manuel Ferrand ya en 1968. José Manuel Lara seguirá dando voz a esos nuevos narradores: Alfonso Grosso será finalista en 1976 y Fernando Quiñones lo llegará a ser dos veces, en 1979 y 1983.

## 2. FERNANDO QUIÑONES Y EL *BOOM* HISPANOAMERICANO

### 2.1 Al principio fue... Borges

Si 1960 marca el inicio del aluvión hispanoamericano, llama la atención el temprano descubrimiento que hizo Fernando Quiñones de Jorge Luis Borges. Ocurrió en 1950<sup>30</sup>, así lo recuerda en *El regalo* (1998):

Unos treinta años atrás, de infante de Marina, en el servicio militar, yo había hojeado, y enseguida comprado por dos pesetas, un ejemplar casi mugriento de la primera edición de *Ficciones*. No sabía quién era Borges, al que no se conocía en España aún, pero tres o cuatro líneas del relato *Las ruinas circulares* bastaron para seducirme, como luego la lectura completa del libro. Aún me sigo preguntando cómo llegaría a estos baratillos del otro lado del mar ese libro argentino, en cuya portada aparecía garabateado el nombre ilegible de su lejano dueño o dueña, con un oscuro «Buenos Aires» debajo (Quiñones, 2003: 811).

---

Gabriel García Márquez, y en 1981, *Crónica de una muerte anunciada*; de 1973 es *Pantaleón y las visitadoras*, y de 1977, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa; en 1974 ve la luz la colección de cuentos *Octaedro* de Julio Cortázar, y en 1977, *Alguien que anda por ahí*; de 1979 es *Dejemos hablar al viento* de Juan Carlos Onetti; ese mismo año Cabrera Infante publica *La Habana para un infante difunto*; de 1981 es *La vida exagerada de Martín Romaña* de Alfredo Bryce Echenique.

<sup>30</sup> Ese es el año en que realiza el servicio militar en el Tercio Sur de Infantería de Marina en San Fernando (Cádiz) (Jurado Morales, Romero Ferrer y Vázquez Recio, 2020:17).

Cómo pudo llegar ese libro al mercadillo de la Plaza de Abastos de Cádiz no deja de ser un misterioso guiño del azar. Por la descripción —el ejemplar no se conserva en la biblioteca del autor que custodia la Fundación Fernando Quiñones—, debe de tratarse de la edición publicada por la editorial Sur en 1944, de portada azulada, con el nombre *Buenos Aires* bajo el sello *Sur*, que aparece impreso sobre una flecha que apunta hacia abajo.

Borges había tenido «una temprana presencia en el marco más oficialista de la España del momento»: Marcelo Arroita-Jaúregui lo trata en algún trabajo publicado en *Alcalá*, revista del Sindicato Español Universitario, en 1955, y José María Valverde alude a él «sin particular candidez» en 1959 en el tercer tomo de la *Historia de la literatura universal* (Gracia, 2004a: 67). Pero los lectores españoles apenas tuvieron acceso a su obra. En 1961, Jorge Campos señala que sus libros llegan «con cuentagotas a los escaparates» y también de ese retraso se queja Francisco Rico en 1962 (Ferrer Solá y Sanclemente, 2004: 87), y eso que el escritor bonaerense había obtenido el Prix International des Éditeurs –Formentor– en 1961, junto a Samuel Beckett, de nuevo en la órbita de influencia de Carlos Barral. Borges se iría leyendo al rebufo de la llegada de los nuevos autores hispanoamericanos, hecho que acabaría incorporándolo al *boom*.

A la luz de estos datos destaca la precocidad de Quiñones en el azaroso descubrimiento y valoración del autor argentino, al que consideraría siempre su maestro, a contracorriente del «hondo prejuicio antiborgiano de la izquierda española del tiempo» (Gracia, 2004a: 65). De septiembre de 1957 es la reseña que le dedica al ya clásico estudio de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, publicado ese mismo año, y que aparece en el núm. 93 de *Cuadernos Hispanoamericanos*; en diciembre, en el núm. 97, hablará «Sobre la Poesía y César Vallejo» (Atero, 2021), lo que demuestra que el joven crítico tiene un especial oído para todas las voces de ultramar.

No vamos a detallar la larga relación de amistad que Fernando Quiñones mantuvo con el autor de *El Aleph*, que ha sido rastreada en profundidad por Alejandro Luque (2004), pero algunos datos resultan inevitables para demostrar el papel que jugó el autor gaditano como iniciador de un camino de ida y vuelta, en un puente de dos direcciones que llevaría muy tempranamente a un narraluz a uno de los epicentros fundamentales del *boom*, Buenos Aires. En 1960, Quiñones ganó, con *Siete*

*historias de toros y de hombres* –luego ampliado como *La gran temporada*–, el premio del diario *La Nación* de Buenos Aires, cuyo jurado estaba presidido por Jorge Luis Borges. Fue el comienzo de una documentada amistad que duraría veinticinco años. Quiñones conoce a Borges en 1963, en una de sus visitas a Europa; de hecho, es el gaditano el que gestiona con el Instituto de Cultura Hispánica su venida a Madrid para dar varias conferencias –como testimonian las cartas conservadas del argentino, escritas por su madre, Leonor Acevedo– (Luque, 2004: 79 y ss.). Entre junio y julio de 1965 el gaditano viaja por primera vez a Argentina. Recorrerá el país: Salta, Rosario, La Plata, Córdoba, Buenos Aires. Gracias a Borges, lo invitan a dar una conferencia en la Biblioteca Nacional, además de a otros eventos. Quiñones consigue el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica y, por lo que dicen las cartas, debió de recibir también alguna ayuda de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores)<sup>31</sup>. Borges dejó escritas unas palabras a propósito de aquel lejano libro de cuentos, aparecidas en la primera edición de *El viejo país* (1978), que acompañarán la obra del gaditano para siempre, no sin levantar ciertas suspicacias, pues en verdad captan la honda esencia de su narrativa: «En los cuentos de Fernando Quiñones estaba el hombre, su índole y su destino» (Borges, 1987: 8).

## 2.2 La literatura hispanoamericana en la obra articulística de Quiñones

Pero la temprana sensibilidad de Quiñones hacia la literatura de ultramar va más allá de Borges —ya mencionamos el artículo dedicado a César Vallejo en 1957—, hecho que ha llamado la atención de la crítica:

Un año como 1966, que todavía nadie bautizó como el del *boom*, cuando aún no estaba inventada la palabra ni ningún comentarista menciona ese término, Fernando Quiñones protesta con sonrojo por la humildad o incluso el complejo de inferioridad de algunos escritores de Hispanoamérica con respecto a su propia literatura. Lo hace desde las páginas de *ABC* y la mezcla de aplomo, de arrojo y de ironía le llevan poco menos que a la insolencia: algunos hispanoamericanos, pero cita expresamente a Roa Bastos, «no tuvieron, o no tienen, ojos en la cara para advertir el radiante mediodía, no ya amanecer, de las letras Hispanoamericanas» (Gracia, 2004a: 57).

---

<sup>31</sup> Cartas fechadas el 3 y el 29 de marzo de 1965 (Luque, 2004: 79, 145-148).

El artículo, titulado «Una América en hora», se publicó el 14 de abril de 1966 y comenzaba dando cuenta de «uno de los más sorprendentes ‘complejos’ colectivos que en el terreno de la cultura puedan hoy concebirse. El fenómeno es expresable en muy breves palabras: la América que habla español no está segura ‘todavía’ de contar con una literatura realmente propia» (Quiñones, 2004: 347). En sus páginas Quiñones intenta refutar «tan llamativo error», señalando las causas fundamentales del «complejo»: «Hispanoamérica, podríamos resumir, no cree del todo en su propia literatura porque se sabe joven y en formación, en plena adolescencia cultural. Sin embargo, esto —que, por otra parte, es cierto— no puede contar más que la evidencia de una literatura continental de primer orden, viva, bullente y, lo que es más importante, distinta» (Quiñones, 2004: 347). El autor de *La canción del pirata* critica esa falta de conciencia de la propia valía, consecuencia, en cierto modo, de un continuado sentimiento de dependencia paterno-colonialista.

El artículo de Quiñones es uno de los primeros en vindicar la grandeza de la literatura que se está haciendo en Hispanoamérica, al margen de su recepción por los lectores de la Península y de los iniciales movimientos del mercado editorial: un eslabón ineludible en la reconstrucción de la historia del *boom*. Y lo que destaca en él, insistimos, es la valoración desde el respeto al «lado de allá» —invirtiendo la dicotomía cortazariana—, a esa «América morena» que no depende del juicio que se haga de su literatura desde «el lado de acá», sino de su propia autoafirmación.

Sin embargo, la difusión y defensa de la literatura hispanoamericana arranca mucho antes de 1966 y merece la pena hacer un somero recorrido por su obra crítica para que pueda calibrarse el papel pionero que jugó Quiñones, en especial en ese primer periodo germinal entre 1960 y 1966. El autor se había iniciado en el articulismo en 1949 en *La Voz del Sur* (Cádiz), y desde entonces colaboró con numerosas publicaciones<sup>32</sup>. Sin pretender

---

<sup>32</sup> *Hoja del Lunes* (hasta 1972) y *Diario de Cádiz* (1951-1998), *ABC* de Madrid (1953-1954) y de Sevilla (1956), *La Información del Lunes* (1955; 1957-1958), *Pueblo* (1958), *La Nación* de Buenos Aires (1960), *Triunfo* (1967), *Imagen* (1971), *Ya* (1971-1972), *Blanco y Negro* (1974-1975), *Informaciones* (1974), *El País* (1976-1987 y 1992-1998), *El Independiente* (1988-1992); y las más específicamente literarias: *La Estafeta Literaria* (1944-2001), *Arquero de Poesía* (1952-1955), *Doña Endrina* (1951-1956), *La isla de los ratones* (1948-1955), *Cuadernos de Ágora* (1955-1964), *El pájaro de paja* (1950-1956), *Dabo* (1951-1955), *Alcaraván* (1949-1956), *Papeles de Son Armadans* (1956-1963) o

realizar un recuento exhaustivo de toda su obra crítica –sobre la que aún queda un trabajo ingente de investigación– en el contexto del *boom*, queremos utilizar los *corpora* ya reunidos de sus artículos para arrojar un poco de luz sobre la labor iniciadora de Quiñones<sup>33</sup>.

### 2.1.1 *Cuadernos Hispanoamericanos*

Quiñones colabora en *Cuadernos* desde agosto de 1955 hasta febrero de 1996, siendo su actividad más fecunda en los años sesenta (Atero Burgos, 2021: 21-22)<sup>34</sup>. Por entonces la revista había empezado a perder el tinte oficialista con el que había nacido a finales de los cuarenta para empezar a convertirse en una publicación destinada a un público más amplio y plural, manteniéndose fiel, sin embargo, a su primer objetivo —fuera ya del hispanismo trasnochado de posguerra— de servir de puente entre España y Latinoamérica. Como señalara Fanny Rubio: «Fue *Cuadernos Hispanoamericanos* el vínculo que mantuvo a las culturas española y latinoamericana en contacto perenne» (1976: 76-77). Es en ese momento cuando se incorpora el autor gaditano y es de notar que de los cuarenta trabajos críticos en los que trata la materia latinoamericana, una treintena se fecha en los años cincuenta y sesenta, precisamente en los años germinales del *boom*. Algunos son recensiones o artículos dedicados a una obra o autor único –en el recuento aparecen entre comillas–, en otros casos reseña la obra de algunos autores junto a otros dentro de una sección general que

---

*Cuadernos Hispanoamericanos* (1955-1996). Para el articulismo de Fernando Quiñones, véase Cantos Casenave (1999 y 2018) y Atero Burgos (2021).

<sup>33</sup> Han sido fundamentales para nuestro rastreo las ediciones de Cantos Casenave (Quiñones, 1999), Pérez-Bustamante y Martínez Bienvenido (Quiñones, 2006) y Atero Burgos (Quiñones, 2021).

<sup>34</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos* fue fundada en mayo de 1948 por Pedro Laín Entralgo «con un espíritu americanista e hispánico», como dejaba traslucir el subtítulo, «Revista Mensual de Cultura Hispánica», añadido en 1950. La publicación nació para servir de réplica a la revista *Cuadernos Americanos*, editada por españoles exiliados en México, «impulsada por agencias gubernamentales españolas, sobre todo el Instituto de Cultura Hispánica, creado en 1945, cuya principal función consistía en ejercer una especie de diplomacia no oficial, centrada en la propaganda cultural española encargada de difundir, aunque de manera sutil, las virtudes del régimen. El objetivo original de la revista era ganar aliados en Hispanoamérica para hacer frente al ostracismo internacional» (Atero Burgos, 2021: 16-17).

tituló en 1960 «Crónicas de poesía» y, más tarde, en 1964, «Libro de Horas». Este es el listado de trabajos dedicados a la literatura latinoamericana:

1. «Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*» (Septiembre de 1957, núm. 93)
2. «Sobre la poesía y César Vallejo» (Diciembre de 1957, núm. 96)
3. «Las Cien mejores Poesías Cubanas» (Abril de 1958, núm. 100)
4. «Una *Introducción a la Historia de América*» (Agosto de 1958, núm. 104)
5. Joao Cabral de Melo, *Quaderna* (Abril de 1961, núm. 136)
6. Armando Uribe Arce, *Los Obstáculos* (Enero de 1962, núm. 145)
7. Donald M. Allen, *The New American Poetry (1945-1960)* (Diciembre de 1962, núm. 156)
8. Mario Cajina-Vega, *Tribu* (Febrero de 1963, núm. 158)
9. Santiago Flores Ochoa, *Sonetos de luz al viento* (Diciembre de 1963, núm. 168)
10. Pablo Neruda, *Las piedras de Chile* (Marzo de 1964, núm. 171)
11. Osvaldo Rossler (Mayo de 1964, núm. 173)
12. Luis Pastori, *Elegía sin fin* (Junio de 1964, núm. 174)
13. Osvaldo Rossler, Buenos Aires (Septiembre de 1964, núm. 177)
14. Pablo Antonio Cuadra, *Poesía (Selección 1929-1962)* (Diciembre de 1964, núm. 180)
15. Emma de Cartosio, *La lenta mirada* (Febrero de 1965, núm. 182)
16. Arnoldo Liberman, *El motín de la luz* (Marzo de 1965, núm. 183)
17. León Benarós, *El río de los años* (Marzo de 1965, núm. 183)
18. Luis Pastori, *Hasta la fecha* (Abril de 1965, núm. 184)
19. Héctor Yánover, *Arras para otra boda* (Abril de 1965, núm. 184)
20. Luis Ricardo Furlán, *Teoría del país cereal* (Abril de 1965, núm. 184)
21. Federico Peltzer, *La sed con que te llevo* (Mayo de 1965, núm. 185)
22. Horacio Armani, *Los días usurpados* (Mayo de 1965, núm. 185)
23. Oscar Echeverri Mejía, *Humo del tiempo* (Mayo de 1965, núm. 185)
24. Oscar Acosta, *Tiempo detenido* (Mayo de 1965, núm. 185)
25. Diana Raznovich, *Caminata en tu sombra* (Junio de 1965, núm. 186)
26. Lily Franco, *Memoria de los días* (Junio de 1965, núm. 186)

27. «Félix Grande, *Premio de Poesía Casa de las Américas 1967*» (Abril de 1967, núm. 208)
28. «Centenario (Rubén Darío)» (Agosto-Septiembre de 1967, núm. 212-213)
29. «Sobre un libro argentino en el banquillo» (Noviembre de 1967, núm. 215)
30. «Tientos venezolanos (*de un fallido diario de viaje*)» (Junio de 1968, núm. 222)
31. «Supervivos, frustrados, impresionantes chicos (y otras faunas) en la ciudad de Buenos Aires» (Mayo de 1969, núm. 233)
32. «Jean Franco: *An introduction to Spanish-American Literature*» (Marzo de 1970, núm. 243)
33. «Sábado de bolsillo» (Febrero de 1973, núm. 272)
34. «Decorosas Ocurrencias Industriales ante un Vaso ‘Mission of California’ y en 1971. Hoy Doliente Homenaje (a Pablo Neruda)» (Mayo de 1974, núm. 287)
35. «El astillero (a Juan Carlos Onetti)» (Octubre-Diciembre de 1974, núm. 292-294)
36. «Pablo Antonio Cuadra: Obra Reciente» (Febrero-Marzo de 1977, núm. 320-321)
37. «La III Semana del Cine Iberoamericano en Huelva» (Marzo de 1978, núm. 333)
38. «Un Luis Pastori al día y en su río» (Octubre de 1978, núm. 340)
39. «Seis poemas con versos de Octavio Paz» (Enero-Marzo de 1979, núm. 343-345)
40. «Bandeja anecdotaria (a Jorge Luis Borges)» (Julio-Septiembre de 1992, núm. 505-507).

Destaca la variada procedencia de los autores —de Argentina, Nicaragua, Venezuela, México, Honduras, Chile, Cuba, Perú, Colombia y Brasil, por orden de presencia— y, aunque aparecen nombres ya encumbrados o que pronto formarían parte del canon del *boom* —Rubén Darío, Rómulo Gallegos, Pablo Neruda, César Vallejo, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato, Ernesto Cardenal, Octavio Paz y, por supuesto, Borges, a quien le dedica, curiosamente, el primero y el último de sus trabajos—, quizá lo más llamativo es el descubrimiento de autores mucho menos conocidos para el público español: el venezolano Luis Pastori —Ministro de

Estado para la Cultura y Presidente de la Asociación de Escritores de Venezuela—; los introductores de la literatura de vanguardia en Nicaragua, José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra; el académico brasileño Joao Cabral de Melo; los argentinos Arnoldo Liberman u Osvaldo Rossler, sin que falten escritoras, como la uruguaya Emma Cartosio o las argentinas Diana Raznovich y Lily Franco. Quiñones aborda la reseña de libros como *Las cien mejores poesías cubanas* de José M.<sup>a</sup> Chacón y Calvo, la antología *Cien poesías nicaragüenses*, o la dedicada a *Cuatro grandes poetas de América*: Rubén Darío, César Vallejo, Pablo Neruda y el dominicano Manuel del Cabral; y estudios monográficos como el de Ana María Barrenechea sobre Borges, ya citado, o la monografía de Jean Franco, *An Introduction to Spanish-American Literature*, cuya traducción al español se convertiría en un manual básico para el estudio de la literatura hispanoamericana durante años.

### 2.1.1 *Diario de Cádiz y otras publicaciones posteriores*

Fernando Quiñones empieza a colaborar con *Diario de Cádiz* desde 1951 y lo hará hasta su muerte en 1998, pero el primer texto que dedica a un escritor hispanoamericano, Borges, es de 1962 —también sobre él volverá a versar el último, de 1997 (un año antes de la muerte del gaditano), como ya ocurriera en *Cuadernos Hispanoamericanos*, hecho, cuando menos, llamativo—. No es extraño encontrar artículos y temas repetidos en otras publicaciones —algunos ya citados en *Cuadernos*, por ejemplo—. El articulista rentabiliza el trabajo y las lecturas. No son muchas las entregas de tema hispanoamericanista en *Diario de Cádiz*:

1. «Dos propietarios para un Aleph» (18 de enero de 1962 y *ABC*, Madrid, 6 de febrero de 1962)
2. «Borges» (31 de enero de 1963)
3. «Sobre un libro argentino en el banquillo» (6 de enero de 1967)
4. «Tientos venezolanos. I. Rómulo Gallegos» (17 de abril de 1968)
5. «Ver y contar: Ernesto Cardenal. El hombre y el escritor» (5 de enero de 1973)
6. «Cine y poesía en Fernando Birri» (15 de septiembre de 1985)
7. «La poesía en Cuba» (15 de junio de 1988)



8. «Cádiz y Atahualpa» (25 de febrero de 1990)
9. «Centenario de César Vallejo: La verdad vital» (15 de marzo de 1992)
10. «Centenario de César Vallejo: Más allá del tema de la orfandad» (15 de marzo de 1992)
11. «El baúl de las sorpresas (Horacio Quiroga: el canto del cisne)» (27 de noviembre de 1993)
12. «El baúl de las sorpresas (Julio Cortázar: ‘Axolotl’, ‘Tumbas romanas’, ‘Via Appia’)» (17 de febrero de 1994)
13. «El baúl de las sorpresas (Rubén Darío: ‘Un sermón’)» (17 de julio de 1994)
14. «Con Borges» (28 de abril de 1997)
15. «El viejo discípulo y el tío de Rita Hayworth. Fernando Quiñones describe el encuentro entre Borges y Cansinos-Assens» (17 de noviembre de 1999, artículo que reproduce póstumamente una carta publicada en *La Estafeta literaria*).

Queremos destacar de este breve corpus el primer artículo, donde recrea el cuento borgiano para hablar de la posible existencia de otro Aleph andaluz en manos de los hermanos escritores José y Jesús de las Cuevas, y el segundo, *Borges*<sup>35</sup>, escrito con ocasión de la llegada de este a España en enero de 1963, donde lo califica de «gran artista creador y doctísimo profesor de humanismo», autor de «algunos de los relatos breves más importantes que el mundo debe a las letras castellanas en los últimos cincuenta o sesenta años» (Quiñones, 2006: 97-98). Ambos deben ser tenidos en cuenta para la historia de la recepción de la obra borgiana en la España de los sesenta.

Nos han interesado especialmente los artículos publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en *Diario de Cádiz* porque alumbran el papel que jugó Quiñones a comienzos de los años sesenta en la difusión de los autores del *boom*. Sin embargo, «después de la tormenta», como llama Jordi Gracia al periodo que se inicia en 1973, el autor sigue publicando trabajos que testimonian su fidelidad a esa literatura. De 1986, por ejemplo, es «Borges y yo», publicado en el núm. 4 de *Cádiz e Hispanoamérica* (Casenave, 1999: 39). Carecemos de un estudio completo de sus

---

<sup>35</sup> *Diario de Cádiz*, 18 de enero de 1962: 8, y *ABC* (Madrid), 6 de febrero de 1962 (Quiñones, 2006: 416).

contribuciones a *El País* –que abarcan dos períodos: 1976-1987 y 1992-1998–, pero de 1992 es el artículo «Borges y nosotros», publicado en su edición andaluza (Cantos Casenave, 2018: 123). Más fácil resulta rastrear esa sempiterna fidelidad en sus colaboraciones con *El Independiente* (1987-1992), gracias al propio autor, que reunió algunas de ellas en «Fotos de carne» (1990), y a la compilación realizada por Marieta Cantos Casenave en «Por la América Morena» (Quiñones, 1999).

«Entre julio de 1987 y junio del 88 fueron redactándose en distintos lugares y apareciendo en el periódico madrileño *El Independiente* los cincuenta textos de este salón de la memoria o galería de fotos escritas», explica Quiñones (1990: 9), que publicó como una serie semanal con el nombre *Fotos de carne*: «procuré que su acelerada naturaleza periodística no dañase una entera obediencia al recuerdo y a las impresiones que los personajes me dejaron» (1990: 9). Y, en efecto, estas fotos no son reseñas críticas, sino breves instantáneas de tiempo compartido, de anécdotas y de memoria. Entre ellas hay cinco dedicadas a escritores hispanoamericanos, señalo en ordinal el capítulo que ocupan: Cortázar (XX), Borges (XXIV), Gallegos (XXVI), Rulfo (XXXIX) y Mujica Lainez (XLV). Otras entradas están también relacionadas con personajes de allá: Somoza, Bola de Nieve y Edmundo Rivero, y no faltan referencias a escritores hispanoamericanos a lo largo del libro: Bioy Casares, Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Francisco Urondo o César Vallejo.

La otra serie que publicó en *El Independiente*, *Por la América Morena*, explicita en su título el carácter «viajero» que tienen muchos de sus textos (Cantos Casenave, 1999: 47), que en su conjunto se nos ofrece como un recorrido geográfico, político, literario y sentimental por esas tierras. Además de las entregas estrictamente viajeras, encontramos reseñas de libros, entre ellas, dos dedicadas al *Canto General* de Pablo Neruda –«Ese libro» y «Ese libro II», 11 y el 28 de noviembre de 1988– y otras dos a *Y se ensuciaron las manos* de Fernando Silva, la historia de una brigada docente de la revolución sandinista –«Bienvenida a unas manos sucias», «Y II», 31 de marzo y 7 de abril de 1989–; un artículo sobre el «Año Vallejo» con motivo del cincuentenario de la muerte del poeta –30 de diciembre de 1988–, y otro dedicado a Borges –«Bulos borgianos», 3 de febrero de 1989–. Tres textos comentan una foto o una ilustración que los encabeza: en dos entregas de «Perfiles y contrastes» se nos habla, respectivamente, de Lezama Lima y de Julio Cortázar en La Habana (21 de abril de 1989) y de Ernesto Sábato y Borges en un «bolicho» de Buenos Aires (12 de mayo de

1989). Por último, «Perfiles: Quiroga» modela la figura del escritor uruguayo (28 de abril de 1989).

## 2.2 La difusión de la literatura hispanoamericana en las antologías preparadas por Quiñones

Fernando Quiñones compiló nueve antologías. Sus comienzos en este campo tienen que ver con su trabajo para el *Reader's Digest* desde 1953 hasta 1971. Quiñones preparó cuatro antologías de relatos para el *Reader's*: las tres *Joyas del cuento* –español, europeo y norteamericano– y *Los mejores relatos del mundo*, publicadas entre 1966 y 1969. Esta última, una magna compilación, contenía un puñado de cuentos latinoamericanos: «Julietta y el mago» del argentino Manuel Peyrou, «El guardaguijas» del mexicano Juan José Arreola, «El milagro secreto» de Borges, «Los hermanos Dagobé» de João Guimarães Rosa, «El crepúsculo del diablo» de Rómulo Gallegos, «El visitante» de Mario Vargas Llosa y «Francisco» del nicaragüense Fernando Silva (Vázquez Recio, 2020: 439-440). No son muchos, pero constituyen un testimonio de la penetración de la nueva narrativa hispanoamericana en España, considerando además el toque de modernidad que parecía dar el sello norteamericano a los hogares de los años 60<sup>36</sup>.

Es de señalar que Quiñones publicó además tres antologías en Buenos Aires, dos de ellas, *Crónicas de España* y *Crónicas de Italia*, con el conocido editor Jorge Álvarez, y una tercera, de poesía, *Últimos rumbos de la poesía española*, con la Editorial Columba. Estas salen a la luz entre 1966

---

<sup>36</sup> El *Reader's Digest* fue fundado en 1922. La versión en español de las *Selecciones del Reader's Digest* se inició en Cuba en diciembre de 1940 y se distribuía en Latinoamérica y España. En octubre de 1952 apareció la edición española (García, 2004: 589), justo el año en que comenzaron las negociaciones bilaterales con Estados Unidos que culminarían al año siguiente con los Pactos de Madrid. Sin duda, fue una forma de «invasión cultural norteamericana», del *american way of life*, en la época de la presidencia de Truman e Eisenhower, además de probable tapadera de la CIA, dentro de sus acciones encubiertas de propaganda en el contexto de la Guerra Fría (Cf. Glondys, 2012 y Stonor Saunders, 2001). Para el periodista chileno Héctor Velis-Meza, «la gracia que tenía el *Reader's Digest* es que, aún siendo una revista bastante conservadora, dejaba una sensación de amplitud», en un reportaje de CNN Chile del 19 de febrero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=yF3FbHlcMGE>.

y 1968. Su amistad con el editor Jorge Álvarez llegó a ser estrecha y entrañable; el mismo Álvarez, en sus *Memorias*, al recordar sus visitas a Madrid en los 60 y 70, llama al escritor gaditano «mi fantástico guía espiritual» (Álvarez, 2013: 44). En junio y julio de 1965 el gaditano había viajado por primera vez a Argentina y no parece casual que las primeras antologías bonaerenses publicadas con esos dos sellos vieran la luz en 1966, al año siguiente de su visita; no solo estas antologías, ese mismo año publica con Jorge Álvarez su libro de relatos *Historias de la Argentina*, y en 1967, con la prestigiosa Emecé, *La guerra, el mar y otros excesos*. Estos datos alumbran la presencia de Quiñones, un narraluz, en la otra orilla y su participación en la vida cultural de ultramar<sup>37</sup>.

Pero, entre las antologías que preparó Quiñones nos interesa especialmente *Latinoamérica viva*, publicada por la editorial Sagitario, de Barcelona, en 1969, que pretendía ofrecer a los lectores de acá una visión variopinta de Latinoamérica. Lo hace un escritor que ya ha visitado el continente varias veces y que sostiene una especial relación con él, y lo hace en el momento de «consagración» del *boom* y en una Barcelona especialmente receptiva a la literatura de ultramar y a los efluvios revolucionarios que llegaban también desde allí. La antología no podía ser más oportuna.

En «Unas notas para esta marcha», además de aclarar que la elección de «Latinoamérica» en lugar de «Hispanoamérica» no tiene «nada que ver con quitame allá esas pajas de patrioterros legu-lingüistas» (Quiñones, 1969: 10), sino con el hecho de que ha incluido a Brasil, Quiñones explica muchas cosas. En primer lugar, las características y limitaciones de la obra formada por una selección de «textos latinoamericanos de los tiempos, países, ideologías e intención más disímiles, este intento antológico, parece, estaba aún por arriesgar y por hacer» (1969: 9), conformando un libro que quiere se «vivo», «en el que los brincos de asuntos, tierras, tiempos, autores e ideologías, un tanto caóticos, traten de dar idea del también caótico, enorme

---

<sup>37</sup> Jorge Álvarez fundó su editorial en 1963, a la vez que una librería. Como reseña Diego García (2016), la actividad de la librería-editorial se extendería hasta 1969. En ese lapso publicó más de 200 títulos bajo el sello Editorial Jorge Álvarez, que se identificó de inmediato con el proceso de modernización literaria, académica y cultural que estaba viviendo Argentina en esos años. Organizó su catálogo en una serie de colecciones, algunas de ellas duraderas y con directores a cargo, otras de ocasión, sin dirección y con escasos títulos. Entre las colecciones destaca «Crónicas», dirigida por la periodista Julia Constenla, para la que prepara Quiñones sus *Crónicas*.

mundo a que se refieren [...] Un libro, en fin, latinoamericano incluso en eso, en el desorden» (1969: 12-13).

En efecto, el resultado es una curiosa mescolanza de poesía –Neruda, Borges, Pablo Armando Fernández– y prosas varias, en la que lo mismo nos encontramos con la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo que con la entonces tan candente defensa que expone el francés Régis Debray, compañero de guerrilla del Che en Bolivia, ante el Consejo de Guerra de Camiri tras ser apresado. Quiñones realiza una presentación de los textos y autores, sabedor de que, si algunos podían ser fácilmente reconocibles para los lectores, otros no lo eran tanto, como el caso de Carlos Alonso del Real, catedrático de Prehistoria y de Historia Antigua de la Universidad de Santiago de Compostela, por ejemplo.

Pero en el texto preliminar, Quiñones también nos deja unas palabras sobre la propia Latinoamérica. Por un lado, vuelve a reivindicar la idea de igualdad, la de «una relación alegre y realmente fraternal, no ya mater, pater ni filial, entre la nueva gente de Latinoamérica y España» (1969: 11). Por otro, se atreve a mirar con esperanza a un futuro hacia el que Latinoamérica habría emprendido ya la marcha: «Muchos no podrán creérselo, o no verlo aún, pero en Latinoamérica se intuye ya un porvenir todavía distante, acaso muy lejano, pero igualmente inexorable, de estabilidad, riqueza y desarrollo» (1969: 21).

### **2.3 Coda. De libros, viajes, influencias o confluencias**

La vocación americana de Quiñones, lo hemos venido esbozando repetidamente a lo largo de estas páginas, se concretó también en numerosos viajes, desde el primero, a Argentina, en 1965, ya citado. En 1966 viaja a Brasil y en 1967 a Nicaragua, donde conoce a Ernesto Cardenal, y a Venezuela, donde trata a Rómulo Gallegos, luego seguirá recorriendo el continente en varias ocasiones. En 1973 realiza su conocida gira flamenca junto a Félix Grande, organizada por los Institutos Peruanos de Cultura y de Cultura Hispánica de Madrid, que les lleva a Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Argentina, Uruguay y Brasil. En 1988 viajará a Cuba y entrevistará a Fidel Castro. Como señala Alejandro Luque: «Fernando Quiñones fue invariablemente un voluntarioso mensajero de un lado a otro

del Atlántico, un divulgador de noticias, sobre todo de índole cultural, de orilla a orilla y en ambas direcciones» (2018: 183).

Y, aunque apenas podamos abordar ya este aspecto en las páginas que restan, Latinoamérica asoma y toma cuerpo en su literatura, desde el libro de relatos *Historias de la Argentina* (1966) al poemario *Las crónicas americanas* (1973) o en la novela *La canción del pirata* (1983). Es un tema transversal en toda su obra; ya en *Retratos violentos* (1963) asoma «la primera declaración de amor» a América, antes de haber pisado siquiera el continente (Luque, 2018: 180):

Quando siento decir América  
se me azulan la sangre hogueras y pistilos deformes  
adivinados lejos, y un alud cegador  
de hierros y raíces desbocadas  
me llenan la memoria de América hasta colmar el corazón...

Para el mismo Luque, la filiación americana de Quiñones desde los años sesenta «no solo tiene un carácter meramente identitario, sino también fuertemente ideológico... Su discurso en torno a la liberación de los países latinoamericanos de sus muchos yugos y atrasos es perfectamente homologable a sus reiteradas reivindicaciones para que su Andalucía natal saliera, también y de una vez por todas, del subdesarrollo y el abandono histórico a los que se hallaba condenada» (2018: 181).

Estas palabras nos devuelven al punto de partida. Después del recorrido realizado a lo largo de estas páginas en torno al papel que jugó Fernando Quiñones como precoz difusor del *boom* hispanoamericano en España y como embajador, en cierto modo, de las letras andaluzas en la otra orilla, queremos retomar brevemente el dilema en torno al posible parangón entre la obra de los narraluces y la de los escritores del *boom* –fuera ya de todo el desmedido entusiasmo que generó en su momento esta comparación, pues, pasado el tiempo, no pueden equipararse en número y calidad ambas producciones–, tomando el caso de Quiñones como ejemplo. Si hay una serie de rasgos muy generales que caracterizarían las obras de la nueva narrativa hispanoamericana, tal como enumera Donald L. Shaw (2003: 237-251), algunos podríamos hallarlos en la obra del gaditano, ¿por influencia o confluencia? Estos serían: el andalucismo, que respondería al mismo principio de producir novelas genuinamente autóctonas que reflejaran la situación humana tal como se daba en América; la emergencia

del componente metafísico –junto al compromiso político– que explora la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, y que recorre toda la obra del gaditano desde *La gran temporada* –como bien viera Borges al decir que en sus cuentos «estaba el hombre, su índole y su destino»–; la rebelión contra los tabúes morales (*Las mil noches de Hortensia Romero*, 1979); el énfasis en la soledad del individuo, que será una línea temática desde sus primeros cuentos hasta su última novela, *La visita* (1998); la experimentación formal, ya notable en *La guerra, el mar y otros excesos* (1966); y, por último, y en especial, la emergencia de la fantasía creadora y de los aspectos ambiguos, irracionales o misteriosos de la realidad y la personalidad. No en vano Quiñones difiere de los escritores de su generación, la del cincuenta, pues desde el principio trasciende el compromiso ético del realismo, asumiéndolo, pero añadiéndole ingredientes propios y anticipando impulsos de la narrativa por venir. Así, en «Muerte de un semidios», de su primer libro, *Cinco historias del vino* (1960), irrumpe ya lo fantástico, que reaparece por extenso en su tercer volumen, *La guerra, el mar y otros excesos*, y que llega hasta la novela póstuma *Los ojos del tiempo* (2006). Hoy se le reconoce como uno de los iniciadores de la veta fantástica contemporánea.

### 3. REFERENCIAS

- Atero Burgos, V. (2021). Introducción a *Quiñones* (pp. 7-64). Editorial Universidad de Cádiz.
- Álvarez, J. (2013). *Memorias*. Libros del Zorzal.
- Borges, J. L. (1987). Nota. En F. Quiñones, *Viento Sur* (pp. 7-8). Alianza Editorial.
- Caballero Bonald, J. M. (2006). Acerca de *Ágata ojo de gato*. En *Relecturas. Prosas reunidas (1956-2005)* (pp. 441-443). Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz.
- Cantos Casenave, M. (1999). Introducción. *Por la América Morena* (pp. 11-54). Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz.
- (2018). El articulismo de Fernando Quiñones y su práctica en *El Independiente*. Algunas notas más. En A. Romero Ferrer, J. Jurado Morales y N. Vázquez Recio (Eds.), *Las mil noches de Fernando*

- Quiñones* (pp. 121-127). Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Consejería de Cultura de Sevilla.
- Ferrer Solà, J. y C. Sanclemente (2004). De orígenes y recelos (1960-1966). En J. Marco y J. Gracia (Eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)* (pp. 83-106). Edhasa.
- García, D. (2016). Semblanza de Editorial Jorge Álvarez (1963-1969). En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIXXXI) EDI-RED.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-jorge-alvarez-1963-1969-semblanza/>
- García, J. E. (2004). Newspapers and Periodicals. En C. Chávez Candelaria, Aldama, J. Arturo, P. J. García *et al.*, *Encyclopedia of Latino Popular Culture*. Vol. 2 (p. 589). Greenwood Publishing Group.
- Glondys, O. (2012). *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. CSIC.
- Gracia, J. (2004a). Introducción. Una larga celebración. Las letras españolas e Hispanoamericanas entre 1960 y 1980. En J. Marco y J. Gracia (Eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)* (pp. 47-82). Edhasa.
- (2004b). Después de la tormenta (1973-1982). En J. Marco y J. Gracia (Eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)* (pp. 153-164). Edhasa.
- Gras Miravet, D. y P. Sánchez López (2004). La consagración de la vanguardia (1967-1973). En J. Marco y J. Gracia (Eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)* (pp. 107-151). Edhasa.
- Jurado Morales, J., A. Romero Ferrer, A. y N. Vázquez Recio (Coords.) (2020). *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones*. Ediciones Trea.
- (2020). Cronología de Fernando Quiñones. En J. Jurado Morales, A. Romero Ferrer y N. Vázquez Recio (Coords.), *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones* (pp. 17-20). Ediciones Trea.
- Lezama Lima, J. (1969). *La expresión americana*. Alianza Editorial.
- Luque, A. (2004). *Palabras mayores. Borges y Quiñones, 25 años de amistad*. Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.



- (2018). Fernando Quiñones. Novio de América. En A. Romero Ferrer, J. Jurado Morales y N. Vázquez Recio (Eds.), *Las mil noches de Fernando Quiñones* (pp. 179-185). Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Consejería de Cultura.
- Marco, J. y Gracia, J. (Eds.) (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*. Edhasa.
- Muñiz-Romero, C. (1972). Estudio. Narrativa andaluza: ¿bombo o bomba? *Reseña de literatura* 55, 3-12.
- Ortiz de Lanzagorta, J. L. (1972). *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Alianza Editorial.
- Parkinson Zamora, L. (2011). *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Iberoamericana Vervuert.
- Quiñones, F. (1969). *Latinoamérica viva (Una antología de Fernando Quiñones)*. Sagitario (Colección Marginalia).
- (1990). *Fotos de carne. Recordatorio*. Sílex.
- (1999). *Por la América Morena*. Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz.
- (2003). El regalo. Un relato de no ficción. En *Tusitala. Cuentos completos* (pp. 801-802). Páginas de Espuma.
- (2004). Una América en hora. *ABC* 14/04/1966, 55-66. En J. Marco y J. Gracia (Eds.) (2004), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)* (pp. 347-349). Edhasa.
- (2006). *El baúl del pirata. Colaboraciones en Diario de Cádiz*. Ed. y selección de A. S. Pérez-Bustamante Mourier y C. Martínez Bienvenido. Grupo Joly.
- (2021). *Fernando Quiñones y Cuadernos Hispanoamericanos (1955-1996)*. Editorial UCA.
- Ríos Ruiz, M. (1971). Novelistas andaluces de hoy. *La Estafeta Literaria* 465, 10-17.  
[https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=2000948053](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000948053)
- Rubio, F. (1976). *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Turner.

- Ruiz Copete, J. D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Shaw, D. L. (2003). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Cátedra.
- Stonor Saúnders, F. (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate.
- Vázquez Recio, N. (2020). Quiñones, antólogo. En J. Jurado Morales, A. Romero Ferrer y N. Vázquez Recio (Coords.), *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones* (pp. 431-458). Ediciones Trea.

# EL ESPACIO COMO CONSTANTE NARRATIVA: TRES NOVELAS ANDALUZAS

## SPACE AS A NARRATIVE COMPONENT: THREE ANDALUSIAN NOVELS

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.07>

YBORRA AZNAR, JOSÉ JUAN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (ESPAÑA)  
Profesor Tutor de Literatura Española  
Código ORCID: 0000-0003-0911-1316  
[jyborra@algeciras.uned.es](mailto:jyborra@algeciras.uned.es)

**Resumen:** En el largo debate sobre la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza que se ha venido manteniendo a lo largo del último medio siglo, dos cuestiones parecen mayoritariamente aceptadas: todos los autores tienen en común su origen y suelen situar sus tramas –desde perspectivas no siempre comunes– en un ámbito geográfico cercano. Por esta razón, se han elegido tres novelas de autores y momentos diferentes: *El mundo de Juan Lobón*, de Luis Berenguer; *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald y *Eras la noche*, de Ramón Pérez Montero, con el objetivo de comprobar si existen constantes y líneas comunes en el tratamiento del espacio como componente narrativo.

**Palabras clave:** Luis Berenguer. Caballero Bonald. Ramón Pérez Montero. Narrativa andaluza. Espacio narrativo.

**Abstract:** In the long debate about the existence of a new Andalusian narrative which has been taking place over the last fifty years, two points are widely accepted: all the authors share a common origin and they usually locate their plots –not always from common perspectives– in a nearby geographical setting. For this reason, three novels by different authors and belonging to different periods: *El mundo de Juan Lobón*, by Luis Berenguer; *Ágata ojo de gato*, by José Manuel Caballero Bonald and *Eras la noche*, by Ramón Pérez Montero have been chosen in order to verify if there are recurrent and common themes in the treatment of space as a narrative component.

**Key-words:** Luis Berenguer. Caballero Bonald. Ramón Pérez Montero. Andalusian narrative. Narrative space.

## 1. CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

Ha pasado medio siglo y la cuestión sigue generando debate; tanto, que Santos Sanz Villanueva se ha llegado a preguntar con sarcasmo si vamos a llegar a propectas edades sin saber si existió o no una narrativa andaluza (Luque, 2016). Sin embargo, en el campo de Agramante de opiniones enfrentadas y dudas irresueltas, la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza a principios de los setenta sigue despertando interés, como lo demuestran los cursos de verano de la UCA de 2013 y 2015 coordinados por José Jurado Morales o el presente monográfico.

Se apunta que todo comenzó un año preñado de mitos y reivindicaciones en las dependencias del colegio mayor Hernando Colón. Junto a la sevillana avenida de Reina Mercedes, José Luis Ortiz de Lanzagorta organizó en 1968 unas lecturas literarias que marcaron el inicio de una serie de actos donde se dieron a conocer algunos nuevos escritores andaluces. En realidad, era un sustrato que bullía en los cenáculos hispalenses. Un año antes tuvo lugar en la plaza Nueva la primera feria del libro de la ciudad y en ella se instituyó el «Día de los escritores andaluces», en el que Lanzagorta y casi una treintena de narradores y poetas firmaron sus ejemplares junto al bronce de Fernando III. Con los años, cada mes de abril el evento fue adquiriendo un componente más reivindicativo, hasta que se instituyó en una declarada feria de la novela del sur (Hijano del Río, 2018).

La fecha que se considera como referente del nacimiento de la Nueva Narrativa Andaluza coincide con los meses del verano de 1971, cuando Miguel Fernández Braso publicó en el diario madrileño *Pueblo* una serie de entrevistas a diferentes escritores, planteándoles unas mismas cuestiones acerca de la existencia de este fenómeno literario. Un año más tarde, José Luis Ortiz de Lanzagorta sacó a la luz *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*, verdadero manual de ingenios del nuevo grupo, a la par que Florencio Martínez Ruiz impartió una conferencia en el Ateneo de Madrid donde certificó la muerte del *boom* de la novela hispanoamericana y el nacimiento del de la andaluza. Al mismo tiempo, Carlos Muñiz –el escritor y jesuita que cristianó a tantos hijos de los que él también bautizó como *narraluces*– se refería a una madrileña calle de Alcalá que relucía con el paso de los escritores del sur.

En la nómina de estos novelistas se incluyen de diferentes edades y credos, y todos tienen en común su origen geográfico: José Asenjo Sedano, Manuel Andújar, Francisco Ayala, Manuel Barrios, Luis Berenguer, Antonio Burgos, José Manuel Caballero Bonald, Aquilino Duque, Manolo Ferrand, Manuel García Viñó, Alfonso Grosso, Manuel Halcón, Federico López Pereira, Domingo Manfredi, Carlos Muñoz Romero, José Luis Ortiz de Lanzagorta, José María Requena, Julio M. de la Rosa, Juan de Dios Ruiz Copete, Ramón Solís o José María Vaz de Soto. Acapararon los reconocimientos en los certámenes andaluces; muchos recibieron ansiados galardones fallados al norte de Despeñaperros y bastantes los pasearon por las anchas aceras de la calle de Alcalá. Acento del sur tuvieron en aquellos años el Nadal, el Alfaguara, el de la Crítica, el Nacional Miguel de Cervantes, el Biblioteca Breve, el Ateneo de Sevilla, el de Novelas y Cuentos, el Sésamo, el Ciudad de Marbella, el Ganivet, el Ciudad de San Fernando o el Hernani. En los primeros años setenta se hablaba ya de todo un *boom* de la narrativa andaluza:

Llueven los premios. Por primera vez el Nadal sale de Barcelona y se presenta oficialmente en un hotel de Sevilla. El diario *Pueblo* nos convoca a una encuesta veraniega, por la que pasamos casi todos, de tres en tres, cada miércoles. Sale el libro de Ortiz de Lanzagorta [...]. Se anuncian dos nuevos libros sobre narrativa andaluza: uno de Ruiz Copete y otro de Ríos Ruiz. Las revistas y los periódicos hablan del fenómeno, hacen listas, arraciman unos sesenta nombres de narradores andaluces. Se dan conferencias, se organizan coloquios universitarios, se multiplican las entrevistas a los narradores, se dibujan chistes en los periódicos de Sevilla y Granada (Muñoz Romero, 1972: 10).

El clérigo onubense no menciona a algunas editoriales que existían en Andalucía por aquel entonces, como las sevillanas Sur, Ixbiliah, las de la Universidad o la Afrobética; malagueñas como la de Ángel Caffarena o las granadinas de Algibe, de la Universidad, las publicaciones del colectivo 77 o las relacionadas con la revista *Letras del Sur* (Yborra, 1997: 481). Sin embargo, no llegaron a conformar un sólido tejido empresarial, cuya trama y urdimbre seguían ensartándose en Barcelona o Madrid.

Esta recién horneada narrativa andaluza debía cumplir hasta cinco supuestos, según se encargaron de airear sus defensores: la asunción de la totalidad de las culturas que se desarrollaron en Andalucía; la defensa de la pluralidad cultural, que debía realizarse frente al dogmatismo y la simplificación reductora de la periclitada novela social; la potenciación del

cultivo de la imaginación y de la creatividad verbal; la convicción de que andalucismo debía ser sinónimo de progresismo y el establecimiento de un máximo de conexiones con la cultura popular, materializada en el flamenco (Azancot, 1979: 99).

Una de las preguntas planteadas por Fernández Braso en el cuestionario de *Pueblo* giraba sobre el tratamiento de lo social y lo estético como postulado de la nueva corriente. La narrativa de los cincuenta y sesenta se daba ya por concluida, aunque no las demandas, que ahora se plantean de forma más elaborada. Se plasma la necesidad de una relectura de la historia desde una óptica reivindicativa, alejándose de una lectura tópica de Andalucía y más próxima a los coetáneos postulados del incipiente nacionalismo (Hijano, 2018), todo ello sin dejar de lado un especial cuidado por la lengua literaria (Ruiz Copete, 1977). La censura de una Andalucía superficial, heredera de la visión recogida en grabados y textos por los viajeros románticos y que había llevado a perspectivas que consideraron distorsionadas –como las ofrecidas por Manuel Machado o Federico García Lorca–, se quiso sustituir por un apego natural a la tierra con el que realizar un particular examen de conciencia social a la par que estético; para ello, se abogó por un producto cartesiano del barroco, piedra angular de buena parte de la literatura andaluza, desde Juan de Mena a Góngora. En un espacio habituado a recibir invasiones y colonizaciones que dejaron un poso cultural tan heterogéneo, «en el turbión de las civilizaciones el barroco no es otra cosa que un arrastre de materiales, que por erosión, por propio peso natural, se depositan en los sures» (Ruiz Copete, 1977: 13). Este barroquismo es el nexo en común que acabó emparentando el *boom* de la Nueva Narrativa Andaluza con el que había eclosionado en la otra orilla de la lengua y cuyas sucesivas oleadas llegaban a unas costas del sur que iban cubriéndose de un limo de eufónicas palabras y hondos mitos discordes.

Sin embargo, ni los más animosos defensores de la Nueva Narrativa Andaluza fueron capaces de obviar la principal flaqueza del movimiento: una pobre industria editorial incapaz de expandir postulados desde un sur que se consideraba inferior y hasta colonizado por empresas foráneas. Se valoraron con una indisimulada envidia figuras como la de José María Castellet o Carlos Barral, alejadas del débil entramado editorial andaluz. Esta fue una de las razones que arguyeron los muy numerosos críticos e incluso creadores que negaron la existencia de este *boom*, al igual que el

componente barroco de la literatura sureña, al que consideraron que tuvo más de tradición que de idiosincrasia y que fue un estilo que acabaron utilizando los jóvenes novelistas siguiendo la estela de los hispanoamericanos (Vaz de Soto, 2012). Desde otros postulados se negó incluso el componente reivindicativo del movimiento, al que se le acusó de vivir de espaldas a la auténtica realidad sociológica de la comunidad y que acabó sirviendo de instrumento de fuerzas políticas de índole reaccionaria (Fortes, 1979). Este desapego de la crítica fue común a una buena parte de los novelistas incluidos en nóminas y reseñas. Un ejemplo claro se observa en uno de los escritores de mayor proyección y reconocimientos posteriores: José Manuel Caballero Bonald, quien, un cuarto de siglo más tarde, se separó decididamente de esa tendencia, acusándola de un indisimulado nacionalismo de vía estrecha (Yborra, 1997: 486).

En esta partida de tesis e intereses que se prolonga en demasía, existen factores que pueden arrojar algo de luz en un juego de artificiales reflejos. Independientemente del lugar de origen, la patria o la nación de estos escritores, se observa el afán por novelar un espacio real o imaginario que coincide con la visión que cada uno de ellos tiene del más cercano, sobre el que construye un cañamazo de relaciones y mitos. Se ha venido desarrollando la tesis de una materia andaluza como producto del tratamiento de unos elementos constitutivos donde destaca el espacio, una realidad objetiva que sirve como punto de partida para crear otra subjetiva, la que cada escritor conforma en sus obras (Rodríguez Baltanás, 2003).

Se han elegido tres novelas bien diferentes escritas a lo largo de estos últimos cincuenta años y, sin ahondar en clasificaciones taxonómicas, estudiaremos el tratamiento del eje espacial en cada una de ellas para comprobar si existen paralelismos y constantes, interpretaciones míticas del espacio o factores recurrentes en la forma de tratar la localización de unas ficciones que tienen en común incardinar la acción en unas coordenadas que se corresponden con personales imaginarios espaciales que acaban poseyendo una cierta difusión. No olvidemos que los escritores son también productores de símbolos (Durand, 2013), de imágenes que resultan sustanciales para la interpretación de una realidad que, en el mejor de los casos, acaba calando en los lectores.

## 2. *EL MUNDO DE JUAN LOBÓN, DE LUIS BERENGUER*

En 1967, cuando el realismo social había mostrado claros síntomas de inflexión y se barruntaban alegatos sobre la Nueva Narrativa Andaluza en colegios mayores y en casetas de la feria del libro sevillana, Luis Berenguer publicó *El mundo de Juan Lobón*, con el que fue finalista del premio Alfaguara y obtuvo el Nacional de la Crítica.

Es un relato desarrollado desde la primera persona con un marcado componente biográfico inspirado en la figura real de José Ruiz Morales, «Perea», cazador furtivo de Alcalá de los Gazules, con el que el autor estableció una estrecha amistad. Berenguer, aunque ferrolano de nacimiento, vivió en San Fernando y se sintió arraigado a su territorio de adopción, que recorrió en numerosas descubiertas cinegéticas. Escribió una novela cuyo planteamiento inicial recuerda al *Pascual Duarte* de Camilo José Cela y a la fuente común de la picaresca (Ramos Ortega, 1998), ya que el protagonista recurre a la narración de su vida con el intento de justificar adónde lo ha llevado su existencia. Juan Lobón es un héroe adánico que se mueve entre la novela realista de los Siglos de Oro, la epopeya y la novela poemática; reflexiona continuamente sobre el recurrente tema del paraíso perdido y utiliza un lenguaje pulcro, reflejando en todo momento un uso del andaluz característico de las zonas rurales del extremo sur (Pérez-Bustamante, 2010). A lo largo de la ficción subyace un sustrato primitivista (Tovar, 1980), ya que reivindica una convivencia antigua que se regía por leyes naturales, antes de que los poderosos se dedicaran a cambiarla según sus intereses y conveniencias. Se siente un cazador, hijo de un territorio con normas previas a unos poderes sociales que subvierten el orden sustancial de los universos personales. Por ello, actúa al margen de ellas: «La ley nueva la pusieron contra nosotros, los cazadores, por eso tenemos que cazar sin ley, porque la ley es mala» (Berenguer, 1980: 19). En el relato, que supera los presupuestos éticos y estéticos de la novela del realismo social, existe un marcado compromiso, aunque más personal que de clase. El protagonista es maltratado por personajes que conforman un fresco muy realista de los terratenientes y todopoderosos señores que se sienten amos de un espacio que les pertenece en el registro de la propiedad y poco más: ni lo conocen ni lo sienten como Juan Lobón, que no es dueño de nada. Sufre desprecios, humillaciones y hasta palizas que lo convierten en un nuevo



mesías para los otros desposeídos del relato, pero no hay una conciencia de grupo; continuamente reivindica su trabajo individual de cazador, una dedicación personal bien diferente a la de los poderosos:

(La caza) no es oficio. Es cosa de vagos. Mis manos destrozadas, las botas lisas, la barriga sin una gota de manteca: todo por no dar golpe. Madrugar con las estrellas, acechar, arrastrarse, dar las vueltas a los animales [...], rodar un cochino, arrastrar un venado: todo vagancia. Trabajar, lo que hacían don Senén y don Gumersindo. Eso sí que tiene mérito: las copas, los papeles, la piel cruda de estar a la sombra, negocios de hablar seguido (Berenguer, 1980: 307).

El mundo de Juan Lobón es casi exclusivamente rural: amplios espacios que desde la primera edición se introducen con un elaborado mapa. Al igual que Stevenson, Faulkner, Tolkien o, más adelante Caballero Bonald, Luis Berenguer utiliza el recurso de cartografiar el territorio donde transcurre la acción; con ello se realiza una representación del mundo que ayuda al lector a localizar los diferentes episodios. Es una novela itinerante y el mapa sitúa los desplazamientos. Considerado como la escritura de posesión de un personaje sin apenas papeles, se presenta como una personal visión del mundo (Wood, 1990) para la que el autor se inspira en un lugar definido. Aunque al inicio del relato se señala de forma laxa que la acción va «dando tumbos por esas serranías del Aljibe, Bermeja y Ronda», (Berenguer, 1980: 15) la representación cartográfica resulta de lo más real y concreta. El autor, conocedor de los espacios que fabula, le «da la vuelta» al perímetro que rodea a la antigua laguna de la Janda. Coloca el sur en el norte y muestra un lugar real desde una perspectiva diferente. Dibuja dos ámbitos bien diferenciados: a la izquierda, una zona montañosa que se corresponde a sierra Blanquilla y el antiguo señorío de Zanona; a la derecha, la planicie de la laguna. Entre ambas, un territorio de paso donde ubica cañadas, caminos principales, el río y el pueblo. En el mapa no hay nombres propios, solo la toponimia por la que Juan Lobón conoce desde su infancia los hitos. No hace falta nominar el arroyo ni la población, aunque en el plano ocupen la misma posición que el Barbate y Benalup. La vereda del contrabando, que atraviesa las páginas de la novela, está tras el antiguo camino de La Trocha, que, desde la bahía de Algeciras, llegaba hasta Medina y Jerez a través del nudo de La Janda y era por donde circulaban los productos de estraperlo procedentes de Gibraltar. El mapa, con la supresión de los topónimos reales, realiza la función de visualizar el espacio más

personal del protagonista. Los nombres de ciudades concretas, como San Fernando, Jerez, Tarifa o Algeciras, que sí aparecen en la narración, se encuentran fuera de este particular mundo dibujado de Juan Lobón.

En el territorio se distinguen dos ámbitos bien definidos: aquellos donde se asienta la civilización, símbolos de una burocracia represiva y el campo abierto, donde el protagonista se siente verdaderamente libre. El innominado pueblo es donde se concentra el poder, que poco bueno le ha reportado al protagonista:

Subí al pueblo y [...] me llegué donde la guardia civil. Los civiles están en la misma plaza, en la enfrentada del bar, junto a la herrería de Daniel. Se entra al patio y en un lado queda lo del juez de paz, al otro lo de los civiles y, en el piso alto, lo del alcalde (Berenguer, 1980: 105).

En el pueblo no hay lugar para la bondad. Todo son habladurías, engaños, juego de intereses y un sometimiento de la ley al poderoso que desemboca en la más vergonzante deshumanización, que alcanza su clímax cuando tiene que llevar en brazos el cadáver de su malogrado primogénito hasta el cementerio. Es en la naturaleza donde Juan Lobón se siente libre y dueño de su vida:

Menos mal que el campo me encendía lo que la Encarna y mi hermano me apagaban. Al pisar lo mío y tentar las paredes de la lobera, sentía que por la misma piedra que tenía en las yemas, corría un seguido que llegaba del Vergacho a la Palma, de Pozo Amargo a las Mulas y a la sierra, al vedado y a lo libre [...]. Es tontera que yo lo ponga aquí, pero más dueño de todo aquello me sentía yo que todo lo que puede sentirse don Gumersindo (Berenguer, 1980: 94).

Frente a los ricos que acotan dehesas y alcornocales, el carácter individualista de Juan –de animalizado apellido– solo alcanza la plenitud en espacios abiertos, donde muestra un conocimiento tan profundo de la realidad que esta se filtra a través del personaje. Hay un telurismo atávico de autenticidad que fluye de los montes, de los zarzales, de las reses que caza y ante las que expone su vida. Cuando en las letras hispanas aún no eran usuales los ecos mágicos del otro lado del Atlántico, Luis Berenguer escribe páginas donde el palpito de lo inexplicable llega al protagonista a través de las huellas que el primitivo mundo natural ha ido curtiendo en su piel, como las propiedades visionarias que adquiere tras recibir el cruento ataque de un

jabalí, o cuando hipérbolos hiperestésicas acaban otorgando a la naturaleza el carácter atávico de las plagas bíblicas:

Se barruntaba en el aire que algo malo tenía que pasar, porque la misma tierra, en lo que es de hoja, de pelo y de pluma, andaba con las bilis por la sangre (Berenguer, 1980: 226).

Hay algo más que una lectura ecologista en unos tiempos en que el ecologismo era una palabra de escaso uso; hay algo más que el rechazo a un progreso material que apenas entiende los valores morales de una roussoniana bondad primigenia; hay algo más que la censura a todos aquellos intrusos que profanan un espacio que alcanza en el relato tintes de sagrado. Hay una perspectiva muy personal, alejada de tópicos, que refleja el paisaje por encima de condicionantes históricos, estéticos y sociales, como sucede con la visión adánica que posee el protagonista sobre el territorio en los duros años de la posguerra:

Cuando la cosa quedó tranquila y ya no mataban a nadie, daba gloria salir al campo. Nunca volverán a ser las cosas como eran, ni volverá el pobre a sentirse tan dueño de sus pasos como entonces.

Las alambradas eran para que el ganado no pateara las sementeras y, en los caseríos, cuando veían que eras un cazador, agradecían el agua que les pedías, no como luego, que las lindes ladraban desde las tablillas y arrimarte a una casa era buscar la denuncia. (Berenguer, 1980: 73)

El mundo de Juan Lobón no es uniforme ni monocromático, sino dual, con un poso de maniqueísmo: el de la civilización que persigue su anulación y el liberador de la naturaleza. Aquí late el sentido último de la ficción: la necesidad que tiene el furtivo de narrar su historia tras recibir el anuncio de un nuevo hijo: la pervivencia gracias a la palabra:

Veía yo los encalijos, las rejas, la gente negra de la justicia: el juez, don Senén, el abogado de don Gumersindo. [...] Todo aquello que me quería poner de vago y de maleante. Pensaba yo en mi padre, en mi abuelo, en la lobera, el monte con mis perros y las cosas limpias que me habían hecho hombre. Si yo, de repente, me muriera, si a mí me quitaban del pueblo y crecía mi hijo sin tenerme a su vera, nada sabría de su casta, de las cosas que a mí me engloriaban y que tenía obligación de enseñarle. [...] Por eso le pedí a don Fermín que me trajera un cuaderno y un lápiz para escribir todas mis cosas (Berenguer, 1980: 314-315).

### 3. *ÁGATA OJO DE GATO*, DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Cuando publicó su segunda novela, Caballero Bonald era ya un escritor con pasado. Como poeta, tenía en su haber cinco libros y un volumen de poesías completas, *Vivir para contarlo*, publicado en 1969. Siete años antes había dado a las prensas *Dos días de setiembre*, uno de los referentes de la narrativa social. De 1974 es *Ágata ojo de gato*, narración con la que se apartó de aquella corriente y presentó una ficción de reconocidos valores. Su difusión fue considerable, para lo que contribuyó la renuncia al premio Barral de aquel año y la concesión del de la Crítica el siguiente.

Es una obra con una trama argumental sencilla: una novela-saga donde se narra el ascenso y decadencia de los Lambert en unos pagos bien próximos al autor: un territorio de marismas que coincide con Doñana, su mítica Argónida. Sin embargo, esta simplicidad no corre pareja con la complejidad formal de una ficción que tiene en el tratamiento del espacio uno de sus más destacados valores narrativos. Al igual que *El mundo de Juan Lobón*, *Ágata ojo de gato* se inicia con un mapa donde se representan unos hitos que coinciden con el Coto: cerrado al oeste por la playa de Matafalúa y la costa de los Moriscos; la ciudad portuaria de Zapalejos y el río Salgadera, al sur; la carretera desde los cerros de Alcauduz a Tabla del Condado al este y un extenso breñal al norte. Son topónimos fácilmente identificables con lugares como Matalascañas, Sanlúcar, el río Guadalquivir o la Palma del Condado. Caballero Bonald sigue premisas muy similares a las de Berenguer: el punto de partida es un espacio real, aunque ahora se persigue la conversión de lo concreto en mito. El mapa posee valores semiológicos y despierta una sugerente ceremonia de confusiones: el juego entre la fidelidad a los principios básicos de la verosimilitud y la inserción narrativa de elementos irreales. En su perímetro se ubican los lugares más destacados del relato, pero lo ficcional se comporta como real y se produce un juego de antítesis entre el orden cartográfico y el caos, el desorden de un espacio creado y modulado por la mezcolanza representada por los espejismos (Yborra, 1998). Estos dibujan con recurrente perseverancia un halo de apariencias en unas irreales coordenadas que acaban determinando la acción y el comportamiento de los personajes, que se sienten abducidos por una enmarañada atmósfera:

Una mañana sin viento [...] se estampó en el cielo la invertida panorámica de un caserío de inconcebible nitidez. Nunca había sido tan inquietante, por su misma meticulosa articulación de elementos de la realidad, la traza del espejismo en las lontananzas de la marisma. Manuela estaba trajinando en el chozo [...] y vio desde allí la imagen del poblado sobre el horizonte, como si fuese ella la que estuviese metida boca abajo en la fantasmagórica visión (Caballero Bonald, 1992: 35).

El verdadero protagonista de la novela es una naturaleza que desde el coto de Doñana real se convierte en un territorio mítico, preñado de primitivismo telúrico y hondos posos de historia. Bajo dunas movedizas ha quedado sumergida «con los despojos de termas y lupanares, ágoras y embarcaderos, la memoria de todos aquellos que habían sucedido en el tiempo a los primitivos colonos de las orillas del lago de la Argónida» (Caballero Bonald, 1992: 10).

Es un territorio complejo, confuso, poliédrico, cuyas caras acaban reflejando los sustratos de toda la historia que se ha venido posando sobre caños, lucios, dunas y humedales. En ocasiones recoge el componente autobiográfico del paraíso infantil recreado por el novelista a partir de episódicas descubiertas que acaban conformando una sarta recurrente a lo largo de toda su obra. Posee el perfil mítico y simbólico de elementos femeninos con un componente sexual que raras veces se enmascara:

Y todo empezó a oler como solo huele la marisma a un efluvio de ingredientes viscerales segregados quizá de la misma glándula que el sudor de las hidras esa viscosa destilación de ovario que penetra por dentro de lo macizo y se coagula alrededor de lo gaseoso (Caballero Bonald, 1992: 83).

Es una tierra estéril para los intereses de los usurpadores que en el relato arriban a ella para extraer sus tesoros ocultos tras lajas de viento y siglos; acaba absorbiendo cuerpos y voluntades, vidas y proyectos disueltos antes de nacer. Se apropia del cadáver del primer Pedro Lambert, el descubridor del tesoro, primer usurpador a quien recibe con el más distante de los desapegos tras ser arrastrado hasta ella por su breve y desligada familia:

Y así quedó el normando correlativamente integrado en el seno de la ciénaga, podre convexa incrustada en la podre cóncava, poco a poco digerida por el envolvente cuajo de la naturaleza y arrastrada por fin al último vertedero de las tumbas subacuáticas (Caballero Bonald, 1992: 98).

La naturaleza se describe de forma hiperbólica, con la desmedida sinrazón de las páginas bíblicas, donde nada resulta discreto: ni los periodos secos, ni los lluviosos ni las plagas que azotan un territorio siempre hostil: «Se levantó poco después de la hora del alba, y aún no era el alba. Una oscuridad ondisonante, hecha de filamentos movedizos y culebrinas incoloras, se interponía como una masa impenetrable entre la habitación y el resto del mundo». (Caballero Bonald, 1992: 136) Es el lugar donde la vida estalla, llena de fuerza cíclica, de extremos que oscilan entre la sequedad más estéril y momentos de humedad generadora de una nueva vida que sigue intereses bien distintos a los de los usurpadores del territorio híbrido de la marisma:

Era el ciclo del moho, el imperio absoluto de los hongos y las criptógamas: era la hora en que se abrían las maderas y se cuarteaban los mármoles y se desguazaba la algaida entera en una podredumbre que acabaría sirviendo de amalgama alimenticia de las nuevas lozanías (Caballero Bonald, 1992: 176).

Esta fuerza natural destructiva y regeneradora aniquila las construcciones de los ilícitos ocupantes y a los ocupantes mismos. Este es el sentido del recurrente sueño que va devorando al personaje que nomina a la ficción: «Manuela aparecía envuelta en una manta marrón, por la que rebullían las moscas del muladar, y apenas le asomaba la fruncida y terrosa mascarilla del rostro a través de una angosta abertura. Era como la última posible referencia de una carne comida por las larvas de la marisma en la que se hubieran inapelablemente materializado todos los sueños [...] de la autofagia» (Caballero Bonald, 1992: 280).

Se trata de una lectura próxima al ecologismo, donde subyace la tesis de que la naturaleza es capaz de vencer todas las recurrentes agresiones humanas que violan un espacio mítico despreciado por quienes la usurpan, que extraen sus más íntimos tesoros, muestra de una historia fastuosa que subyace bajo los hediondos caños.

En *Ágata ojo de gato* el escritor describe esta naturaleza abierta y descarnada, frágil y vengadora, a partir de la inspiración en Doñana. El novelista la organiza siguiendo coordenadas concéntricas que siguen una lectura igualmente simbólica. En la órbita exterior se ubican una serie de localizaciones habitadas por el hombre que se instituyen en una sarta de lugares donde la civilización rodea un núcleo apenas intacto. En este

perímetro está Zapalejos, ciudad comercial, marítima y mestiza, adonde acuden los personajes masculinos en busca de mujeres de las que acaban aprovisionándose como una transacción más. Es un territorio de negocios determinado por las pesquerías del atún. Benalmijar es otra población donde se tramam oscuras artimañas y apuntadas relaciones, mientras que la Tabla es una ciudad de interior más ortodoxa, donde radica el poder político y burocrático de la zona. Allí acuden Manuela y su hijo para legalizar un inventado árbol genealógico o sus descendientes al arrimo de convencionales colegios. Ese círculo externo –donde no son extraños los cultivos extensivos, las dehesas y las elevaciones que sirven de escondite para personajes como Clemente, uno de los escasos herederos legítimos del territorio central– circunvala el espacio plano y ambiguo de la marisma, un lugar frágil y amenazado que solo conoce un disforme núcleo habitado: el asentamiento de Malcorta, rodeado de mimbreras y vacío, adonde Manuela, la de los ojos de gato, acudió en la telúrica hora de los partos, adonde inició desafortunadas etapas de irreprimida sexualidad y adonde acabó teniendo su única posesión, la casa donde a ratos vivió tranquila con el fiel Clemente y la impúbera Alejandra.

Las edificaciones poseen un decidido valor simbólico. En el centro del espacio narrativo, en la zona más intacta de la anfibia marisma y apartada de amenazas exteriores, la saga de foráneos usurpadores fue dejando sucesivas y efímeras huellas de dominio sobre un territorio que no era el suyo. El primer Pedro Lambert intervino con una somera plantación de hierbas salutíferas y erigió un provisional refugio. Tras el fortuito descubrimiento del fastuoso tesoro en una sepulta calzada que ya no iba a ninguna parte, el normando mandó construir una primera vivienda sobre una pequeña elevación desde donde se mostraba simbólicamente el poder del primer e inconsciente miembro de la saga. Fue su hijo quien realizó el mayor acto de profanación después del descubrimiento del oro tartésico: la venta de las piezas con las que amasó su fortuna y construyó una mansión. Todo ilegítimo, todo fugaz.

La casa, erigida sobre la marisma, se convierte en símbolo de la ostentación, de lo impostado, fruto de una condición humana que muestra con ella su control sobre un territorio ultrajado por elementos foráneos. Nada hay de auténtico en los muros contruidos con ilícitas ganancias:

Con pórfido de las estribaciones de Alcauduz, ladrillo de las fuentes del Salgadera y granito de Benalmijar, comenzó la larga y extenuante construcción del casal de

Pedro Lambert [...]. Maestros de obras venidos de la Tabla del Condado y de más distantes geografías, procedieron al descomunal trazado de un edificio que más parecía concebido para albergar comandos reales que para ser habitación de una menguada familia salida de las más miserables parcelas del tremedal [...]. Y donde no hubo más que arenales yermos y ciénagas nauseabundas, empezó a pulular una insólita asamblea enfrascada en los cien cometidos de aquella edificación delirante, copia aumentada de un modelo pseudomudéjar aún más pomposo y disparatado con añadidos de muy varia pastelería colonial (Caballero Bonald, 1992: 123-124).

Las desmesuradas obras de la mansión se completaron con el levantamiento de un muro con el que cercar unos impostados jardines. Para ello hubo que «desmontar y roturar a brazo la marisma, abriendo las costras del salitre y la magnesia, desecando la apestosa red de los esteros y cegando las filtraciones que rezumaban por dentro de las quiebras» (Caballero Bonald, 1992: 125). Con plantones provenientes de lejanos viveros, se transformó la genuina marisma en un jardín que acabó violando de nuevo las leyes naturales, las cuales acabaron por pasar factura a tamaños despropósitos humanos: tanto la casa como su artificial entorno terminaron siendo engullidos por una naturaleza que reclama sus derechos a los indignos usurpadores.

Toda una lección moral narrada con un estilo muy elaborado. Sin declararlo, el novelista emplea la palabra como clave sobre la que se instituye la lectura mítica de la historia y utiliza una escritura compleja que muchos califican de barroca y que el propio escritor ha definido como una personal forma de aproximarse a la realidad produciendo en el lector un particular estado de inquietud:

Para mí el barroco siempre ha sido como una aproximación a la realidad. A veces por puro instinto, yo tengo un repertorio de palabras no buscadas, sino adormecidas en mi memoria, que aparecen cuando yo quiero describir algo, y esa descripción puede ser barroca, pero sobre todo es barroco, como bien dices, el espíritu, el desengaño, la incertidumbre, los contrastes. En el fondo también el barroco tiene algo de producir miedo [...] en este sentido a mí me produce cierto placer usar un lenguaje que produzca esa aspiración a anonadar un poco (Yborra, 1997: 2104).



#### 4. *ERAS LA NOCHE*, DE RAMÓN PÉREZ MONTERO

El escritor andaluz Ramón Pérez Montero acaba de publicar *Eras la noche*, una novela que engrosa su trayectoria narrativa iniciada en 1996 con *Mi nunca dicha razón de amor*, a la que se le han añadido en la última década poemarios como *La mirada inclemente* y *Palabra de Adán*. En *Eras la noche* se narra una historia que el autor oyó entre velados susurros en su Medina Sidonia natal: la de Largomayo, apodo de Francisco Fernández Cornejo, joven originario de su misma ciudad que acabó huyendo al monte, donde fue abatido su hermano y donde se unió a la partida de Bernabé López Calle, el mítico comandante Abril, líder cenetista y uno de los más representativos cabecillas del maquis antifranquista en los pagos de la Janda. Con estas mimbres, es fácil caer en la tentación de escribir un relato dentro de las más ortodoxas tendencias del memorialismo documental, pero no. *Eras la noche* es una novela donde no se toma partido. Largomayo es quien acaba denunciando a Bernabé ante la Guardia Civil y quien motiva la emboscada donde el líder es abatido. En ningún momento se dibuja como un personaje plano, al igual que otros caracteres de la ficción. El protagonista no es un vulgar traidor, ni un activista, ni un simple perdedor o desclasado. Huye al monte porque no tiene otra salida ni sabe hacer otra cosa y se perfila como un personaje con la luz del superviviente que se agarra como puede a la vida y con abundantes sombras que marcan los años de la más inmediata posguerra en los que se ambienta el relato. El eje temporal se muestra roto en más de un centenar de capítulos con una linealidad truncada, de forma que se persigue una participación activa del lector, determinada también por una elaboración poética del lenguaje, alejado de la simplicidad retórica del mero relato de denuncia social.

Es una novela que también sigue la estela del *Lazarillo* o el *Pascual Duarte* desde el momento en que el protagonista se convierte en narrador de una historia con el objetivo de su justificación personal. Este rasgo lo asemeja a Juan Lobón, con quien tiene más parentescos. También Largomayo es un carácter prehistórico (López, 2020), anterior a las normas y a las leyes de una civilización que en poco ha ayudado a los eternos perdedores como él, que solamente se encuentran a sí mismos en los apartados espacios abiertos. Alejados de cualquier tipo de reduccionismo, los personajes de la ficción se ven obligados a convivir en un entorno duro

que continuamente los pone a prueba, un entorno rural definido por la extreosidad y el apartamiento, aunque, precisamente por ello, se convierte en el espacio que mejor puede garantizar la supervivencia. *Eras la noche* es la novela de unos huidos y, precisamente por ello, es una ficción donde cobra especial valor el territorio, que se convierte en vehículo y destino de la misma huida. El autor lo conoce y se reconoce en él: los valles, las hijuelas, los arroyos, las sierras donde se abaten los fenómenos naturales, son descritos con una decidida intención estética. Es una obra de corte rural aparentemente realista que se ve enriquecida por un lenguaje con intención poética. A lo largo del conjunto de teselas que conforman la ficción fluye un venero de símbolos y continuas referencias al valor de la palabra: algunos guardias civiles tienen problemas a la hora de expresarse o escribir informes; el protagonista es depositario de un léxico enraizado en el espacio y otros, como Bernabé, son maestros para encandilar y convencer con los nombres, dejando abierta la lectura de la trascendencia que es capaz de proporcionar la palabra escrita: «La boca nada más puede hablar de lo que le sobra al corazón [...] Me conformo con que alguien conserve de mí el recuerdo cabal de lo que soy» (Pérez Montero, 2020: 181).

La narración se ubica en un territorio concreto, plagado de topónimos reales de la provincia de Cádiz y zonas aledañas: Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Chiclana, el camino de la Trocha utilizado por los contrabandistas que venían desde Gibraltar, la sierra de Facinas, Algeciras o el cruce del Estrecho camino de Tánger. Se detallan ventas y cortijos, cerros y cañadas, veredas y caminos, nombres de calles... Las referencias son un trasunto literario de un territorio muy definido, determinado por el viento de levante, los nortes de enero, los diluvios otoñales, los candieles para combatir el frío, la recogida de espárragos o caracoles, los animales que pueblan el monte o se guardan en los cercados. En la ficción aparecen ubicaciones de lo más concretas, como el cuartel de la Guardia Civil en Medina, erigido sobre un antiguo convento, o la figura de María Mármol, popular estatua asidonense de origen romano que sirve para entroncar con los siglos de historia de un espacio de claroscuros que supera la inspiración realista con un lenguaje lleno de metáforas, como la descripción que se realiza del pueblo desde lejos, una noche en que el viento de poniente dejaba sobre él una recurrente nube que lo cubría, mientras el protagonista añoraba a su mujer, que dormía bajo la niebla:

Desde donde yo estaba agazapado, el resplandor de las luces del pueblo eran como bichitos de luz en el paño negro de la noche [...]. La mayoría de las noches una nube grande se tragaba esa luz. Esa nube de niebla que se desparrama aquí en el cerro sobre las casas igual que una gallina cobija a sus pollos bajo las alas. Entonces echaba muy de menos tu calor (Pérez Montero, 2020: 98).

A diferencia de en *El mundo de Juan Lobón* y *Ágata ojo de gato*, en *Eras la noche* no se incluye un mapa. Tampoco resulta necesario, ya que los topónimos reales se encargan de enmarcar perfectamente la trama. Un personaje es el que dibuja sus líneas de ubicación: «El teniente Giraldo traza un triángulo sobre el mapa con la punta de un lápiz. Alcalá de los Gazules, Arcos, Medina Sidonia. Estos tres pueblos marcan los vértices.» (Pérez Montero, 2020: 154). En ese perímetro se encuadra una acción desarrollada en un espacio eminentemente rural: la campiña que rodea la antigua Asido es el territorio de Largomayo, que posee el telurismo de lo primigenio, de los primeros recuerdos que lo convierten en el espacio mítico de una infancia en que vivió como si esa tierra fuera suya, como si fuera parte de sí mismo, un legítimo habitante que también acaba siendo un fugitivo:

El que las primeras lluvias del otoño les arrancaban a los pastizales, el de las heridas de la tierra recién abierta por el arado, esos aromas le alegraban el corazón del fugitivo [...]. Esa tierra que tenía el sabor de la leche mamada en los agostaderos de los pechos jóvenes de su madre, esa tierra que guardaba el calor aquel del regazo cuando el fugitivo, de chavea, pasaba las noches al raso junto a un hato de cabras, esa tierra fue durante un tiempo como si fuera realmente un pedazo de sí mismo (Pérez Montero, 2020: 211).

La tierra otorga dignidad a sus pobladores, a los que se ganan la vida siguiendo la ley natural anterior a los atropellos que los sucesivos colonizadores realizaron sobre ella. Bernabé admira la forma de hablar del hijo de los Calabaceros, quien se atreve a presentarse ante la partida sin el dinero del rescate de su hermano: «La claridad y el temple con que modula cada una de sus palabras. El cultivo paciente del verbo bajo la inclemencia de los soles y el largo compás de la espera de las lluvias». (Pérez Montero, 2020: 193) El campo otorga dignidad a estos personajes que respetan sus normas y también les otorga crudas recompensas en los duros años de posguerra. A Largomayo, el huido de la ley y de la civilización impuesta por el poder vencedor, no le queda otra que buscarse alimento entre cercas y

bujeos: plantas, raíces y una artesanal caza lo retrotraen a estadios de hondo primitivismo. Otras veces, el territorio acaba convirtiéndose en áspera y dura protección para el superviviente en que se convierte:

Las zarzas erizan las garras de su celo contra el cuerpo que osa penetrarlas. Se esfuerzan en detenerlo prendiéndolo de la ropa. Siente los agujijones en sus manos desnudas y un picotazo grande en el muslo. No lleva tiempo para atender a las demandas del dolor. Las espinas hieren, pero también amparan (Pérez Montero, 2020: 28).

Frente al campo, la ciudad es el paradigma del poder que convierte a Largomayo en un proscrito y en un traidor. Allí se ubica el cuartel de la Guardia Civil; en la plaza abandonan el irreconocible cadáver de su hermano, mientras desde un balcón, caracteres anónimos con sombreros y corbatas se regodean. Allí debe regresar, humillado, tras cometer su delación. Una ciudad de blancas paredes y negros perfiles donde habita también la malevolencia que acosa cada día a la mujer del huido:

Mujeres embutidas en negro se dibujan como sombras sin cuerpo en los lienzos blancos de las paredes encaladas [...] Ellas no saben lo que es dormir las noches de lluvia abrazada a un recuerdo. El fantasma del hombre que se desvanece con las primeras claridades del día (Pérez Montero, 2020: 76-77).

## 5. CONSTANTES ESPACIALES

Del estudio de estas tres novelas, podemos concluir que se observan una serie de constantes en el tratamiento del espacio ficcional:

Son narraciones localizadas en un territorio familiar para los escritores, que suele aparecer acotado con mapas reales o textuales como apoyo iconográfico a una invención literaria que se inspira en lo conocido pero que busca una lectura más general, al recrearse un ámbito con valores simbólicos, que vienen determinados por la perspectiva personal de cada autor.

El eje espacial se perfila con la visión atávica y telúrica de un lugar atrayente e indómito, depositario de posos de cultura y colonizaciones que enriquecieron su poliédrica interpretación, pero a la vez anulaban las leyes naturales de lo primigenio. Suele poseer una recurrente simbología femenina, que entronca con la lectura de la madre protectora, generadora de

vida con una fuerza casi hiperbólica, que ampara a sus habitantes legítimos y sufre las afrentas de los usurpadores. Podría entenderse como una visión ecologista al plantearse una defensa del ideal natural frente a las acechanzas y amenazas de quienes buscan el expolio, el ejercicio de un poder impostado o la mera explotación material.

Tras la constante violación de un universo natural que tiene mucho de pasado, de utópico o de paraíso perdido por un progreso mal entendido, los personajes que viven siguiendo sus normas (Juan Lobón, Clemente, Largomayo) acaban siendo unos fugitivos que lo utilizan como último y no siempre seguro refugio.

Frente al mundo rural se alza el de la civilización, donde se asienta el poder: los pueblos y las ciudades son el espacio simbólico donde reside una autoridad que defiende la ley de los usurpadores frente a la primitiva. En estas novelas hay un compromiso con los desfavorecidos que sufren las arbitrariedades de estos nuevos poderosos que colonizan territorios prístinos edificando casas, mansiones, cuarteles, cercas y cortijos en lugares antaño mejores: impostación y suplantación frente a la autenticidad de quien se siente parte de un telurismo vital y mítico.

La inspiración real en lugares concretos trasciende lecturas tópicas gracias a un lenguaje elaborado, poético, donde se alterna el barroquismo expresivo con el rescate de voces locales sepultas en un territorio que el escritor restaura. La poeticidad supera al realismo de corte rural, el lenguaje lírico se impone en las descripciones y la palabra escrita adquiere un valor trascendente.

Todas estas conclusiones trazan una sutil urdimbre que acaba emparentando estas tres novelas andaluzas: las dos primeras, tradicionalmente incluidas en el tan reseñado *boom*; la última, escrita casi cinco décadas después. Tras todos estos años, los interrogantes de Santos Sanz Villanueva acerca de la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza siguen sin poseer una respuesta taxativa. Sin embargo, podemos apuntar que el afán por novelar con un cuidado lenguaje el espacio imaginario de una naturaleza venerable frente a una impostada civilización se perfila como recurrente constante en la narrativa escrita en las últimas décadas en Andalucía, un sur que sigue siendo norte para muchos novelistas que tienen en el territorio uno de los componentes fundamentales de la ficción.

## 6. REFERENCIAS

- Azancot, L. (1979). Sobre la narrativa andaluza: una propuesta. *Nueva Estafeta* 13/12/1979, s. p.
- Baltanás, E. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Fundación José Manuel Lara.
- Berenguer, L. (1980). *El mundo de Juan Lobón*. Selecciones Austral.
- Caballero Bonald, J. M. (1992). *Ágata ojo de gato*. Anagrama.
- Chicharro, A. (1983). Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza. *Aexerquía: Revista de estudios cordobeses* 9, 37-52.
- Cordero Sánchez, L. P. (2015). Andalucía en la prosa de José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. *Campo de Agramante* 22 109-124.
- (2016). *Caballero Bonald y Quiñones: viaje literario por Andalucía*. Verbum.
- Domènech, C. (2019). La Andalucía de Caballero Bonald y de Quiñones. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 34(2), 162-163.
- Durand, G. (2013). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Escapa, E. (1975). Mitológica y barroca: *Ágata ojo de gato*. *Reseñas* 83, s. p.
- Fortes, J. A. (1979). Un caso de geoliteraturismo barroquizante. Crítica a la crítica de la Nueva Narrativa Andaluza. *Estudios sobre la literatura y arte* (pp. 493-510). Universidad de Granada.
- (1990). *La Nueva Narrativa Andaluza. Una lectura de sus textos*. Anthropos.
- Galán Fernández, N. C. (2014). Notas para definir la literatura andaluza. Del mito decimonónico a los narraluces. *Letras del XIX Encuentro de Investigadores de Literatura Española* (pp. 49-62). Centro Virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/literatura/letras\\_xix/articulo4.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo4.htm)
- González Alcantud, J. A. (2004). *Deseo y negación de Andalucía*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Guereña, J. L. (1975). Espejos y espejismos en Caballero Bonald. *Cuadernos Hispanoamericanos* 299, 466-469.

- Hijano Del Río, M. (2018). José Luis Sánchez Ortiz de Lanzagorta: Una vida por la cultura andaluza en la Transición. *A H Andalucía en la Historia* Año XVI(61), 82-87.
- Jurado Morales, José (2016). Julio M. de la Rosa ante el espejismo de la Nueva Narrativa Andaluza. En J. Jurado Morales (Coord.), *La narrativa de Julio M. de la Rosa* (pp. 35-54). Alfar.
- López, J. A. (2020). La frontera entre ficción y realidad hay que diluirla en literatura. Entrevista a Ramón Pérez Montero. *Diario de Cádiz* 29/11/2020, s. p.
- Luque, A. (2016). Narraluces, ¿la generación literaria que nunca existió? *El correo de Andalucía* 03/05/2016, s. p.
- Morales Lomas, F. (2005). *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*. Aljaima.
- Moreno Carrascal, J. M. (2020). *El escritor como guardián de la memoria*. <https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/12/jose-maria-moreno-carrascal-escribe.html>
- Muñiz Romero, C. (1972). Narrativa andaluza, ¿bombo o bomba? *Reseña* 65.
- Ortiz de Lanzagorta, J.L. (1972). *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*. Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (2010). La maravillosa vida (no tan breve) de Juan Lobón. *El mundo de Juan Lobón*. Cátedra.
- (2015). Luis Berenguer (1923-1979), ferrolano, narraluz y todo lo contrario. *FerrolAnálisis: Revista de pensamiento y cultura* 29, 56-63.
- Pérez Montero, R. (2020). *Eras la noche*. Libros de la Herida.
- Ramos Ortega, M. (1998). *El mundo de Juan Lobón*, de Luis Berenguer. *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (2020). *Eras la noche*. Ramón Pérez Montero. Libros de la Herida. <https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/12/manuel-j-ramos-ortega-escribe-sobre.html>
- Robles, M. A. (2020). El pan y la sal. *Diario de Almería* 11/10/2020, s. p.
- Rodríguez Baltanás, E. (2003). *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Fundación José Manuel Lara.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1979). La obra narrativa de Caballero Bonald: de lo social a lo mítico. *Ínsula* 396, 397.

- Ruiz Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Ruiz Copete, J. de D. (1977). *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Vaz de Soto, J. M. (2012). Sobre la Nueva Narrativa Andaluza. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40.
- Wood, G. H. (1990). El mapa de *El mundo de Juan Lobón*. *Hispania* 73(3), 605-615.
- Yborra Aznar, J. J. (1997). *Aproximación al universo narrativo de José Manuel Caballero Bonald*. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz.
- (1998). *El universo narrativo de Caballero Bonald*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- (2020). *Eras la noche, la novela de la claridad de Ramón Pérez Montero*. Libros de la Herida.  
<https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/09/jose-juan-yborra-escribe-sobre-la.ht>







## **2. SECCIÓN MISCELÁNEA**



**LA POESÍA SOCIAL DE ANGELINA GATELL.  
CRÍTICA Y DENUNCIA EN *ESA OSCURA PALABRA* (1963)  
Y EN DOS POEMAS EXENTOS APARECIDOS EN LA  
REVISTA *POESÍA ESPAÑOLA* EN 1958**

**THE CRITIC POETRY OF ANGELINA GATELL.  
CRITICISM AND COMPLAINT IN *ESA OSCURA PALABRA*  
(1963) AND TWO EXEMPT POEMS THAT APPEARED IN  
THE MAGAZINE *POESÍA ESPAÑOLA* IN 1958**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.08>

ÁLAVA CARRASCAL, M.<sup>a</sup> EUGENIA  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/ EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (ESPAÑA)  
Investigadora postdoctoral  
Código ORCID: 0000-0002-7281-5618  
[maru.alava@opendeusto.es](mailto:maru.alava@opendeusto.es)

**Resumen:** En el presente trabajo analizaremos un libro de poesía de la escritora catalana Angelina Gatell Comas publicado en 1963 y titulado *Esa oscura palabra*. Presentaremos también dos poemas exentos que aparecieron en abril de 1958 en el número 69 de la revista *Poesía Española* y argumentaremos que fue durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta cuando la poeta realizó un estudio intenso en torno a la poesía comprometida, estilo predominante entre los poetas del medio siglo XX en España. El objetivo fundamental del trabajo es dar a conocer las dos composiciones inéditas en libro completo para redondear el panorama de una poeta que publicó durante su cénit creativo tres libros de poesía en la línea de la poesía del compromiso: *Poema del soldado* (1954), *Esa oscura palabra* (1963) y *Las claudicaciones* (1969). Un estudio de algunos poemas representativos del segundo poemario de 1963, el de carácter más crítico de entre los tres publicados, abre el trabajo para contextualizar también la obra de la poeta respecto de las características fundamentales del panorama del grupo poético del cincuenta. En último término, se trata de sumar la obra de Angelina Gatell a la de los nombres fundamentales de aquel periodo en un ejercicio de reescritura del discurso del canon en literatura.

**Palabras clave:** Angelina Gatell. Poesía comprometida. Medio siglo,. Existencialismo. Poesía crítica.

**Abstract:** In the present work we will analyze a poetry book of the catalan writer Angelina Gatell Comas, which was published in 1963 and titled *Esa oscura palabra*. We will also present two poems that were published in April 1958 in the magazine *Poesía*

*Española* and will argue that it was during the decades of the fifties and sixties when the poet worked intensely in the poetry of the compromise that was on fashion during the mid-twentieth century in Spain. The main objective of this work is to show both poems that appeared only in the magazine so as to complete the panorama of Gatell's social poetry that was also published in book format by means of three titles: *Poema del soldado* (1954), *Esa oscura palabra* (1963) and *Las claudicaciones* (1969). A study of the most representative poems of the compromise in the book of 1963 will be presented at the beginning of the paper so as to put in context the work of the poet and also to go through her main accidents in poetry and thus insert her name in the literary canon of the period.

**Key-words:** Angelina Gatell. Poetry of compromiso. Mid-twentieth century. Existentialism. Critic poetry.

## 1. INTRODUCCIÓN

Angelina Gatell Comas (1926-2017) fue una poeta comprometida tanto en vida como su en poesía. Nacida en Barcelona, tuvo que exiliarse a Valencia cuando era una niña porque durante la Posguerra Civil su familia estuvo siempre en el punto de mira político por sus inclinaciones republicanas. En Valencia conoció a José Luis Hidalgo y a José Hierro y comenzó a desarrollar su pasión por la lectura desde su adolescencia. Su inclinación por la poesía fue temprana como creadora. Antes de publicar su primer libro en 1955, *Poema del soldado*, que fue premio Valencia de poesía en 1954, Gatell ya había comenzado a escribir hacia finales de la década de los cuarenta en forma de colección de sonetos amoroso-sentimentales. Lamentablemente toda esa prehistoria poética quedó inédita en libro completo ya que la autora se dio a conocer con su poesía del compromiso en aquel año de 1955.

*Poema del soldado* fue un largo monólogo dramático sobre la guerra. Una «parábola poética en torno al tema de la guerra» (Payeras Grau, 2009: 185) con un afán pacifista y un tono marcadamente existencialista. Pero Gatell continuaría estudiando intensamente las tendencias poéticas en boga en su época y así evolucionó hacia composiciones más críticas y de cariz más protestatario, muy en la línea de lo que José María Castellet proponía en el prólogo de su antología *Veinte años de poesía española* (1959), que venía definido vagamente con el marbete de «realismo histórico». *Esa oscura palabra*, su segundo título publicado, reunía poemas escritos desde años antes pero con una clara intención de determinación en la crítica desde una posición de autoridad, de responsabilidad asumida, que

## 2. Sección Miscelánea

acercaba a la poeta a las composiciones de los poetas contemporáneos más jóvenes, como los de la canónica Escuela de Barcelona, aunque ella nunca llegase a apostar por la experimentación formal, tal y como sí que hicieron muchos de aquellos poetas «experienciales».

La poesía de Angelina Gatell quedó finalmente marcada por un gusto existencial que nunca desaparecería del todo y que alcanzaría su cénit en el último poemario publicado durante el medio siglo: *Las claudicaciones* (1969). Pero ese balance entre lo más protestatario y una reflexión introspectiva sobre un compromiso asumido por la generalidad, sobre la injusticia sufrida durante la dictadura para aquellos que pertenecían al bando de los perdedores, permitió que su poesía fuese equilibrada, bella y cuidada; y que alcanzase cotas de sencillez retórica y explicitud suficientes para no eludir el compromiso, a la vez que se mantenía un componente metafórico que la poeta había aprendido durante sus primeros balbuceos poéticos de finales de aquella década de los cuarenta. Ese equilibrio poético, vehiculado fundamentalmente por un ritmo versolibrista con tendencia endecasilábica, no desaparecería ni siquiera en su segunda etapa poética, orientada en torno a la recuperación de la memoria histórica, que comenzó, tras un silencio editorial de treinta y dos años, con la publicación de su antología y nuevo poemario *Los espacios vacíos y desde el olvido* (2001).

El libro de 2001, editado por Bartleby en colaboración con la propia autora, abriría la veda de una recuperación necesaria que se llevó a cabo a través de la publicación de cinco nuevos poemarios y dos antologías durante los primeros años de nuestro siglo. En la reciente redición de *Poema del soldado* por esa misma editorial, de hecho, la poeta Sandra Santana definía en su epílogo el esfuerzo de recuperación de la memoria histórica acometido por Gatell en los siguientes términos: «un recordatorio trémulo de una poeta que subraya la imposibilidad del olvido» (Sandra Santana *apud.* Gatell, 2020: 71).

En las siguientes páginas prestaremos atención al segundo libro de poesía publicado por la autora en 1963, durante su primera etapa poética, para analizar su cénit como poeta crítica del medio siglo. No evaluaremos todas las composiciones que en él aparecen sino solo las más representativas de esa tendencia. Completaremos el análisis de la poesía social gatelliana con dos poemas exentos que aparecieron en abril de 1958 en el número 69 de la revista *Poesía Española*, «Reo» y «La prisa», que son además un buen

ejemplo de la gran cantidad de obra inédita que la poeta dejó escrita y sin componer como proyecto completo, seguramente a raíz de un ejercicio de auto-censura que fue siempre esencial en su vida. A través de los poemas del libro y de los dos inéditos en libro completo observaremos además como ese equilibrio entre existencialismo y poesía crítico-protestataria fue evolucionando de manera imbricada durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta en mitad de un estudio poético intenso de una autora prolífica cuya obra debe hoy ser recuperada en su totalidad.

Un objetivo tácito y último del trabajo es revisar la poesía de Angelina Gatell, que se encuentra fuera del canon del medio siglo, a pesar de que ella misma colaborara con la poeta Carmen Conde en el esfuerzo compensatorio que la segunda hizo con sus antologías *Poesía femenina española viviente* (1954) y *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971), ayudando a Conde en la recopilación de nombres del segundo tomo y añadiendo notas críticas a la obra de cada una de las poetas incluidas. Volver a su libro de poesía social más representativo, marcado por una tendencia crítico-protestataria individualista, así como a dos poemas que en esa misma línea fueron publicados solo en revista, nos servirá como telón de fondo para acometer una revisión lo más abarcadora posible de la obra de una autora injustamente olvidada que en la famosa antología revisionista de mujeres poetas, *Ilimitada Voz*, José María Balcells, en referencia a sus tres libros publicados, ya definió en 2003 los siguientes términos:

El alegato antibelicista resulta especialmente manifiesto en su primer libro ... . En el segundo conjunto, ... es el testimonio de la solidaridad –cívica y metafísica- con el hombre, el que prima, en virtud de compartir las mismas circunstancias sociales y la misma condición. Ante esta última se claudica inevitablemente, y ante la histórica puede que también cuando de una férrea dictadura se trata, como se denuncia en *Las claudicaciones* (1969) (Balcells, 2003: 33).

## **2. CRÍTICA Y DENUNCIA EN ANGELINA GATELL: ALGUNOS POEMAS DE *ESA OSCURA PALABRA* (1963)**

La poeta se adaptó a su tiempo y supo sacar el mayor partido a sus limitaciones, siempre consiguió hacer el doble de lo que debía ser la mitad. Empleó su poesía como una palestra desde donde trasladar su crítica al mundo injusto que la rodeaba y logró hacerlo, teniendo en cuenta a todas las clases desfavorecidas. Dentro de ese esfuerzo ímprobo, Gatell escribió para



los pobres, para los vencidos, para los exiliados, para las mujeres, para los poetas de fuera del canon, y ejerció una labor de recuperación de nombres de todos aquellos que no tenían la misma suerte que ella de tener voz en el mundo cultural de una España autárquica y falta de referencias literarias externas.

También ensayista y narradora, su esfuerzo no solo se dejó traslucir en su poesía, pero sí muy especialmente en ese género. Amiga íntima de Carmen Conde, Gatell supo además entender su posición doblemente desfavorecida dentro del ambiente sociocultural del franquismo y optó por emplear su voz de poeta, mujer, en favor de una universalidad que no dejase fuera ningún conflicto social y que se inscribiera en esa necesidad de responsabilidad moral que describía Jaime Gil de Biedma en una carta a María Zambrano recogida en sus memorias:

... Todos piensan que habrán de ver lo que venga –cuando yo salí de España, unos esperaban no verlo y otros desesperábamos de llegarlo a ver- y empiezan a prepararse, no sea que suene otro imprevisto chasquido y, de la noche a la mañana, todo el aparatoso andamio del régimen se venga al suelo. Hoy los intelectuales –sobre todo los jóvenes- somos *resistenciales*. Está muy bien, aunque no deja de ser un poco cómico (Gil de Biedma, 2017: 222, el resaltado es propio).

Esa fue una tendencia común a todas las escritoras de la generación, que consiguió efectivamente hacerlas necesarias a la vez que les permitió mantener su propia voz de mujeres en su visión del mundo; y les ayudaba, en último término, a auto-explicarse a sí mismas en tanto que creadoras y mujeres viviendo en una dictadura misógina (Acillona, 1993: 5). Una antología preparada por Gatell en 2006, *Mujer que soy: La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, recabaría de hecho todos esos planteamientos en un interesantísimo estudio introductorio y una nómina de once poetas elegidas por Gatell en torno a su compartida problemática social durante los duros años del franquismo.

En *Esa oscura palabra* hay muestra de todas esas preocupaciones puesto que se trata del poemario de la autora que se situó como cumbre de su compromiso social en poesía. Los poemas recogidos en el libro reflejan una preocupación por la injusticia social extendida a toda la población de una España empobrecida culturalmente de forma deliberada; un canto a los vencidos y a su libertad; un sentimiento de exilio interior sufrido por

aquellos que deben vivir rodeados por potenciales enemigos; y un ansia de universalidad y de reconocimiento a la labor necesaria de las mujeres en la reconstrucción del país después de una guerra fratricida. Todo ello está acompañado de un tono beligerante y extremadamente crítico que supone una novedad respecto al primer poemario de la autora, *Poema del soldado* (1955), que contenía un existencialismo manifiesto heredado de los autores de los primeros años de la posguerra, como Manuel Molina o el ya mencionado José Luis Hidalgo, de cuyo *Los muertos* (1947), Gatell escribiría lo siguiente en la revista *El Urogallo* en 1972:

En este libro la voz de Hidalgo ha alcanzado ya toda su madurez. Nos llega transparente, tersa, volcada hacia la claridad, .... La idea impulsora del libro ... fue cantar a los muertos de la guerra, pero el tema fue haciéndose más ancho y profundo a medida que iba siendo también más íntimo y angustiado hasta desembocar en lo que todos han querido ver una premonición. ... (Gatell, 1972: 72).

Efectivamente, su *Poema del soldado* también se había orientado en torno a los muertos de una guerra, de la Segunda Guerra Mundial en su caso, y lo había hecho en forma de largo poema en apóstrofe a Dios, cantado desde una voz poética masculina de un soldado muerto después de matar a su contrincante. *Esa oscura palabra* presentaba, sin embargo, una concientización mayor, una mayor autonomía poética que trasladaba la voz de una poeta ya madura dispuesta a responsabilizarse de su propia crítica en primera línea de fuego, y con pocas trazas además de un léxico en la línea de la poesía religiosa. Tal y como lo definía Luis Jiménez Martos en su antología de 1961, *Nuevos poetas españoles*, aparecida en *Ágora*, el fenómeno de transición de la poesía de posguerra entre los primeros años y el medio siglo, podía entenderse precisamente a través de ese giro hacia el individualismo en los poetas más jóvenes:

Lo más frecuente ha sido la presentación de la realidad, la renuncia al ensueño. ... Poesía humana y trascendente se ha llamado; sí, pero más bien del hombre común. Poesía ceñida al tiempo. Objetiva. ... Y entonces observamos que justamente la primera característica por la que esta nueva promoción puede ser distinguida consiste en un palpable regreso al individualismo; ... (Jiménez Martos, 1961: 13).

Aunque sí que hay sin embargo algunos poemas en el libro de 1963 que mantienen todavía un léxico religioso, también recurrente en la poesía de los primeros años de la posguerra, pero seguramente se tratase en su caso

de una estratagema para escapar la censura, puesto que sabemos además que la poesía de Gatell está escrita desde el agnosticismo. Y, en todo caso, ese componente de existencialismo orientado hacia una crítica más universalista<sup>38</sup>, habría desaparecido notablemente en el libro. Incluso en *Las claudicaciones* (1969) hay aún algunas composiciones que mantendrían el formato de enunciación poética en apóstrofe a Dios, pero ello puede entenderse como el último recodo de una imprecación desesperada a una conciencia superior, responsable de todos los males acaecidos en la tierra. En particular, en *Las claudicaciones*, el poema titulado «La espera» recurriría por ejemplo de nuevo a esa herramienta poética: «Dime hasta cuándo / tendré que estar en esta esquina viendo / pasar la vida, soportando / la lluvia, el sol, el miedo ...» (Gatell, 2010: 23). La intención crítica, en todo caso, siempre tiende hacia ese individualismo creciente.

De hecho, en lo que respecta al léxico religioso, al igual que en la poesía de muchos otros autores del medio siglo, fue heredado desde aquellos primeros años de la posguerra como un arquetipo compartido que se mantuvo también a lo largo de los años siguientes<sup>39</sup>, y que en cada autor

---

<sup>38</sup> Así definía la transición entre las dos primeras generaciones de posguerra Ángel Luis Prieto de Paula en su canónica antología de voluntad historicadora del medio siglo, *Poetas españoles de los cincuenta* (2002: 38), siguiendo además las directrices que Luis Jiménez Martos había trazado en su mencionada antología de 1961, y también la introducción de Carlos Bousoño a su estudio de la poesía completa de Francisco Brines, aparecida después en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción* (1984), que definió de manera bastante prescriptiva la poesía de la primera posguerra con una vocación temática última o, si se quiere, con un punto de partida en el conjunto de la sociedad; en contraposición a la poesía «crítica», individualista y personal, que se generó a medida que avanzaba el siglo: «La generación de Brines significa, en este sentido, una considerable atenuación. Al desequilibrarse el complejo 'persona-sociedad' a favor del primer miembro, el mayoritarismo, sin ser negado, es menos aplaudido. Ya no se exhibe en calidad de alarde y desafío. Existe sin estridencias y asoma como en sordina» (Bousoño, 1984: 40).

<sup>39</sup> En la misma antología de 2002 de Prieto de Paula a que recurriamos en la nota anterior, el crítico aúnaba de hecho el componente del existencialismo precisamente con las formas arquetípicas de patetismo religioso para describir esa crítica universalista, con vocación de colectividad, que fue habitual en la poesía de los primeros años de la posguerra: «... [P]redominó un tono exasperado, en ocasiones tremendista. Allí fue surgiendo, junto a la protesta existencial de carácter individual, otra de signo colectivo, .... A menudo esta escritura presentaba rasgos procedentes de la poesía religiosa, que había evolucionado hacia el agonismo ..., propio[s] de la lírica existencial. ... La fosilización formal en que

podía entenderse de manera diferente. En el caso de Gatell, José Gerardo Manrique de Lara describía esa tendencia como sigue en su análisis de *Poema del soldado*, insertado dentro de un artículo titulado «El hombre-símbolo en la poesía de Angelina Gatell» que apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en el número 169 de 1964:

En todo gran poeta, aún a su pesar, se manifiesta un tema lírico fundamental que luego tratará de desarrollar en un alarde de sucesivas variaciones. ... [E]n Angelina es simplemente la insatisfacción ante las cosas creadas, la imperfección del orden natural, la impotencia del hombre ante la angostura del círculo vital en que necesariamente se debate. Si en la poesía de Angelina Gatell aparece insistentemente la palabra «dios» no es por razones teológicas, sino por la simple necesidad de *recurrir a la autoridad* para la denuncia de algo condenatorio y flagrante (Manrique de Lara, 1964: 128-129).

Y parece una impresión bastante atinada además, como decimos, de esa intención de escapar a la censura que podría ser la causa directa del mantenimiento de ese tipo de léxico en los poemarios de 1963 y 1969, donde la coherencia en torno a esa esfera no fue desde luego la misma que la que sí que había existido en el libro de 1955. En *Esa oscura palabra*, en «Ruego», poema dedicado a Carmen Conde, se puede encontrar un ejemplo de ese léxico aislado relacionado con la poesía religiosa: «Escucha, Señor, ¿no nos oyes? / ¿O no quieres oírnos?» (Gatell, 1963: 34). Pero en todo caso se puede plantear que ese recurso lexical fue desapareciendo paulatinamente en la poesía gatelliana, como si se tratase de una suerte de liberación.

Volviendo al análisis en específico de *Esa oscura palabra*, no se puede dejar de mencionar que algunos de los poemas que lo componían ya habían aparecido en la revista *Cuadernos de Ágora* de Concha Lagos en 1957, 1960, y 1961 respectivamente, y uno incluso en el famoso número antológico de Carlos Bousoño, núm. 27-28 de 1959, que constituía a la poeta como miembro oficial de la generación del medio siglo<sup>40</sup>. La falta de publicación de más libros completos en esa misma línea del compromiso no

---

desembocó el patetismo de la lírica existencial favoreció el tránsito a una poesía igualmente protestataria, pero más coloquial y menos agónica dirigida «a la inmensa mayoría», en que la obsesión personal es desplazada por la preocupación colectiva. ...» (Prieto de Paula, 2002: 10-11).

<sup>40</sup> Con ese dato podemos corroborar también que los dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía Española* fueron escritos al alimón de que se consolidase ese estudio poético en la línea del compromiso, como venimos proponiendo.

es demasiado sorpresiva si tenemos en cuenta que la auto-censura podía estar motivada en la autora por un sinfín de razones, desde las dificultades económicas inherentes a la publicación de poesía en el medio siglo<sup>41</sup>, hasta su afán por la corrección y la calidad poéticas. Al margen, evidentemente, de la censura que todos los escritores «sociales» de izquierda tuvieron que vivir durante los años duros de la dictadura franquista, la poética que Gatell preparó en 1965 para la famosa antología de poesía amorosa de Jacinto López Gorgé de 1967 es también muy ilustrativa acerca de unas motivaciones auto-censorias muy personales que en el caso de esta autora fueron decisivas:

Quisiera que mis poemas fueran capaces de retener la fuerza y la esperanza con que fueron escritos. Pero este deseo mío rara vez se logra. Tengo la evidencia angustiosa de que mis poemas no me representan, ni me definen, ni me descubren. Con frecuencia, una vez escritos, me son casi ajenos. Y me rindo. He ahí por qué cuido tan poco su destino (Gatell *apud*. López Gorgé, 1967: 368).

Así que solo tres poemarios completos vieron la luz editorial durante el momento de máxima producción poética social de la autora y esa fue, bidireccionalmente, seguramente otra de las razones clave para su falta de inserción en la mayoría de nóminas canónicas del medio siglo en lo sucesivo.

Pasando ahora a analizar algunos de los poemas más representativos del libro de 1963, en lo que respecta a esa tendencia crítico-protectoria individualista que en este trabajo queremos revisar, no se puede evitar comenzar por «La respuesta»<sup>42</sup>, que es también el primer poema del libro. Es un soneto dedicado a Ángela Figuera, poeta vecina y amiga de Gatell en Madrid donde la barcelonesa vivió desde 1958 ininterrumpidamente. El soneto, herencia en su forma de su prehistoria poética, es una respuesta a *Toco la tierra. Letanías* (1962), el último poemario de la poeta vasca antes

---

<sup>41</sup> Muy interesante a este respecto es la experiencia personal que narra Carlos Barral en *Cuando las horas veloces* (1988) respecto al negocio editorial, del que él mismo fue un gran acicate durante aquellos años, y las dificultades de selección que se suscitaban en las colecciones de poesía cuando se trataba de atender simultáneamente a criterios de calidad y de rentabilidad económica en una difícil situación cultural, que también describe muy detalladamente a través de datos de mercado concretos Emili Bayo en *La poesía española en sus colecciones (1936-1975)*, Lleida: Estudi General, 1991.

<sup>42</sup> Apareció en el número 57-58 de *Cuadernos de Ágora* en el verano de 1961.

de un largo silencio editorial. Se trata de un llamamiento a los poetas a no dejarse vencer por el dolor<sup>43</sup>. El afán por compartir la denuncia, el afán por sentirse parte de un grupo que lucha es otra constante de su poesía y se puede percibir incluso en la disposición enunciativa de mucha parte de la misma donde el «nosotros» se emplea como refuerzo del sentimiento de grupo ante la desolación. En el segundo terceto, en particular, la poeta exhorta a los compañeros de generación a combatir, exigiéndoles una respuesta ante la inmundicia: «Pero decidme ahora, compañeros, / ¿quién podrá contestarme en los senderos / si están vuestras respuestas enterradas?» (Gatell, 1963: 15). La composición es un buen reflejo de ese carácter protestatario de todo el libro, asumido desde una perspectiva individual de dolor, también con un fuerte componente existencial que nunca desaparece. En el poema exento «Reo», de *Poesía Española*, veremos como ocurrirá un fenómeno muy similar cuando la voz poética clame el peso que ostenta la derrota y sienta la necesidad de claudicar tras una lucha intensa, ante una culpa artificialmente impuesta y una feroz falta de libertad.

«Cristo de España»<sup>44</sup>, el segundo poema del libro, también es muy útil para evaluar lo explícitamente crítico del mismo. Es una composición de amplia extensión que se acompaña de un paratexto en forma versos del poema «El Cristo yacente de Santa Clara» de Miguel de Unamuno: «Porque este Cristo de mi tierra / es tierra»; y que emplea de nuevo la fórmula de apóstrofe no respondido a Dios para dirigirse una suerte de autoridad panteísta que ha permitido que la tierra de España haya quedado devastada: «Hemos dejado atrás toda cosecha / de frutos jubilosos...» (Gatell, 1963: 16). Lo desgarrador del poema es evidente en el léxico que se emplea, cuya ironía existencial está tremendamente marcada tanto en los nombres como en los adjetivos, en forma de una declamación desesperada a una conciencia superior que no escucha: «gritas y gritas, siempre inútilmente...» (Gatell, 1963: 17). De nuevo, la crítica viene compartida por un grupo en la forma enunciativa, por una suerte de sufrimiento colectivo: «Somos un pueblo triste, / mutilado, / absorto...» (Gatell, 1963: 17). De esta manera, se enfatiza lo protestatario del poemario a la vez que se asume la voz cantante

---

<sup>43</sup> Se trasluce de la composición un sentimiento de empatía con Figuera que es muy habitual en Gatell.

<sup>44</sup> Apareció en la revista *Caracola* en julio de 1956 y aparecería también en ese mismo año en la selección anual de Rafael Millán para su *Antología de la poesía española (1955-1956)* publicada por Aguilar.

de la denuncia, desde una cierta posición de autoridad en forma de portavoz de una comunidad, que es capaz de dirigirse incluso a Cristo.

El poema está escrito en verso libre pero priman los endecasílabos blancos arromanzados, como es característico de la poesía gatelliana. De hecho, en la tertulia literaria que se celebró en el Café Gijón el 30 de abril de 2019 con motivo del proyecto de Bartleby de reeditar *Poema del Soldado*, Manuel Rico, el crítico por excelencia de la poeta durante el siglo XXI, comentaba que en su poesía dominaban las formas clásicas, además de manejarse en el verso libre y no estrófico que combina a la vez el endecasílabo, el eneasílabo, el decasílabo y el alejandrino, consiguiendo un resultado a su vez moderno y tradicional (Manuel Rico *apud.* Santana *et al.*, 2019). Efectivamente, el versolibrismo es también fundamental pero está a menudo presidido por el verso de once sílabas acentuado en 1, 4, 6, 10, es decir, yámbico reposado, que se combina con el heptasílabo y el octosílabo en la mayoría de las ocasiones. En una crítica a *Las claudicaciones* que publicó Gerardo Diego en el diario *Arriba* en marzo de 1970, el poeta definía el metro de la poesía de Gatell en los siguientes términos:

El verso de nueve sílabas está usado en el libro con musicalidad y fortuna. Y no solo (sic.) este verso, sino el verso ondulante, vario, de esquema claramente numérico, pero con libertad constante para escaparse por todas las tangentes de la fidelidad al sentimiento que le proponen. Se nota enseguida cuando el poeta lo es de verdad por esa fidelidad del verso a su contenido o intención (Gerardo Diego *apud.* Gatell, 2010: 9).

Y, respecto de ese curioso uso del verso eneasilábico, «usado con musicalidad y fortuna» en *Las claudicaciones*, podríamos decir que se ha considerado siempre una herencia modernista, también rastreable en la poesía de José Hierro que sin duda fue un referente fundamental para la poeta. De hecho, en una crítica a la poesía de su madre, el también poeta y premio Adonais de 1988, Miguel Sánchez Gatell, describía una herencia modernista del 98 en la primera etapa de la poesía gatelliana (Sánchez Gatell, 2018), que será efectivamente rastreable especialmente en *Esa oscura palabra*, y, en particular, en el poema que estamos analizando. Luis Jiménez Martos, en su crítica a *Esa oscura palabra* aparecida en *La Estafeta Literaria* en abril de 1963, decía lo siguiente acerca de «Cristo de España»:

... Situada así queda claro que Angelina Gatell resulta epígono –con algunas vetas personales- de una escuela que ... recogió algo del espíritu agorista del 98 –aquí *Cristo de España*-, y ha puesto en contacto la lírica con preocupaciones muy actuales. ... (Jiménez Martos, 1963: 22).

El siguiente poema analizado será el titulado «Un hombre», pues también es muy ilustrativo de la tendencia crítico-protestataria objeto de comentario. El poema está fuertemente marcado por el componente de la autoridad individual en tanto que se compone de una repetición anafórica básica del verso «He visto a un hombre». La poeta describe a ese hombre, casi imaginario, como el correlato objetivo de una sociedad acabada y marchita, totalmente devastada de nuevo. Todas las estrofas, no tradicionales y escritas en verso libre, están llamadas a profundizar en esa descripción de la desgracia, feísta y cruda. Especialmente la penúltima estrofa es ilustrativa a esos efectos:

He visto a un hombre  
de bruces sobre el barro más humilde,  
arañando la tierra,  
respirando a...  
con las manos hundidas en la tierra,  
con la tierra quemándole los dientes,  
con la voz derramada por la tierra,  
llamando a Dios, a gritos, por la tierra.  
(Gatell, 1963: 19)

En una crítica que Leopoldo de Luis hacía al poemario de 1963 en *Papeles de Son Armadans*, el crítico definía la poesía gatelliana, en general, en los siguientes términos: «expresa un destino trascendental y grave del destino de la mujer y de sus preocupaciones en el angustiado mundo de nuestros días» (Luis, año VIII: 105), palabras que se pueden emplear para comprender el poema que estamos analizando sin duda. Y, un poco más adelante, el crítico decía lo siguiente acerca del libro: «[E]sta palabra, oscura, por entrañada y apesadumbrada, pero clara y frutal por vocación, con apetencia sensual de vida no del todo oculta en la sombra de una comprensión atribulada del mundo» (Luis, año VIII, p. 106), lo cual era también una descripción atinada del componente de denuncia que tan explícitamente se puede apreciar en este poemario de Gatell de 1963, así como de un componente de esperanza del que hablaremos más adelante.



Es fundamental tener en cuenta que, temáticamente, el exilio es el hilo conductor principal de *Esa oscura palabra*. En los poemas «Rambla», «Tregua» y «Madrid» aparece una simbología recurrente que permite determinar una evaluación de lo vivido por parte de la autora en ese movimiento territorial Barcelona-Valencia-Madrid, que además se repetiría en su último poemario publicado, escrito completamente en catalán<sup>45</sup> y titulado *La veu perduda* (2017). La simbología es relevante en tanto que establece la relación entre las tres ciudades. Y la propia disposición del libro, en tres apartados, la corrobora. Sin embargo, hay que matizar que este sentimiento exilar debe entenderse como el de un exilio interior. Si empleamos el trabajo de Paul Ilie (1981) podemos definirlo como sigue:

[u]n estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas [puesto que] vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes [y] aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio (Ilie, 1981: 8).

Si observamos unos versos incluidos en el último poema del tercer libro publicado de la autora, «Niña mía», vemos que ese sentimiento es exactamente el que permite entender su poesía en este ámbito del exilio: «... / pero quiero decirte que el exilio / -y exilio es también el silencio, / el miedo / y esta manera pasiva de llorar- / nos destruye/ ...» (Gatell, 2010: 75). Y en una entrevista concedida a Miguel Ángel Ortega Lucas la poeta describiría su desarraigo interior en la vida peninsular del medio siglo en los siguientes términos, que dejaban pocas dudas al respecto de sus sentimientos de exilio interior: «La guerra es lo más bestial que existe, porque llega un momento en que es o *tú o yo*. Es espantoso, pero es así» (Gatell *apud.* Ortega Lucas, 2017).

Efectivamente, la simbología empleada en las tres composiciones mencionadas es fundamental para determinar esta temática y supone además un primer paso para lo que en *Las claudicaciones* se configuraría como una estructura simbólico-metafórica más coherente. Los símbolos con origen en el mundo de lo natural, como el agua o el naranjo, son los que priman en el universo gatelliano; y el primero, símbolo arquetípico por antonomasia, fue también compartido por casi todas sus compañeras de generación porque les

<sup>45</sup> Traducido por Miguel Sánchez Gatell y publicado en 2017, póstumo.

servía además para presentar una feminidad fluida, en constante cambio. En los tres poemas que establecen esa línea de exilio podemos encontrar el siguiente léxico relacionado con esos símbolos. En «Rambla» el agua es fundamental y supone una metáfora contradictoria porque es a la vez el elemento que enraíza con la tierra de origen, delimitando las raíces del individuo, y a la vez supone una libertad absoluta, como el río que desborda su cauce: «No lo intentéis siquiera. No hay vasija posible, / capaz para mis ansias. Os digo que es inútil. / Yo soy la rambla inmensa, troquelada de espuma / huyendo eternamente» (Gatell, 1963: 41). Podemos saber que el poema tiene que ver con la ciudad de Barcelona, en su caso, porque en el primer apartado del libro el poema «Patria», dedicado a los hijos, así lo hacía estableciendo una clara conexión con esta otra composición a través de la metonimia de las aguas con las calles emblemáticas de la capital catalana. «Tregua» está marcado por el símbolo del naranjo, en alusión a Valencia, en el que la propia poeta se transmutará en una composición titulada precisamente «Naranjo». El poema está llamado a ensalzar la ciudad de recepción del primer exilio, como lugar de descanso, de recogimiento, ante los primeros horrores vividos en la niñez. La conexión con Barcelona se establece precisamente a través del elemento del agua, esta vez del mar, otro símbolo recurrente en Gatell y que marcó en vida a la poeta: «... Mas no quiero / renunciar a estas aguas que me acogen, / -una extrañas aguas de bondad / casi olvidadas-» (Gatell, 1963: 44). En «Madrid», el léxico relacionado con la simbología marina será precisamente la que separa a la capital española de las ciudades costeras y hará más duro aún el segundo exilio: «Yo te canto, ciudad, desde el instante / en que puse mis manos marineras / sobre la frente tuya, decorada / de fugitivos cobres...» (Gatell, 1963: 59). Sin embargo, el agradecimiento también aparece, y la larga composición que compone todo el tercer apartado del poemario terminará en una clave de positividad: «Aquí, sobre tu suelo, se acumulan / luces germinadoras de esperanza, / y una nueva ciudad brota en lo oscuro / de cada pecho que eligió el destierro» (Gatell, 1963: 63). Ello también es habitual en la poesía de esta autora, como ya venimos anunciando.

Merece la pena terminar esta revisión de *Esa oscura palabra* aludiendo a otra sub-temática que está presente en el libro, estrechamente relacionada con la intención última de denuncia social: la infancia como paraíso perdido, también un tema recurrente en la obra poética de Gatell. En

su antología canonizadora del grupo del cincuenta de 1978, *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*, el poeta Juan García Hortelano describía este tema como fundamental para todos los poetas del medio siglo:

... Encontraremos una de las áreas más fértiles en ideas y sugerencias en el desarrollo del asunto del amor. ... [N]o escucharemos dos voces iguales, cada electrocardiograma nos da una curva peculiar. ... El tratamiento clarividente del amor, la ausencia de compulsión afectiva y el equilibrio moral son indicios de una visión inédita. ... (García Hortelano, 1978: 29-30).

Y es evidente que Gatell lo compartió con sus compañeros. Pero incluso podemos decir que le añadía un componente nuevo porque en varios poemas del libro, como «Platero y tú» o «Nana para dormir a mis hijos», la poeta apuesta por las generaciones futuras con la esperanza de la posibilidad de cambio.

En el ya mencionado «Patria», por su parte, la poeta aúna esa temática de los infantes con el universo de lo privado, dedicando el poema a sus propios hijos. De esa manera, la poeta traza un círculo entre el universo de lo privado y de lo colectivo, transmitiendo la denuncia social en forma de mensaje a los propios hijos: «La lluvia, digo, hijos. Llanto, tierra. / Esta es la patria, el vientre que os asume / sin esperanza, sin ternura, / devastado, ofendido...» (Gatell, 1963: 33). Efectivamente, esa unión entre el mundo interior y el exterior llegará a su cénit en *Las claudicaciones* y será también fundamental en la poesía gatelliana. En el libro de 1969 el hastío existencial se trasladará a través la introspección de una autoridad asumida en primera persona. El último poema del libro, el ya mencionado «Niña mía», es un ejemplo perfecto de esa intención introspectiva de auto-explicarse y auto-exponerse a través de un repaso de la infancia en un momento de la vida donde el cansancio parece que no va a permitir seguir adelante: «Qué difícil es hablarte, niña, asirte. / Estás tan lejos ya... Acaso ni me entiendes.» (Gatell, 2010: 78).

Precisamente, ese componente de la infancia como elemento esperanzador aparece también en esa composición, específicamente a través de la infancia de la propia autora, situándose así a sí misma como parte de la generación a la que pertenece, en un afortunado juego meta-referencial de sociocrítica. Y es que, afortunadamente, toda la segunda etapa poética de la autora desmentirá esa tendencia nihilista apreciable en el poemario de 1969

y conformará, además, la cima coronada de esa imbricación de la esfera del mundo interior y el exterior que se viene planteando. La esperanza habría sido la motivación fundamental que lo permitiera.

### 3. «REO» Y «LA PRISA», DOS POEMAS PUBLICADOS EN *POESÍA ESPAÑOLA EN 1958*<sup>46</sup>

En la revista *Poesía Española* dirigida en el Ateneo por José García Nieto en la década de los sesenta, Gatell tuvo varias colaboraciones de crítica literaria. Se dedicó durante el año de 1964 a escribir la sección «Noticiero», donde se exponían las actualidades literarias tanto del ámbito nacional como del internacional<sup>47</sup>. También colaboró con varias composiciones poéticas durante esa década. Pero no se puede pasar sin mencionar una de sus colaboraciones más interesantes en esta publicación, que fue la carta abierta que escribió en diciembre de 1961 con motivo de la publicación de la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960). La autora se enfrentó al famoso crítico para expresar públicamente su opinión acerca del nuevo libro y sus muchos déficits. En particular, la crítica de Gatell es interesante en tanto que se sitúa a sí misma como sujeto activo de aquel panorama cultural, que estaba siendo conscientemente alejado de un canon formado artificialmente. La poeta reclamaba los nombres de muchos de sus compañeros que consideraba que habían sido injustamente excluidos:

Carmen Conde, José Luis Prado Nogueira, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, José Gerardo Manrique de Lara, Pura Vázquez, Miguel Labordeta, Susana March, Manuel Molina, Julián Andúgar, Manuel Pinillos, José Luis Gallego, Manuel Alcántara, Federico Muelas, Salvador Pérez Valiente, Manuel Altolaguirre, el padre Jesús Tomé, entre otros de bien ganado prestigio (Gatell, 1961: 3-4).

Ello es solo una pequeña muestra de cómo Gatell fue siempre muy consciente de las muchas injusticias a que fue sometida su obra. Hacia el final del siglo pasado, en una carta dirigida a Carmen Conde, Gatell se expresaba en los siguientes términos acerca de esa marginación vivida:

---

<sup>46</sup> Los poemas «Reo» y «La prisa» se reproducen como anexo en el apartado 5 de este artículo.

<sup>47</sup> Lo escribió en el número 138 de mayo; en el número 142 de octubre; y en el número 143 de noviembre; y en el número 144 de diciembre.

Veo en «Alaluz» el merecido homenaje que se te rinde. Lo único que lamento es que, una vez más, se haya prescindido de mí. Quizás es esta ocasión la que más me duele por ser tú una de las personas a quien más estimo, cosa, por otra parte, bien sabida por todos ya que nunca he desaprovechado ocasión para decir en público mi afecto y mi admiración por ti. Está claro que la gente ha decidido olvidarme tachándome de todas las listas. Penoso e injusto, pero... ¿Qué le vamos a hacer? ... (Gatell a Carmen Conde, 1977)

Y se unía así, además, a un grito colectivo de mujeres poetas que fueron excluidas del canon del medio siglo por la dificultad añadida que supuso para ellas ser recogidas en las nóminas del momento por múltiples razones, entre las cuales se encontraban la ya mencionada auto-censura y la dificultad de publicación.

Pero volviendo al tema que ahora nos ocupa, el primer poema exento aparecido en ese número 69 de la revista *Poesía Española*, en 1958, se titulaba «Reo» y era una larga composición de carácter crítico que metafóricamente describía a un hombre en situación de claudicación ante un encarcelamiento imaginado, a través de una voz poética en primera persona. Es un poema estructurado en estrofas de cinco versos tridecasílabos con rima asonante. La composición es muy equilibrada en términos de métrica y emplea un verso poco usual en español, también con reminiscencia modernista, como el eneasílabo que mencionábamos antes. Es inusual en Gatell, a excepción de su gusto por el soneto, encontrar composiciones tan regulares entre su poesía crítica. Pero ello es un ejemplo más de ese equilibrio que reclamábamos al inicio de este trabajo, que se mantuvo inalterable a pesar de la explicitud de las ideas de sus composiciones, como es el caso en «Reo». Es curioso como en este poema la poeta mantiene la voz masculina en la enunciación, tal y como habría hecho en *Poema del soldado*. En ese poemario de 1955 la narración en torno a la historia del soldado Miguel se hacía también en primera persona, siendo Miguel quién cantaba a Dios, y ello lo convertía en su caso en un «monólogo dramático» que alejaba parcialmente a la voz poética de una responsabilidad asumida en primera línea. En palabras de Ramón Pérez Parejo se puede definir el recurso como sigue:

... [L]os monólogos dramáticos, esto es: la objetivación como disfraz del yo. ... Estos conceptos designan el hallazgo o la elección por parte del autor de un personaje, objeto, situación, o acontecimiento que asumen la emoción particular que se desea expresar. El poema ofrece la posibilidad de ... la expresión de la realidad en el poema mediante un *alter ego*, un artificio, un personaje que viviera una ficción autobiográfica análoga a la de la experiencia del autor. ... (Pérez Parejo, 2002: 381-384).

Ya hemos visto cómo en *Esa oscura palabra* la crítica se asumía ya en primera persona y hemos comentado como en *Las claudicaciones* sería la introspección la que primara como cénit de una evolución sobre la preocupación mundo interior-mundo exterior. Parece entonces que en «Reo» esa tendencia al monólogo dramático estaba a medio camino entre el origen (1955) y el destino (1969). La poeta componía el canto del reo a través de una voz neutral que se asumía en masculino al inicio y que le alejaba parcialmente de la denuncia de la composición. Sin embargo, la autoría se terminaba asumiendo en las últimas estrofas, cuando la voz poética se tornaba femenina:

«Y será condenada...» comprended que es bien justo.  
No debéis ablandaros, vacilar, ante el limpio  
resplandor de mis ojos. Yo he venido a entregarme,  
y, convicta y confesa, a pagar esta deuda  
contraía por todos los que algún día soñaron.  
(Gatell, 1958a: 29)

Sin duda, ese juego con la voz lírica concede al desgarramiento del poema una intención introspectiva desde parámetros propios, a la vez que refuerza un componente específicamente femenino del poema. Así, la composición puede entenderse también desde una posición completamente existencial, aún sin perder el fuerte tono crítico que le acompaña. «Reo» se sitúa a la perfección a medio camino entre esas dos tendencias en desarrollo que estaban presentes en la poesía de Gatell durante aquellos años, y muestra una vez más una confluencia de todas las preocupaciones temáticas que poliédricamente se mantuvieron siempre en la coherente poética gatelliana. «La prisa» asumía por su parte la carga crítica más explícitamente que el poema anterior desde el inicio de la composición. La voz poética se identifica en su caso sin mayor complejidad con la voz autorial a modo de un «yo' pretendidamente no-ficticio» (Luján Atienza, 2005: 183), que habría sido lo más recurrente en la poesía social de la autora desde *Esa*

*oscura palabra*, en consonancia precisamente también con esa asunción de la función crítica desde una perspectiva de mayor individualidad, que como venimos repitiendo se inició con ese poemario de 1963. «La prisa» aborda así, desde una perspectiva explícitamente enunciativa en primera persona, la dificultad de la vida en mitad de un entorno caótico donde las relaciones humanas se nutren de hipocresía y falta de entendimiento sincero. La vuelta a la estrofa no clásica está llamada en este caso a representar ese sentimiento de caos y apremio del poema, a través también de la repetición anafórica del verso «no puedo detenerme». La poeta va avanzando desde lo más general hacia lo más concreto para hacer un repaso de todas aquellas esferas de la vida donde el hombre se ha visto vapuleado por la guerra y por la larga posguerra. Todas aquellas esferas donde hace falta amor y solo se encuentra desconsuelo.

Hay un ansia de pacifismo que se trasluce a lo largo de toda la composición y especialmente en la penúltima estrofa, compuesta de solo dos versos. Cuando la poeta clama «no puedo detenerme» por última vez, lo hace con nostalgia y con un afán conciliador que presume también un futuro más prometedor. Porque igual que en el «Niña mía» de *Las claudicaciones* podía atisbarse la esperanza a pesar del final pesimista del libro, también en «La prisa» se puede entender un ansia de tranquilidad, un ansia de sosiego que se presupone posible a pesar del final, de nuevo, extremadamente pesimista: «Yo quisiera decirte muchas cosas, / y estrecharte la mano» (Gatell, 1958b: 30). Ya hemos dicho que sería precisamente esa esperanza necesaria, como «conclusión», tal y como la propia Gatell la describía en una crítica literaria para *El Urogallo*, refiriéndose en su caso al poemario de su buen amigo Carlos Sahagún, *Estar contigo* (1973), la que le llevaría incluso a seguir peleando por la recuperación de la memoria en su segunda etapa poética:

[...] –yo creo que la poesía de Sahagún es enormemente esperanzada, de lo contrario sería difícil comprenderla- .... Una esperanza que surge del propio desaliento, que aparece siempre como una conclusión más que como un sentimiento subjetivo; fruto de un análisis permanente, algo sólido y absoluto. ... (Gatell, 1973:126).

Por eso, todos estos poemas comprometidos que hemos venido analizando en este trabajo deben entenderse también en esa línea. Porque a

pesar de las dificultades que reflejan, de lo duro de la crítica y de lo desgarrador de la denuncia, las composiciones de Angelina Gatell son esencialmente parte de una poesía en positivo que reclama la generosidad, el pacifismo y la colaboración conjunta para superar el trauma de la contienda civil. La naturaleza continuista, coherente y constante de su poesía es muestra tácita de todo ello.

#### 4. CONCLUSIÓN

La poesía de Angelina Gatell está aún por descubrir. Su tendencia a convertirse en una poeta comprometida fue a la vez una necesidad de su tiempo y una vocación sincera. La mayoría de los poemas escritos durante la década de los cincuenta y de los sesenta se movían por esas sendas. Su interés por el estudio poético le llevó a componer poemas equilibrados que no apostaron por las ideas en detrimento de la calidad y que le llevaron a ser una poeta comprometida de primer nivel. Sus evoluciones estilísticas están aún por estudiar porque una gran parte de su poesía sigue en forma de proyectos inéditos. Pero podemos asegurar que su mayor momento productivo ocurrió precisamente en esas dos décadas de los cincuenta y los sesenta.

*Esa oscura palabra* de 1963 significó el cénit de su carrera como poeta del compromiso y los dos poemas localizados en *Poesía Española* son dos buenos ejemplos que, en esa misma línea, ayudan a situar a Angelina Gatell como poeta social del medio siglo de pleno derecho. La evolución desde una poesía más existencialista hacia una crítica más descarnada, asumida desde una posición de autoridad y responsabilidad, se puede percibir especialmente en su poemario de 1963 y en esos dos poemas que hoy le hemos añadido a la tendencia crítico-protestataria que en todo ello es la protagonista.

Los temas principales de su poesía también se aúnan en el libro que hemos analizado, puesto que una de las características fundamentales de su obra es la coherencia y el continuismo. Podríamos resumirlos como los siguientes: la injusticia social manifiesta, el compromiso con las clases desfavorecidas, el planteamiento de la dicotomía del universo del hombre respecto de la mujer, el exilio interior, el pacifismo, la colaboración y la esperanza, sobre todo vehiculizada a través de las futuras generaciones. Con semejante plan de trabajo no es de extrañar que *Las claudicaciones*



supusiera, en 1969, un punto final temporal a una producción poética que, en sintonía con una vida difícil, siempre estuvo al servicio de la causa social en medio de una dictadura.

La existencia de una gran parte de poesía inédita en el haber de la autora nos indica que su producción poética fue extensa, e ilustra también, tácitamente, el difícil panorama al que las mujeres poetas tuvieron que enfrentarse durante la larga posguerra de un régimen que preferiblemente situaba a las mujeres en la esfera de lo privado. La dificultad de publicación y la auto-censura fueron dos trabas añadidas para aquellas autoras y fueron origen también de su marginación histórica en los discursos de la historia literaria del medio siglo que se generaron en lo sucesivo. La auto-censura, que podía proceder de muy diversas motivaciones en cada autor, en el caso de Gatell estuvo, además de por las razones evidentes que imponía un régimen dictatorial a una escritora de izquierdas, siempre mediatizada también por un criterio estético personal extremadamente exigente. Pero, en todo caso, los dos poemas exentos que hoy traemos a colación son solo un ejemplo de todos los proyectos inéditos que la autora tuvo en marcha por aquellos años y que merece la pena recuperar y estudiar exhaustivamente para completar el entendimiento que hoy se tiene de su poesía.

Que hoy podamos hablar de la poesía de esta autora y que contemos con toda una segunda etapa poética que poder estudiar es consecuencia de una tenacidad que nunca desapareció en Angelina Gatell y que le impulsó a seguir luchando por su libertad hasta sus últimos momentos en un entorno cultural difícil para las mujeres poetas. Seguir hablando de su obra es una responsabilidad que ella mantuvo hasta el final y a la que este trabajo pretende sumarse, ahora que nos encontramos además en un momento en que su recuperación se está llevando a cabo muy activamente por parte de la editorial con que la poeta trabajó durante el final de su vida<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Bartleby está preparando unas *Poesías Completas* para el futuro próximo (Manuel Rico *apud.* Gil Martín, 2021).

## 5. ANEXO

### Reo

He venido a entregarme. A cumplir mi condena.  
Reconozco y confirmo mis tremendos pecados.  
Proceded sin ternura. Es bien justo el castigo.  
Apresadme las manos con grilletes de fuego;  
arracadme la luz que se ciñe a mis párpados.

Es bien justo el castigo y no pido indulgencia.  
No es posible que alguien como yo se levante  
entre hombres sensatos. No podéis consentirlo.  
Si ahora fuerais benévolos otra vez volvería  
a gritar que he tenido una estrella en los dedos.

Otra vez fraguaría mi complot con los lirios  
para hacer un ejército todo azul y aromado;  
y saltar el silencio, invadir la tristeza;  
y pasar por las armas lo que olera a cansancio.  
(Bien, lo véis, no es posible, podéis indultarme.)

Volvería de nuevo a las sendas azules  
que conducen al fondo de los mares más agrios.  
Y diría mis versos con humilde dulzura,  
intentando dar algo, qué se yo, cualquier cosa  
de las muchas que tengo en mi herencia lejana.

Porque llevo un legado, ¿lo sabíais vosotros?  
Y no puedo evadirme de mi hermoso destino,  
de apretar sin fatiga esa luz que se pierde  
más allá de nosotros, intangible y perfecta.

Y no puedo, creedme, ignorar el mandato  
que me viene de lejos, sangre a sangre, exigiendo  
que me entregue del todo, que se cumpla en mi carne  
la total profecía de las hadas terribles.

«Nacerá de vosotros, en un tiempo apartado,  
la criatura marcada. Amará humanamente  
más allá de los límites. Soñará hasta romperse,  
hasta hacerse pedazo de una rosa y de un árbol.  
Y será condenada por los hombres conscientes.»

«Y será condenada...» comprended que es bien justo.  
No debéis ablandaros, vacilar, ante el limpio  
resplandor de mis ojos. Yo he venido a entregarme,  
y, convicta y confesa, a pagar esta deuda  
contraía por todos los que algún día soñaron.

Y os juro que es hermosa esta marca que llevo,  
este fiero destino, amoroso y profundo.  
Este andar con las manos apretadas de espuma,  
de florida retama, de limones, de laureles...  
Y creer que mis dedos los laureles alumbran.

Y vuelvo a las andadas. Otra vez a mis sueños.  
Decid ya la sentencia. He venido a entregarme.  
Os repito que todo seguiría lo mismo  
si absolvierais mi caso. He pecado, confieso,  
contra todo lo justo, contra el juicio y el orden.

¿Qué esperaréis, compañeros? Soy un lastre en la senda.  
La criatura marcada desde siglos remotos.  
Y, aquí estoy, esperando la palabra sensata;  
la medida escritura. La que dicte el castigo  
que merece quien turba, como yo, lo ordenado (Gatell, 1958: 28-29).

## La prisa

No puedo detenerme.  
No puedo detenerme a llorar junto a este muerto;  
ni a poner mi mano sobre el hombro del padre  
que mira obstinadamente sus zapatos gastados.

No puedo detenerme  
para mirar la nieve y la muchacha,  
esa que pasa, musical y tensa,  
soñándome pastor de sus rebaños.

No puedo detenerme, hermano, se hace tarde.  
Hay que pasar de largo de las cosas.  
Hay que pasar de largo de la vida.

Yo quisiera sentarme aquí, contigo,  
beber contigo el vino de la tierra,  
y hablar, de qué no importa:  
de un invierno, de un niño, de un naranjo...

Pero ya ves, no puedo.  
Hay que ganar el pan de cada día  
para poder seguir viviendo...

Por eso  
no puedo detenerme.  
Por eso  
te empujo rudamente en el metro y en la calle,  
en el bar, en los fríos andenes,  
y te clavo mi codo en el costado  
sin pedirte disculpas...  
gritando muchas veces

Y, sin embargo, hermano, yo te quiero.  
Te miro desde lejos y quisiera decirte  
que a pesar de mi prisa,

a pesar de empujarte rudamente,  
de no beber contigo el vino de la tierra,  
sé que vives, sé que existes, hermano,  
sobre la misma corteza que yo existo.

Yo quisiera decirte muchas cosas,  
y estrecharte la mano.

Pero, ya ves, no puedo detenerme.  
Es posible que muera un día de estos  
y no me queda tiempo para nada (Gatell, 1958: 29-30).

## 6. REFERENCIAS

- Acillona, M. (1993). Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra en *Zurgai. Mujeres poetas* 06/1993, 4-7.
- Balcells, J. M. (2003). *Ilimitada Voz. Antología de poetas españolas 1940-2002*. Universidad de Cádiz.
- Bousoño, C. (1984). *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Júcar.
- García Hortelano, J. (1978). *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*. Taurus.
- Gatell, A. (1958a). Reo. *Poesía Española* 69, 28-29.
- (1958b) La prisa. *Poesía Española* 69, 29-30.
- (1961). Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro «Veinte años de poesía española». *Poesía Española* 108, 1-6.
- (1963). *Esa oscura palabra*. La Isla de los Ratones.
- (1972). El poeta en su tiempo. *El Urogallo* 13, 71-73.
- (1973). Crónica de poesía. *El Urogallo* 23, 125-126.
- (2010). *Las claudicaciones*. Torreozas.
- (2020). *Poema del soldado*. Bartleby.
- Gil de Biedma, J. (2017). *Jaime Gil de Biedma. Diarios (1956-1985)*. Penguin Random House.
- (2021). Angelina Gatell y la recuperación de «Poema del soldado». *Nuevatribuna.es*.  
<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/angelina-gatell-recuperacion-poema-soldado-entrevista-manuel-rico/20201231190220182882.html>
- Ilie, P. (1981). *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad de la España franquista)*. Fundamentos.
- Jiménez Martos, L. (1961). *Nuevos poetas españoles*. Ágora.
- (05/1963). Angelina Gatell. Esa oscura palabra. *La Estafeta Literaria* 266, 22.
- López Gorgé, J. (1967). *Poesía amorosa*. Alfaguara.
- Luis, L. de (1963) «Esa oscura palabra», de Angelina Gatell. *Papeles de Son Armadans* Año VIII (XXXI)XCI, 105-107.
- Luján Atienza, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Síntesis.
- Manrique de Lara, J. G. (1964). El hombre-símbolo en la poesía de Angelina Gatell. *Cuadernos Hispanoamericanos* 169, 128-132.

- Ortega Lucas, M. A. (2017). La memoria en llamas de Angelina Gatell. *CTXT, Revista Contexto* 03/2017, 106.  
<https://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11307/Homenaje-Angelina-Gatell-Ortega-Lucas-poes%C3%ADa-poeta.htm>
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Universidad Nacional de Estudios a Distancia.
- Pérez Parejo, R. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)*. Universidad de Extremadura.
- Prieto de Paula, A. L. (2002). *Poetas españoles de los cincuenta*. Ambos Mundos.
- Sánchez Gatell, M. (2018). La poesía de Angelina Gatell. *Infolibre.es*.  
[https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2018/02/23/la\\_poesia\\_angelina\\_gatell\\_75677\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/02/23/la_poesia_angelina_gatell_75677_1821.html)
- Santana, S., Rico, M., Paz, P. y M. Sánchez Gatell (2019). Tertulia en el Gijón sobre Angelina Gatell. *Tertulia de Julio Sotelo en el Café Gijón*. Bartleby Editores.  
<https://sotelojusto.blogspot.com/2019/04>





# LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE *CREMATORIO*. DE LA REVISIÓN HISTÓRICA DEL 68 A LA TRAMA *NOIR* DE LA CORRUPCIÓN

## *CREMATORIO'S TELEVISION SERIES ADAPTATION. FROM THE HISTORICAL EVALUATION OF THE GENERATION OF '68 TO THE NOIR PLOT OF CORRUPTION*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.09>

DÍAZ VENTAS, ÁLVARO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (ESPAÑA)  
Personal docente e investigador en formación (FPU)  
Código ORCID: 0000-0002-3546-8426  
[alvaro.diazv@uam.es](mailto:alvaro.diazv@uam.es)

**Resumen:** El presente artículo se propone analizar la adaptación televisiva de la novela *Crematorio* (2007), de Rafael Chirbes. Para ello, se compararán las estructuras y las tramas de la novela y de la serie de televisión y se presentará un estudio sobre el corpus de los personajes en ambas ficciones. El objetivo principal del estudio es exponer, a través de estas comparaciones, cuáles son las diferencias estructurales y de sentido que se pueden establecer entre la novela de Rafael Chirbes y su adaptación televisiva para demostrar cómo en el tránsito de la página a la pantalla nos encontramos ante un proceso que ejerce una gran influencia en la visión ideológica que se desprende de ambos productos culturales.

**Palabras clave:** *Crematorio*. Rafael Chirbes. Adaptación literaria. Estudio comparado. Generación del 68. Literatura española contemporánea.

**Abstract:** This paper intends to analyse the television adaptation of *Crematorio*, the novel published in 2007 by Rafael Chirbes. In order to do so, the structure and the plot of both the novel and the television series will be compared, and a study of the collection of the characters of both cultural products will be presented. The main aim of this paper is to expose, through these comparisons, the differences in structure and meaning that can be established between Rafael Chirbes' novel and its adaptation into a television series and, in turn, to demonstrate how the transition from text to screen has a great influence on the ideological vision that emerges from both fictions.

**Key-words:** *Crematorio*. Rafael Chirbes. Literary adaptation. Comparative study. Generation of '68. Contemporary Spanish literature.

## 1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

A lo largo de este trabajo nos proponemos analizar la adaptación televisiva de la novela de Rafael Chirbes *Crematorio* y reflexionar sobre cómo se respetan o se modifican los códigos diegéticos y la estructura narrativa en el proceso de trasposición del texto literario al medio audiovisual. Para la realización de dicho análisis, tomaremos como punto de partida el esquema teórico que propone Sánchez Noriega (2000: 138-140) para analizar las adaptaciones literarias hacia un producto audiovisual. Los dos primeros apartados que se proponen en el marco teórico los hemos sintetizado en un punto introductorio en el que se presentan el texto literario y el texto audiovisual, así como las condiciones y los contextos de producción de sendos productos culturales. Obviaremos en nuestro análisis la segmentación comparativa que propone Sánchez Noriega para el grueso de nuestro trabajo, pues al tratarse de una adaptación que, como veremos, desarrolla una trama novedosa con respecto a la novela este paso carece de sentido (2000: 138). No obstante, sí que se realizará una secuenciación de la trama narrada en la serie a través de los *flashbacks*, pues en ese caso sí que podemos comparar los elementos pasados que se conservan de la novela y aquellos que se añaden. La parte central de nuestro análisis se basará en un apartado que dividirá en dos partes los aspectos de la adaptación que se estudiarán. Se tratarán, por un lado, las diferencias en la enunciación, las estructuras narrativas y temporales, y los puntos de vista entre la novela y la serie y, por otro, se realizará una comparación de los sistemas de personajes. Así, a partir de los datos y reflexiones que suscitará este estudio, podremos analizar en las conclusiones qué tipo de adaptación literaria se lleva a cabo en el caso de *Crematorio* y exponer las consecuencias morales y de sentido –estéticas y políticas– que este proceso de transposición conlleva.

## 2. *CREMATORIO*: DE LA NOVELA A LA SERIE

Rafael Chirbes publicó *Crematorio* dentro de la colección de Narrativas Hispánicas de la Editorial Anagrama en el año 2007. La novela, aclamada tanto por la crítica como por los lectores, supuso la consagración definitiva de un autor que ya contaba con el beneplácito crítico, pero cuyos textos no habían obtenido del todo el favor del público en nuestro país, donde

predominaban narraciones y estéticas diametralmente opuestas a las que propugnaba el novelista valenciano. Tras el derrumbe en 2008 del mundo que el texto ponía en cuestionamiento con el estallido de la crisis económica a escala mundial, muchos vieron entonces en Chirbes a una especie de visionario, de adelantado a su tiempo, y su proyecto narrativo empezó a adquirir la relevancia que anteriormente se le había negado porque a sus novelas ahora «les sopla[ba] el viento a favor» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15)<sup>49</sup>. En ese contexto, se difunde la visión de Chirbes como una suerte de profeta, una caracterización que, como apunta Germán Labrador (2016: 188), esconde una voluntad desactivadora de la crítica social sobre la que se levanta su literatura<sup>50</sup>. Por ello, el novelista siempre se mostró en desacuerdo con esta lectura adivinatoria de su obra:

Han dicho que *Crematorio* es una novela profética. Yo creo que no es profética. Era dar mirar lo que estaba pasando a tu alrededor. [...] Cada mañana aparecía en el horizonte una nueva grúa, todo eran solares, armazones de edificios en construcción, ruidos de hormigoneras, de retroexcavadoras, veía luces por todos lados. [...] Me limité a contar lo que estaba a la vista. Como en las otras novelas quise contar el origen de estos años en que los de mi generación nos colocamos estupendamente y nos parecía que todo estaba bien, todo era estupendo, y nadie veía que estaba ocurriendo todo esto que ha llegado luego. Porque no es lo mismo ser partidario de la revolución proletaria que tener un despacho y un chófer a la puerta. Ocurría lo que cuenta Poe en *La carta robada*: lo que está tan a la vista que nadie ve y nadie quiere ver. *Crematorio* fue contar lo que estaba tan a la vista que nadie quería ver. (Chirbes, 2012).

El éxito de los postulados de la novela propició que se llevara a cabo su adaptación en una serie de televisión, que comenzó a gestarse cuando el

---

<sup>49</sup> «[...] van en la dirección de lo que vengo escribiendo siempre», afirmaba Chirbes sobre el éxito de sus dos últimas novelas, *Crematorio* y *En la orilla*, cuyo discurso contestatario gana relevancia una vez que la llegada de la crisis derriba el mundo que había levantado el proyecto transicional: «[...] antes, si hablabas de que esto de la transición había sido un timo y tal, pues te comían o te despreciaban por majara. [...] la gente vivía bien. Se ganaba dinerito... y no querían saber nada de si era legítimo o ilegítimo o mediopensionista.» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15).

<sup>50</sup> Labrador (2016: 188) argumenta que «la mitología del autor como vidente» por «la sincronía de *Crematorio* con el inicio de la temporalidad de la crisis» permite justificar la imagen del «*ciudadano ciego*» y neutraliza así la crítica del proyecto chirbesiano: «que Chirbes (en tanto que *genio*) hubiese visto venir la crisis justificaría que la crisis hubiese sido invisible para los demás mortales, que él lo viese todo permite a los demás despertarse *con resaca*».

productor Fernando Bovaira adquirió los derechos de la novela. Posteriormente, en el año 2010, el canal de televisión de pago Canal + realiza un encargo de producción a la empresa de Bovaira, MOD producciones y el producto audiovisual se estrena en la cadena española el 7 de marzo de 2011 (Garcés, 2015: 163). Los encargados de realizar el guion de la adaptación fueron Alberto y Jorge Sánchez Cabezudo –este último fue también el director– junto a Laura Sarmiento. Rafael Chirbes no participó en el proceso de transposición de su novela a los códigos audiovisuales y, en varias entrevistas, se distanció de la lectura que se había hecho del texto: «La serie [...] es otra cosa... Han cogido la novela y han hecho su lectura [...] *Crematorio*, la novela, huye de la trama, de lo policiaco, huye del misterio [...]» (Hermoso 2011). La crítica recibió la producción con una valoración muy positiva en líneas generales y, ese mismo año, la serie obtuvo el Premio Ondas a la mejor ficción televisiva nacional. Un año después, concretamente en enero de 2012, la serie se estrenaría en una cadena nacional en abierto, La Sexta, y obtendría unos decentes datos de audiencia (Garcés, 2015: 163). Hoy en día, la adaptación de la novela se considera un producto de culto y se presenta a menudo como una serie pionera dentro de la industria audiovisual española.

### 3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ADAPTACIÓN DE *CREMATORIO*

#### 3.1. Diferencias en la estructura, la enunciación y la diégesis

##### 3.1.1. *Estructura, enunciación y sentido de la novela*

A la hora de acercarse a *Crematorio* (2007), el lector comprende en seguida que está ante una obra formalmente compleja y exigente, que requiere de su labor para completar el texto y aportarle un sentido. Chirbes teje un entramado narrativo que se sustenta sobre el cruce de lenguajes. La estructura de la novela se construye a través de trece capítulos sin numeración que se presentan tipográficamente como bloques uniformes sin párrafos diferenciados y que corresponden a largos monólogos en los que se intercalan las secuencias autodiegéticas con aquellas en que encontramos una cierta mediación de un narrador heterodiegético que utiliza el monólogo interno y el estilo indirecto libre para focalizar la visión de los personajes. A

través de este cruce de miradas, Chirbes construye un relato coral en el que la polifonía y el perspectivismo constituyen la base estructural del texto. La elección de esta estructura narrativa responde a un rasgo de estilo del escritor valenciano, así como a una decisión ética y política:

Del cruce de miradas, del intercambio de puntos de vista que [...] aguzan y ponen en cuestión los propios puntos de vista y la mirada del lector, extrae lo mejor de sí misma la narrativa, su carácter de experiencia a la vez pedagógica y ética, lo que reclamaba de ella Walter Benjamin: en ese juego de perspectivas, el lenguaje se libera de cualquier transcendencia, se convierte en instrumento relativista de cada personaje, se limpia de las rebabas que el uso y la manipulación han puesto sobre él, se repristina la mirada a la vez del autor y del lector, redescubriendo el mecanismo por el que cada palabra busca ser nombrada (Chirbes, 2010: 26).

No obstante, a pesar del deseo de construir una novela coral, la narración se centra en el personaje de Rubén Bertomeu, protagonista y figura totalizadora de la ficción. Todos los personajes pivotan en torno a al poderoso constructor y, además, si estudiamos la organización formal del relato, su arquitectura textual parece confirmar esta idea. De los trece capítulos de la novela, los monólogos de Rubén se sitúan estratégicamente al inicio, en posición central y al final del texto<sup>51</sup>. Además, si los monólogos del resto de personajes se le presentan al lector a través de la mediación de un narrador extradiegético en tercera persona a través del estilo indirecto libre, en los tres monólogos de Rubén encontramos exclusivamente la voz del personaje, es decir, un narrador autodiegético que carece de ninguna figura narrativa de mediación.

Por otro lado, la complejidad estructural de la novela se corresponde también con su tiempo diegético. En ese sentido, Chirbes comprime el tiempo narrativo<sup>52</sup> –transcurre en unas pocas horas del día de la defunción de Matías Bertomeu– y la novela se construye a través de continuas

---

<sup>51</sup> El orden de los monólogos en la novela es el siguiente (López Bernasochi y López De Abiada, 2011: 284): 1) Rubén; 2) Mónica; 3) Collado; 4) Silvia; 5) Brouard; 6) Yuri; 7) Rubén; 8) Collado; 9) Silvia; 10) Brouard; 11) Juan; 12) Mónica; 13) Rubén. A estos trece monólogos les sigue un breve epílogo titulado «*Estampa invernal en Misent*» que supone una suerte de final simbólico en el que encontramos la focalización externa de un narrador omnisciente.

<sup>52</sup> Por ejemplo, los tres largos monólogos de Rubén Bertomeu, que comprenden más de cien páginas de la novela, suceden durante unos pocos minutos mientras el personaje está atrapado en un atasco.

analepsis, del cruce de recuerdos de los personajes, que hacen balance del tiempo presente a través de ese recorrido pasado. En esa línea, numerosos críticos han subrayado cómo la clave de sentido de la novela –así como de la propia narrativa chirbesiana– radica en la evaluación histórica del pasado nacional y del recorrido de la generación sesentayochista que protagonizó la transición:

[Chirbes] quería contar [...], a través de monólogos (género privilegiado para acceder a las *vidas privadas de la nación*), la historia reciente del país, desde su final –el *boom* de la construcción– hasta su comienzo –la Guerra Civil–. Para ello usaría los cuerpos de su generación, a los que condenaba a arder, junto a sus mitos y dioses, en esta nueva *hoguera de las vanidades*. No en vano, en *Crematorio*, la memoria de los personajes se remonta al Misent de la posguerra aunque su centro moral se halle, de nuevo, en los años de la transición democrática. Fue entonces cuando los dos hermanos protagonistas tuvieron que optar entre sus ideales revolucionarios –sueños de hermosa juventud– y el puro pelotazo urbanístico, y eligieron llenar sus bolsillos, vaciándose las entrañas (Labrador, 2017: 109-110).

La comprensión del tiempo narrativo se une además a una ausencia de acciones y diálogos en la novela. En los sucesivos monólogos que conforman la novela no encontramos ninguna trama narrativa que se desarrolle de manera lineal y todos los personajes aparecen «solos, aislados en un ambiente por lo general cerrado y, con frecuencia, casi inmóviles, bloqueados [...]» (López Bernassochi y López de Abiada, 2011: 343). La construcción formal de la novela refleja así su sentido último: representar una sociedad a la deriva en la que el individualismo y el interés privado hacen imposible el diálogo y la construcción de cualquier proyecto colectivo.

Ahora bien, una vez analizada la complejidad tanto formal como estilística de la novela de Chirbes, podemos hacernos la gran pregunta en relación con su transposición a la pantalla: ¿cómo trasladar este complejo entramado textual construido a base de monólogos a los códigos audiovisuales? Teniendo en cuenta, además, que, de acuerdo con Wolf (2001:65), técnicas como el monólogo interior o la corriente de conciencia constituyen «la bestia negra, el infierno tan temido, la zona fantasmática del cine basado en obras literarias». Este es el dilema al que se enfrentaron los creadores de la serie y, en el siguiente apartado, analizaremos cómo lo resolvieron abordando la estructura y la trama del relato televisivo.

### 3.1.2. Estructura y trama de la serie de televisión

La ficción televisiva *Crematorio* (2011) –que conserva sintomáticamente el título original de la novela de Chirbes– consta de una única temporada de ocho episodios con una duración media de unos cincuenta minutos. La problemática de cómo llevar a la pantalla un texto tan complejo como el del novelista valenciano se resuelve en este caso a través del desarrollo de una trama de género negro cuya acción se sitúa temporalmente en un espacio ficcional posterior al de la novela, y que toma de esta personajes y tramas que, en el texto, se encontraban ya cerradas o aparecían como el trasfondo de ese entramado de voces. Además, la focalización interna que encontramos a lo largo del texto de Chirbes en la sucesión de monólogos se sustituye en la serie por la perspectiva externa, más propia del lenguaje audiovisual.

Para entender la adaptación de la novela debemos, asimismo, acudir al contexto histórico y social en el que se plantea la producción. Si Chirbes había analizado en la novela los elementos de una sociedad corrupta y decadente con anterioridad al estallido de la crisis económica, la serie se ubica en el contexto de esa misma crisis –se estrena apenas unos días antes de que estalle el descontento ciudadano a través de las protestas del 15-M– y focaliza y desarrolla elementos secundarios de la trama novelística, siguiendo aquella lectura simplificadora que veía en Chirbes al «novelista de la crisis». En palabras de Jorge Sánchez-Cabezudo, director del producto audiovisual,

Cuando Fernando Bovaira me propuso la adaptación, enseguida se me fue la cabeza al *noir*. El magnífico retrato de personajes de Chirbes nos daba la oportunidad de adentrarnos en la crónica negra más reciente de nuestro país y de plena actualidad. Así que, precisamente para respetar la esencia de la novela tuvimos que apoyar ese retrato de personajes sobre tramas de género inexistentes en la novela o apenas esbozadas (Roberto J., P.: 2011).

Por otra parte, para completar el panorama en el que se sitúa la creación de la serie, debemos también tener en cuenta que la producción se enmarca en una época iniciática del desarrollo de las producciones audiovisuales para televisión. El deseo de Canal + con la adaptación era el de crear una ficción española comparable en calidad y ambientación con las series norteamericanas más valoradas; en especial, producciones de la

cadena HBO relacionadas con los códigos del cine de gánster como *Los Soprano* o *The Wire*<sup>53</sup>.

En cualquier caso, aunque tanto la serie de televisión como la novela tengan como hecho catalizador de la acción el fallecimiento de Matías Bertomeu, la trama de corrupción que se narra en la serie parte de ciertos elementos que en la novela han quedado en el pasado, cerrados, y de los que a Rubén Bertomeu le gustaría olvidarse para dejarlos definitivamente atrás. En el texto de Chirbes, Bertomeu justifica ante su propia conciencia los *atajos* que tuvo que tomar para levantar su imperio y que, como nos recuerda la cita de Balzac que el constructor recuerda, constituyen el delito que se esconde tras toda riqueza: «Detrás de la fortuna, el crimen» (Chirbes, 2007: 386). Sin embargo, en la novela, Rubén abandona el submundo de la delincuencia –sus relaciones con la mafia rusa, la corrupción política y el tráfico de drogas– en un contexto muy bien delimitado. En la serie, no obstante, estos motivos se traen al presente narrativo y conforman el centro de la trama. Collado recuerda en la novela los sucios tiempos de la *acumulación primitiva* de Rubén que quedaron atrás:

Luego Rubén había roto todos estos contactos, lavarse la cara, los tiempos son más blandos, o la dureza está en otra parte. Hoy en día ningún político podría protegerte en una operación así; entonces, te apoyaban los más altos, no los de aquí, los de Madrid. [...] Rubén Bertomeu: Jugamos sucio un tiempo. [...] Se acabó la época de lo sucio, ahora es la hora de lo limpio, lo saludable, lo que dicen por la tele [...]. ¿Había sido en el noventa y cinco cuando había roto Bertomeu con el ruso? El año de las elecciones. El noventa y cinco, el noventa y seis, entran otros. Salgámonos nosotros, no vayamos a recibir una cornada de este toro que no conocemos, que no nos conoce. Rompió con el ruso. Dijo, hasta aquí. (Chirbes, 2007: 57-58).

Como muestra la cita, los elementos que constituyen el núcleo principal de la trama de la serie se sitúan en la novela en un pasado muy bien delimitado históricamente: Rubén Bertomeu, antiguo militante

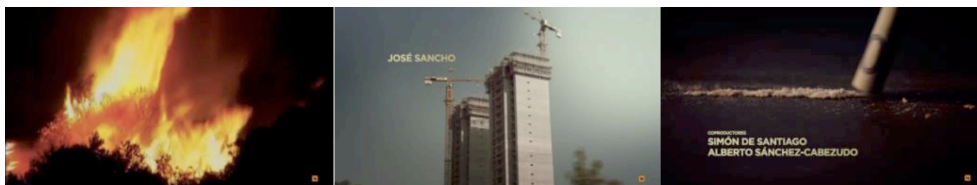
---

<sup>53</sup> En la entrevista citada anteriormente, Sánchez-Cabezudo afirma lo siguiente: «Es cierto que el formato es más el americano 50 minutos por capítulo [...] y el enfoque de tramas y personajes es más complejo y oscuro, quizá en eso sí hemos intentado seguir el camino marcado por las series americanas e inglesas que nos gustan» (Roberto J., P.: 2011). En una entrevista, el propio Chirbes confirmó que esas series fueron el modelo para la adaptación de *Crematorio*: «Cuando hicieron la serie de *Crematorio* los productores me dijeron que viera *The Wire* y *Los Soprano*» (Ordovás 2014).



antifranquista, se vale de los contactos realizados durante los años transicionales en el seno de los partidos de izquierdas para su ilegítima expansión económica. Se trata, por lo tanto, de un protagonista del pelotazo socialista que, ante el peligro de la caída del felipismo, decide dejar atrás ese turbio mundo para protegerse. En el inicio de la serie, por el contrario, vemos cómo Rubén quiere limitar, en el presente ficcional, sus oscuros negocios con Traian y dejar atrás el mundo que este representa. Como le dice Rubén a su socio en la primera escena de la serie: «Ahora ha llegado el momento de la moral pública».

Sin embargo, los elementos históricos que constituyen el sentido central de la novela de Chirbes se abandonan en la adaptación televisiva, construida a través de dos estructuras narrativas lineales. En la primera de ellas, la trama central, se toman estos materiales periféricos de la novela y se liga el ámbito de la construcción con el submundo corrupto que la sustenta, como se muestra en la yuxtaposición de fotogramas que aparecen en la cabecera de la serie:



Fotograma 1. Contraste visual en la cabecera de *Crematorio* (2011)

A partir de ahí, esta primera línea narrativa se desarrolla a través de una trama de género negro en la que se narra la caída del imperio de Rubén Bertomeu hasta llegar a su destrucción absoluta con el asesinato del constructor, un cierre que le otorgará a la estructura de la ficción una forma circular a través de las cenizas de los hermanos Bertomeu: la serie comienza con la muerte de Matías y finaliza con el asesinato Rubén. En ese sentido, el desenlace de la serie es menos devastador que el de la novela, pues deja abierta la posibilidad de que haya cierta justicia social al narrarnos la caída del corrupto y corruptor, que en la novela de Chirbes permanece impune (Díaz-Maroto Fernández-Checa *et al.*, 2012: 3).

La segunda trama de la ficción televisiva, por otro lado, intenta trasladar a la pantalla la importancia que tienen las analepsis en la estructura de la novela. Esta segunda línea narrativa relata, de manera lineal a través

de varias secuencias de *flashbacks* que aparecen en cada capítulo, cómo se fraguó el ascenso del constructor; es decir, cómo Rubén levantó el imperio que ahora se derrumba a través del tráfico de drogas, las múltiples corruptelas y la ayuda de la mafia, la extorsión y la violencia. La estructura de esta trama diegética, que va desde el año 1981 hasta alcanzar prácticamente el presente narrativo –el verano del año 2008– se resume en la siguiente tabla:

<i>Capítulo</i>	<i>Ubicación espaciotemporal</i>	<i>Descripción</i>
1. «Toda la paz del mediterráneo»	- Finca Benalda, 1981.	Tres secuencias que suponen el planteamiento de la narración que se va a realizar a través de los <i>flashbacks</i> . En la primera, aparecen Rubén y Matías, y el primero le expone al segundo su plan de urbanizar los terrenos familiares. En la segunda, Teresa, la madre de ambos, le dice a Rubén que se olvide de la idea. Le niega sus terrenos y el aval que Rubén le pide. Por último, en la tercera, aparecen Rubén y Collado provocando un incendio para acelerar la recalificación de los terrenos de Rubén. Empieza así su carrera fuera de la legalidad.

<p>2. «El Barranco»</p>	<p>- Tehuantepec, México, 1982. - Misent, 1982.</p>	<p>Cuatro secuencias que continúan el desarrollo del ascenso de Rubén; en este caso con el tráfico de cocaína a través de los tratos con Paredes, un narco mexicano. Aparecen los temas y la ambientación clásica de las ficciones ligadas al narcotráfico latinoamericano. Por ejemplo, antes de negociar con Bertomeu y Collado, Paredes comprueba si están dispuestos a matar por él. La última secuencia muestra los caballos en los que se trae la droga a España, y aparece Valentín Alonso, el encargado del picadero.</p>
<p>3. «Cambio de pareja»</p>	<p>- Misent, 1996.</p>	<p>Cinco secuencias en las que se narra cómo Rubén empezó a hacer negocios con Traian y su mafia –un paso más en la escala de ilegalidad–, sintomáticamente, en el año en el que la novela sitúa la ruptura de Bertomeu con los rusos. En estas secuencias, ante el chantaje de publicar unas grabaciones que recibe por parte de Máñez, Rubén contacta con los rusos para que lo extorsionen, episodio que sí encuentra su correlato en la novela.</p> <p>A cambio de ayudarlo, Rubén le ofrece a Traian la gestión de un nuevo hotel, «una lavadora de dinero de catorce plantas». Pone al propietario del viejo edificio de apartamentos, Hoffmann, al frente de la gestión a cambio de que le ceda el terreno.</p>

4. «La oveja negra»	- Finca Benalda, 1996.	Tres secuencias que se centran en el ámbito familiar. En la primera, Rubén acusa a Matías de vaciar las cuentas familiares. Este conflicto entre hermanos aparece en la novela, en la que Rubén denuncia la falsa moral de su hermano, que desde la extrema izquierda manejaba el patrimonio familiar. En la segunda, Teresa se da cuenta del problema en las cuentas y se cae al ir en busca de Matías. Como resultado de la caída –tercera secuencia– la madre acaba en silla de ruedas y decide vender algunos terrenos. Se los ofrece a Rubén, pero este se niega como venganza: «A mí hace ya tiempo que no me interesan».
5. «Día de pesca»	- Costa de Misent, 1998.	Cuatro secuencias que muestran la alianza entre el empresario y la corrupción política. En un viaje en yate, Rubén le pide a Llorens que sea concejal de urbanismo. Además, le dice al alcalde de entonces, Ayuso, que no se va a presentar a la reelección y que su sucesora será Lucia Bermejo, la que todavía es la alcaldesa en la trama presente. Esta trama supone un añadido.
6. «Manhattan»	- Misent, 2000.	Tres secuencias que se focalizan en Silvia a raíz del descubrimiento en el presente de la narración de una fundación a su nombre. Se narra así la creación de la galería de arte de Silvia y se ahonda en los conflictos entre padre e hija. Otro añadido con respecto a la novela, que supone ampliar la caracterización mafiosa de Bertomeu a través del tráfico de obras de arte.

7. «El general»	- Madrid, 2006. - Misent, primavera del 2007.	Cuatro secuencias en las que se narra cómo se conocieron Rubén y Mónica y se forjó su relación. La última secuencia, situada en Misent en 2007, muestra a Mónica firmando para que algunas cuentas estén a su nombre.  Con estas secuencias, se cierra el recorrido que suponen las analepsis. En el último episodio no encontraremos <i>flashbacks</i> , pues toda la narración se centra en el presente, en la caída definitiva de Rubén Bertomeu y en la resolución de las tramas.
-----------------	--	---

Tabla 1. Estructura y trama narrada a través de los *flashbacks* en la serie

### 3.2. Cambios en el sistema de personajes

Tras haber analizado las estructuras y las tramas de la novela y de su adaptación televisiva, nos proponemos ahora abordar los cambios que existen entre el conjunto de personajes de ambas ficciones. Hablaremos, en los siguientes tres subapartados, de los personajes de la novela eliminados en la adaptación, de los personajes que se crean expresamente para la trama televisiva y de los cambios que se producen en los personajes que se mantienen en la transposición a la pantalla. Además, analizaremos el sentido de estos cambios y los reflejaremos visualmente a través de esquemas de personajes –que se incluyen al final del trabajo– de los dos *Crematorios*.

#### 3.2.1. Personajes eliminados en la serie

De entre los personajes eliminados en la adaptación televisiva, el que más peso tiene en la novela es Federico Brouard, al que se le dedican dos de los trece monólogos<sup>54</sup>. A través de este escritor en declive, antiguo amigo del Rubén Bertomeu todavía idealista y politizado, Chirbes pone en primera línea el fracaso de la cultura en la sociedad actual. Se trata de un novelista

<sup>54</sup> Para abordar el personaje de Brouard, es también fundamental el undécimo capítulo, focalizado en Juan Mullor.

en decadencia que creyó en una literatura comprometida, de corte social, y que ha acabado arruinado, alcoholizado y enganchado al tabaco y la cocaína. Un narrador que, sumido en esa oscura vejez, ha perdido cualquier esperanza en la escritura<sup>55</sup>, pues, como anota en su cuaderno Juan, yerno de Rubén y catedrático que estudia la obra de Brouard, «El novelista ya no es el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido colectivo, no es el sacerdote laico, sino el que expresa los miedos previos, los dolores de un estadio anterior al pacto»<sup>56</sup> (Chirbes, 2007: 316-317).

En el presente del texto literario la relación entre Brouard y Bertomeu se rompió hace décadas —«la amistad desapareció hace decenios» (Chirbes, 2007: 129)—, pero el escritor homosexual, que mantiene una relación de desigualdad con su amante Javier, mucho más joven que él, recuerda todavía su enamoramiento adolescente hacia Rubén, y el proyecto que con él y el pintor Montoliu —personaje que también desaparece en la serie y que en la novela acaba suicidándose— llevaron a cabo en su juventud: «Arquitectura, pintura y literatura unidas como un arma, una especie de catapulta con la que apedrear aquel Misent que no acababa de despejarse de la grisalla de la guerra» (Chirbes, 2007: 129). De aquella época ya solo quedan los recuerdos. Y el fracaso definitivo de Federico Brouard se constatará en la novela cuando, arruinado, se ve en la necesidad de derrotarse ante Rubén y venderle al constructor una parcela que unos años antes se había negado a cederle: «[...] ese terreno del que nunca hubiera querido desprenderme. Haberlo dejado así, yermo, haber hecho una fundación, haberlo regalado al ayuntamiento para que les hiciera un parquecito a los niños. Eso hubiera querido.» (Chirbes, 2007: 321).

Por todo ello, en la novela el personaje de Brouard funciona como el paradigma del derrotado de la generación «bífida» sesentayochista (Haro Tecglen, 1988) que ocupa el lugar central de la narrativa chirbesiana. Además, su derrota parece heredada genéticamente de la de su padre<sup>57</sup>, y la

---

<sup>55</sup> En ese sentido, en el primer monólogo dedicado a Federico Brouard — el quinto de la novela— leemos lo siguiente: «Yo ya he inventado lo suficiente. Me he cansado de inventarle sentidos a lo que no lo tiene. Me he cansado de engañar. Me parece inmoral seguir escribiendo a mi edad, seguir añadiéndole hojarasca a lo que no es más que una selva sombría que algún día se quedará definitivamente a oscuras» (Chirbes, 2007: 142-143).

<sup>56</sup> En cursiva en el original.

<sup>57</sup> «Había hecho dos guerras, la de Marruecos, la Guerra Civil, había sufrido y perdido las dos» (Chirbes, 2007: 135-136). El personaje de Brouard hereda también de su padre la visión trágica del mundo y la violencia que este ejercía sobre él en su infancia, antes de

diferencia de clase en comparación con los Bertomeu<sup>58</sup>, a pesar de la amistad, permanecerá siempre patente. El recorrido histórico que Brouard realiza desde la generación derrotada en la Guerra Civil hasta nuestros días se pierde también con la eliminación del personaje, pero estos aspectos históricos y políticos se borrarán o se limitarán también en otros personajes de la adaptación.

En ese sentido, aunque, como en la novela, la muerte de Matías Bertomeu funciona como el desencadenante que abre la trama, su presencia es residual en la adaptación, mientras que en la novela posee un carácter central, pues funciona como otro personaje modelo de la trayectoria sesentayochista y, a su vez, como contrapunto de su hermano. En la serie, todo el contenido relativo a la carrera política de Matías se limita a un breve comentario descontextualizado en un *flashback* de que le han dado «un despacho en Madrid»<sup>59</sup>. Por el contrario, los vaivenes políticos de Matías se desarrollan ampliamente en la novela. El recorrido del personaje parte así de su militancia en la extrema izquierda antifranquista durante la dictadura, continúa con el giro hacia la política posible del socialismo, y concluye, en esa progresiva despolitización, hasta dar con el personaje en las filas del ecologismo:

Al parecer, de joven su padre [Rubén] había militado en el pecé durante algún tiempo [...]; Matías siguió haciéndolo en partidos de extrema izquierda hasta que, a mediados de los ochenta, decidió militar con los socialistas, lo que él llamaba la única izquierda posible [...], hasta que se largó a la montaña y volvió a renegar de los socialistas (Chirbes, 2007: 123-124).

Por lo tanto, también en el caso de Matías estamos ante un personaje que funciona como otro modelo generacional: sirve para denunciar la falsa moral del animal anfibio que cambia de una posición política a otra en busca de poder, hasta caer en el nihilismo y la despolitización. Como le recrimina Rubén desde su aceptación posmoderna de la degradación moral, en la boca de su hermano «Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran solo estrategias del yo» (Chirbes, 2007: 229).

---

abandonarlo y suicidarse (Chirbes, 2007: 333).

<sup>58</sup> «Me llama la atención lo pobre que fue, lo pobres que éramos» (Chirbes, 2007: 137).

<sup>59</sup> Se trata, concretamente, de la primera secuencia de los *flashbacks* del primer capítulo, «Toda la paz del mediterráneo».

El escaso desarrollo que el personaje tiene en la serie hace que se vean eliminados también las figuras relacionadas estrictamente con Matías: sus dos exparejas, Ángela y Lucía, y su hijo, Ernesto. Paradigmático me parece el caso de Ernesto de la degradación del personaje de Matías y de los valores que, en su día, defendió –o fingió defender– y abandonó. El *cracker*, como lo llamaba el propio Matías, se encuentra de viaje en México durante la acción novelesca y ni es consciente del fallecimiento de su padre ni parece preocuparle; solo le interesan la bolsa y los datos económicos<sup>60</sup>. En la novela, Brouard recuerda las siguientes palabras de su amigo: «[...] y por lo que atañe a mi hijo, se burlaba, ni siquiera sé dónde para Ernesto, qué hace, ni me interesa saberlo, un hijo enganchado a los paneles de la bolsa, ni siquiera al sexo o a las drogas, a algo excitante: enganchado a la fría pantalla de las cotizaciones» (Chirbes, 2007: 332).

Amparo, la primera mujer de Rubén Bertomeu, desaparece también en el proceso de adaptación. Ni Silvia menciona a su madre ni Rubén la recuerda a lo largo de los ocho capítulos. Sin embargo, en el texto de Chirbes es un personaje con un papel destacado. Aparece como una mujer cultivada que fue de algún modo una suerte de guía cultural para Rubén durante los primeros años de su matrimonio<sup>61</sup>. Con el tiempo y la enfermedad de Amparo, la relación se desgastó y apareció la figura de la amante, Mónica<sup>62</sup>, que, tras la muerte de la primera mujer de Bertomeu, se convierte en la nueva esposa. Esta última representa un arquetipo de mujer totalmente opuesto, aunque más acorde con los círculos sociales que frecuenta ahora el constructor: «[...] ése, su marido [el de Amparo], se mueve ahora en una corte de horteras en la cubierta del yate de su

---

<sup>60</sup> En el cruce de perspectivas que plantea la novela, el personaje de Rubén no considera que Matías y su hijo sean tan diferentes. Simplemente son síntomas de su época; si el primero militó en política para construirse esa epopeya personal de época, esas «estrategias del yo», el segundo refleja que, en los tiempos de despolitización que muestra la novela, el espacio que antes ocupaba la política lo ostenta ahora la economía. Ambos son fruto de su tiempo histórico: «Silvia siempre ha dicho que Matías y Ernesto son irreconocibles. Yo no lo tengo tan claro. Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista varado primero en el posibilismo y luego en la playa de la ecología y la nutrición saludable, [...] seguramente hubiera sido –como su hijo– un escualo de la economía libre» (Chirbes, 2007: 177-178).

<sup>61</sup> «Fue Amparo, la madre de Silvia la que le enseñó inglés [a Rubén] [...]. No se puede ser arquitecto sin leer en inglés». (Chirbes, 2007: 285).

<sup>62</sup> En la novela, Collado recuerda que Rubén «incluso le hablaba de Mónica, a la que veía aquí y allá cuando aún vivía su mujer». (Chirbes, 2007: 52).



propiedad, amarrado en el lugar más lujoso de la marina más lujosa de Misent» (Chirbes, 2007: 290).

El desarrollo de las historias personales y los pasados de otras figuras novelescas –Yuri, Collado o Sarcós<sup>63</sup>– también se eliminan en la serie debido a las restricciones del formato audiovisual y en pos de la trama *noir*. Por último, debemos nombrar a otros personajes que figuran de manera residual en la novela y que también desaparecen en la pantalla, como Félix –el hijo pequeño de Silvia y Juan–, José Mari –el amante de Silvia que es el trasunto de Sergio Martí en la serie– o la madre de Mónica.

En definitiva, si analizamos el *corpus* de personajes –o los aspectos de ciertas figuras como Matías– que desaparecen en la adaptación televisiva, podemos sacar una conclusión clara. Las tramas eliminadas en la serie se relacionan con el carácter histórico de la novela, con el balance generacional que el texto propone desde el protagonismo de las figuras que vivieron los años de la lucha antifranquista y organizaron la decepcionante transición democrática. La revisión crítica de la historia reciente del país deviene un motivo central del texto que se elimina completamente en la trama televisiva, que se centra en cambio en un riguroso presente, ligeramente descontextualizado, que no permite ahondar en el *continuum* histórico de derrotas<sup>64</sup> que desemboca en la crisis del 2008 y que supone el eje de la narrativa del autor. Se borra así un aspecto fundamental de la narrativa de Chirbes, lo que él denominó la «estrategia del boomerang» (2010: 28): «He vuelto atrás en mis libros por eso que me gusta llamar estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver al lector al ajetreo presente».

---

<sup>63</sup> En el caso de Sarcós, al inicio del quinto capítulo, tras despertarse de repente, le habla a Rubén de su orfandad, lo que de algún modo justifica que el personaje de la ficción audiovisual mantenga hasta el final su lealtad hacia el constructor. En la novela, en uno de los monólogos de Collado leemos lo siguiente: «A Sarcós se le puede hablar así, no se ofende, se crió en un internado para huérfanos y abandonados, no conoció a su padre ni a su madre, lo abandonaron» (Chirbes, 2007: 235).

<sup>64</sup> En palabras de Jesús Peris Llorca (2021), «Porque la crisis, en sus libros, [...] no comienza en 2008 sino que se incuba lentamente tras cada derrota, tras cada saqueo, tras cada acumulación originaria de capital, tras cada nuevo trazado de la brecha entre clases sociales que se reabre de manera definitiva con la derrota del proyecto modernizador y redistributivo de la Segunda República, que se consolida protegido por el largo franquismo y su dictadura de mercado, y que resiste sin mayores problemas en la Transición solo a costa de incluir a la socialdemocracia en el banquete [...]».

### 3.2.2. Personajes creados para la serie

Si en el anterior apartado hemos demostrado cómo el grueso de los personajes de la novela que se eliminan en la serie se relaciona con el hilo conductor que une un presente en decadencia con el pasado histórico reciente, en este apartado abordaremos cómo los personajes que se crean para la adaptación televisiva se enmarcan en la trama de género negro que se desarrolla. En ese sentido, a lo largo de los ocho capítulos, se presenta la organización empresarial de Bertomeu siguiendo los esquemas del género y los patrones marcados por las ficciones de gánsters. Se ponen en juego así dos bandos enfrentados: por un lado, la estructura organizativa de carácter criminal que ha construido Rubén durante las últimas décadas –con sus personas de confianza, socios, matones o contactos políticos– y, por otro lado, las fuerzas de la ley que buscarán acabar con él –policías, jueces e investigadores encargados de la trama de corrupción–. Este último grupo, sin embargo, aparece desindividualizado, en un segundo plano con respecto a la focalización de la trama, que recae sobre la destrucción del poder omnipotente de Bertomeu.

Un personaje crucial dentro de la estructura que ha creado el Rubén de la ficción televisiva es el de Emilio Zarrategui. El abogado del constructor se presenta como su mano derecha en los aspectos administrativos y legales, como un personaje resolutivo que protege a su cliente a toda cosa. No obstante, en el octavo capítulo, huye y desaparece tras consumarse su derrota después de que, Muñoz, el policía que le mantenía informado de los avances de la investigación, le confiese: «El siguiente eres tú. [...] Me pediste que te avisara y te aviso. Mis jefes están al corriente de todo lo que hemos estado hablando»<sup>65</sup>.

Otro personaje creado expresamente para la serie es el de Manuel Llorens, que personaliza las conexiones entre el mundo de la construcción y el de la política en la trama de corrupción. El concejal de Urbanismo lleva años colaborando con Bertomeu, como se muestra en los *flashbacks* del capítulo quinto, y acabará también detenido y sin poder dar explicaciones de la procedencia de su caudaloso patrimonio. Los otros personajes que aparecen ligados al «partido» –como el exalcalde, Ayuso, y la alcaldesa, Luisa Bermejo– son también nuevos en comparación con la novela, donde se menciona a «políticos» de manera general, al referirse al turbio pasado de

---

<sup>65</sup> Capítulo 8, «No dejamos nada». La escena en cuestión comienza en el minuto 12:07.

Bertomeu, pero no se llega a individualizar a ninguna figura. En ese sentido, es interesante cómo se descontextualiza la referencia al partido político del que son miembros todos estos personajes. En la novela, el ascenso de Rubén se liga a los años de esplendor socialista. No obstante, la ausencia de referencialidad en la trama de corrupción de la serie hace que el espectador la relacione con el contexto histórico-geográfico externo a la ficción y a la corruptelas protagonizadas durante los sucesivos gobiernos del Partido Popular en la Comunidad Valencia.

Valentín Alonso, propietario de la funeraria de Misent y de los terrenos del picadero en el que se mataba a los caballos que traían la droga de México, tampoco aparece en la novela de Chirbes. También forma parte de la red de Rubén desde los tiempos iniciales y acaba suicidándose en la cárcel después de que el constructor le confiese a su hijo, Tomás Alonso, una oscura verdad sobre su padre para presionarlo y evitar que ejerza de confidente.

Por último, para acabar con las figuras de este entramado de corrupción, debemos mencionar también al personaje de Hoffmann. Antiguo propietario de un edificio de apartamentos, Rubén y Traian le convencieron para que les cediera ese terreno a cambio de quedarse con el puesto de director en el macrohotel que allí construyeron. Otros personajes secundarios ligados a este submundo que en la trama de la serie adquiere el protagonismo son el director de la sucursal del banco y Máñez. Este último, aparece en los *flashbacks* como un antiguo socio que amenazó a Bertomeu<sup>66</sup>. A diferencia de lo que ocurre con todos los personajes anteriores, la trama de Máñez –por situarse en ese pasado oscuro que el Rubén de la novela ha dejado atrás– sí que aparece mencionada brevemente en el texto: «[...] alguien se había decidido a llevarle la contraria (fue Máñez, le dijo que si no aceptaba las condiciones contaría algunas cosas, tengo cintas, le dijo)» (Chirbes, 2007: 52).

En suma, aunque encontramos otros personajes secundarios que se crean en el proceso de adaptación de la novela a la pantalla –como Sergio Martí, el amante compartido entre Silvia y Miriam, o la amiga de Mónica–, el grueso de las figuras que se introducen en la serie se relaciona con los patrones de la trama de género sobre la que se desarrolla la diégesis audiovisual.

---

<sup>66</sup> Capítulo 7, «El general». La escena comienza en el minuto 16:08.

### 3.2.3. *Cambios en los personajes que se mantiene en la adaptación*

Uno de los cambios fundamentales para la adaptación televisiva es el que permite traer al presente las conexiones oscuras de Rubén Bertomeu. Como hemos apuntado, existe una continuación en la trama televisiva de la relación que Rubén tiene con el submundo de los negocios ilegítimos, las mafias rusas y los matones a sueldo que, en la novela, se cierra en un contexto muy bien delimitado.

Entonces, hacia «el noventa y cinco, el noventa y seis» (Chirbes, 2007: 58), Rubén decide que es momento de limpiarse, hacer borrón y cuenta nueva, y rompe con todo ese mundo: los negocios con Traian, la relación con Sarcós<sup>67</sup>, etc. Este ámbito, sin embargo, forma parte de la trama principal de la serie y, en ella, Rubén solo expresa su deseo de «limpiarse» del todo tras haber pasado por el calabozo<sup>68</sup>. Además, en la serie la transformación de Rubén desde el joven idealista, politizado durante la transición, al empresario sin escrúpulos desaparece completamente. En las analepsis de la ficción audiovisual aparece desde el principio como un joven ambicioso y sin límites morales para conseguir sus objetivos. Otra de las diferencias en relación con Rubén radica en que, en el texto, él es el responsable de encargarle a Sarcós, después de tantos años sin contar con sus servicios, el «accidente» de Collado, en una suerte de retorno a ese submundo criminal como escarmiento por haber estado hurgando en ese pasado que el Rubén de la novela considera cerrado: «Quiero relajarme de la tensión que me ha provocado la entrevista con Traian. Asunto cerrado, le he dicho, lo de Collado está resuelto» (Chirbes, 2007: 13). En la serie, sin embargo, es Yuri, en un enfrentamiento por ver quién se queda con Irina, quien quema el coche del explegado de Bertomeu con él dentro. Mónica, la segunda esposa de Rubén en la novela y la amante en la serie, es uno de los personajes que más variaciones sufre. En el texto de Chirbes, aparece como una mujer desclasada, obsesionada con su ascenso social y capaz de hacer

---

<sup>67</sup> «Le dijo: No vuelvas a poner los pies por aquí. Y Sarcós, que sabía lo más sucio de la empresa, abrió la boca como un bobo, y no dijo ni mu. Se calló. Es verdad que Rubén le dio una buena propina. Pero Sarcós hubiera podido hundirle la empresa, meterlos a todos en la cárcel, aunque hubiera tenido que entrar también él, pero no fue así, se cagó en el uniforme de vigilante que le habían comprado, ni siquiera preguntó por qué se libraba Rubén de él [...]» (Chirbes, 2007: 243).

<sup>68</sup> En el capítulo 7, cuando su caída es ya inevitable, le confiesa a Zarrategui: «Quiero limpiarme del todo» (minuto 9:43).

cualquier cosa para huir de la «condena genética» familiar (Chirbes, 2007: 46). Así, cuando su familia no entiende cómo se va a casar con un septuagenario, ella piensa, desde su perspectiva de clase,

Su madre y su hermana asustadas ante una vida como la que ella tiene ahora, con la seguridad que te otorga un marido setentón y cargado de dinero: quieras que no, piensas que ya no va a cambiar de mujer, al revés, tiene miedo de que te aburras de su dinero y lo cambies por carne fuerte, carne joven y fresca (¿o sería mejor decir joven y ardiente?) (Chirbes, 2007: 46).

Para lograr su objetivo, Mónica aparece como un personaje autoconstruido: trabaja su cuerpo, su apariencia –disimula, esconde su ascendencia social<sup>69</sup>– e incluso se cambia el nombre para adecuarse a la máscara que se construye en su huida<sup>70</sup>. Su sacrificio por asegurarse esa nueva posición llega en la novela hasta la concepción de la autodestrucción del cuerpo en pos de un heredero que selle el pacto y le garantice mantener su nueva posición social cuando Rubén ya no esté:

[...] no cabe duda de que es una forma de sacrificio, se quiera o no. Mónica las teme, teme las consecuencias de ese sacrificio, pero sabe que también hay algo que la conforta, que la ayuda a subir por el empinado y espinoso monte calvario, imagina lo que puede ser, hace un esfuerzo para atreverse a decir lo que puede ser, [...] lo que ayuda a sobrellevar toda esa serie de inconvenientes es el hecho de sentirse protegida, cuidada, atendida; [...] el hecho de que estás resguardada por lo único que en los tiempos que corre resguarda, protege de todo, [...] un cariño que es materialización positiva del dinero, encarnadura del dinero (Chirbes, 2007: 364).

Por el contrario, en la serie, Mónica aparece como la amante fiel de Rubén y muestra así un cariño genuino e incluso cándido hacia el constructor. Por ejemplo, la preocupación por su caída con el estallido de la trama hace que huya del entorno del constructor para pagar a escondidas su fianza ya que no soporta verlo en el calabozo. En una conversación pasada con su hermana, Mónica confesaba: «Rubén no me gusta por su dinero. Me gusta porque sabe ganarlo. [...] todos le admiran y le tienen miedo. Pero en la cama él se tiene que proteger de mí. Se rinde. No sabes cómo me gusta

---

<sup>69</sup> «[...] ella misma esconde a su madre» (Chirbes, 2007: 43).

<sup>70</sup> «Juan, ¿sabes que ni siquiera se llama así?, se llama Gregoria, su madre la llama Grego, lo de Mónica es ficción» (Chirbes, 2007: 303).

eso.» A lo que su hermana le responde: «Venga ya, ¿no me vas a decir que te has enamorado de este tío?»<sup>71</sup>.

Doña Teresa Bernal, la madre de Rubén y Matías, mantiene el papel central que tiene en las analepsis de la novela a través de un cambio fundamental: en el presente de la serie conserva sus facultades mentales. En el texto, sin embargo, aparece como un personaje senil del que Rubén se ve obligado a ocuparse, a pesar del rencor que le guarda, por los indelebles lazos familiares<sup>72</sup>.

En el personaje de Silvia Bertomeu, hija del constructor, también observamos leves modificaciones. Si en la novela se dedica a la restauración de obras de arte, en la serie regenta una galería que tiene como fin dar a conocer a jóvenes talentos; en ambos soportes, su padre le recrimina que no se haya atrevido a convertirse en artista y se haya limitado a un papel subsidiario dentro del mundo del arte. La relación paternofilial sirve en la novela para cuestionar, en términos benjaminianos, la inocencia de la segunda generación frente al crimen originario. Silvia reniega de los valores de su padre, pero disfruta de un alto nivel de vida gracias a su dinero, y acepta sin problema ingresos y regalos. Como leemos en la novela, «[Silvia] Ha heredado otras muchas cosas [de su padre], pero no lo sabe» (Chirbes, 2007: 104). Estas intuiciones del narrador novelístico se desarrollan en el desenlace de la serie, cuando, tras el fallecimiento de Rubén, Silvia acude a la oficina para encargarse de la empresa y ocupar el puesto de su progenitor, lo que subraya esa continuidad–desligada, no obstante, de cualquier matiz político– que Chirbes denuncia.

El marido de Silvia, por otro lado, aparece en la serie como un personaje prácticamente irrelevante en comparación con la novela. Al eliminarse la figura de Federico Brouard y las reflexiones literarias que se realizan a partir de su trayectoria narrativa, el catedrático y crítico apenas tiene incidencia en el argumento audiovisual. La hija de ambos sí que tiene un peso mayor en la trama de la serie. Producto de una educación poco exigente a la que poco ha ayudado Rubén, Miriam funciona como el

---

<sup>71</sup> Capítulo 7, «El general». La escena comienza en el minuto 39:08.

<sup>72</sup> «[...] aunque me haya tocado a mí hacerme cargo de ella desde que entró en esa fase de decadencia que te impide vivir a solas. Tuve que ordenarme la cabeza y recomponer la relación, aceptar una vez más las reglas de la genética, o las de la tribu. Es mi madre, mal que nos pese a los dos, le decía a mi mujer, que mirada todo aquello de reojo.» (Chirbes, 2007: 179-180)

arquetipo de niña rica consentida. No obstante, en el libro el grado de rebeldía es todavía mayor, pues, si en la serie regresa a casa tras haber estado estudiando en Londres, en la novela se niega a seguir estudiando sin haber acabado ni siquiera la educación obligatoria<sup>73</sup>. Además, con respecto a la adaptación, en la pantalla se crea la subtrama del amante compartido entre Silvia y Miriam, que supone un matiz más en la difícil relación maternofilial.

#### 4. CONCLUSIONES

Como hemos repasado, la compleja sucesión de monólogos que construyen la novela se convierte en la adaptación audiovisual en un relato de género que supone una invención y que se vale de elementos periféricos o secundarios del texto: «[...] en la serie se encuentra aquel material literario del que Chirbes huyó» (Moro, 2021). En ese sentido, los elementos y personajes novelísticos que se eliminan en la serie de televisión son aquellos que nos permiten establecer una relación entre la podredumbre moral presente y su raíz histórica. Entre ellos, destaca la supresión de los personajes de la promoción bífida del sesentayocho, o de su pasado –en especial, de Rubén, Matías y Brouard–. Asimismo, hemos constatado cómo el conjunto de elementos añadidos a la adaptación se corresponde con la trama *noir* que se desarrolla en el producto audiovisual.

Por lo tanto, de acuerdo con nuestro análisis, la adaptación de *Crematorio* (2007) debería situarse tipológicamente en un punto intermedio entre lo que Sánchez Noriega (2000: 65-66) denomina «adaptación como interpretación» –pues «se aparta notoriamente del relato literario» aunque «es deudor suyo en aspectos esenciales» (65)– y «adaptación libre» –que supone «el menor grado de fidelidad a una obra literaria» ya que «reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, [y] los valores temáticos o ideológicos» (66). En los términos utilizados por Wolf (2001: 134), estaríamos ante un «texto reinventado» que tomaría la novela «como un trampolín que permitirá [a la serie] saltar a otro espacio».

---

<sup>73</sup> «Ya tengo dieciocho años, quiero dejar los estudios, y tomarme estos meses para pensar en lo que voy a trabajar. [...] Pero ¿en qué vas a emplearte, si ni siquiera tienes el graduado escolar?» (Chirbes, 2007: 99).

Sin embargo, las consecuencias de sentido de este mecanismo de adaptación no son inocuas o triviales. Como nos recuerda Sánchez Noriega (2000: 71), «el *cambio de género* [...] supone, ordinariamente, un proceso simplificador o dulcificador por el que los valores específicamente dramáticos y éticos o históricos se ven eclipsados en aras de las leyes del género o del consenso con el espectador más complaciente». Esto es lo que ocurre con *Crematorio* (2011), donde los elementos centrales de la novela – el análisis del hilo conductor que une el pasado reciente con el presente de una sociedad en decadencia– se difuminan a favor de los motivos del *thriller*.

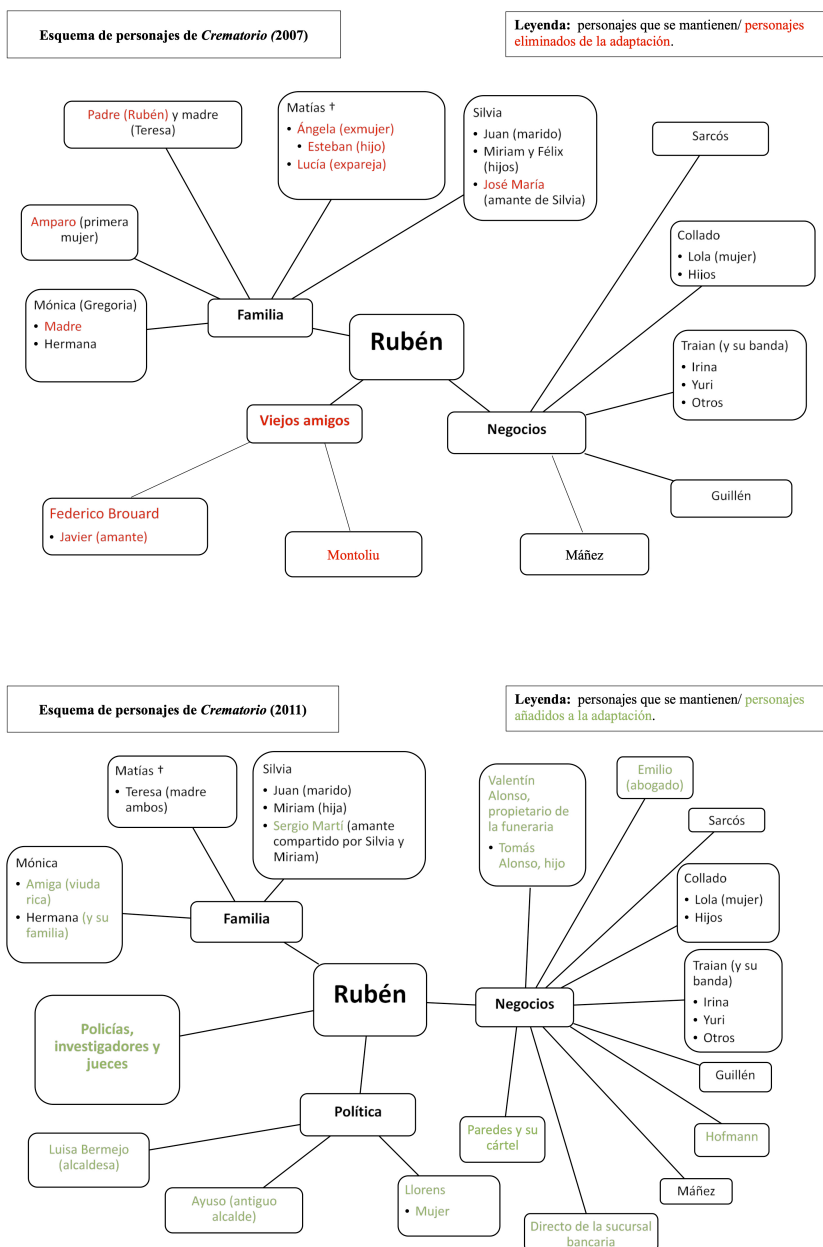
En consecuencia, se ofrece una lectura despolitizada de la novela, y se liga el desarrollo del argumento a las tramas de corrupción que, en el contexto del estreno de la serie, se estaban destapando. Pero como aclaró el propio Chirbes, el conflicto que se plantea en la novela va más allá de la mera corrupción política y urbanística, pues se centra en la constatación del fracaso de la sociedad que lega su generación, que abandonó las antiguas utopías para dejar un mundo en el que los proyectos colectivos ya no parecen posibles:

*Crematorio* no quiere ser una denuncia de la corrupción urbanística, eso de la corrupción es solo uno de los temas que circulan por detrás. Lo que se quiere contar aquí es cómo nuestra modernidad, lo que se suponía que íbamos a traer detrás del franquismo, ha dado como fruto esta especie de planta venenosa que nos asfixia. La novela trata también de si los ideales se han cumplido o no, y de la deriva de los individuos. (Hermoso, 2011).

En definitiva, si la novela «cuenta la larga marcha del antifranquismo de salón al terrorismo inmobiliario» (Labrador, 2017:110), la serie de televisión se olvida de la perspectiva histórica que conforma el centro de la narrativa chirbesiana: el balance de las traiciones de una generación que olvidó que, como reza la cita de la *Epístola a los romanos* de San Pablo que se incluye como paratexto en la novela, «Nadie vive para sí mismo, nadie muere para sí mismo».



## 5. ANEXOS



## 6. REFERENCIAS

- Barjau, T. Y J. Parellada Casas (2013). Rafael Chirbes, en Beniarbeig. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* 803, 13-21.
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Anagrama.
- (2010). *Por cuenta propia*. Anagrama.
- (11/03/2012). Todas las literaturas son luchas políticas. *Sin Permiso*. <https://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos/RChirbes.pdf>
- Díaz-Maroto Fernández-Cheza, Z.; Íñigo Jurado, A. I.; Puebla Martínez, B. e E. Carrillo Pascual (2012). La construcción de los personajes en *Crematorio*. Diferencias en la adaptación de la novela a la serie. En C. Mateos Martín *et al.* (Coords.), *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: comunicación, control y resistencias* (pp. 1-12). Universidad de La Laguna. [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas/174\\_Diaz.pdf](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/174_Diaz.pdf)
- Garcés, E. D. (2015). De Misent a Escandinavia: el viaje de *Crematorio*. *adComunica: Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 10, 163-167.
- Haro Tecglen, E. (27/11/1988). La generación bífida. *El País*. [https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html)
- Hermoso, B. (07/03/2011). Fuego real en el «Crematorio» de Chirbes. *El País*. [https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html)
- Labrador G. (2016). Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis. *Revista Hispánica Moderna* 69(2), 165-192.
- (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- López Bernassochi, A. y J. M. López de Abiada (2011). Hacia *Crematorio* de Rafael Chirbes, Guía de lectura. En A. López Bernassochi y J. M. López de Abiada (Eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes* (pp. 279-369). Verbum.
- Moro, A. (2021). Palabras que arden. Un «Crematorio» entre la literatura y la televisión. En J. Lluch-Prats (Ed.), *El Universo de Rafael Chirbes* (s. p.). Anagrama.

- Ordovás, J. J. (2014). Sin historia no hay novela. *Turia: Revista Cultural* 109-110, 324-340.  
[https://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/](https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/)
- Peris Llorca, J. (2021). Acumulaciones primitivas de capital. La narrativa de Rafael Chirbes como genealogía del presente. En J. Lluch-Prats (Ed.), *El Universo de Rafael Chirbes* (s. p.). Anagrama.
- Roberto J., P (07/06/2011). Entrevista a Jorge Sánchez-Cabezudo, director de *Crematorio*: «No me imagino ‘Crematorio’ como película». *Espinof*.  
<https://www.espinof.com/movistar/entrevista-a-jorge-sanchez-cabezudo-director-de-crematorio-no-me-imagino-crematorio-como-pelicula>
- Sánchez-Cabezudo, J. (2011): *Crematorio*. Canal + España/ Mod Producciones.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Paidós.
- Veres, L. (2013). *Crematorio* y la ficción audiovisual de la crisis. *F@ro: Revista Teórica del Departamento de Ciencia de la Comunicación* 2 (18), 77-85.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.



# EL GÉNERO CRIMINAL EN LA TRAYECTORIA DE JOSEFINA Y CLAUDIO DE LA TORRE: SU COLABORACIÓN TEATRAL *EL ENIGMA* (1939)

## THE CRIME FICTION IN THE CAREER OF JOSEFINA AND CLAUDIO DE LA TORRE: THEIR THEATRE COLLABORATION *EL ENIGMA* (1939)<sup>74</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.10>

GARCÍA-AGUILAR, ALBERTO  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (ESPAÑA)  
Investigador predoctoral FPI  
Código ORCID: 0000-0002-6641-1190  
[agarciaa@ull.edu.es](mailto:agarciaa@ull.edu.es)

COELLO HERNÁNDEZ, ALEJANDRO  
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, CSIC (ESPAÑA)  
Investigadora predoctoral FPU  
Código ORCID: 0000-0002-5021-2875  
[alejandro.coello@cchs.csic.es](mailto:alejandro.coello@cchs.csic.es)

**Resumen:** A lo largo de su trayectoria creativa, Josefina y Claudio de la Torre crearon numerosas obras, en distintos ámbitos artísticos, que reflejaron su interés por el género criminal. Entre ellas destaca la obra teatral *El enigma*, que se ha atribuido a Claudio de la Torre y en la que se adapta la novela *El enigma de los ojos grises* (1938), de Josefina de la Torre. Al igual que la novela, la versión teatral ofrece una trama de aventuras policíacas que respeta, en gran medida, el argumento original. En su estreno el 18 de marzo de 1939, en el Cine Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, la obra obtuvo un éxito notable. De hecho, incluso se retransmitió, en la misma ciudad, una versión radiofónica de algunas escenas de la obra. Sin embargo, *El enigma* aún no se ha analizado. Por este motivo, en el

---

<sup>74</sup> Este artículo es resultado de un contrato FPU19/00203 del Ministerio de Universidades concedido a Alejandro Coello Hernández y se enmarca dentro del proyecto de investigación *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil: Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Plan Nacional de I+D+i) con referencia PID2020-113720GB-I00. También ha sido cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Industria, Comercio y Conocimiento y por el Fondo Social Europeo (FSE) Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

presente trabajo se intentará realizar un estudio detenido del texto. Para ello, al comienzo se establecerá cómo el género criminal se manifestó en la trayectoria artística de Josefina y Claudio de la Torre. Después, se explicarán las principales diferencias entre la versión teatral y la novela, así como entre el texto teatral y el radiofónico. Por último, se examinarán los rasgos policíacos que se advierten en la obra. De este modo, se pretende mostrar cómo el bagaje sobre el género criminal que poseían los hermanos De la Torre se manifiesta en *El enigma*.

**Palabras clave:** Género criminal. Teatro español. Siglo XX. Canarias. Josefina de la Torre. Claudio de la Torre.

**Abstract:** During their creative career, Josefina and Claudio de la Torre created numerous works, in different artistic disciplines, which reflected their interest in the crime fiction. Among these works, the theatrical play *El enigma*, attributed to Claudio de la Torre, stands out. In this text the novel *El enigma de los ojos grises* (1938), by Josefina de la Torre, is adapted. As in the novel, the theatrical version offers a crime adventure plot that respects, in great measure, the original story. On its premiere on March 18th in 1939, in the Cine Cuyás in Las Palmas de Gran Canaria, the play obtained a remarkable success. In fact, in the same city, a radio adaptation of some scenes of the play was broadcast. However, *El enigma* has not been studied. For this reason, in the present article we try to analyze the text. At the beginning, we will establish how the crime fiction manifested in the artistic career of Josefina and Claudio de la Torre. After that, we will explain the main differences between the theatre play and the novel, as well as between the play and the radio adaptation. Finally, we will examine the crime fiction features that exist in the theatre play. In this way, we expect to show how the knowledge that the De la Torre brothers had about crime fiction manifest in *El enigma*.

**Key-words:** Crime fiction. Spanish theatre. 20th century. Canary Islands. Josefina de la Torre. Claudio de la Torre.

## 1. INTRODUCCIÓN

Los hermanos Josefina y Claudio de la Torre desarrollaron una amplia trayectoria en torno al género criminal<sup>75</sup> en distintos ámbitos creativos, que

---

<sup>75</sup> En este trabajo se ha optado por emplear la expresión «género criminal», en lugar de otras que se usan con frecuencia, como «género negro» o «género policíaco», para aludir al conjunto de obras cuyas tramas giran en torno a los crímenes. Su uso queda justificado porque, como explica Rivero Grandoso (2016: 41), el género criminal engloba las obras policíacas clásicas y las novelas negras, así como las que se caracterizan por su hibridez o por su innovación.

incluyen la narrativa, el cine, la radio y el teatro. La obra dramática *El enigma* supone una de las manifestaciones más evidentes del interés que ambos sentían hacia este género popular. Además, ejemplifica los procesos de refundición y de transducción entre la narrativa y el teatro, incluso el guion radiofónico. En ella se adapta la novela *El enigma de los ojos grises* (1938), que Josefina de la Torre publicó con el pseudónimo de Laura de Cominges en la editorial familiar «La Novela Ideal». No obstante, se conservan cuatro versiones completas del texto, tres de ellas en el Fondo Josefina de la Torre en la Casa-Museo Pérez Galdós<sup>76</sup>, en Las Palmas de Gran Canaria. La primera, titulada *El enigma*, la firma Claudio de la Torre con el pseudónimo de Alberto Alares<sup>77</sup>, contiene *posits* con las plantas del espacio escénico de cada acto y numerosas anotaciones manuscritas en rojo. Se refieren a la entrada y salidas de personajes, a la utilería y a otros aspectos de la puesta en escena. El documento de cesión de derechos de la obra, que firman ambos hermanos el 15 de marzo de 1939 y que se encuentra en el FJT, confirma a Claudio de la Torre como adaptador. Asimismo, el mecanuscrito lleva en la portada el membrete de «La Novela Ideal» y contiene el *dramatis personae* con los nombres –manuscritos a lápiz– de los intérpretes que actuaron en el estreno de la obra. Por tanto, aunque no presenta ninguna fecha, se trata de la versión que se estrenó el 18 de marzo de 1939 en el Cine Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, donde permaneció en cartel hasta el 20 de marzo en función vespertina y nocturna. Se repuso el 25 y el 26 de marzo de 1939 en el Teatro Hermanos Millares, también en Las Palmas.

La segunda versión consiste en un mecanuscrito de hojas sueltas titulado *El enigma* que se conserva en el FJT bajo la signatura JML-1011 y que firma Alberto Alar como adaptador. Se trata de un texto anterior a la tercera versión, que se encuentra en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, en el expediente de censura teatral 4149/43. Josefina de la Torre lo envió el 9 de junio de 1943 y recuperó el título original de *El enigma de los ojos grises*<sup>78</sup>. En este

---

<sup>76</sup> De ahora en adelante, el FJT.

<sup>77</sup> En la prensa y en el programa de mano de 1939 aparece la variante Alberto Alares. Sin embargo, en este mecanuscrito se observa la tachadura en la variante Alares en favor de la versión definitiva de Alar, con la que Claudio de la Torre firmó en numerosas ocasiones durante la posguerra.

<sup>78</sup> El censor Guillermo de Reyna, con un juicio favorable, autorizó la obra el 21 de junio para su representación por la Compañía de Enrique Rambal García, quien dio una

expediente figura de nuevo Alberto Alar como adaptador. El texto presenta variaciones ínfimas y correcciones ortotipográficas respecto a la versión de la signatura JML-1011.

La cuarta versión se halla también en el FJT, bajo la signatura JML-1026. Presenta el título de *Alarma en el condado* y está firmada por Josefina de la Torre, Alberto Alar y Eduardo Moreno (gerente y actor de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre), aunque este último nombre aparece tachado a lápiz. A pesar del cambio de título, se trata de otra versión de *El enigma*. La inclusión de *Alarma en el condado* en un papel con membrete de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre, bajo el epígrafe de «Estrenos y repertorio», que también se conserva en el FJT, sugiere que los hermanos retomaron el proyecto en 1946. Sin embargo, se desconocen datos sobre su estreno.

Además de estas versiones teatrales, se añade otra radiofónica que se halla en el FJT. Así, *El enigma* se revela como parte de un elaborado proceso intermedial de adaptaciones. Sin embargo, hasta ahora ha pasado desapercibida casi por completo en los estudios sobre las colaboraciones entre los hermanos, aunque ya cuenta con una edición crítica que se publicó en 2021<sup>79</sup>. Para suplir la falta de investigaciones en torno a esta obra, se intentará ofrecer un análisis detenido del texto. Como objeto de estudio, se ha elegido la versión de 1939, que conserva el membrete de «La Novela Ideal» en la portada, por ser la que se estrenó. Para desarrollar el análisis, al comienzo se establecerá cómo las colaboraciones de Josefina y Claudio de la Torre en los ámbitos cinematográficos, teatrales, novelísticos y radiofónicos guardan un estrecho vínculo con el género criminal. Después, se determinarán las principales diferencias entre la novela y el texto teatral, así como entre la estructura de *Alarma en el condado* y la versión de *El enigma* de 1939. A continuación, se explicarán los cambios más significativos que la adaptación radiofónica presenta respecto a la teatral. Por último, se examinarán los rasgos policíacos que se advierten en la obra.

---

temporada en el mes de julio en el Teatro Fontalba de Madrid. Sin embargo, en su repertorio no incluyó esta obra. El texto conserva el título de 1939 mecanuscrito, aunque se han añadido a mano las palabras restantes del título de la novela. Por este motivo, se presenta a censura como *El enigma de los ojos grises*.

<sup>79</sup> Se trata de *El enigma*. [*Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre*] (Torre, 2021).



De esta manera, se espera profundizar en cómo el género criminal se manifestó en la trayectoria creativa de ambos hermanos.

## 2. EL GÉNERO CRIMINAL EN LA TRAYECTORIA DE JOSEFINA Y CLAUDIO DE LA TORRE

El vínculo de Josefina y Claudio de la Torre con el género criminal se expresó en diversas colaboraciones que se desarrollaron desde la Guerra Civil española. En 1938, en Las Palmas de Gran Canaria, fundaron la colección «La Novela Ideal» junto con Francisca Millares –la madre de ambos–, Bernardo de la Torre Millares, Concepción Barceló de la Torre y la escritora Mercedes Ballesteros<sup>80</sup> –esposa de Claudio–. Este proyecto editorial terminó en 1944 en Madrid, ciudad a la que se había trasladado la sede editorial tras el final de la Guerra Civil. Surgió como una manera de mejorar la complicada situación económica que sufrió la familia De la Torre durante la contienda bélica. En la colección se publicaron, sobre todo, novelas policíacas y rosas. Reverón Alfonso (2007: 219) explica que, según fuentes cercanas a Claudio de la Torre, el escritor trabajó como editor. Sus labores, por tanto, correspondían a las de director literario. En cambio, Mederos (2019: 14) indica que él publicó en esta colección bajo el pseudónimo de Rocq Morris. No obstante, en el Boletín Oficial del Estado del 24 de mayo de 1955, donde se listan múltiples libros presentados al registro de la propiedad intelectual hasta 1946, se señala que tras el pseudónimo de Rocq Morris se halla Mercedes Ballesteros (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 117). Además de ella y Josefina de la Torre, en la colección también participaron, entre otros, autores como los hermanos Luis y Consuelo Sáenz de la Calzada, María Teresa Largo, Esperanza Neyra y Bernardo de la Torre Barceló, que publicó bajo el pseudónimo de Enrique de Silva (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 100).

Aunque «La Novela Ideal» ha atraído hasta la actualidad escasa atención académica, Fran Garcerá editó en 2020, en el volumen *Las novelas de Laura de Cominges*, todas las obras que Josefina de la Torre publicó en esa colección. Este libro, que además incluye el texto inédito *La desconocida*, supone una importante reivindicación de la labor novelística

---

<sup>80</sup> Mercedes Ballesteros comenzó su trayectoria como dramaturga con *Tienda de nieve* (1932), a la que siguieron numerosas obras teatrales y narrativas. Colaboró en la revista *La Codorniz* con el pseudónimo de Baronesa Alberta.

de la autora. En la introducción, Garcerá (2021: 11-13) destaca la importancia de los paratextos para conocer los objetivos del proyecto editorial. Los datos que se aportan en las distintas notas al lector revelan que los editores concebían «La Novela Ideal» como una colección con la que ofrecían ocio a un amplio grupo de lectores. Como mecanismo de supervivencia alimenticia, los paratextos se ajustaban al código moral y a la exaltación patriótica del bando sublevado. Por este motivo, el carácter popular de «La Novela Ideal» se resaltó en su primer número, *City Hotel* (1938), donde se indica que se dirigían a los lectores que buscaban una «amena y fácil lectura» (en Morris, 1938: 4).

Josefina de la Torre, bajo el pseudónimo de Laura de Cominges, publicó en esta colección tres novelas pertenecientes al género criminal: *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *Villa del Mar* (1941). Además, en la editorial Océano, en Madrid, publicó, con la misma firma, su cuarta y última novela policiaca: *El caserón del órgano* (1944). El interés de Josefina de la Torre por las posibilidades creativas de la radio y del cine dio lugar a la adaptación de dos de estas obras a los medios de comunicación de masas. En el FJT se conserva un guion cinematográfico titulado *El secreto de Villa del Mar*. Aunque no presenta ninguna fecha ni firma, en la portada se indica que el guion se basa en la novela *Villa del Mar*. Asimismo, en el FJT se custodian once páginas sueltas, sin fecha y sin firma, que corresponden a la adaptación radiofónica de la misma obra (con el título de *El misterio de Villa del Mar*).

Otro documento localizado en el FJT indica que se escribió un guion de cine basado en *El caserón del órgano*. Esta información figura en un papel, también sin fecha y sin firma, que se guarda en un sobre con las palabras «Escritos míos»<sup>81</sup> en el dorso. En este documento se enumeran tres guiones que adaptan novelas de Josefina de la Torre: *El secreto de Villa del Mar*, *Un rostro oculto* y *El caserón del órgano*, que se describe como un «guion cinematográfico, tipo de misterio, truculento y policiaco»<sup>82</sup>.

Las novelas criminales de Josefina de la Torre pertenecen al subgénero de las aventuras policiacas. En ellas los investigadores que se

---

<sup>81</sup> Este documento mecanografiado se conserva bajo la signatura JMSL-168.

<sup>82</sup> Aunque no figuran en este documento, a estas adaptaciones se suman los guiones cinematográficos basados en tres novelas rosas que Josefina de la Torre también publicó en «La Novela Ideal»: *Matrimonio por sorpresa*, *La rival de Julieta* y *Tú eres él* (la única que se rodó, aunque se estrenó en 1944 con el título de *Una herencia en París*).

encargan de resolver los asesinatos se comportan como auténticos héroes. No solo inspeccionan los lugares del crimen para buscar pruebas. También se enfrentan a los delincuentes y recurren a la violencia cuando la situación lo requiere. Aunque poseen una alta capacidad intelectual y una trayectoria prestigiosa, no resuelven los casos gracias a complejas deducciones, sino a la actitud heroica que adoptan y que les conduce a diversos peligros.

Asimismo, las cuatro novelas policiacas de Josefina de la Torre permiten su división en dos grupos. Mientras que *El enigma de los ojos grises* y *Alarma en el Distrito Sur* constituyen narraciones de aventuras policiacas, *Villa del Mar* y *El caserón del órgano* también pertenecen a la literatura de terror. En ambas novelas los crímenes se cometen en supuestas casas encantadas, aunque al final se descubre que ninguna maldición ha caído sobre ellas y que tampoco se han producido acontecimientos sobrenaturales. Todo cuanto ha sucedido, como aparentes apariciones fantasmales o la existencia de criaturas malditas, posee explicaciones lógicas.

Esta combinación entre el género criminal y de terror también se aprecia en un relato breve de la autora. Se trata de «La sombra del perfil», que permaneció inédito hasta 2020, cuando Fran Garcerá lo incluyó en el volumen *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida*. Este investigador (2020b: 15) señala que el relato se encuentra en un cuaderno que fecha entre 1926 y 1934, donde también se halla una versión teatral del cuento que, sin embargo, quedó inconclusa<sup>83</sup>. El descubrimiento de un esqueleto que cuelga en un bosque aledaño a una vivienda sugiere que la sombra que siempre se proyecta en el interior de la casa posee un origen sobrenatural. Aunque el macabro hallazgo indica que se ha cometido un crimen, al final se revela que el esqueleto corresponde a un suicida.

Durante los años de posguerra, Claudio de la Torre no solo se vinculó al género criminal a través de su labor en «La Novela Ideal», sino que también lo cultivó en su actividad como cineasta. Él ya había trabajado como director de cine y adaptador de diálogos entre 1931 y 1934 en los estudios que la productora estadounidense Paramount poseía en Joinville-le-Pont, cerca de París. Sin embargo, no retomó su carrera cinematográfica hasta 1940, cuando, ya en España, escribió el guion de *Rápteme usted* (1940). De la Torre lo firmó como Alberto Alar, pero lo dirigió Julio de

---

<sup>83</sup> Según los datos conocidos hasta ahora, se trata de la única pieza teatral que la autora escribió en solitario.

Flechner. Esta película presenta una comedia policiaca en la que una estrella de cine finge su secuestro para promocionar su carrera.

No obstante, la primera colaboración cinematográfica entre ambos hermanos vinculada al género criminal corresponde a la película *Misterio en la marisma* (1943). Claudio de la Torre, que escribió el guion y lo dirigió, concibió la historia para mostrar la Andalucía rural en la gran pantalla. Por ello, la acción se desarrolla en un cortijo situado en las marismas de Doñana, se muestran parajes naturales de esta zona y se incluyen números musicales propios del folclore andaluz. En este lugar una pareja de ladrones de guante blanco roba un valioso collar durante una fiesta. Josefina de la Torre interpreta a la delincuente, llamada Arlette. Sin embargo, ambos fracasan tras robar el collar cuando un policía les detiene al acabar la fiesta. De esta manera, Arlette se convierte en una antiheroína que se decepciona cuando sus posibilidades de ascenso social a través del crimen quedan truncadas.

Claudio de la Torre también manifestó su adhesión al género criminal en su teatro, sobre todo con *El río que nace en junio*, que estrenó en el Teatro Gran Capitán de Granada el 5 de junio de 1951 la compañía de Alejandro Ulloa y se publicó en 1955 en ediciones Alfíl. Con esta obra Claudio de la Torre ganó en 1950, por segunda vez, el Premio Nacional de Literatura, que ya había obtenido en 1924 por su novela *En la vida del señor Alegre*. El escritor desarrolla en ella una historia criminal que comienza con el asesinato de Myriam Brenstein. Sin embargo, las pesquisas policiales revelan que, en realidad, nadie la ha matado. De hecho, al final la detienen como sospechosa de la muerte del señor Brenstein. Gerardo, ex amante de Myriam, se acusa a sí mismo del crimen para salvarla de las consecuencias penales del crimen. A través de la técnica del perspectivismo teatral, que surge por influencia del cine, se representan recuerdos de los personajes. De esta manera, se evita la narración y el dilatado diálogo del interrogatorio, lo que ayuda a la acción dramática.

Entre 1954 y 1960, como director del Teatro Nacional María Guerrero, Claudio de la Torre también reivindicó su gusto por las obras policiacas. Por ello, programó y dirigió varios títulos vinculados al género criminal que utilizó como fuente de ingresos para montar otras piezas más arriesgadas, en especial de dramaturgos noveles: *La puerta estaba abierta*, de Lajos Zilahy, que se estrenó el 13 de enero de 1955; *La riada*, de Julia Maura, el 23 de abril de 1956; *El cuervo*, de Alfonso Sastre, el 31 de

octubre de 1957; *Las manos son inocentes*, de José López Rubio, el 2 de octubre de 1958; y *Comedia para asesinos*, de James Endhard (pseudónimo de Camilo Pérez Arce), el 19 de febrero de 1960.

A pesar de que trabajó en radio, en televisión y en doblajes, Josefina de la Torre centró su actividad actoral en el teatro, donde intervino en algunas obras asociadas al género criminal. En el repertorio de su Compañía de Comedias figuran la mencionada *Alarma en el condado*; *Loca de atar*, que se describe como un folletín policiaco de Eduardo Monzón y Alberto Alar; y *Aventura*, una comedia de Claudio de la Torre<sup>84</sup> que, en realidad, corresponde a la obra *Paso a nivel*, que el dramaturgo estrenó el 17 de septiembre de 1930 en el Teatro Infanta Isabel, en Madrid. Reverón Alfonso (1991: 143) incluye *Paso a nivel* entre las obras de intriga o de misterio que escribió el autor. Este texto no se ha publicado, pero Medina Peralta (1991: 790-791) incluye en su tesis doctoral la fotografía de la portada del manuscrito. En la imagen se aprecia cómo el título original, *Aventura*, se ha tachado. Debajo, manuscrito, se lee *Paso a nivel*. Aunque no se publicó en prensa un resumen argumental de la obra, una crítica de ella revela su vínculo con el género criminal: la protagonista, una joven de clase alta, entabla una relación con un ladrón de guante blanco (Floridor, 1930: 37). En esta crítica también se destacó la elegancia del delincuente, que encarna un arquetipo criminal que se gana el favor del público gracias a su astucia: «No es un ladrón vulgar. Opera en los Bancos y en los grandes hoteles. Su figura es recia y su gesto, arrogante y viril. Vestirá con la misma elegancia de Raffles o de Arsenio Lupín<sup>85</sup> el *smoking* o el frac. Para todos los que no le conozcan, un hombre encantador» (Floridor, 1930: 37).

Claudio de la Torre también intervino en la Compañía de Comedias como director artístico y acompañó a su hermana en la gira por el norte de España en 1946. También se incluyó en el repertorio *El caso de la mujer asesinadita*, de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia, poco después de su estreno en Madrid en 1946. Asimismo, con la Compañía de María Fernando D'Ocón, Josefina de la Torre actuó en 1960 en *Melocotón en almíbar*, de

---

<sup>84</sup> Esta información se halla en el FJT en un papel con el membrete de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre en el que, bajo el epígrafe de «Estrenos y repertorio», se mencionan esas obras.

<sup>85</sup> El crítico establece un claro vínculo entre el personaje de Claudio de la Torre y dos relevantes ladrones de guante blanco de ficción: Arthur J. Raffles, que creó el autor británico E. W. Hornung, y Arsenio Lupin, del novelista francés Maurice Leblanc.

Miguel Mihura. En 1964, con la Compañía de Alejandro Ulloa, quien había estrenado *El río que nace en junio* en 1951, intervino en *Falta de pruebas*, de Jaime Salom.

### 3. TRANSDUCCIÓN AL TEATRO: CONCOMITANCIAS Y DIVERGENCIAS

La relación de ambos hermanos con el género criminal adquiere relevancia con el estreno teatral de *El enigma*. Se trata de una obra paradigmática de la transición de la Edad de Plata a la profesionalización que experimentarían los dos hermanos en la posguerra. En la adaptación teatral se mantuvo una trama similar a la de la novela de Josefina de la Torre. En ambas obras el financiero Roberto Stanley, instalado en su castillo de la ciudad ficticia de Alsbrook, observa cómo se producen diversos asesinatos en su entorno. Sin embargo, se crea un acto nuevo —el primero— que no existe en la novela y que se desarrolla con anterioridad a la trama. En *El enigma de los ojos grises* se alude a que el asesino Gary Lester se hallaba recluido en un manicomio y que ha huido de él, aunque la acción nunca transcurre en este lugar. En cambio, el primer acto del texto teatral ocurre en este manicomio —en concreto, en el despacho de su director—. Este personaje conversa con un enfermero y con el doctor Dixon sobre Lester, quien, según apuntan las evidencias, se ha suicidado después de haberse desfigurado el rostro. Sin embargo, al comienzo de la obra ya el espectador ha visto a un hombre cruzar la habitación a oscuras. La elección de este espacio para comenzar la obra aporta una atmósfera turbia que inquieta desde el principio.

Del mismo modo, el comportamiento de Glenda Branley en el manicomio supone un motivo de desasosiego. En la novela se presenta a este personaje como una mujer fatal, capaz de embaucar a Roberto Stanley y conseguir de él cuanto desee. Sin embargo, en la adaptación Glenda pierde esta aura. En su primera intervención en el texto teatral responde al arquetipo de la histérica, que cuenta con un amplio desarrollo en el teatro del siglo XIX. Las teorías médicas y misóginas que dieron lugar a este arquetipo se desarrollaron en el Romanticismo, aunque se atenuaron en el teatro posterior. Obras como *Casa de muñecas* (1879), de Henrik Ibsen, o *La loca de la casa* (1892), de Benito Pérez Galdós, incluyen representaciones de la mujer que se ajustan a este modelo femenino. La risa exaltada, el nerviosismo, la palidez, los desmayos, los pelos despeinados o

la misandria constituían rasgos propios de la histeria. Con ellos se evocaba una feminidad finisecular que surgía de una interpretación patriarcal de la mujer.

Así, el comportamiento de Glenda en *El enigma* ofrece al público un arquetipo que aún reverberaba en el teatro de las primeras décadas del siglo XX, como el que seguía el modelo echegariano o, incluso, el benaventino. Sin motivo aparente, se ríe a carcajadas cuando llega al manicomio. A pesar de esta actitud excéntrica, Glenda no presenta ninguna enfermedad mental. Su risa expresa lo turbada que se siente al entrar en el manicomio donde se encuentra el peligroso Lester. Además, a diferencia de la novela, Glenda no intenta seducir a Roberto en ningún momento ni se desarrolla entre ellos un romance. No obstante, sí le preocupa el peligro que corre la vida del financiero. Por este motivo, en varias escenas le recomienda que huya: «¡Huir, Roberto! ¡Pronto! ¡Sin dudarlo! ¡Huya de esta casa!».

De hecho, el enigma de los ojos grises al que alude el título de la novela se refiere al momento en el que Glenda, a quien Roberto aún no conoce, se acerca a un ventanal del castillo del financiero para, con su misteriosa presencia, ahuyentar a Gary Lester de esa propiedad. Garcerá (2021: 14) clasifica incluso a Glenda dentro del arquetipo de la «mujer monstruosa» por el aspecto maléfico con el que se presenta por primera vez ante el financiero a través de un ventanal: «Aquellos ojos grises, casi exentos de pupilas, alargados y oblicuos, de transparencias irreales, que hacían pensar en historias de maleficios» (Torre, 1938: 23). No obstante, Stanley siente atracción por ella desde el primer momento en el que la conoce. A pesar de que Glenda le transmite cierta inquietud, le parece una mujer enigmática que ocupa por completo su atención. Pero Glenda se deshace poco a poco de su aura misteriosa y, al final, revela su bondad. En realidad, ella se preocupaba por Roberto porque sabía que su vida corría peligro, ya que Lester seguía los pasos del financiero.

Aunque en la adaptación teatral no se alude a la mirada de Glenda cuando ella se acerca al ventanal, sí se menciona su rostro. El acompañamiento musical y la melodía tarareada, que luego cantó la propia Josefina de la Torre en el estreno, convierten la presencia de Glenda en una suerte de aparición fantasmal que perturba el ánimo de Roberto:

Mezclada con el viento, y apenas perceptible, comienza a oírse una vaga melodía, como el sonido que produce una voz al cantar con los labios cerrados. La melodía suena triste y grave. Roberto deja de leer, adormecido. La voz se ha ido acercando. Cesa el canto. Tras los cristales del ventanal, iluminado ahora por la luz de la luna, aparece el rostro de Glenda Branley.

A pesar de que Gary Lester acecha a los personajes, la presencia de la policía en *El enigma* apenas reviste importancia. Se reduce a un agente que, en el último acto, detiene a Isaac Luthan por tráfico de estupefacientes. Pero en la novela sí existe una relación más estrecha entre Roberto y el cuerpo de policía, con quien habla en diversas ocasiones. El comisario incluso le invita a su despacho, donde Roberto asegura que informará «a la policía de cuantos pasos dé y de cuantos nuevos datos pueda facilitar para el esclarecimiento de este misterio» (Torre, 1938: 94). Esta colaboración, no obstante, desaparece en el texto teatral, probablemente por una cuestión de reparto, que, aún así, resulta numeroso. Aunque Roberto comenta que ha alertado a la policía de la extraña muerte de su perro, que apareció envenenado, y de la supuesta intoxicación de Oliver, en *El enigma* los personajes civiles ejercen las funciones de la policía para resolver el crimen y atrapar a Lester.

Así, en *El enigma* ningún agente interviene en la detención del criminal. Cuando Lester apunta a Roberto con una pistola, Walter, su criado, dispara al criminal antes de que cometa un nuevo asesinato. Mientras que en *El enigma* no se confirma el amor entre Glenda y Roberto, al final de la novela ambos contraen matrimonio. Además, se explicita el bienestar que le espera a la pareja: «Una nueva luz, de felicidad, iluminaba ahora el enigma de los ojos grises» (Torre, 1938: 129). Este desenlace feliz contrasta con la trágica captura de Lester, en la que fallece Muriel, la secretaria y examante de Roberto. En la novela, ella muere cuando se interpone entre el financiero y la bala que le dispara Lester, quien continúa con vida (Torre, 1938: 127). En la adaptación teatral, en cambio, conserva su vida. No obstante, también existe un final esperanzador para los protagonistas de *El enigma*, aunque por motivos diferentes a los de la novela. El alivio no llega con la detención de Lester, sino con su fallecimiento. Por ello, Roberto declara que «la vida empieza de nuevo».



### 3.1. El primer acto de *Alarma en el condado*

A las diversas revisiones textuales de *El enigma* se suman dos versiones de un primer acto que se halla en el FJT en una carpeta de cartón con el título de *Alarma en el condado* en la portada y bajo la signatura JML-1026. La segunda de ellas comparte características físicas con el libreto de *Alarma en el condado*, que se conserva en un sobre blanco con el lema «La Novela Ideal». En él falta este primer acto y se observa la atribución autoral a Josefina de la Torre y Alberto Alar (con el nombre de Eduardo Moreno tachado). La acción de este acto transcurre en la tienda de antigüedades de Isaac Luthan. Una de estas versiones contiene correcciones manuscritas que, en su mayoría, sustituyen el nombre de Isaac por el apellido Luhtan, en correspondencia con *El enigma*. Asimismo, también se corrigen acotaciones y diálogos, tanto con tachaduras como con añadidos. Estas correcciones se incluyen en la otra versión, sin anotaciones manuscritas y con las acotaciones mecanografiadas en tinta roja. Junto con este primer acto se incluye en la misma carpeta una versión del segundo acto que, al igual que en *El enigma* de 1939, transcurre en el castillo del protagonista. De hecho, reproduce el mismo texto, con mínimas variantes textuales.

Este primer acto original, escrito tal vez en 1946 durante el periodo en activo de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre, confirma que en *Alarma en el condado* se realizó un nuevo proceso de escritura y se repensó la estructura dramática. En un primer momento se barajó la división en seis cuadros que, a pesar de las elipsis, se organizan de manera lineal. No obstante, según las correcciones a lápiz, se decidió acercar la estructura a los modelos clásicos con un prólogo y cinco actos. Este prólogo sería el primer acto de *El enigma*, que transcurre en el despacho del director del manicomio de Carrington, y el nuevo acto figuraría como el primero. A continuación, se mantendría el orden de la versión de 1939. Llama la atención que, en una hoja suelta bajo la signatura JEL-01-19 que se encuentra entre otros papeles del FJT, aparezca el *dramatis personae* de *Alarma en el condado* con los nuevos personajes del primer acto tachados. Esta particularidad sugiere que la estructura de *El enigma* resultaba más adecuada y representable para una Josefina de la Torre que se plantearía montar la pieza, probablemente a finales de los cincuenta, con Maritza Caballero, Nuria Torray, Pilar Muñoz, Anastasio Alemán o su futuro marido, Ramón Corroto, entre otros nombres escritos a mano.

En el primer acto de *Alarma en el condado* se muestran escenas que no figuran en el resto de versiones de *El enigma*: las que transcurren en la tienda de Isaac Luthan. Asimismo, intervienen cinco personajes que tampoco se incluyen en los otros textos: James, ayudante de Luthan en el local; una mujer que trata de vender un colchón; los gemelos Bob y Jack, dos delincuentes amigos del comerciante, a quien le piden dinero; y un policía que, por error, dispara a James. Así, el acto muestra el estrecho vínculo de Luthan con el hampa. De este modo, desde el comienzo se suscita cierto temor hacia el personaje al presentarlo como un villano que dirige un negocio turbio. También se incluyen las escenas en las que Kitty y Glenda (disfrazada de hombre) acuden a la tienda para comprar estupefacientes a precios abusivos. Con ello se representan acciones anteriores a la llegada de Gary Lester al pueblo de Alsbrook, además de representar el encuentro de estos dos personajes femeninos que tanta importancia adquiere en la diégesis.

### 3.2. La versión radiofónica

En el FJT se conservan ocho páginas de la adaptación radiofónica de *El enigma de los ojos grises*. Lleva el mismo título que la novela y un sello con la fecha del 7 de noviembre de 1949. Aunque no consta que esta obra se emitiera ese año, el 24 de marzo de 1939 a las 12:00 se retransmitieron algunas escenas en la cadena Inter-Radio Las Palmas. Pero las páginas que se han conservado del guion radiofónico no adaptan la novela, sino el principio de la obra teatral. Comienzan cuando suena la alarma en el manicomio y terminan cuando el conde de Rosent-Allen y Glenda conocen al director. No solo se presenta la misma acción que en el texto teatral, sino que los diálogos de las dos obras también resultan similares. De hecho, se repiten numerosas intervenciones e incluso algunas acotaciones. Así, cuando el enfermero le explica al director del manicomio cómo se ha suicidado Lester, entre paréntesis se ofrece la misma indicación interpretativa: «Dominado, como quien recita de memoria».

Sin embargo, en el texto radiofónico se incluyen acotaciones sobre sonidos que no figuran en la adaptación teatral. Estas indicaciones sonoras responden a las exigencias del medio, que requiere signos acústicos que sustituyan a los visuales de la versión teatral (como los decorados o las expresiones corporales y faciales). Así, al comienzo del texto se alude a

«una música misteriosa», a la «campana de alarma» y al «ruido de conmutador de luz» que se escucha cuando el director entra en su despacho y enciende las luces. Estos sonidos evocan en la imaginación de los oyentes la atmósfera perturbadora que requiere la trama. También se menciona el ruido del teléfono cuando el director lo descuelga para llamar y los pasos del enfermero que se acerca al despacho. Con ello, se suplen los gestos y los movimientos de los personajes en escena.

Además de los nuevos detalles sonoros, el texto radiofónico presenta un narrador que describe la acción que no se deduce de los sonidos ni de los diálogos. Esta instancia narrativa interviene desde el comienzo, cuando explica qué ocurre en el despacho del director antes de que él llegue: «Una de las puertas se abrió con sigilo y entró un hombre, que cruzó rápidamente el despacho, como perseguido. Indudablemente debía de serlo, pues trataba de ocultar el rostro y buscar las sombras de la habitación. Se dirigió hacia la ventana, y, abriéndola, saltó por ella». Este fragmento, donde se describe la misma imagen que se evoca en la primera acotación del texto teatral, corrobora que el narrador radiofónico describe una atmósfera sombría similar a la que se aprecia en *El enigma* y *Alarma en el condado*.

Vinculada a esta última obra, se hallan en el FJT cuatro páginas mecanuscritas de una versión radiofónica en la que se adapta el acto que transcurre en la tienda de antigüedades de Isaac Luthan. Pero no presenta firma ni fechas ni se han localizados documentos que indiquen su autoría o si se retransmitió. Como cada página se ha tachado con una cruz, cabe la posibilidad de que se quedara en un borrador. Al igual que en la versión radiofónica de *El enigma*, se recurre a un narrador que describe los espacios y la acción. Asimismo, tanto los diálogos como las acotaciones se asemejan a las del primer acto de *Alarma en el condado*. Sin embargo, se prescinde de dos personajes que intervienen en el texto teatral: los gemelos Bob y Jack, que extorsionan a Luthan y le piden dinero. Esta supresión acorta la escena radiofónica, que se centra en las interacciones entre el comerciante y Ketty y Glenda, que acuden a la tienda para comprar drogas.

#### 4. RASGOS POLICIACOS EN LA VERSIÓN TEATRAL DE *EL ENIGMA*

En *El enigma* se mantienen numerosos tópicos del género criminal ya presentes en la novela, como el investigador aficionado, el asesino enloquecido y el protagonista heroico que se enfrenta al delincuente. Pero

también se introducen otros nuevos, como el del manicomio. Las escenas que transcurren en este espacio favorecen la atmósfera inquietante que se advierte a lo largo del texto. El comienzo, que transcurre en el despacho apenas iluminado del director del manicomio de Carrington mientras suena una alarma, ofrece una imagen tenebrosa del lugar. Como recuerda Rivero Grandoso (2016: 436), los hospitales, en general, se representan en la literatura criminal como lugares vinculados a enfermedades graves que no siempre se superan. Así, el manicomio se convierte en un lugar trágico para Gary Lester: nadie espera que recupere su salud mental.

Esta institución supone una suerte de cárcel en la que el director centra sus esfuerzos no en curar a los internos, sino en evitar enfrentamientos con ellos y en mantenerlos tranquilos. Por este motivo, al enterarse del supuesto suicidio de Lester, culpa a un subordinado por emplear nuevos métodos terapéuticos y no represivos: «...y vosotros, los nuevos enfermeros, los que habéis sustituido la camisa de fuerza por la observación, os sentíais dominados por el hecho científico». Según el director, las concesiones a Lester, como mantener diálogos innecesarios con él o darle cigarrillos, han empeorado la situación del interno.

La policía solo interviene en la obra para detener a Isaac Luthan, un turbio comerciante, por tráfico de drogas, pues se las ha proporcionado al conde de Rosent-Allen. Por este motivo, la función del investigador de los asesinatos la desempeña el doctor Dixon, quien, en el primer acto, trabaja como médico supervisor de Lester. Cuando el asesino huye del manicomio, Dixon, con veinticinco años, se encuentra en el prometedor inicio de su trayectoria laboral. Sin embargo, la huida de Lester trastorna sus planes de futuro. Según Martín Cerezo, en el relato policiaco tradicional «el detective es un ganador, un personaje excéntrico capaz de seducir y asombrar a las personas que le rodean con sus dotes intelectuales» (2006: 68). Pero Dixon, a causa del incidente con Lester, representa un investigador aficionado que ha sufrido el fracaso. Por ello, afronta la investigación como la búsqueda de justicia contra quien truncó su carrera. De esta manera, el doctor abandona su puesto en el manicomio y se instala en Europa, donde trabaja como médico rural de Alsbrook.

Rivero Grandoso (2016: 68) señala que la literatura criminal ha quedado ligada, desde sus orígenes, al espacio urbano, aunque también existen obras significativas que se ambientan en entornos rurales. Estos espacios, más aislados que las ciudades, limitan el número de sospechosos y

facilitan que el lector deduzca cómo se han cometido los crímenes (Rivero Grandoso, 2016: 68). Así sucede en *El enigma*, ya que la acción –excepto en el primer acto– se desarrolla en el pueblo de Alsbrook, donde Lester comete sus crímenes. Este enclave se presenta en las intervenciones de los personajes como un lugar aislado. De hecho, ni Roberto ni el conde de Rosent-Allen, que poseen dos castillos a las afueras del pueblo, interactúan con otros habitantes. Incluso Roberto se extraña, al comienzo del segundo acto, de ver una luz en el castillo vecino, que lleva años abandonado y donde, sin que él lo sepa, se han instalado el conde y Glenda.

La particular situación geográfica de Alsbrook exige que Dixon, junto con su trabajo como sanitario, asuma también el de detective. Así justifica el personaje esta doble tarea: «Entiendo que mi misión no puede reducirse, simplemente, a la de un médico rural. Estamos demasiado aislados para que no deba suplir, en casos como este, la labor de la policía». Por ello, en el segundo acto Dixon se interesa como médico y como investigador por la delicada salud de Oliver, criado de Stanley, quien se halla enfermo de gravedad tras haber regresado del pueblo la noche anterior. Roberto también pregunta a sus otros criados qué ocurrió con el joven. Pero Walter, el que acompañó a Oliver esa noche, declara que solo se emborrachó. Ketty, en cambio, contradice a su compañero y afirma que Oliver regresó solo del pueblo.

A este misterio se suma el de Glenda, que una noche surge de repente tras el ventanal de la biblioteca de Roberto. Esta aparición se vuelve más extraña cuando Ketty le explica a Walter un recuerdo que guarda de su etapa como sirvienta de Bebé Lorraine, bailarina de vida disoluta y antigua amante de Roberto. Cuando ella necesitaba drogas, le pedía a Ketty que las comprara en la tienda de antigüedades de Isaac Luthan. Sin embargo, en ese local se encontraba también un joven que, según Ketty, poseía la misma cara que Glenda. Este recuerdo se representa al comienzo de *Alarma en el condado*. En el tercer acto una acotación confirma las sospechas de Ketty. Se indica que, en el salón del castillo del conde de Rosent-Allen, Glenda cruza la escena «vestida de hombre, con un pequeño maletín bajo el brazo». Como en ese momento Roberto visita el castillo y ve al misterioso muchacho tras el que se esconde Glenda, el Conde presenta al joven como el hermano gemelo de su sobrina. Se trata de una escena que acrecienta la tensión dramática gracias al juego del disfraz, un mecanismo propio de la comedia de enredo resignificado desde la intriga en esta pieza.

Ante el riesgo de muerte que corre Oliver en el segundo acto, Dixon interroga a Roberto sobre detalles relevantes para resolver el caso. Le pregunta por posibles sospechosos entre el servicio doméstico y por sus pasadas relaciones con Bebé Lorraine. Además, Dixon recoge pruebas útiles para esclarecer el caso. De hecho, le enseña a Roberto un frasco vacío que ha encontrado en la chaqueta de Oliver. Se trata de un frasco idéntico a otro que Roberto había hallado en un bosque cercano a su castillo y que había servido para envenenar al perro del financiero. Aunque al principio no conocen el significado de estos objetos, se revela su importancia cuando Oliver muere a causa de un envenenamiento.

Dixon no solo busca la resolución del caso, sino también la detención de Lester. En realidad, actúa como un héroe de aventuras que corre los peligros necesarios para restaurar el orden. De esta manera, el doctor le aclara al conde que ha seguido la pista de Lester desde América hasta Europa para capturarlo. Aunque no se especifica el tiempo que ha transcurrido entre el incidente en el manicomio y la llegada de Dixon a Alsbrook, el periodo entre ambos momentos constituye una elipsis significativa que abarca varios años y que no existe en la novela. En cierto modo, la captura del delincuente servirá para restaurar el prestigio de Dixon, como él mismo sugiere: «Mi misión se reduce a procurar la detención de Lester, de cuya evasión fui en parte responsable».

Según Resina, el detective de la literatura criminal «se erige en portador de la razón ilustrada» (1997: 111). Por tanto, representa una persona con grandes capacidades intelectuales. Sin embargo, en *El Enigma* los crímenes no se resuelven gracias a profundas reflexiones, a pesar de los procedimientos policiales que sigue Dixon y del interés de Walter, el criado, en el caso. En realidad, la obra teatral –al igual que la novela que se adapta– pertenece a la literatura de aventuras policiacas. De acuerdo con Vázquez de Parga (1993: 139), en este subgénero la acción se antepone al enigma. Como explica Martín Cerezo (2006: 37), en la narrativa policiaca el protagonista mantiene una relación intelectual con los casos que investiga, pero en la narrativa de aventuras este vínculo adquiere mayor vitalidad. Así, Dixon, que explicita su deseo de detener a Gary Lester, encarna al investigador que adopta una actitud activa en la resolución del crimen.

Por estos motivos, las soluciones a los misterios no llegan gracias a las deducciones, sino a las confesiones, sobre todo las del conde de Rosent-Allen. Como él mismo explica, Lester se aprovechó de su drogadicción para

apoderarse de su voluntad. Aunque se separó un tiempo del criminal, Lester encontró de nuevo al conde y a su sobrina en Alsbrook. Luego se instaló en el castillo de ambos con la intención de hallar a Roberto y acabar con su vida. Además, Glenda, presionada por Lester, se encargaba de comprarle la droga a Isaac Luthan para que el conde la consumiera.

Justo después de esta explicación, llega el apresurado final. Un grito desde el interior del castillo advierte al resto de personajes de un peligro. Entonces Glenda aparece para rogarle a Roberto que huya, pero no queda tiempo. Lester, disfrazado de criado, apunta a Roberto con una pistola. Sin embargo, Walter, más rápido que el asesino, dispara contra Lester y acaba con su vida. Este desenlace restablece el orden inicial: el criminal recibe su castigo y los personajes rompen con una situación tortuosa. Las exclamaciones de Glenda, con las que concluye la obra, evidencian que su desesperación ha terminado: «¡Libres! ¡Libres!». La labor de Dixon como investigador y la de Walter como justiciero, ambos guiados por la necesidad de limpiar su nombre, han servido para conseguir de nuevo la calma que conlleva la resolución de los asesinatos y la muerte del criminal.

## 5. CONCLUSIONES

La adaptación teatral de la novela *El enigma de los ojos grises* corrobora el estrecho vínculo que Claudio y Josefina de la Torre mantuvieron con el género criminal a lo largo de sus trayectorias artísticas. Si bien en otras creaciones suyas ofrecieron tramas delictivas relacionadas con la literatura de terror o con la comedia criminal, *El enigma*, al igual que la novela, se adscribe al subgénero de aventuras policíacas. De esta manera, se ofreció al público grancañario de finales de la Guerra Civil una obra en la que la investigación de los crímenes implica enfrentamientos, persecuciones y escenas violentas que se resuelven gracias a la valentía y a la audacia de los protagonistas. El uso de arquetipos propios de la literatura criminal que se reconocen con rapidez –como el asesino enloquecido o el investigador aficionado– revela que Josefina y Claudio de la Torre conocían bien el subgénero y confiaban en su éxito escénico. Así lo confirma su inclusión en el repertorio de la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre en 1946. Por tanto, se dirigían, sobre todo, a un público teatral hastiado del teatro de

urgencia, de menor calado en el archipiélago, y de la frivolidad de la revista y el sentimentalismo.

Asimismo, el complejo proceso de adaptación por el que pasó la historia de *El enigma* evidencia el interés de ambos hermanos por crear nuevas obras a partir de las narraciones publicadas en «La Novela Ideal». Aunque el presente trabajo se ha centrado en el análisis del libreto de 1939 –el que se estrenó–, las diversas versiones del texto, tanto teatrales como radiofónicas, revelan el considerable esfuerzo que dedicaron a la obra y la importancia que adquirió en su carrera creativa. Dos de estas versiones –la que se conserva en el FJT bajo la signatura JML-1011 y la que se halla en el AGA en el expediente de censura teatral 4149/43– no presentan variantes textuales significativas entre sí. Pero la que corresponde a *Alarma en el condado* incluye un acto nuevo que demuestra que los hermanos De la Torre pretendieron en esta versión profundizar en el mundo criminal de la obra. Con él, que transcurre en la tienda de antigüedades de Luthan, se acentúa la atmósfera inquietante que se advierte en todo el texto al presentar en escena un grave delito: el tráfico de estupefacientes. Aunque en la novela solo se alude a este crimen, en *Alarma en el condado* se muestra cómo Luthan proporciona drogas a sus clientes, entre los que se encuentran Ketty y Glenda. Por tanto, se observa cómo actúa el hampa y cómo esta actividad delictiva altera la vida de los personajes. La existencia en el FJT de una adaptación radiofónica de este acto, aunque no consta que se retransmitiera, indica que Josefina y Claudio de la Torre lo consideraron relevante para comprender el desarrollo de la trama y aumentar la tensión dramática.

Las distintas versiones teatrales y la radiofónica también revelan que los dos autores experimentaban con las posibilidades artísticas que ofrecían diversos medios. Aunque en los distintos textos se presenta el mismo argumento, las diferencias entre ellos muestran que los hermanos De la Torre poseían un sólido conocimiento de las exigencias técnicas de cada disciplina creativa. De esta manera, ambos autores cultivaron una literatura popular que satisfacía el ocio del público y que, gracias a las adaptaciones, llegaba a audiencias de diferentes medios.



## 6. REFERENCIAS

- Boletín Oficial del Estado* (1955 [24 de mayo]). Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Registro General de la Propiedad Intelectual, suplemento al núm. 144.  
<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1955/144/D00073-00120.pdf>
- Floridor (1930). Informaciones y noticias teatrales. *ABC* 18/09/1930, 37.
- Garcerá, F. (2020). Josefina de la Torre: el recuerdo de la mujer isla. En *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida* (pp. 7-28). La Bella Varsovia.
- (2021). Josefina de la Torre, novelista. En *Las novelas de Laura de Cominges* (pp. 5-20). Ed. F. Garcerá. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Mederos, A. (2019). En el umbral de una estrella. En *Memorias de una estrella* (pp. 7-15). Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Medina Peralta, M. M. (1991). *La obra literaria de Claudio de la Torre*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Morris, R. (1938). *City Hotel*. La Novela Ideal.
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Anthropos.
- Reverón Alfonso, J. M. (1991). *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- (2007). *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Idea.
- Rivero Grandoso, J. (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38286/>
- Torre, C. de la (1955). *El río que nace en junio*. Alfil.
- Torre, J. de la (1938). *El enigma de los ojos grises*. La Novela Ideal.
- (2020). *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida*. Ed. Fran Garcerá. La Bella Varsovia.
- (2021). *El enigma. [Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre]*. Ed. A. Coello Hernández y A. García-Aguilar. Torremozas.
- Vázquez de Parga, S. (1993). *La novela policiaca en España*. Ronsel.



# QUEER(ING) POETIC SUBJECTS: GENDER, SPACE AND TIME IN GARCÍA LORCA'S LATE POETRY

## SUJETOS POÉTICOS *QUEER*: GÉNERO, ESPACIO Y TIEMPO EN LA POESÍA TARDÍA DE GARCÍA LORCA

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.11>

GARCÍA LÓPEZ, MIGUEL  
UNIVERSITY OF BRISTOL (REINO UNIDO)  
Lecturer in Hispanic Studies  
Código ORCID: 0000-0002-5370-1367  
[miguel.garcialopez@bristol.ac.uk](mailto:miguel.garcialopez@bristol.ac.uk)

**Resumen:** El artículo se centra en una selección de poemas de dos de las obras poéticas de Federico García Lorca escritas en la década de 1930, *Diván del Tamarit* y *Sonetos del amor oscuro*. En el estudio se arguye que, a través de la inserción de elementos no normativos en su exploración del deseo, Lorca elabora un proceso de subjetivación poética *queer* y articula el género, el espacio y el tiempo de modos transgresores e innovadores. Ambas obras poéticas revelan una ambigüedad que se hace explícita como parte íntegra del artificio poético, así como una serie de transgresiones espacio-temporales y una re-apropiación de tradiciones poéticas variadas, todo lo cual expone la naturaleza construida y destructiva del discurso heteronormativo en torno al género y al deseo. A través de una lectura textual detallada, se examina cómo Lorca crea un espacio poético indeterminado y epéntico donde los límites entre deseo y muerte se distorsionan y los cuerpos, emociones y coordenadas espacio-temporales se desestabilizan y se vuelven fluidas.

**Palabras clave:** Federico García Lorca. Poesía. *Queer*. Género. Espacio. Tiempo. Deseo. Muerte.

**Abstract:** This article focuses on a selection of poems from Federico García Lorca's 1930s poetic works, *Diván del Tamarit* and *Sonetos del amor oscuro*, to argue that, by adding a non-normative element to his exploration of desire, Lorca queers poetic subjects and articulates gender, space and time in transgressive and innovative ways. Both poetic works reveal a sense of ambiguity made explicit as an integral part of the poetic artifice, together with spatiotemporal transgressions and re-appropriations of various poetic traditions, which reinforce the constructed and destructive nature of heteronormative discourses around gender and desire. Through close textual reading, I examine how Lorca creates an indeterminate and epenthetic poetic realm where the limits of desire and death are distorted and bodies, emotional states and spatiotemporal coordinates are unstable and fluid.

**Key-words:** Federico García Lorca. Poetics. Queer. Gender. Space. Time. Desire. Death.

## 1. INTRODUCTION

Amongst friends and contemporaries, Federico García Lorca (1898-1936) is said to have coined the term «epéntico» to refer to heterodox desire, to the «love that dare not speak its name», since those «who create but cannot procreate» needed to resort to epenthetic devices to be able to express themselves (Gibson, 2009: 326-320).<sup>86</sup> Epenthesis, in linguistic discourse, refers to the insertion of an unetymological vowel or sound into a word, the addition of something strange or foreign into the grammatical norm system. Scholars have noticed Lorca's occasional use of the term in, for example, subtitles of his plays (Laffranque, 1987: 86), but also as a mechanism of codified meaning transmission and community creation, that is, in the creation of a queer subculture (Mira, 2004: 237). However, Lorca's understandably vague and ambiguous definition of this term hinges on sociality as well as individual isolation, on the sense of belonging and that of loss and dissidence: «los epentes, [...] a diferencia [del ser normal], crean pero no procrean» (Mira, 2004: 237). Marie Laffranque reads the use of the term as denouncing «la injusta situación y existencia perseguida, en las sociedades occidentales, del hombre que ama al hombre: el que vive con auténtica libertad una vida creativa y una relación amorosa ajena a la función genesiaca» (1987: 86). Artistic creation breaking away from normative practices and imposed identities serves as a fruitful connection between Lorca's sociocultural and historical context and contemporary queer reading strategies. Lorca's use of the term indeed speaks of a queer(ing) process, reinforcing the sense of covert expressiveness and subversive creativity that he sought in his works and that was characteristic

---

<sup>86</sup> More recently, Ramón Martínez has mapped Gibson's findings about Lorca's «epenthetic» circle of friends within the history of LGBTQ movements in Spain (2017: 52). The poets from the «Generación del 27» Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert and Emilio Prados were members of this circle and felt part of a supportive community in solidarity with one another (Mira, 2004: 238).

of modernist and avant-garde poetics in the early twentieth century. If, according to queer theorist Jack Halberstam, «queer refers to non-normative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time» (2005: 20), by adding a non-normative element to the exploration of love in his late poems, Lorca queers poetic subjects by articulating gender, space and time in innovative ways.

Lorca's two most significant works of lyric poetry in the 1930s are *Diván del Tamarit* and an unfinished sonnet cycle containing the *Sonetos del amor oscuro*, both written between 1931–36 but published posthumously, and relatively unknown to the public and to scholars during the first decades following the poet's death. Andrew A. Anderson suggests that «[a]lthough we know from Lorca's biography that if these poems [...] were directed at or originally inspired by "real people"[...], then they are likely to be male, nevertheless many of the poems, and much of the imagery in the poems, work equally well if the beloved is imagined as male or female» (1990: 29). Beyond issues of biography, I argue that the queering element in Lorca's late poems is a sense of ambiguity and indeterminacy which is made explicit as an integral part of the poetic artifice, together with spatiotemporal transgressions and re-appropriations of various poetic traditions, which reinforce the constructed and destructive nature of heteronormative discourses around gender and desire. This article will examine how Lorca creates an indeterminate and epenthetic poetic realm where the limits of desire and death are distorted and bodies, emotional states and spatiotemporal coordinates are unstable and fluid.

## 2. LORCA'S LATE POETRY

In the study of Lorca's *oeuvre*, one of the scholarly shibboleths has been the unique relationship that exists between biography and artistic output, as scholars Paul Julian Smith (1998: 65) and Maria Delgado (2008: 5) suggest. Lorca's important legacy and canonical status within Hispanic Studies have been all the more appealing to critics and the public as a result of his ties to historical memory —especially the mysteries surrounding his death at the outbreak of the Spanish Civil War— and LGBTQ issues, particularly his identification with heterodox desires and identities. As Enrique Álvarez (2010) posits, «Spanish peninsular criticism has been wrestling for some time now with the question of the homosexual sign in

Federico García Lorca's writing» (p. 270). Lorca is nowadays considered a «gay icon» (Walters, 2007: xxiv), scholars suggest that «his sexuality is inexorably linked to his literary production» (Garlinger, 2002: 710) and there have been several studies, such as those by Binding (1985), Sahuquillo (2007), Cordero Sánchez (2012), Herrero (2014) and Peral Vega (2015) arguing that homosexuality was expressed, disguised or encoded in Lorca's works. However, more often than not these tend to (con)fuse Lorca's life and his poetics or see in his exploration of suffering and anguish a correlation with images of queer subjects as frustrated, self-hating or ashamed, as well as using anachronistic ideas and discourses like «coming out of the closet», «finding one's true identity» or «expressing or concealing one's self» (Mira, 2011: 125). Lorca's life events have often been used to analyse his writing or vice versa and the circumstances of his death have sometimes overshadowed his work. This is due not only to the mysteries and controversies surrounding his life and death, but also to his constant exploration of desire and mortality and his subversion of traditional gender roles in his works.

In order to avoid imposing «our present conceptualisation of the sexual on the past», as scholars Richard Cleminson and Francisco Vázquez García warn, we must adopt «a broader framework for thinking about sexuality which is tailored to the realities of an earlier period» (2007: 219). This requires thinking about the limits constructed around ideas of sexuality in the past and «the wealth of insights that may be afforded by concentrating on silences as well as declarations on or about homosexuality» (Cleminson & Vázquez García, 2007: 219). In *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Heather Love (2007) speaks of late nineteenth- and early twentieth-century queer writing as «dark, ambivalent texts» exhibiting the «painful negotiation of the coming of modern homosexuality» through highly contradictory subjectivities, caught temporally between the modern and the non-modern and between stigma and exceptionalism (2007: 3). Due to the wide range of varied experiences and the necessary silences and secrecies that have existed around queer subjectivities, there has been an «emphasis on injury in queer studies», which «has made critics in this field more willing to investigate the darker aspects of queer representation and experience and to attend to the social, psychic, and corporeal effects of homophobia» (Love, 2007: 2). Examining Lorca's epenthetic poetic mode in his late poetry will thus serve to gauge these contradictions, strange

insertions and dark areas as the effects of the complex structures of feeling inevitably shaping modern queer subjects.

As Federico Bonaddio posits, there is no clear identity between Lorca the man and Lorca the poetic persona, nor is there a stable (sexual) identity that can be ascribed to the personae in his poems and plays (2010: 196). Rather than studying homoeroticism and queerness in Lorca's poetics as a set of signs encoded secretly for fear of social opprobrium or as a direct reference to the biographical subtext, this article seeks to examine Lorca's poetics as a performative artefact (de)constructing queer subjectivity. Drawing on Spanish philosopher Paul B. Preciado's definition, writing is a cultural technology of subject-production, «una tecnología cultural de modificación del cuerpo y de la subjetividad de su lector o de su usuario», which has the power to articulate bodies and subjectivities dissenting from gender and sexual norms, «convirtiéndose en una técnica capaz de hacer temblar el discurso normativo e imaginar otra sexualidad posible» (2020: 12). In Lorca's late poetry, the use of silence and indeterminacy around the poetic «I» and the beloved «you» makes their identities and interrelations markedly «unstable and ambiguous» (Garlinger, 2002: 712), challenging the assumed gender binary and heterosexuality but playing with and repurposing their significations.

In addition to projects like his travelling theatre company *La Barraca*, the writing and staging of some of his best-known plays (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*), and his numerous interviews and lectures, in his final years Lorca continued to write poetry quite productively. *Diván del Tamarit* comprises a collection of twelve gacelas and nine casidas, written between 1931 and 1934. In parallel, from the group of sonnets that has survived today, the *Sonetos del amor oscuro*, Lorca's final poetic cycle (1935–1936), consists of eleven extant sonnets. These two works constitute Lorca's mature lyrical approach to love experiences, the poetic task, desire and death. Paying homage to while re-appropriating Arabic and Spanish poetic traditions, Lorca grapples with the tensions between erotic union and its impossibility and between inevitable transience and the search for transcendence. While *Diván* was published in 1940 in the *Revista Hispánica Moderna* (New York), the *Sonetos* had to suffer through a lengthy delay before their publication. A few of the sonnets were published in the 1940s and 1950s, but it was not until the 1980s that two consecutive editions came out, in 1983 and 1984. The first one, a clandestine version made public by

an anonymous source, was followed by another edition authorised by Lorca's family in the national newspaper *ABC*. Some critics believed at the time that the collection's homoerotic overtones were the reason that the sonnets had not been published earlier, while others suggested that the sonnet group—which belonged to a bigger project Lorca was working on—was already being prepared for publication at the time the «pirated» edition appeared (Eisenberg, 1988: 262; Mira, 2007: 5). The title *Sonetos del amor oscuro* was «never directly recorded as being employed by Lorca» and has come to us from a series of indirect sources and suppositions (Anderson, 1990: 305). «Amor oscuro» has been taken to refer quite overtly to homosexual desire (Anderson, 1990: 305-307), but can also be seen as «“oscuro” por instintivo, por ser imposible de expresar o analizar lógicamente» (Díaz, 1990: 36). While it can be translated as «dark» or «obscure», the latter seems more apt to encapsulate the mysterious, inarticulable and norm-transgressing qualities of desire explored in the sonnets and the rest of late poems.

It is nonetheless relevant to start with the only explicitly articulated, if unsurprisingly ambiguous (indeed obscure), reference to the beloved as male in *Sonetos*, which occurs in «El amor duerme en el pecho del poeta» (García Lorca, 2013: 585):

Tú nunca entenderás lo que te quiero  
 porque duermes en mí y estás *dormido*.  
 Yo te oculto llorando, perseguido  
 por una voz de penetrante acero (ll. 1-4)<sup>87</sup>.

The fact that the masculine noun «amor» refers ambiguously to both the beloved and to love as an idea or embodied agent complicates the poet's exploration of his tumultuous relationship, interspersed with secrecy, pain and the beloved's apparent disdain or lack of understanding of the poet's feelings, evoked through the recurrent allusions to sleep. I will return to this sonnet at the end of this article. For now, let it serve as an example of «Lorca's abiding concern to generalize» (Anderson, 1990: 306) in the use of such ambiguous terms as «yo» /«El poeta» and «tú»/«el amor» to refer to the two lovers in the poems. This points to the secret, «epenthetic» nature of homosexual relationships in Lorca's time, but also of the difficulties of

---

<sup>87</sup> My italics.



ascribing univocal terms to issues of sexuality and sexual orientation, always characterised by obscurity, indeterminacy and fluidity.

Domínguez Gil posits that the Lorquian *eros* goes beyond binary distinctions: «la poesía lorquiana “deconstruye”, entre otras, la antítesis heterosexualidad/homosexualidad, trascendiéndola en un concepto de erotismo que engloba y supera las dos tendencias, aunque la diferencia se siga manteniendo» (2008: 19). Both late poetic works hinge on spatiotemporal transgression, in which discontinuities and asynchronies abound, while the subjects in the poems are corporeally unstable, with bodies wounded or fragmented and on the brink of fragmentation or disintegration. The limits of being and non-being are distorted and the characters' emotional states are variable and fluid. These incongruities reinforce the difficulty in fully identifying the poetic subjects and in acquiring a clear sense of temporality or logical coherence. In focusing on the multiple distortions, incongruities and fragmentations created through poetic images, we may identify the process of transgression Lorca is carrying out, the epenthetic insertion of something strange or foreign into the norm system which is the poem.

### 3. *DIVÁN DEL TAMARIT*: ORIENTALIST FANTASIES

Both the *gacelas* and *casidas* into which *Diván del Tamarit* is divided are poetic forms of Arabic origin. The former is from the Persian tradition and is characterised by its short length—four to fifteen lines—arranged in couplets and with a clear rhyming pattern in which the first two lines rhyme consonantly and this rhyme is repeated in the second line of each subsequent distich. The *casida*, also of Arabic and Persian origin, is a much longer poem, with the same metrical structure in all lines and monorhyme.<sup>88</sup> In *Diván*, these poetic forms are practically never adhered to and the poems present a mixture of stanzas, multiple syllable lengths with a preference for

---

<sup>88</sup> *Poesías asiáticas* and *Poemas arábigo-andaluces* are the main sources from which Lorca probably drew when composing *Diván* (Anderson, 1990: 18-19). The first, translated by Gaspar María de Nava, Conde de Noroña, contains a host of Arabic, Persian and Turkish poems, including *casidas* and *gacelas*, particularly by the fourteenth-century Persian poet Hafiz. The second anthology, translated and compiled by Emilio García Gómez—who wrote the prologue to the projected edition of *Diván* which was never realised—, was a collection of Ibn Said's poetry.

longer lines (usually seven, nine and eleven syllables) and varying rhyming patterns with the recurrent use of assonant rhyme or free verse. However, the collection does betray, albeit subtly, an Orientalist flavour through its title—a «diván» is a collection of poetry in the Arabic tradition—, its allusions to Arabic-Andalusian poetry, and its references to the Arabic heritage present in Andalusia, specifically in Granada. In his seminal work *Orientalism*, postcolonial scholar and thinker Edward Said identifies «the Orient» as a European invention, a discursive mode in which the Orient is thought of as «a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences» (1978: 1). Clearly influenced by Latin American *Modernismo*, the interest of early twentieth-century poets, including Lorca, in Asian and Middle Eastern subjects and motifs reveals both a typically modernist Eurocentric exoticisation and a search for evasion and transcendence into non-Western modes of thought. Considering Orientalism as «a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and (most of the time) “the Occident”» (Said, 1978: 3), in *Diván del Tamarit* Orientalism is the backdrop to the fantasy Lorca creates connecting the geographical certainty of Granada with the uncertainty surrounding the subjectivities and images in the gacelas and casidas.

Gender indeterminacy may also relate to the Arabic atmosphere infused into *Diván*. The homoerotic nature of much Arabic-Andalusian poetry since the 10th century hinged precisely on gender ambiguity and ambivalence:

[l]a descripción de la belleza de los efebos es muy semejante a la femenina, de forma que, a veces, es difícil saber si es una joven o un muchacho el descrito, tal vez en una ambigüedad buscada por el propio poeta, tanto en las imágenes como en los usos gramaticales (Merlo, 2018: 21).

In his homage to the Arabic civilisation which was an integral part of Spain for centuries, Lorca may be alluding to the «greater sexual tolerance and openness which resulted, among other things, in the atmosphere of indulgent, carnal sensuality often to be found in Arabic verse, wherein hetero- and homosexual love are viewed and treated on entirely the same footing» (Anderson, 1990: 28). The indeterminacy of the beloved in much of the *Diván* has a dual effect: on the one hand, the poet achieves a level of universality in which desire is devoid of gender specificity and difference.

The other effect, and this is a queering effect, allows the poem to bring the reader's attention to the deliberately constructed nature of gender demarcation and difference, and how the poet has done away with it.

In the «Gacela del amor imprevisto» (García Lorca, 2018: 141), the poetic subject grapples with the difficulty of articulating and understanding the beloved as well as the complex relationship that exists between the lovers. The title may allude to an «amor imprevisto» because the spatiotemporal coordinates of the central relationship are hard to identify and the extent of the conflict explored throughout is at first unforeseen and unexpected. The beloved's identity is vague and ambiguous, too. It resists categorisation in terms of binary distinctions of sex or gender. The poetic «I» is baffled and attracted by the beloved's presence and tries in vain to grasp—to be in physical contact with and to understand—the beloved and attain a state of communion with him/her. This gender ambiguity, together with the instability of the poet's relationship with the beloved and the (failed) attempt to break spatiotemporal logic are the interweaving problems facing the poetic voice. Initially, in the first quatrain the poetic voice characterises his addressee in terms of his/her body, which possesses qualities unintelligible to everyone:

Nadie comprendía el perfume  
 de la oscura magnolia de tu vientre.  
 Nadie sabía que martirizabas  
 un colibrí de amor entre los dientes (García Lorca, 2018: 141, ll. 1-4).

The perpetual absence of sex and gender markers renders the beloved's body indeterminate, mysterious and inexplicable. It is opposed to the normal, for its corporeality escapes rationality and articulation and thus resists normativity's identification of gender or sex binaries. It also points to the distance separating «la sexualidad ambigua del "yo" y el "tú" del mundo exterior cuyas normas y convenciones no dejan cabida para lo diferente» (Newton, 1992: 124). What «nobody could understand» is a dark place in the beloved's innermost space, within his/her stomach, where a magnolia flower, dark or obscure, produces its scent. The magnolia, characteristically white, has a primitive structure with tough tepals and carpels instead of petals. It evolved, before bees, to be pollinated by beetles, hence its sturdy structure which was capable of trapping insects (Merlo, 2018: 29). It also had a strong perfume to attract its victims, an attraction which may be

mirrored by the beloved in the poem. The paradoxical dark magnolia in the gacela may be an image of «the smooth, delicate texture and perhaps fragrant smell of the beloved's skin» or his/her genital area, but darkened to symbolise the conflicting relationship and obscurity of understanding between the poet and the beloved (Anderson, 1990: 30). The ambiguity of the beloved's body is further complicated by the use of the word «vientre», which can designate the ungendered central part of the human anatomy where internal organs are located (belly or stomach) but which can also carry gendered associations of birth and motherhood (womb), and therefore of femininity. The latter connotation is paired with the birth and growth of the magnolia flower and the later allusion to fertility through a «ramo de simientes» (l. 10), but the indeterminacy in the rest of the stanza and the proximity of the stomach to the genital area further suggests an erotic connotation which the poet makes purposely ungendered<sup>89</sup>.

The beloved's body can defy temporal laws and boundaries, since it remains suspended in a past time as the imperfect tense suggests, and the poet's emphasis shifts through its different parts and its varying connotations. The poetic voice tries desperately to battle time, to defy its laws and its logic, but time is represented as an inescapable process causing agony and frustration. The hyperbaton and enjambement between lines 7 and 8 position the poet tying or binding together («enlazaba») both the beloved's waist and the extent of four nights, which here suggests a short period of time or perhaps the fugacity of the lovers' carnal encounters. The allusion to «Mil caballitos persas» may be providing another reference, this time clearly Orientalist, to the defiance of spatiotemporal limits. A thousand Persian little horses recalls the *Thousand and One (Arabian) Nights*, in which Scheherazade attempted to escape her impending death through her series of nightly love tales (Anderson, 1990: 32)<sup>90</sup>. In a similar vein, the poet

---

<sup>89</sup> This ambivalent use of «vientre» appears during the highly homoerotic dance/fight between the Figura de Cascabeles and the Figura de Pámpanos in Act 2 of *El público* (García Lorca, 2016: 124), itself a key passage in the play hinging on gender and sexual fluidity. I am thankful to one of the blind peer-reviewers of this article who alerted me to this connection. I discuss this scene in depth in a chapter on Lorca's avant-garde plays in my forthcoming monograph *Queering Lorca's Duende* (2022).

<sup>90</sup> Also in *El público*, as well as in *Bodas de sangre* and *La casa de Bernarda Alba*, images of horses evoke masculinity and sexual prowess, which might, by contrast, add a queering sense to the smaller, less virile or normative «caballitos» implied by the diminutive form here.

tries to (re)capture past intimate moments experienced with the beloved, holding them in thrall: «se dormían | en la plaza con luna de tu frente» (ll. 5–6). However, the moon and its association with the beloved's forehead — alluding to his/her beauty but also to knowledge and reason— introduces an omen of mortality.

The purpose of the poet's attempt to shatter spatiotemporal logic is to stop and escape time by giving eternity as a gift to his beloved. This aspect clearly resonates with the Petrarchan tradition and with Shakespearean sonnets in which the poet sees the poetic task as a guarantee of eternal life for the beloved.<sup>91</sup> Yet the poet becomes aware that, by writing down «siempre», he has ironically condemned both himself and the beloved to the material laws of language and time. The poet's realisation that the addressee's body is «eternally fugitive» seems to be the resolution (or further complication) of the conflict, prompting the present temporality of the final two lines:

la sangre de tus venas en mi boca.  
Tu boca ya sin luz para mi muerte (ll. 15–16).

The adverb «siempre» situates the poet against the inevitability of temporality. He is seeking a state of eternity, a space outside time itself, in which he can attain an eternal union with his beloved. However, immediately after this statement the poet realises the impossibility of his desire: «*Siempre, siempre*: jardín de mi agonía. | Tu cuerpo fugitivo para siempre» (ll. 13–14). Through insistent and emphatic repetition, he realises this is but a fantasy. As Lee Edelman (2004) points out in his seminal work *No Future*, in thinking about futurity and death, «fantasy names the only place where desiring subjects can live», a place where the subject can not only «exist for always», but also «exist when others are no longer there», in order to «[...] live longer than everyone else, and to know it; and when he is no longer there himself, his name must continue» (2004: 34). The body of the gacela's beloved and the poet's, *qua* human bodies, are both inscribed in a finite spatial and temporal realm. They cannot be eternal or ever fused into

---

<sup>91</sup> Shakespeare's very well-known «Sonnet 18» points to this idea: «So long as men can breathe, or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee» (Shakespeare, 1997: 13–14). It has been documented that Lorca knew Shakespeare's sonnets quite well (Fernández Montesinos, 1988: 13–23), and he makes multiple references to works by the Bard throughout his entire production, from the juvenilia poetry to *El público*.

one. In the course of the poem, this realisation is articulated as a return to the present time, asserting the poet's acceptance of temporal specificity and thus of human mortality: «Tu boca ya sin luz para mi muerte» (l. 16).

The attainment of the beloved, the fulfilment of the poet's desire cannot be realised except through the emergence of the death drive, that which is outside time, «intractable, unassimilable to the logic of interpretation or the demands of meaning-production», carrying the «destabilizing force of what insists outside or beyond, because foreclosed by, signification» (Edelman, 2004: 9). Death's emergence in the *gacela* is signalled by an image of the poet drinking the beloved's blood, while the temporal succession of the poem has inevitably run its linear course to the present time, mixing a vampiric/cannibalistic image with the erotic. This image also ties in with the previous references to martyrdom and Christian imagery: the beloved's blood enters the poet's body as in a Holy Communion (Anderson, 1990: 37-38). This final image represents the coalescence of desire and death, of *eros* and *thanatos*, a final denial of the possibility to either achieve a stable and immutable state transcending the incoherencies of gender identification (thus «killing» the poet's desire to define and understand the beloved) and the insurmountable temporality of language (which kills the poet's ability to attain an eternal union with the beloved). However, the lack of a resolute synthesis of these two «enemies» or «lovers» in the poem —desire and death— suggests that the poem reaches an alternative, queer realm. Adding an intrusive and epenthetic signification to this unresolved poetic union, towards the end the poet manages to disrupt linear time by blurring the temporal limits of death and life. The indeterminacy of the final lines (are the lovers dead or is the vampiric/Christian scene a glimpse of an orgasmic «petite mort»?) fails to announce either the death of the poet or the end of his time-defying fantasy. The poet and his beloved face death, but their mutual union seems to engender life (like the beloved's stomach engendered magnolias) and exude pleasure (the poet's mouth, «mi boca», is literally placed next to the beloved's, «tu boca», in the text). In this fantasy space-time in which death gives life and life means death, all norms and logic go to die.

«Gacela del amor desesperado» (2018: 143) is similarly concerned with spatiotemporal obstacles separating the lovers and obscuring their identity and their relationship, hence the title's introduction of the idea of desperation. The desire between the poetic personae is frustrated, difficult,

or perhaps illicit. The poet again sets out to disrupt the laws of time, placing the relationship against the norms of logic and meaning. One of these norms has to do with the limits separating life and death, a norm which is linked here to the logical succession of events or the linearity of time. Night and day are the two poles in between which the poet and his addressee are represented. The limits between both are unclear and undetermined, as are the positions and identities of the lovers. The liminal state of the poet and his lover is described as the only spatiotemporal realm in which their union is possible, although this union takes place through suffering and death. If desire never achieves the fulfilment it seeks, it will lead to nothingness, but the poet's wish for death perseveres nonetheless. A hypothetical fulfilment would mean a lack of purpose to the poet and his lover, so liminality is the preferable state for them:

La noche no quiere venir  
 para que tú no vengas  
 ni yo pueda ir.

Pero yo iré,  
 aunque un sol de alacranes me coma la sien.  
 Pero tu vendrás  
 con la lengua quemada por la lluvia de sal.

[...]  
 Pero yo iré  
 entregando a los sapos mi mordido clavel.  
 Pero tu vendrás  
 por las turbias cloacas de la oscuridad (ll. 1–14).

The disruption of spatiotemporal linearity and the expression of unfulfilled desire allow the poet to articulate his longing and desperate passion. It is neither day nor night, and the lovers are neither together nor apart, so this confusion creates a limbo of sorts which connects the bodies of both lovers while insisting on their separation. The lovers are willing to defy norms «procedentes del contexto de la razón y las convenciones» (Newton, 1992: 184) in order to meet, but this entails facing suffering and physical disintegration. The poet's head half-eaten by a sun of scorpions and the beloved's tongue burnt by salt rain (de)construct corporeal forms stuck between living and dying, between fulfilment and suffering. Anderson relates the dark sewers («cloacas») and the toads («sapos») to affected and

effeminate homosexuality, while the carnation («clavel») points to passion and sometimes specifically to virility (Anderson, 1990: 46-47). Here, these images help to map the ambivalent and fluctuating emotions felt by the lovers within the fluid gender/heterodox sexuality spectrum, but failing to define or determine where exactly the lovers are located. As the poetic voice attempts to articulate the paradoxical emotions felt by the lovers in the poem and how the dichotomy pain/pleasure becomes fluid, these bodily transgressions emphasise the ongoing process of deconstruction and recreation. Both the poet and the beloved «are dying for each other», a purposely ambivalent metaphorical phrase which sums up the desire/death reversibility:

Ni la noche ni el día quieren venir  
para que por tí muera  
y tú mueras por mí (ll. 15-17).

Leaving the resolution of the conflict open-ended, the final lines of the *gacela* take place in a non-place and a non-time, since at this point spatiotemporal limits have ceased to exist. In Newton's view it is «un círculo donde muerte y vida se contaminan» and in which finding a core or centre is impossible (1992: 183). This spatiotemporal realm entails, as José Esteban Muñoz posits in *Cruising Utopia*, a «queer time» which prompts «a stepping out of the linearity of straight time» (2009: 25), resisting the normativising linearity of reproductive futurism, of the idea of heterosexuality and reproduction as the only possible escape to the death announced by non-reproductive queer desire. Here, neither day nor night will arrive so that the lovers can love/die for each other.

The fictive movement of night into day and day into night is in turn combined with the propositional movement explicit in the verbs «ir» and «venir», which in their future forms «iré» and «vendrás» synthesise the alternating movement of going and coming, the alternating musicality of their rhyme (e-a) and the visuality of their also alternating light associations within each stanza (night-sun-day-darkness). This is further exemplified in «Gacela del amor con cien años», in which to visual and linguistic meanings is added a musical element taken from the flamenco tradition (which Lorca had also employed in *Poema del Cante Jondo* and in the *Poemas en*



*prosa*)<sup>92</sup>. In articulating a spatiotemporal fantasy, the gacela relies on space, time and rhythm to intertwine the erotic and mortality. Form and content are significantly related in this poem, in that the couplets and choruses are repeated to imitate both the implied pendular movement or transience of the male subjects in the poem, walking up and down the street as time goes by, as well as the musical rhythm alluded to in the structure of the poem, simulating the stanza—chorus pattern of a song:

Suben por la calle  
los cuatro galanes,

ay, ay, ay, ay.

Por la calle abajo  
van los tres galanes,

ay, ay, ay.

Se ciñen el talle  
esos dos galanes,

ay, ay.

¡Cómo vuelve el rostro  
un galán y el aire!

ay.

En los arrayanes  
se pasea nadie (2018: 153).

The choruses emitting «quejíos» («ay»), reproducing the typically Andalusian flamenco cry of pain and desperation but also of intense emotion in song, can be linguistic equivalents of the four «galanes», beaux or suitors, who one by one become absent with the progress of each of the couplets. A similar strategic use of this interjection takes place in one of the *Sonetos del amor oscuro*, as will be seen later on. The linguistic movement implied by the verbs «subir», «volver», «pasear» and the verbal phrase «ir

---

<sup>92</sup> See «El grito» (García Lorca, 2013: 259-260) and «Degollación del Bautista» (2013: 455-457).

abajo» in four of the five couplets is reinforced by the fictive movement of the visual downwards line created by the symmetrical choruses decreasing in length (from four ays to one in the last instance). The triangle created on the page points to the bottom of the poem, where the ays stop and «nobody» is left, whilst the meanings of «walk up» and «walk down» are introduced in the first two couplets, directing the reader downwards as well. The last couplet sees the solitary myrtle bushes in supposedly the same street as the beginning, where nobody is walking anymore. This «nadie» is also a character, albeit one devoid of human substance, or the personification of nothingness. Nothingness is then the result of time in the poem, the state to which all the previous beaux have been subjected and the endpoint towards which their lives are inevitably bound.

Time and space are thus two important forces in which the *gacela* is inscribed. The title already suggests the passage of time, «Love with one hundred years», so we might suppose that the poet is referencing the universality and atemporality of love. However, the temporal progression in the poem «se define en un movimiento cuyo avance esta marcado por un ritmo circular o en espiral, de ascensos y descensos constantes sin resolución posible» (Newton, 1992: 193). As the poem progresses, there is a sense that all that time does is drive the characters closer to their death, their disappearance and erasure from space and materiality. The laments interspersed with the stanzas accentuate this disappointing realisation, themselves also decreasing in number as the gentlemen do. The space, although at first sight might seem the same, mutates as well as the characters, since the poem starts at the bottom of the street, implying a movement upwards but then returning as the now remaining three gentlemen walk down the street. The space of the third stanza is none other than the very bodies of the now two gentlemen, who ambiguously tighten their waistbands (each their own or reciprocally in a tight embrace), as the poetic voice is observing them as a voyeur of sorts. This stanza supposes a change in the poetic space, announcing the movement from the public sphere to a private, even internal realm and ending in an ambiguous setting where the location and the boundaries between self and other become blurry. At the end of the poem, the scene described has lost specificity: there are no spatial or time references and the poetic voice has disappeared, blurred into the disintegrating image of «nobody». There are no clues as to who is speaking or where they are, except for the ambiguous reference to

the bushes, perhaps because «nobody» is there and therefore it is an unknown space outside the concrete poetic space where the gentlemen were situated before. The disappearance of the «ays» and the mirrored disappearance of the gentlemen lead the reader to the visual nothingness that follows the end of the triangular shape formed by the choruses and the propositional nothingness implied in the last line. This nothingness refers once more to an abstract poetic plane, a non-place and non-time in which spatiotemporal limits can cease to exist or can work in queer ways.

#### 4. *SONETOS DEL AMOR OSCURO*: «RECYCLING» TRADITION

According to Lorca's biographer Ian Gibson, the *Sonetos del amor oscuro* were written for the most part in 1935 in Valencia's Hotel Victoria, where Lorca was waiting impatiently for the arrival of his lover Rafael Rodríguez Rapún. Recent evidence suggests the sonnets might actually have been inspired by Juan Ramírez de Lucas, whom Lorca knew intimately since 1935 and to whom many of the poet's letters were addressed in the years before his death (Muñoz, 2018: 154). Critics have thus often considered most of the sonnets as epistles addressed to an absent beloved (Gibson, 1998, p. 621), articulating «the painful emotional state of [the] poet» and the «markedly unstable and ambiguous» identity of the poetic subjects (Garlinger, 2002: 712). The sonnet cycle is also recognised as Lorca's effort to follow a trend among contemporary poets, «la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima» (García Lorca, 1994: 733)<sup>93</sup>. In the *Sonetos* Lorca reflects on the poetic process as a weapon to bend spatiotemporal norms, as a way to deal with absence and bridge the physical and emotional distance between the poetic subjects while grappling with the anguish brought about by heterodox desire and by the awareness of transience and mortality.

The untitled «[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]» (García Lorca, 2013: 584) contains the only explicit use of the phrase that became the title

---

<sup>93</sup> Matas Caballero (1999: 362) lists some of Lorca's contemporaries who published books of sonnets around this time: Luis Rosales (*Abril*, 1935), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*, 1936), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*, 1936), Juan Gil-Albert (*Misteriosa presencia*, 1936), and Gerardo Diego (*Alondra de Verdad*, whose publication was delayed to 1941).

of the sonnet cycle, and it can be considered one of Lorca's most overt explorations of heterodox desire and its complex and non-normative nature. Its antithetical images, paradoxes and plays of opposites, its allusions to darkness and obscure love, its use of the natural world of flora and fauna and the union of *eros* and *thanatos* are deftly used in combination with spatiotemporal and gender uncertainty:

¡Ay voz secreta del amor oscuro!  
 ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!  
 ¡ay aguja de hiel, camelia hundida!  
 ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro! (ll. 1–4).

The quatrains present a parallel syntax organised as a series of juxtaposed apostrophes preceded by the interjection «ay» in anaphoric repetition and enclosed within exclamation marks. This symmetry is reinforced in the repeated use of a noun followed by qualitative adjectives or prepositional phrases modifying it and adding an antithetical, disconcerting, or unusual connotation to it. Following this systematic fashion, then, the first item highlighted by the poet is the «secret voice of obscure love», which articulates succinctly but ambivalently the nature of a desire which is unknown or clandestine, difficult to voice because it is either too complex, inadequate or painful to tackle.

In relation to the concept of epenthesis used by Lorca, it seems that the intrusive addition of a strange element reappropriating the norm but challenging it is one of the processes at play in the sonnet. As is usual in Lorca's poetics, indeterminacy and ambivalence serve to convey the complex and at times contradictory or paradoxical experiences of the poetic subject. What is clearer to see is that the vehement and intimate tone evident in the exclamations inscribes this secret voice of obscure love in a series of unusual images, which may be paralleled to it or consequences of it. «Balido sin lanas» suggests the image of a sheep which lacks one of its defining features and is here a disembodied, spectral lament without agency or a lost animal «devoid of all connotations of warmth and softness» (Anderson, 1990: 373). A wound and a needle of bile, both evoking corporeal pain and deconstruction, point to the recurrent experience of love as bitter suffering with which the poetic subject is coming to grips. A drowned or sunken camellia in line three suggests «coldness and death» (Anderson, 1990: 374), but simultaneously, its red or white colour and the

allusion to water may evoke passion and change. In parallel, «corriente sin mar» and «ciudad sin muro» both resonate as transgressive images insofar as they are incomplete or lacking what seem like defining or essential features: a current unable to reach the liberating sea and a city without walls to protect it or delimit it. All these exclamations invoke a sense of dissatisfaction and fittingly they appear next to the evocative «¡ay!», a word as fluid and rich in potential meanings in the Spanish language as it is disconcerting and polysemic. «Ay» can refer to the «quejío» present in flamenco songs; to the immense pathos evoked in tragedies (similar to the English «alas!»); or it can be an idiomatic sign of commiseration and recognition expressing pain, surprise, happiness, endearment and even pleasure and celebration. This multiplicity of connotations are at work in the sonnet and add a disorienting and ambivalent signification to the images. If «ay» is the sound of pain but can also be a cry of celebration or even desire, the position of the poetic voice is thus as unclear and ambiguous (a «voz secreta») as the images presented. Is the poetic subject complaining, lamenting, suffering, admiring, acknowledging, or wondering about all these images? It seems that all these options could be possible and simultaneous.

The second quatrain continues the list of lamented or contemplated realities, exposing a conflicting contrast between verbal and acoustic elements («voz», «balido») and between silence and repression («secreta», «perseguida», «silencio», «confin», «muro»). Following this array of elements brought together by their dissimilarities and particularities, the two tercets seem to contradict each other and thus reinforce the poetic subject's conflicted position:

Deja el duro marfil de mi cabeza,  
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!  
¡que soy amor, que soy naturaleza! (ll. 9–14).

As Bonaddio posits, «if the unspoken is to be spoken, then the voice will have to emerge from the limbo that is conveyed by its qualification in the first tercet as both hot and icy» (2010: 195). This indeterminate limbo is the spatiotemporal realm the poet strives to create in the sonnet by presenting a multitude of impossible, unexpected, obscure objects. Whilst the conflict is, as usual, never resolved, the very act of exposing and embracing queerness by articulating it and simultaneously silencing it is the

poet's rejection of binarism, his contestation of (hetero)normativity. The vehemence and directness in the final lines of the sonnet shows the poet's acknowledgment of the multiplicity of aspects that separate him from the norm, which are in no way avoidable or rejected. His pairing of love and nature is presented as the possible — and preferable — resolution of his conflict, suggesting that his desire is far too powerful and immense to ignore despite the suffering it may likely bring and the subjection to death which it necessarily announces. This desire is both lamented and celebrated, spoken and unspoken; it is neither homosexual nor heterosexual, neither carnal nor spiritual. Queerness allows us to not have to choose between one or the other; to explore, in Sara Ahmed's view, «the strange and perverse mixtures of hope and despair, of optimism and pessimism, within forms of politics that take as a starting point a critique of the world as it is and a belief that the world can be different» (2011: 161). Thus the ending of «[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]» situates the poet in that indeterminate epistemological realm in which contradictions can be transcended, with desire and nature seen as a continuum rather than as a reductive linear development.

In «El poeta pide a su amor que le escriba» the poet reflects on the aforementioned anguish caused by absence and asks his beloved for a written response in turn<sup>94</sup>. As in other sonnets in the cycle («Llagas de amor», «Soneto de la dulce queja»), Lorca cites and re-appropriates tropes and images from the Spanish mystical tradition. Here specifically, there is a reference to the iconic line of verse «Vivo sin vivir en mí» by Santa Teresa de Ávila (1861: 509–10) and San Juan de la Cruz (1983: 264). This eponymous line is reproduced almost entirely («que si vivo sin mí») in keeping with the use of oxymora and paradoxical images in the sonnet to express the poet's unstable and mutable emotions towards his beloved. In the first quatrain, both the «recycled» line from Saint Teresa's poem and the end of the first line play with the life—death contrast. The poet's desire, felt literally deep within him («Amor de mis entrañas»), is already articulated as

---

<sup>94</sup> This is the first sonnet from the cycle to be published, and, together with «Soneto de la dulce queja», one of the only two to be published before 1980 (Coletto Camacho, 2019: 214). In the sonnets «El poeta habla por teléfono con el amor», «El poeta pregunta a su amor por la “Ciudad Encantada” de Cuenca», and «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», the poetic voice similarly grapples with the beloved's absence by imagining possible spatiotemporal breaches that might allow the lovers to interact.

a process driving him to experience both joy and suffering, expressing «the contradiction between the desire for the body and the desire to transcend bodily limits through written communication» (Garlinger, 2002: 714). The oxymoron «viva muerte» is an example of the complex desperation the poet feels whilst he waits for his lover to write him a letter, but he suggests that his wait, although painful, keeps him alive in his desire for the beloved («que si vivo sin mí quiero perderte»), in turn prompting the creative output that is the sonnet. The use of antithetical images, very often found in the lyrical tradition of courtly love which inspired Spanish mystical poets, reveals «la enajenación de los enamorados en el proceso de perfeccionamiento de su pasión amorosa» (Matas Caballero, 1999: 370), articulating once more the interweaving process of poetic subject construction which confounds the boundaries between the «I» and the beloved and, mirroring the mystical tradition, navigates between spiritual and carnal desire. As Muñoz notes, a particularly earthy spirituality expressing the carnal, sensual and physical aspects of love «is present in the works of the great Iberian mystics, from the writings of the Sufi Ibn Arabi, to the Sephardic Jewish author of the “Zohar,” Moses of Leon, to the Christian poems of Luis de Granada» (2018: 167), as well as the aforementioned San Juan and Santa Teresa. Furthermore, another borrowed trope, that of the «viva muerte», mirrors the desire—death coalescence seen in the ever-present image of «amor oscuro», this time playing with its profoundly erotic and sexual meaning (Matas Caballero, 1999, p. 370) but suggesting the lovers’ relationship is indeed an ambivalent «living death» or a «deadly life». This is reinforced by another reappropriation of San Juan’s verse («en la noche serena» from *Cántico espiritual*) in the last tercet (Matas Caballero, 1999: 370), where the poet suggests this «viva muerte» is a state of madness which will only be appeased by the beloved’s written words so longed for. The alternative is, in contrast with San Juan’s «noche serena» as opposed to «noche oscura», the poet’s embrace of an ambivalent «serena | noche del alma para siempre oscura» (ll.13–14), an indeterminate spatiotemporal locus like those conjured in *Diván del Tamarit*.

As mentioned earlier, «El amor duerme en el pecho del poeta» (2018: 585) is the only instance in which the beloved is (ambiguously) gendered and referred to as male in the *Sonetos*.<sup>95</sup> Of course, this is not devoid of

---

<sup>95</sup> The only other reference to a male beloved was to be found in the original title of the «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», which at first read «[...]

indeterminacy, as the beloved is here easily confused with the abstract idea of love. «El amor» may be referring merely to the emotion, the experience of love felt by the poet, although undeniably this experience is blurred with the embodiment of love in the beloved, whether a real or an imagined person. This indeterminacy is, however, in keeping with the overall tone of the sonnet. The poet speaks of the need to hide or to be cautious about the expression of love for fear of external threatening agents («Pero sigue durmiendo, vida mía. [...] | ¡Mira que nos acechan todavía!», ll. 12–14), while seemingly preferring to put his love to rest or to sleep, to bury it or keep it within him. This is also a trope re-appropriated from the mystical tradition, in which «secrecy, hiddenness, and concealment are central to the poet's love narrative» in San Juan de la Cruz's works, as they are «at the heart of the mystic's spiritual itinerary» (Muñoz, 2018: 163).

The first quartet alludes to the unintelligibility of the poet's feelings or the lack of understanding on the part of the beloved. This may allude, in turn, to the indeterminacy in which the beloved is clothed. The poet is either frustrated at not attaining full intimacy or full knowledge of the beloved's identity or at failing at establishing an intimate connection in the relationship. «¡Oye mi sangre rota en los violines!» (l.13) may be pointing metonymically to the poetic task. If the music produced by violins playing can be heard, experienced sensorially, as an expression of the poet's blood, it is through artistic discourse that the poet's destructuring corporeal sacrifice—his blood broken, his body transgressed—will be conveyed to the beloved.<sup>96</sup> The breaking of the poet's blood also seems to point metonymically to the violin's strings as cutting objects, perhaps as vein-

---

a su *amigo* una paloma» [my italics], implying that it was addressed to a male companion or lover (see Muñoz 2018: 161–163). This gender ambivalence may also be mirroring San Juan's well-known «En una noche oscura», in which he expresses his love for the divine in terms of gender inversion («¡Oh noche que juntaste | Amado con amada | amada en el Amado transformada!») and the merging or identification of both lovers (Matas Caballero, 1999: 373). I am very grateful to one of the blind peer-reviewers of this article, who pointed out this connection to me.

<sup>96</sup> There are allusions to violins in the «Casida del llanto» from *Diván del Tamarit*, in which the poet boasts that «mil violines caben en la palma de la mano» (2018: 160) and compares the sound of weeping to an immense violin; while in «Niña ahogada en el pozo» from *Poeta en Nueva York* the poet conjures «violines sin cuerdas» (2013: 496–497). The image carries spiritual associations in the Sufi tradition, connecting humans with God through the playing of music (Silva Barandica, 2008: 217), and the characteristic profound and melancholy sound of violin music clearly alludes to the poet's constant anguish.



slicing instruments. This convoluted image may be glossed simply as the expressive counterpart to the silencing happening elsewhere in the poem. The poet may be telling the beloved—or telling himself—to be content with the love expressed artistically, since other forms of expression are articulated as dangerous or ominous. Whoever or whichever is stalking the poet and his love/his beloved is positioned against the expression of desire, probably echoing the voices and norms («Yo te oculto llorando, perseguido | por una voz de penetrante acero», l. 3–4; «Norma que agita igual carne y lucero», l. 5; «y las turbias palabras han mordido», l. 7), the discourses interfering with the poet's own communicative impulses.

The act of sleeping functions as a place, fittingly aslant from spatiotemporal coherence, in which whatever insecurities the poet may feel about his desires or his relationship with the beloved are appeased, safely guarded from possible dangers or obstacles. The danger in the poem may be the very obstacles impeding expression and communication. That is why the poet says to that second person (which may be the beloved but also us as readers) that they will never understand his love, either because it is buried in his chest away from possible exposure to harm or opprobrium, or because it is simply impossible to articulate and therefore more aptly experienced through artistic discourse («en los violines»).

## 5. CONCLUSION

Lorca's exploration of the blurry limits between sexual desire and mortality rarely renders easy and unequivocal interpretations. Rather, in its emphatic resistance to be categorised, his work is more aptly described as non-normative or queer, pointing at those subjects and experiences which transgress and are opposed to the normal or normative. In Halberstam's (2005) view, «queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience—namely, birth, marriage, reproduction, and death» (2005: 14). However, while «such utopian desires are at the heart of the collective project of queer studies» (Love, 2007: 3), queer representations from the early twentieth century have also needed to grapple with the disorientation, suffering, angst and psychophysical deconstruction caused by alterity and

heterodoxy. These ambivalent representations constitute what Love calls an «“archive of feeling,” an account of the corporeal and psychic costs of homophobia» which are «tied to the experience of social exclusion and to the historical “impossibility” of same-sex desire» (2007: 4).

In Lorca’s poetics, the articulation of indeterminate and ambivalent genders, times and spaces challenges conventional or normative logics in relation to ideas of desire and death, finding new and queer spatiotemporal possibilities. Throughout the poems in *Diván del Tamarit* and *Sonetos del amor oscuro* runs a sense of anguish stemming from the difficulty of articulating what is silenced, what defies norms or, to use Lorca’s term, the epenthetic. While all revolving around the experience of love and its complexities, each of the poems examined here adds a unique element to the «amor» the poetic subjects engage with. Unforeseen, desperate, lasting a century, absent, secretly voiced, or asleep, the complex relationship between the poet and the beloved is certainly defiant of linear temporalities and concrete spatial coordinates. The difficulty faced by the poet also relates to an unstable, multifaceted and, at times, tragic sense of suffering in the experience of love, in the impossibility of explaining and defining it and of making it last. The odd temporalities and strange spaces which the poetic voice invokes allow Lorca to both reflect his unresolved concerns about the mysterious nature of desire as well as to challenge the normative discourse unfit to express any forms of heterodox desire and identity. Indeed, it is by reading these difficulties and indeterminacies that Lorca’s queer poetics, genderless, placeless and timeless, can be experienced and enjoyed.

Through a mimetic process of re-appropriation, Lorca borrows and reconfigures a set of traditional conventions only to perform an unexpected queering representation, a novel poetic artefact. The re-appropriation of traditional tropes points to an epenthetic performative process both imitative and subversive, moving in the interstices between expression and silence/disguise. In his late poetry, Lorca «rewrites» tradition in order to articulate the obscurity of the beloved and of his desire, bestowing «nuevos paisajes y acentos ignorados» (García Lorca, 1986, p. 318) on the poetic images he (re)creates, perhaps as culmination of what he conceived of as an epenthetic poetic universe.

## 6. REFERENCES

- Ahmed, S. (2011). Happy Futures, Perhaps. In E. L. McCallum & M. Tuhkanen (Eds.), *Queer Times, Queer Becomings* (pp. 159-182). State University of New York Press.
- Álvarez, E. (2010). Queer Arcadia: On Cultural Landscapes, Violence, and Power in Federico García Lorca's «Poema doble del lago Eden». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34(2), 265-283.
- Anderson, A. A. (1990). *Lorca's Late Poetry*. Francis Cairns.
- Binding, P. (1985). *Lorca: The Gay Imagination*. GMP.
- Bonaddio, F. (2010). *Federico García Lorca: The Poetics of Self-Consciousness*. Tamesis.
- Cleminson, R., & F. Vázquez García (2007). «Los invisibles»: *A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. University of Wales Press.
- Coletto Camacho, A. (2019). José Alameda y un soneto de Federico García Lorca. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 67(1), 213-228.
- Cordero Sánchez, L. P. (2012). Homosexualidad y metaautores del teatro neoyorquino de García Lorca. *Bulletin of Hispanic Studies* 89(2), 143-161.
- Díaz, E. (1990). El «amor oscuro» en los sonetos de García Lorca. *Draco* 2, 35-49.
- De Ávila, S. T. (1861). *Escritos de Santa Teresa*. Ed. V. de la Fuente. Vol. 1. M. Rivadeneyra.
- Delgado, M. (2008). *Federico García Lorca*. Routledge.
- De la Cruz, S. J. (1983). *Poesía*. Ed. D. Ynduráin. Cátedra.
- Domínguez Gil, J. (2008). *La voz de la piedra. Lorca y la «muerte oscura» del Verbo*. Universidad de Extremadura.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Eisenberg, D. (1988). Reaction to the Publication of the *Sonetos del amor oscuro*. *Bulletin of Hispanic Studies* 65(3), 261-271.
- Fernández Montesinos, M. (1988). Datos sobre la biblioteca de Federico García Lorca. In *Biblioteca della Ricerca* (pp. 13-23). Schena Editore.
- García Lorca, F. (1986). *Obras completas*. Ed. A. del Hoyo. Vol. III. Cátedra.
- (2013). *Poesía completa* (6th ed.). Galaxia Gutenberg.
- (2016). *El público*. Ed. M. C. Millán. Cátedra.

- (2018). *Diván del Tamarit*. Ed. P. Merlo. Cátedra.
- (1994). *Obras, Prosa, I*. Ed. M. García-Posada. Vol. VI. Akal.
- Garlinger, P. P. (2002). Voicing (Untold) Desires: Silence and Sexuality in Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*. *Bulletin of Spanish Studies* 79(6), 709-730.
- Gibson, I. (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Plaza & Janés.
- (2009). *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Planeta.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Herrero, J. (2014). *Lorca, Young and Gay. The Making of an Artist*. Juan de la Cuesta.
- Laffranque, M. (1987). *Teatro inconcluso*. Universidad de Granada.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press.
- Preciado, P. B. (2020). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Martínez, R. (2017). *Lo nuestro sí que es mundial. Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España*. Egales.
- Matas Caballero, J. (1999). Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*. *Contextos* 17/18(33/36), 361-384.
- Merlo, P. (2018). Introducción. In F. García Lorca, *Diván del Tamarit* (pp. 9-129). Cátedra.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- (2007). Foreword. In A. Sahuquillo, *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality* (pp. 3-10). McFarland & Company.
- (2011). Poetas en el cine: paradigmas teóricos en dos narrativas biográficas (*Little Ashes* y *El cónsul de Sodoma*). *Lectora* 17, 123-138.
- Muñoz, D. (2018). The Spiritual Force of Unleashed Love: Echoes of Saint John of the Cross in Federico García Lorca's *Sonnets of the Dark Love*. *Spiritus* 18(2), 152-175.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Newton, C. (1992). *Lorca, una escritura en trance: «Libro de poemas» y «Diván del Tamarit»*. John Benjamins.

- Peral Vega, E. (2015). *Pierrot/Lorca. White Carnival of Black Desire*. Tamesis.
- Sahuquillo, A. (2007). *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*. McFarland & Company.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Penguin.
- Shakespeare, W. (1997). *Shakespeare's Sonnets*. Ed. K. Duncan Jones. The Arden Shakespeare.
- Silva Barandica, J. M. (2008). Presencias y ausencias sueños en el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca. *Revista Chilena de Literatura* 72, 207-219.
- Smith, P. J. (1998). The Lorca Cult: Theatre, Cinema, and Print Media in 1980s Spain. *Contemporary Theatre Review* 7(4), 65-80.
- Walters, D. G. (2007). Introduction. In F. García Lorca, *Selected Poems* (pp. ix-xxiv). Trans. Martin Sorrell. Oxford University Press.



# ***DON JULIÁN DE JUAN GOYTISOLO, DESPUÉS DE LA «REIVINDICACIÓN»***

## **JUAN GOYTISOLO'S *DON JULIÁN*, AFTER «VINDICATION»**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.12>

YANNICK LLORED  
UNIVERSITÉ DE LORRAINE (NANCY, FRANCIA)  
Profesor titular  
[yannick.llored@univ-lorraine.fr](mailto:yannick.llored@univ-lorraine.fr)

**Resumen:** La novela de Juan Goytisolo (1931-2017) centrada en la «destrucción creadora», *Reivindicación del conde Don Julián*, y publicada por primera vez en México, en 1970, fue objeto de una edición definitiva a principios de 2001 con motivo de la cual el escritor modificó el título original de la obra para abreviarlo en *Don Julián*. Este hecho induce a interrogarnos sobre la mirada y la (re)lectura que Juan Goytisolo pudo proyectar sobre su novela de ruptura unos treinta años después de su publicación inicial, y ello a la luz de la evolución de su figura de escritor considerada como «heterodoxa», y de su relación con su propia creación literaria posterior y con España.

**Palabras clave:** *Don Julián*. Juan Goytisolo. Exilio. Pensamiento crítico. Poética. Nacionalismo. Disidencia. Sujeto de escritura.

**Abstract:** The novel, *Reivindicación del Conde don Julián* by Juan Goytisolo (1931-2017), which focused on «creative destruction», and was published for the first time in Mexico in 1970, was subject to a definitive edition in early 2001. The author modified the original title of the novel and shortened it to *Don Julián*. This fact raises questions that lead us to interrogate the perception and the (re)reading that Juan Goytisolo may have adopted in relation to his novel's many ruptures, thirty years after its initial publication. These issues are examined in light of the evolution of his writerly figure considered as «heterodox» and in relationship to his subsequent literary work and to Spain.

**Key-words:** *Don Julián*. Juan Goytisolo. Exile. Critical thinking. Poetics. Nationalism. Dissent. Subject of writing.

## 1. EL CAMBIO DEL TÍTULO ANTE EL ESPEJO DE LA CREACIÓN LITERARIA POSTERIOR

Al igual que uno de sus «maestros» animado por motivos imperiosos de orden historiográfico, o sea, el filólogo-historiador Américo Castro, Juan Goytisolo (2006: 9-20) no dudaba en modificar, reescribir y suprimir ciertos pasajes de sus novelas ya publicadas para dar, durante el trabajo preparatorio de la reedición de estas últimas, mayor depuración y fluidez rítmica al texto literario siguiendo a la vez la propia evolución de sus criterios poéticos y sobre todo los principios estéticos y críticos que se configuraban a través de la nueva lectura muchos años después de la primera publicación. Además, la importancia de la relectura fue clave en la actividad lectora del escritor tanto de su propia obra como sobre todo de los grandes textos de la tradición literaria española.

Hace unos veinte años, en febrero de 2001, el escritor presentó en Madrid la edición definitiva de su novela de ruptura – y, a la vez, especie de bisagra entre un «antes» y un «después» respecto al conjunto de su obra –, *Reivindicación del conde don Julián* publicada por primera vez en México, en 1970, a causa de la censura franquista<sup>97</sup>. Tras su relectura del texto con motivo de dicha edición, Goytisolo decidió modificar el título para conservar solamente el nombre del personaje central, a la vez histórico y legendario, el conde don Julián. Este representa, como sabemos, la figura por excelencia de la traición-venganza en las leyendas pseudo-historiográficas que se centran sobre este personaje –que también pudo tal vez llamarse «Ulyan» o «Urbano»– en la literatura medieval española e incluso en la del periodo posterior.

A principios de 2001, Goytisolo afirmó que «en estos momentos no tengo nada que reivindicar» (Rosa Mora, 2001: 35) a fin de justificar la modificación del título y, por lo tanto, el hecho de que su novela de la «destrucción creadora» podía llamarse *Don Julián* sin más, al igual que sus traducciones al inglés y al francés. La declaración lacónica del escritor puede sorprender, puesto que unas semanas antes de la presentación de esa

---

<sup>97</sup> Recordamos que la publicación de la obra del escritor fue prohibida y censurada en la España franquista desde 1965 hasta 1977. Durante unos doce años Juan Goytisolo no tuvo, pues, existencia pública en España como escritor e intelectual; se autoexilió a París en 1956. Por lo tanto, cuando escribe *Don Julián* ya hace unos quince años que vive fuera de España, aunque tiene la posibilidad de volver a su país natal sin mayores dificultades, lo que hizo de modo bastante regular.



edición definitiva Goytisolo se vio involucrado en un virulento y amplio debate a raíz de la publicación en *El País* de su polémico artículo de opinión «Vamos a menos» (2001), que arremetía contra las reglas y los códigos del *establishment* mediático-cultural español de la época. Sin embargo, a la altura del año 2001, el lema oficial ideológico-publicitario de los sesenta relativo al «Spain is different» ya estaba afortunadamente desfasado y enterrado, y el compromiso crítico del escritor podía adoptar una perspectiva más honda y reflexiva apartándose de la voluntad de «heterodoxia» de principios de los años 1970. Pese a ello, la modificación del título no se puede considerar meramente fortuita y va más allá de la simple acomodación contextual inherente a la (dis)posición intelectual y al discurso crítico de J. Goytisolo en relación con la España de principios del siglo XXI. El cambio del título de la novela primordial en la trayectoria del escritor ofrece, entonces, indicios y plantea preguntas importantes acerca de la visión y la perspectiva actualizada de Juan Goytisolo sobre *Don Julián* unos treinta años después de su publicación, y ello a la luz del muy amplio recorrido de su producción literaria. Conviene observar, de modo correlativo, que el nuevo título no se acompaña, en este caso, con ninguna modificación ni revisión significativas del texto de la novela, ya que las principales variantes entre la primera edición mexicana de 1970 y la definitiva de 2001 se centran principalmente sobre ciertos elementos léxicos más bien menores, algunas preposiciones, la adaptación de las «voces árabes del dialecto popular marroquí a su correcta grafía castellana» (Goytisolo, 2006: 22) y unas pocas expresiones reformuladas<sup>98</sup>. Este hecho da a entender que los motivos del cambio del título no preceden de un trabajo de reescritura pormenorizada de la novela, sino que se encuentran en otro plano que concierne a la significación del *lugar y papel* de esta novela

---

<sup>98</sup> En la introducción a su edición crítica de la novela, Linda Gould Levine comenta en efecto que: «las revisiones son de naturaleza diversa. En algunos casos, hay cambios de preposiciones, en otros de ortografía [...]. En muchos casos, Goytisolo cambia el vocabulario que usa para referirse a diferentes aspectos de la cultura árabe. Sustituye la palabra ‘moro’ por ‘árabe’, ‘corceles’ por ‘beduinos’, ‘el alhama’ por ‘el-hammam’ y ‘africana’ por ‘arábiga’. Además, en otros casos, cambia frases, siendo el ejemplo más destacado el cambio de ‘con los niños el látigo es necesario’ de la primera edición a ‘corre a tu niño a punta de látigo’ de la edición revisada» (2004: 95). Como podemos comprobar, estos cambios no afectan las redes semánticas profundas del texto ni el uso de la sintaxis que desempeñan una función central en la construcción del sentido del texto.

en relación con la evolución y los nuevos planteamientos de la producción literaria posterior del escritor.

En este sentido, se pueden destacar, desde nuestro punto de vista, tres aspectos determinantes de orden a la vez literario, intelectual y moral que contribuyen a alejar la novela *Don Julián* de la anterior afirmación de su potencialidad reivindicativa respecto a la creación literaria posterior de Goytisolo. Estos tres aspectos y factores clave son: la relación conflictiva con España indisociable de la experiencia del autoexilio, la permanente relectura de la tradición literaria unida a lo que el escritor llamaba «el árbol de la literatura»<sup>99</sup> y, por fin, el alcance poético reconsiderado en la obra venidera que no dejó de indagar sobre el valor cognoscitivo y el estatuto del objeto de ficción situado en el horizonte de una universalidad plural.

En este trabajo, nuestro objetivo consiste en aportar elementos de explicación respecto a estos aspectos que permiten arrojar luz no solo sobre la historicidad específica de *Don Julián* en el continuum literario de Juan Goytisolo, sino también en la lectura crítica que se puede hacer hoy día, más de medio siglo después de su primera publicación, de esta novela que ocupa un lugar singular y una función casi iniciática en la trayectoria del escritor.

El gesto literario de la destrucción, que se escenifica en *Don Julián*, despliega las vertientes de una figura de pensamiento apta para concentrar una forma de psicoanálisis individual y colectiva centrada sobre la imagen-símbolo obsesivo de la tierra-madrastra como constante «cicatriz venenosa» (Goytisolo, 2004: 226). Es ella, en efecto, la que constituye el núcleo de gravitación de las miradas, las obsesiones, los fantasmas y las palabras del proteico narrador-protagonista «julianesco», a la vez víctima y deseado verdugo, mediante la traición-venganza, de cuanto puede encarnar, según él, la patria natal<sup>100</sup>. Por eso, desde el inicio de la narración todo se enfoca

---

<sup>99</sup> Es oportuno consultar el ensayo *Cogitus interruptus* de J. Goytisolo: «Mi verdadera formación se inició así en los umbrales de la treintena cuando, libre al fin de mis anteojeras, empecé a componer una biblioteca personal con las obras maestras del Medioevo y de ese grupo de escritores pos-renacentistas que integran el *reino de las excepciones geniales*, a forjarme una genealogía de la que me enorgullezco y a trabar vínculos fecundos y estrechos con el *árbol de la literatura*» (1999: 12).

<sup>100</sup> En su extensa entrevista de principios de 1970 con Julio Ortega, Juan Goytisolo aborda las características más relevantes de su proyecto literario en relación con *Don Julián* y precisa que esa novela: «es la obra más española que he escrito, y ello por una razón muy simple: porque su materia misma, a un nivel puramente verbal, es el discurso literario hispano, desde su origen hasta la fecha» (1992: 358).

sobre el hecho de nombrar, permaneciendo siempre al acecho, la distancia protectora, la herida de la desposesión y el violento deseo de conquista imaginaria:

[...] años atrás en los limbos de tu vasto destierro, habías considerado el alejamiento como el peor de los castigos: compensación mental, neurosis caracterizada: arduo y difícil proceso de sublimación : luego, el extrañamiento, el desamor, la indiferencia : la separación no te bastaba si no podías medirla : y el despertar ambiguo en ciudad anónima, sin saber dónde estás : dentro, fuera? : buscando ansiosamente una certidumbre (Goytisolo, 2004: 120)

Se suele decir acertadamente que el lenguaje literario de Juan Goytisolo cruza sin cesar las fronteras lingüísticas, culturales e identitarias. Sin embargo, cabe mencionar que tanto en *Señas de identidad* (1966) –cuyo narrador-protagonista, Álvaro Mendiola, *alter ego* del escritor, también presente en la novela de 1970, se encuentra autoexiliado en París – como en *Don Julián* –a partir de la Tánger fronteriza–, pero también en parte del díptico de tipo autobiográfico, *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifa* (1986), la noción de frontera física, geográfica, mental y política cobra significaciones de gran calado en los textos<sup>101</sup>. En efecto, es desde la frontera –o sea, el hecho de situarse del «otro lado» y al borde de una línea de división– desde donde se puede medir la compleja distancia de la separación, sus repercusiones íntimas y la progresiva transformación en ser otro.

En realidad, la separación introduce en la escritura un sentido muy agudo relativo a las supuestas raíces culturales e históricas de la tierra de

---

<sup>101</sup> Un claro ejemplo se puede destacar en el segundo volumen de las memorias de J. Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, en el cual el autor afirma sin ambages: «El síndrome fronterizo, desenvuelto en mis primeras salidas de España, remitiría poco a poco con la frecuencia de los viajes, conforme aprendía a dominarme, pero sin desvanecerse del todo hasta la muerte del dictador. [...] La temprana asociación de mi país a una nebulosa idea de peligro, al lugar donde podía ser detenido sin causa aclara tal vez la índole ambigua de mis futuras relaciones con él. [...] La experiencia familiar e infantil reforzaba aún esa impresión de pertenecer fatalmente a una nación en sempiterna guerra civil y cuyos ajustes de cuentas feroces se transmitían por herencia de forma ineluctable» (Goytisolo, 1997: 20-21). Por otra parte, no es ninguna casualidad el que esta obra se concluya con el inicio de la génesis de la escritura de *Don Julián*, como si el J. Goytisolo aparentemente autobiógrafo quisiera justificar su trayectoria personal y literaria hasta el advenimiento de su «novela adulta» de ruptura que emprende –sin posibilidad de ninguna vuelta atrás– una nueva fase-etapa en su creación literaria y concepción de la escritura.

origen y, en un segundo plano correlativo, la toma en cuenta necesaria de la situación política constitutiva de dicha escritura. Lo que el Álvaro Mendiola de *Señas de identidad* (1966) llamaba «la inutilidad del exilio y, de modo simultáneo, la imposibilidad del retorno» (Goytisolo, 1996: 238), para calificar el callejón sin salida ante el cual se encontraba en su existencia, adquiere en *Don Julián* la necesidad vital de intentar superar la relación alienante con la patria natal, lo que implica en realidad un descentramiento del exilio histórico, antes de alcanzar el liberador nomadismo utópico a través del lenguaje errático y polifónico de *Juan sin tierra* (1977).

## **2. LA RELACIÓN ALIENANTE CON LA PATRIA A CAUSA DE LOS EFECTOS DEL NACIONALISMO O LA IMPOSIBILIDAD DE TRANSFORMAR TODAVÍA EL DESGARRO DEL AUTOEXILIO**

A pesar de la violencia simbólica y literaria de la reconquista fantasmagórica de España por los árabes y beréberes en *Don Julián*, así como de la completa profanación de los pretendidos valores identitarios de la patria natal, el sujeto de escritura no corta las raíces con la «madrastra», sino que excava y penetra, mediante los estratos históricos, en la genealogía de la alienación nacionalista. La circularidad algo asfixiante de la narración y la violencia de la dislocación sintáctica –asociada a veces al hipérbaton gongorino (Sánchez Robayna, 1988: 134) y capaz de crear el verso libre en la prosa– se enfrentan con un *ethos* colectivo como núcleo de la ideología nacionalista, la cual también constituye una suerte de reflejo al revés y un origen de la propia alienación del narrador-protagonista en *Don Julián*. Cabe recordar que los sustratos histórico-legendarios de los valores y mitos nacionalistas se encuentran asimismo en el centro de *España y los españoles* (1969), un ensayo goytisoliano que sigue muy de cerca las tesis de Américo Castro y que constituye en cierta medida una suerte de vertiente ensayística, en el plano temático, de la novela de 1970.

En esta última, desde una perspectiva engarzadora de todo tipo de oposiciones, antinomias, contra-discursos e inversiones transgresoras, convertidas a veces en arquetipos, el referente es necesariamente sustituido en la textualidad por figuras, representaciones, citas y símbolos que no dejan de entrecrocarse e imbricarse, puesto que una alienación supuestamente legítima –la que es inherente al nacionalismo, a sus orígenes

y creencias– se encuentra enfrentada a otra individual y regida por un deseo de destrucción liberadora y, a la vez, condicionada. De ahí la asumida y autosuficiente práctica de una requerida autonomía de la escritura<sup>102</sup>, que pretende apartar la ligadura referencial de la palabra para considerar los poderes del lenguaje literario como medio y fin en sí mismos, con el objetivo de transformar la palabra poética en principal arma de acusación, de disidencia y, finalmente, de revelación del yo y de lo significado:

[...] la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol : ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces : móvil, móvil: sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra : palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio : poema : alfanje o rayo : imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio : palabra liberada de secular servidumbre (J. Goytisolo, 2004: 225-226)

El «engañoso delirio» de una palabra que no deja, mediante la fuerza expresiva de la poesía gongorina, de profundizar en la propia reflexividad del lenguaje, nutriéndose de la re-semantización de los *corpus* literarios integrados en el espacio textual, sitúa aquí la exigencia moral y política del objetivo de liberación en la óptica evidente de una heterodoxia afirmada. Esta última pretende necesariamente repensar la potencialidad crítica de la escritura y las prácticas de lectura al concebir, a la vez, las características definitorias del reconocimiento de la figura del escritor «maldito» que no dudaba, en aquella época, en poner de relieve en algunos ensayos su voluntad de «heterodoxia» como principio clave de la supuesta autenticidad propia de la moral del artista (Goytisolo, 1971: 38-39). No obstante, la creencia en la anhelada autonomía de la escritura, que arroja luz sobre las prácticas sociales e ideológicas desencadenadas por los discursos reelaborados, no se puede extraer de una forma de subordinación respecto a lo que se subvierte y pervierte gozosamente, ya que los fantasmas muy acuciantes de la desposesión, de la pérdida y del arrancamiento inherentes a la experiencia del autoexilio siguen expandiendo sus redes en la relación

---

<sup>102</sup> Importa precisar que esa autonomía de la escritura no se separa, en el caso de la obra de J. Goytisolo, de una reconsideración práctica de la noción de compromiso crítico, intelectual y literario en lo más profundo del cual la creación literaria, mediante la complejidad y el alcance de sus innovaciones como obra de arte, sigue interpretando el mundo y sus problemáticas comunes (como, por ejemplo, los conflictos bélicos y entre civilizaciones, las relaciones con el pasado histórico, las evoluciones de la lengua literaria, los mecanismos de dominación política, la transformación de las formas de representación, etc.).

alienante producida por la ideología nacionalista. En su atinado ensayo, *Réflexions sur l'exil*, el intelectual Edward W. Said expone unas observaciones pertinentes que nos dan la posibilidad de precisar lo que tratamos de mostrar:

[...] l'interaction entre le nationalisme et l'exil rappelle la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, où les contraires s'influencent et se construisent réciproquement. Tous les nationalismes naissent, à l'origine, d'une situation d'aliénation [...]. Ce qui est vrai pour chaque exilé, ce n'est pas que le pays natal et l'amour du pays natal sont perdus, c'est que la perte est inhérente à leur existence même. Il s'agit de considérer ce que l'on vit comme si c'était sur le point de disparaître (Said, 2008 : 244 y 256).

En *Don Julián*, la configuración del rito inherente al acto de profanar y violar, para exorcizar los demonios íntimos e históricamente reales (es decir, los orígenes sociales, la educación católica, las creencias morales y la extrema violencia política proyectados en la ideología inseparable del nacional-catolicismo), produce un régimen compensatorio mediante la elaboración de una perspectiva de sustitución que convierte en un valor absoluto el gesto literario de la destrucción propio de la traición-venganza. Es este tipo de perspectiva, supuestamente liberadora, lo que Juan Goytisolo calificó de «mitopoiética» en el último capítulo de su ensayo *Crónicas sarracinas* (1981) observando con acierto que no sabía muy bien si había podido siempre «desempeñar un papel desalienador» (1998: 227) en su obra, a través de las modalidades estéticas de la confrontación moral en su escritura entre el mundo occidental y el árabe-musulmán tal como se verifica, por ejemplo, en su novela mudéjar *Makbara* (1980).

De hecho, en *Don Julián* la «patria-madrastra-cicatriz» permanece demasiado acuciadora, omnipresente y obsesiva en la mente, las miradas y palabras del narrador-protagonista y, por lo tanto, sigue intensificando los cauces de su función alienante; en efecto, el desprendimiento emancipador no ha llegado todavía y la reivindicada figura de la heterodoxia exige una cierta sujeción a lo que se pretende destruir y echar por la borda. Esa figura y ese principio de la heterodoxia se corresponden a la voluntad de Goytisolo, a finales de los años 1960 y principios de la década siguiente, de situarse a la altura estética de su tiempo, de reconsiderar la posición de su escritura en el ámbito internacional de la literatura hispánica, al relacionarla, desde luego, con las innovaciones literarias del *boom* latinoamericano, y,

por fin, de redefinir el capital simbólico de su reconocimiento como escritor (Llored, 2012: 310-311).

Unos años más tarde, la publicación de *Makbara* (1980) cierra, en cierta medida, un ciclo en la obra de Juan Goytisolo, a saber el del permanente viaje al sur (Andalucía y el sureste español en *Señas de identidad*, Tánger en *Don Julián*, el mundo islámico en *Juan sin tierra* y Marrakech en la novela mudéjar de 1980), a través de la elaboración de una escritura repensada en profundidad y en constante búsqueda de una modernidad creadora, pero también abre otro ciclo que es el del viaje de regreso, con otros recursos más agudos y penetrantes, a las tradiciones literarias y los legados culturales occidentales en relación estrecha con sus alteridades internas en el plano histórico y crítico. Se trata, así pues, de un regreso que contribuye a transformar el concepto y la experiencia del autoexilio en la vida y la escritura de Juan Goytisolo, el cual se distanciará de la dimensión ideológica del exilio histórico para descentrar este último, darle un alcance más amplio a través de la dimensión intelectual y política del pensamiento sobre la disidencia y, por último, integrarlo en la concepción ética de una universalidad plural en la cual se reformulan y resignifican los valores comunes. En este sentido, el exilio histórico<sup>103</sup> – factor, en este caso, de alienación respecto a la patria natal y de anhelo de «heterodoxia»– será sustituido progresivamente por las nociones centrales de «periferia» y «márgenes» en la escritura y el pensamiento intelectual de Juan Goytisolo –de ahí también la prevalencia de la disidencia–, tal como se puede destacar en sus ensayos y novelas de principios de los años 1980 (en *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* mediante, por ejemplo, la visión sumamente periférica de París).

Estas razones explican por qué el escritor habrá de cruzar de nuevo –pero en sentido inverso– el espacio-espejo-frontera del estrecho de Gibraltar –que lleva el nombre del conquistador Tarik– a fin de dejar atrás y, al mismo tiempo, de ir más allá del «engañoso delirio» (Goytisolo, 2004: 226) de la destrucción de la «España sagrada» para lograr una nueva

---

<sup>103</sup> La problemática del exilio tiene alcances y dimensiones de diversos órdenes a lo largo de la obra de J. Goytisolo, el cual vivió la expatriación como una necesidad vital para hacer converger vida y escritura en su creación literaria. En *Don Julián*, después de la relación de culpabilidad respecto a la España de los años 1960 apresada por la dictadura franquista tal como se destaca en *Señas de identidad*, prevalece una voluntad de arrancamiento que no deja en realidad de enfrentarse con los demonios interiores del autoexiliado capaz posteriormente de «exiliarse» del opresivo y condicionante exilio histórico.

metamorfosis creadora más depurada y alejada de la especie de contra-mitificación «julianesca» con sus características neo-barrocas y su iconoclasia alentadora.

### 3. LA NUEVA LEGITIMIDAD DE LA PERTENENCIA O EL VALOR DE LA TRADICIÓN LITERARIA REIVINDICADA COMO FUENTE DE MODERNIDAD CREADORA

Es, ciertamente, la lucha contra la alienación relativa a la ideología nacionalista la que orienta y determina los necesarios ataques, amargos y sarcásticos, contra la patrimonial «Generación del 98», en particular Unamuno, Azorín y Ganivet. De este modo, la parodia hiriente aplicada a ciertas obras clásicas del llamado «Siglo de Oro» se desarrolla a la luz de la lectura esencialista y «castiza» que los escritores del 98 proyectaron sobre ellas.

En la escritura de *Don Julián* es la presencia amparadora de Luis de Góngora, como guía y mentor del narrador, la que permite potenciar el ataque y la reconsideración de la lengua nacional castellana<sup>104</sup> de la cual se hizo el gran defensor Lope de Vega, que denunció la poesía gongorina como también hizo Francisco de Quevedo con el culteranismo. La identificación existencial de la posición de enunciación del narrador con un Góngora invocado y fantaseado proyecta en el espacio textual el poema que va desplegando la voz de la instancia autorial, la cual materializa el acto de escritura, su densidad epigráfica –inherente a la significación simbólica y estética de las citas reutilizadas– y su productividad reflexiva, que redefinen los límites del objeto de ficción. También esa identificación con Góngora agranda el foso respecto a los cánones de la literatura nacional y a la lengua literaria de los escritores de la «Generación del 98», que constituían una suerte de patrón retórico y lingüístico muy respetado y seguido por los autores del «realismo crítico» de los años 1950 y principios de los sesenta entre los cuales se encontraba el propio Goytisolo, el cual cultivó cierta fibra nacional popular durante ese periodo.

---

<sup>104</sup> También cabe mencionar la importancia del influjo del árabe dialectal en la escritura de *Don Julián* para subvertir, entre otros elementos, los valores y las representaciones vinculados por la lengua nacional que integra, así, sus sustratos lingüísticos árabes en la voz narrativa (Loupias, 1978: 229-269).



Por eso, la exorcización literaria unida a la de la alienación nacionalista expande sus repercusiones en *Don Julián*, y ello mirando hacia atrás –para invalidar la inconsistencia de la etapa anterior ahora rechazada– y al mismo tiempo hacia adelante –a fin de empezar a construir el legitimador «árbol de la literatura» al concebir, así, su propia genealogía literaria, intelectual y moral–. En 1970, la arrolladora pasión de la venganza-traición consolida la representación de un cierto y necesario «malditismo» sobre la figura y obra de Juan Goytisolo, que tendrán su propio espacio de reconocimiento singular en los años 1970-1980 a la luz de las nociones de «heterodoxia» y posteriormente de «disidencia». Estas dos nociones no tienen el mismo valor semántico ni histórico en el conjunto de la obra del escritor. En efecto, si la consabida «heterodoxia» se asemeja a una marcada postura autorial inscrita, desde el inicio de la «obra adulta» del escritor –o sea, en 1970 con la publicación de *Don Julián*–, en una atenta lectura a contracorriente y desmitificadora de la obra de M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, en relación con el reivindicado ataque contra la moral católica dogmática, las creencias étnicas esencialistas y la ideología opresora del nacionalismo español y su cultura oficial, la disidencia profundiza en cambio en el desarrollo de un pensamiento crítico que acentúa un proceso de individuación en la escritura. Esta individuación tiene necesariamente características y alcances políticos, históricos y poéticos, ya que arroja luz sobre la lectura crítica e interpretativa, en el trabajo de re-semantización que se lleva a cabo en la escritura, de ciertas obras clásicas clave consideradas a la luz de la significación de su discordancia, su disconformidad y disidencia, más o menos silenciosa, frente a los códigos literarios, a sus normas culturales y valores socio-políticos indisociables de los discursos colectivos y las prácticas del poder de la sociedad de su época.

En este sentido, el proceso de individuación bajo la égida de la disidencia profundiza en las alteridades críticas y poéticas –como fuentes de reconocimiento emancipador– sobre las cuales va indagando el lenguaje literario para concebir la historicidad de su propia modernidad creadora, dejando así emerger, en un plano reflexivo, nuevos valores de orden cultural, moral e intelectual. De ahí el hecho de que la concepción de la disidencia constituye el núcleo de unión entre la individuación, como constante fenómeno de singularidad creadora inherente al diálogo vivificador con el «árbol de la literatura» propio de la tradición literaria

reivindicada, y las modalidades de significación del sujeto de escritura que no deja de poner en tela de juicio y de hacer estallar las percepciones, las formas y maneras de nombrar, considerar, decir, sentir y conocer(se). Siguiendo esta vía, la disidencia encuentra finalmente sus modos de arraigamiento en el yo – a la vez uno, plural y múltiple– del sujeto de escritura como cuerpo textual y poético, más allá de la figura supuestamente contra-canonizada, anti-institucionalizada y, por fin, expiatoria del «heterodoxo».

No obstante, en *Don Julián* la relectura creadora e innovadora de la tradición literaria permanece demasiado subordinada a la necesidad vital del arrancamiento y de la devastación de la «España sagrada» para trascender la férrea circularidad agobiante de la oposición y dualidad. Son precisamente estas las que tendrán ramificaciones estéticas y poéticas más hondas en las novelas posteriores de Juan Goytisolo para aproximar, por ejemplo, parte de los legados culturales del Occidente medieval al mundo árabe-islámico y acoplar la poesía a la prosa en la oralidad literaria de *Makbara*, o crear una metafísica de la imaginación en la depuración lírica de la novela *La cuarentena* (1991). En la escritura de Juan Goytisolo, el diálogo crucial con la tradición literaria es indisociable de un posicionamiento intelectual y moral que se sitúa frente a problemáticas contemporáneas de orden histórico y político. Además, ese diálogo se une a la voluntad de ahondar en los aportes de una modernidad creadora –apartada de la corriente de la posmodernidad y sus artefactos– que va más allá de los territorios acotados y de los discursos de falsa legitimación, tales como proliferan en *Don Julián* mediante la especie de invasión interior en el espacio textual de la opresora y coercitiva ideología del casticismo hispánico y su mortífero esencialismo (el de la patria sagrada, la raza y el dogma católico).

Después de unos quince años de autoexilio, el narrador-protagonista de *Don Julián* veía y sentía todavía la cicatriz de la «patria-madrastra» demasiado palpitante y amarga –con el régimen franquista todavía muy vigente<sup>105</sup>– para conseguir descentrar lo suficientemente su mirada

---

<sup>105</sup> El escritor se dio muy bien cuenta de la importancia del contexto histórico-político español de la época de la escritura de *Don Julián* y, por eso, afirmó tras su relectura de la novela: «Obviamente, esa rabia del exiliado que se identifica con el conde traidor fue hija del momento: Franco, recién plebiscitado, seguía desempeñando sus funciones de centinela y el país engordaba, pero en un estado de forzosa mudez. Unos años después, la expresión de mi frenesí mitoclasta hubiera sido imposible. El tren llegó a la hora precisa y me subí a él. Mas el valor artístico de una obra se mide independientemente del conjunto de

periférica sobre la diversidad integradora de su propia cultura, la pluralidad de sus legados y sus modos de discontinuidad a la luz de la concepción de una modernidad problematizada. El necesario «hispanicidio» metafórico constituía, pues, una fase conclusiva que hacía culminar el arduo proceso de arrancamiento intentando fulminar cuanto oprimía, de modo íntimo, el lenguaje literario de Juan Goytisolo y la relación condicionada con su cultura; y, por eso, como bien observa Linda Gould Levine en la introducción de su edición crítica: «[...] el furor y la sed de venganza que caracterizan *Don Julián* están ausentes de sus textos posteriores. Asimismo, las fuertes antinomias culturales y psíquicas que configuran el espacio intelectual y emocional del narrador [...] se esfuman en obras posteriores [...]» (Goytisolo, 2004: 89). Exceptuando la novela mudéjar *Makbara*, en la cual la violencia de la oposición y del enfrentamiento entre Occidente y el mundo árabe-musulmán tiene profundas implicaciones en la escritura, resulta en efecto llamativo constatar el que la gozosa y, a la vez, agónica traición-venganza «julianesca» no reaparece ni es proyectada realmente en la obra posterior del escritor pese a las temporalidades internas muy marcadas en su continuum literario, donde a menudo se establecen relaciones estratificadas entre secuencias, figuras, imágenes y fragmentos verbales de una novela a otra.

En realidad, el trabajo de escritura sobre los *corpus* textuales y literarios se orienta a menudo en *Don Julián* en una sola dirección, es decir, del texto-fuente parodiado al texto-meta saqueador, a través de procedimientos polisémicos centrados frecuentemente en la ironía y el sarcasmo, entre otros, pero sin desplegar una verdadera dinámica de interacción<sup>106</sup> capaz de recrear ciertos aspectos del sentido de los textos clásicos, de ampliar la lectura de estos últimos y sobre todo de fecundar en

---

circunstancias que la crearon» (Goytisolo, 2006: 18).

<sup>106</sup> J. Goytisolo esboza una reflexión teórica sobre esa dinámica de interacción con el «árbol de la literatura», que tendrá una posición central en su obra sobre todo a partir de *Makbara* (1980): «Con tal enfoque, en la literatura no habría ya obras tabúes, acabadas, autónomas, construidas de una vez para siempre. El tiempo y las obras posteriores las modificarían. Hipótesis de trabajo fecunda: el influjo entre obras de cronología distinta sería no unilateral sino recíproco y la obra posterior podría inyectar a su vez nueva savia en la trama de las obras que la preceden, establecer un diálogo con ellas, extraerlas de su primitiva cadena significativa y vincularlas, más allá de sus propios límites, en un nuevo texto general, común y más amplio» (1999: 256-257).

el lenguaje su modernidad creadora a la luz de los procesos históricos<sup>107</sup>. Es, precisamente, esa fecundación la que Juan Goytisolo sitúa en el centro de su pertenencia a lo que llamaba el «árbol de la literatura» y es la que prevalecerá en su obra posterior explorando, por ejemplo, el mudejarismo del *Libro de buen amor* en *Makbara* o islamizando en parte la poesía mística de San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario* (1988). Se puede decir que *Don Julián* perfila, en gran medida, los contornos y las características de la cartografía literaria que irá posteriormente explorando y ampliando la escritura de Goytisolo, el cual ahonda en su novela de la «destrucción creadora» en un imaginario literario sustentado en el sarcasmo, en lo grotesco y carnavalesco en la línea de la adaptación en la literatura europea de la obra de Luciano de Samósata tal como se verifica, por ejemplo, en Rabelais<sup>108</sup> y, de manera diferente, en *Los sueños* Quevedo. De modo correlativo, la sátira tan importante en el *Cancionero de obras de burlas*, pero también la ironía paródica de Cervantes en *Don Quijote*, de Fernando de Rojas en *La Celestina* y de Francisco Delicado en *La Lozana andaluza* inseparable, en este caso, de la transgresión sexual y perversión moral del poder político y de la institución eclesiástica, serán asimismo prevalecientes en la creación literaria posterior del escritor.

#### **4. AUTOCRÍTICA Y CONCEPCIÓN DE UNA UNIVERSALIDAD PLURAL QUE DEJAN ATRÁS LOS LÍMITES DE LA LIBERACIÓN EN LA NOVELA DE LA DESTRUCCIÓN CREADORA**

Importa abordar, para terminar, el tercer elemento clave que hemos mencionado al principio, a saber, la universalidad plural; dos términos que pueden parecer demasiado generales y algo abstractos, pero que resultan pertinentes para comprender indirectamente el valor histórico que puede

---

<sup>107</sup> Francisco Márquez Villanueva (1990: 149-160 y 2001: 93-109) analizó con acierto, desde el enfoque de la historia literaria y la relación con la tradición, la importancia central de la relectura que llevó a cabo Goytisolo en su escritura de la dimensión disidente presente en numerosas obras clásicas españolas.

<sup>108</sup> También Américo Castro (Escudero, 1997: 106) en una carta a Juan Goytisolo, cuya fecha es del 8 de julio de 1970, advirtió cierto influjo de la obra de Rabelais en el imaginario literario presente en *Don Julián*: «Piensa uno a veces en Rabelais, no mencionado en la lista de *colaboradores*, entre los cuales tengo el honor de figurar (no está Valle Inclán, *Ruedo Ibérico*)».

tener, hoy día, el «hispanicidio» metafórico escenificado en *Don Julián* y sus límites, así como la posición y los aportes de la creación literaria de Juan Goytisolo.

Profundizando en lo que se gestaba en los últimos capítulos de *Señas de identidad* en cuanto al lenguaje literario, a través de las técnicas de yuxtaposición, de imbricación de planos y de concatenación de lo discontinuo, la escritura de *Don Julián* despliega una alteridad crítica que permanece recluida en sus premisas ligadas a la confrontación de los discursos. Se trata, así, de mostrar y, a la vez, de deconstruir las creencias, los esquemas mentales, los símbolos y las prácticas de un poder político totalitario, cuya férrea ideología también se vincula de manera indirecta, social e históricamente, con cierta producción literaria e intelectual de un periodo determinado. En *Don Julián*, lo que el narrador-protagonista llama, en la apoteosis final y catártica, el fondo de su «animalidad herida» (Goytisolo, 2004: 319), al travestir los arquetipos del cuento infantil *Caperucita roja* para erigir mejor los esquemas mentales tradicionales y dogmáticos en una suerte de exutorio de lo reprimido, concentra el liberador desgarramiento en una negatividad crítica omnímoda. Esa negatividad radical sigue atrayendo el anhelo de alteridad hacia los orígenes, las raíces y los símbolos destruidos y, a la vez, siempre latentes y absorbentes incluso en los efectos de su deseada aniquilación en realidad jamás definitiva en la obra de Juan Goytisolo. De ahí, por ejemplo, la presencia opresiva de la España áurea de la pretendida «limpieza de sangre» en *Las virtudes del pájaro solitario* o la reelaboración del discurso literario falangista en *Las semanas del jardín* (1997).

La alteridad crítica en la creación literaria de Goytisolo, en los años 1980-2000, encontrará y desentrañará otras voces, se hará más autocrítica con lo que se significa en el lenguaje, interrogará en un plano ontológico los límites del objeto de ficción y analizará no solo las condiciones de producción de los discursos reelaborados, sino también lo que nombra al otro y a los otros a la luz de su situación, de la distancia de su diferencia y singular presencia en la precariedad del mundo. El lenguaje literario, por lo tanto, ya no podrá tener el mismo estatuto cognitivo ni alcance poético, porque emancipándose de la supuesta y anhelada liberación –propia de la «destrucción creadora»– cobrará entonces sentido en las palabras, las voces y vidas de los otros como espacio-universo de reconocimiento del «yo» y del «tú» en contraposición al «nosotros» (nacionalista) y al «ellos»

(antagónico). Esto significa que el alcance poético (o la *poeticidad*) en la creación literaria goytisoliana a partir de *Makbara* penetrará en otros territorios de expresión más depurados, singulares y profundos, indagando en los *corpus* textuales de diferentes culturas sobre los cuales se proyecta una relación de reconocimiento en el nuevo espacio en movimiento de la novela. Esta relación se despliega entre el lenguaje literario del escritor y sus modos de conocer, ampliar y actualizar el de los otros autores y tradiciones literarias capaces entonces de redefinir la concepción de la propia escritura de Goytisolo dejando atrás la circular dinámica de enfrentamiento destructor y, a la vez, redentor con el ámbito cultural hispano tradicional, que circunscribe en cierta medida la novela *Don Julián*. Por lo tanto, la primordial alteridad hallará las fuentes de su universalidad plural a partir de las diferencias de unos márgenes que no dejarán de poner en tela de juicio, de interrogar y cuestionar no solo el valor de conocimiento del acto de escritura y su singularidad poética, sino también lo que se suele llamar el «centro» y su concepción predeterminada de la condición humana y de la cultura.

En este sentido, después de esa extensa, vasta y retadora trayectoria literaria, es sin duda por esas razones por las que Goytisolo dijo, en el 2001, que su novela de 1970 ya podía simplemente titularse *Don Julián*, puesto que a esas alturas la reivindicación transgresora y liberadora quedaba ya atrás y la traición-venganza tenía un aspecto algo arqueológico respecto a la complejidad de la lucidez y al valor de la ética de la alteridad en las que iba a ahondar el escritor hasta el final de su producción literaria, y en particular en *Telón de boca* (2003) que va más allá del testamento literario (Llored, 2009: 395-402). En esta última, la noción de representación como escenografía de la ironía y la parodia sarcástica –centrales en la novela de 1970– se encuentra del todo rebasada por un fenómeno poético de desprendimiento, inherente a la experiencia del duelo y del olvido, para enfrentar al yo del sujeto de escritura con un diálogo crítico consigo mismo en lo más hondo del cual se reflejan el fin de la vida y el de la obra literaria, así como los propios límites del acto de escritura a la luz de una moral de lo esencial. En consecuencia, más de medio siglo después de su primera publicación, conviene más que nunca contextualizar la crucial novela de ruptura *Don Julián*, la significación de su dimensión emancipadora en la trayectoria literaria de Juan Goytisolo, pero también los límites de la exuberante «destrucción creadora» y su tan necesario empeño en cuestionar

los mitos, los discursos y las palabras inherentes a las creencias nacionales e ideológicas identitarias –pilares férreos de los muy variados populismos antidemocráticos de nuestra contemporaneidad–.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Escudero, J. (Ed.) (1997). *El epistolario (1968-1972). Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*. Pre-textos.
- Goytisolo, J. (1971). La novela española contemporánea. *Libre 2*, 33-40.
- (1991). *Señas de identidad*. Mondadori. 1966.
- (1992). *Disidencias*. Taurus. 1977.
- (1997). *En los reinos de taifa*. Mondadori. 1986.
- (1998). *Crónicas sarracinas*. Alfaguara. 1981.
- (1999). *Cogitus interruptus*. Seix Barral.
- (2002). *España y los españoles*. Barcelona: Lumen. 1969.
- (2004). *Don Julián*. Ed. L. Gould Levine. Cátedra. 1970.
- (2006). *Obras Completas III*. Ed. del autor al cuidado de A. Munné. Prólogo de Juan Goytisolo. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- Llored, Y. (2009). *Juan Goytisolo. Le soi, le monde et la création littéraire*. Presses Universitaires du Septentrion.
- (2012). L'Amérique latine dans la trajectoire de Juan Goytisolo durant les années 1960-1970. En N. Fourtané y M. Guiraud (Eds.), *Emprunts et transferts culturels: du monde luso-hispanophone vers l'Europe* (pp. 301-322). PUN-Éditions Universitaires de Lorraine.
- Loupias, B. (1978). Importance et signification du lexique d'origine arabe dans le *Don Julián* de Juan Goytisolo. *Bulletin Hispanique* 80 (3/4), 229-262.
- Márquez Villanueva, F. (1990). Ser y estar en *Las virtudes del pájaro solitario* (la paradoja del arte de Juan Goytisolo). En M. Ruiz Lagos (Coord.), *Escritos sobre Juan Goytisolo* (pp. 149-160). Instituto de Estudios Almerienses.
- (2001). Los lenguajes de ultra-tumba de Juan Goytisolo. *Cuadernos Hispanoamericanos* 618, 93-109.
- Mora, R. (10/02/2001). Juan Goytisolo participa en un vivo debate sobre crítica y cultura. *El País*.  
[https://elpais.com/diario/2001/02/10/cultura/981759604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/02/10/cultura/981759604_850215.html)

- Said, E. W. (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Trad. francesa C. Woillez. Actes Sud. 2000].
- Sánchez Robayna, A. (1988). Góngora y la novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo. En M. Ruiz Lagos (Coord.), *Escritos sobre Juan Goytisolo* (pp. 123-134). Instituto de Estudios Almerienses.



# PLURINORMATIVISMO Y ELE EN TAIWÁN. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA ENSEÑANZA DE LAS VARIEDADES GEOGRÁFICAS<sup>109</sup>

## PLURINORMATIVISM AND SFL IN TAIWAN. SOME REFLECTIONS ON THE TEACHING OF GEOGRAPHICAL VARIETIES

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.13>

JORGE DANIEL MENDOZA PUERTAS  
PROVIDENCE UNIVERSITY (TAIWÁN, REPÚBLICA DE CHINA)  
Assistant Professor  
Código ORCID: 0000-0002-8088-8825  
[jmenpue8@pu.edu.tw](mailto:jmenpue8@pu.edu.tw)

**Resumen:** El mundo hispanohablante camina hacia un reconocimiento cada vez mayor de sus variedades geográficas y hacia una completa superación del tradicional monocentrismo de base castellana. La nueva política lingüística de la ASALE, que destaca el policentrismo del idioma, apunta en esta dirección. Este reconocimiento de la diversidad ha calado en el mundo de la didáctica de ELE, donde en los últimos años se han multiplicado los debates sobre la enseñanza de las variedades. Sin embargo, el español se encuentra en una etapa de policentrismo asimétrico (Pöll, 2012) o piramidal (Hamel, 2004) por lo que el tratamiento igualitario de sus diversas normas geográficas es aún una tarea en curso. De este modo, es de gran interés observar cómo se aborda en el área de ELE la enseñanza de estas variedades por cuanto en las aulas pueden seguir existiendo jerarquías dialectales y estereotipos que favorezcan la transmisión de determinadas actitudes y creencias. En este texto realizamos un somero recorrido sobre la docencia del español en Taiwán centrándonos en esbozar la situación de la enseñanza de las variedades geográficas en el ámbito universitario. Para ello, revisamos algunos estudios realizados sobre actitudes lingüísticas y llevamos a cabo un acercamiento a partir de una breve encuesta a 100 estudiantes del grado en Español. Por último, aportamos un conjunto de reflexiones para la elección de un posible modelo lingüístico que garantice, por un lado, una mayor representatividad de las distintas normas geográficas del español y una mejora en su

---

<sup>109</sup> Esta investigación se enmarca dentro del proyecto MOST 110-2410-H-126-001, *Creencias y actitudes lingüísticas de los estudiantes universitarios taiwaneses de ELE hacia las variedades normativas de español actual*, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de Taiwán.

enseñanza, y, por otro, una mayor adecuación a los intereses y expectativas del alumnado taiwanés.

**Palabras clave:** Plurinormativismo. Policentrismo. Variedades geográficas. Modelo lingüístico. Enseñanza. ELE. Universidad. Taiwán.

**Abstract:** The Spanish-speaking world is moving towards a wider recognition of its geographical varieties and towards a complete overcoming of the traditional monocentrism. ASALE's new language policy, which highlights the polycentricity of the language, points in this direction. This recognition of diversity has permeated the world of SFL didactics, where debates on the teaching of varieties have multiplied in recent years. However, Spanish is in a stage of asymmetric (Pöll, 2012) or pyramidal (Hamel, 2004) polycentrism, so that the equal treatment of its diverse geographical norms is still a work in progress. Thus, it is of great interest to observe how the teaching of these varieties is approached in the SFL field, since dialect hierarchies and stereotypes that favor the transmission of certain attitudes and beliefs may still exist in the classroom. In this text we make a brief overview of the teaching of Spanish in Taiwan, focusing on outlining the situation of the teaching of geographical varieties in the university environment. For this purpose, we review some studies on linguistic attitudes and we carry out an approach based on a brief survey of 100 undergraduate students of Spanish. Finally, we provide a set of reflections for the choice of a possible linguistic model that guarantees, on the one hand, a greater representation of the different geographical norms of Spanish and an improvement in its teaching, and, on the other, a better adaptation to the interests and expectations of Taiwanese students.

**Key-words:** Plurinormativismo. Polycentrism. Geographical varieties. Linguistic model. Teaching. SFL. University. Taiwan.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como exponía Demonte (2003), «todos somos únicos y varios: hablamos alguna variedad de una lengua abstracta común y compartimos propiedades de varios dialectos». En las últimas décadas, sobre ese complejo dialectal que constituye toda lengua, ha venido llevándose a cabo en la comunidad hispanohablante una progresiva toma de conciencia acerca del carácter igualmente legítimo de las diferentes variedades geolectales. De modo que hoy en día aquella visión monocéntrica que tomaba como modalidad de referencia el español hablado en el centro-norte de la península ibérica y que ha regido durante siglos la codificación del español (Méndez, 2012) y la creación de materiales de enseñanza (Moreno Fernández, 2019) se encuentra superada en buena parte de dicha comunidad. A este respecto,

según Company, «es un hecho innegable que hoy nadie –sea un hablante simplemente, sea un profesional de la lengua– niega que el mundo hispanohablante es policéntrico y multinormativo» (2019: 6). Alcanzar esta visión policéntrica y plurinormativa ha supuesto un largo camino en la historia de las Academias que, como nos recuerda Amorós (2012), encuentra su punto de inicio allá por 1956 en el II Congreso de Academias de la Lengua Española. En este congreso se hizo explícita la necesidad de que entraran las normas cultas extrapeninsulares en las tareas de normativización (*id.*). Ahora bien, la cristalización de este nuevo rumbo se iría produciendo paulatinamente hasta el inicio de la *Nueva política lingüística panhispánica* (ASALE, 2004), con la que se empieza a trabajar por el mantenimiento de la unidad y no por el de la pureza de la lengua «basada en los hábitos lingüísticos de una parte reducida de sus hablantes» (*ibid.*: 3). Desde ese momento, han ido surgiendo diversas obras que reflejan metodológicamente e ideológicamente esta visión, pasándose de una concepción, planificación y codificación del idioma mayoritariamente exonormativa a otra de tipo endonormativo (Moreno Fernández, 2019). «Unidad en la diversidad» fue el lema elegido para sintetizar esta política panhispánica con la que se valora «la cohesión de la lengua y el reconocimiento de la riqueza lingüística presente en todos los países hispanohablantes» (Villanueva, 2017: 14). De este modo, «la norma panhispánica intenta ser una referencia válida para el conjunto de la comunidad hispánica, pero acepta de modo flexible las particularidades de mayor implantación social en cada área dialectal, conformando una realidad policéntrica» (Moreno Fernández, 2019: 383-384).

Esta concienciación, reflejada en la actual política lingüística, puede constatarse también en el mundo de la didáctica del español como lengua extranjera, donde en las últimas dos décadas han proliferado tanto los congresos como los trabajos acerca de qué español enseñar<sup>110</sup>. Estas reuniones científicas y textos académicos ponen de manifiesto una evidente preocupación tanto por la variedad geográfica que ha de erigirse como modalidad principal en la docencia como por la adecuada integración de las distintas variedades del español en el aprendizaje de la lengua. Es evidente que no podía ser de otro modo en un contexto donde empieza a primar la tolerancia hacia la diversidad y el pluralismo. Sin embargo, el camino hacia esa concepción igualitaria y policéntrica de la diversidad de normas está

<sup>110</sup> A modo de ejemplo, Andión (2019: 130) recoge algunos de estos congresos y jornadas.

todavía en curso, así como también está en curso el camino hacia la adecuada enseñanza de las variedades en el ámbito de ELE. No en vano, el español se encuentra en una etapa de pluricentrismo asimétrico (Pöll, 2012), en la que la falta de codificación de los diversos estándares o variedades modélicas regionales impide que se alcance una mayor simetría<sup>111</sup>. Podemos decir, en palabras de Hamel (2004), que el español es una lengua «policéntrica piramidal», donde un núcleo, el del castellano, sigue teniendo más peso que los otros. No es de extrañar, por tanto, que en algunos entornos educativos puedan seguir existiendo ciertas jerarquías dialectales y estereotipos en el imaginario docente que hagan prevalecer una variedad sobre el resto, favoreciendo la transmisión de determinadas ideologías lingüísticas (Masuda, 2019) o el mantenimiento de creencias erróneas. Del mismo modo, también pueden existir visiones monolingües del multilingüismo, «donde las minorías son toleradas de forma pasiva, pero no son igualmente valoradas ni aceptadas» (Ortiz, 2013: 662). Es decir, entornos educativos donde, por corrección política, se defiende la igualdad e integración de las variedades, pero después siempre se encuentra alguna excusa o justificación para no abordar el tratamiento de esa diversidad en las sesiones de clase (*ibid.*).

Debido a ese pluricentrismo asimétrico o piramidal, resulta de gran interés observar el modo en el que se aborda, en el área de ELE, la enseñanza de las variedades geográficas. Acercamiento que realizaremos en las siguientes páginas dentro de la docencia del español en las universidades taiwanesas y del mismo modo también aportaremos una serie de reflexiones para su mejora.

## 2. ESPAÑOL EN TAIWÁN: HISPANOAMÉRICA Y FUTURO LABORAL

Ciñéndonos al ámbito universitario, la enseñanza del español en Taiwán viene desarrollándose desde hace más de cincuenta años. Son más que conocidos los cuatro departamentos de español de la isla, nos referimos a aquellos de las universidades de Fujen, Tamkang, Providence y Wenzao. Existe también un quinto departamento más reciente que, en palabras de

---

<sup>111</sup> López García (2010), en su diferenciación conceptual entre *pluricentrismo* y *policentrismo*, alude a la resistencia de las élites del mundo hispanohablante a crear normativas alternativas que reconozcan oficialmente la variación geográfica del español.

Blanco (2019: 327), podría considerarse de facto el «quinto departamento» de español: el de la Universidad Chengchi o Departamento de Lenguas y Culturas Europeas. Este departamento ofrece un grado de cuatro años con especialización desde el inicio (*major*) en una de las tres lenguas ofertadas, entre las que se encuentra el español (*ibid*). Más allá de estos departamentos, el español también se imparte como asignatura optativa en muy diversas universidades<sup>112</sup>. Es importante destacar que el español sigue despertando interés entre los taiwaneses. En este sentido, según el Instituto de Comercio Exterior (ICEX), en las universidades con grado en Filología Hispánica el español es el segundo idioma occidental más demandado tras el inglés y también ha mejorado sus matriculaciones en aquellos centros en los que se oferta como asignatura optativa (Rodrigo, 2018). El número de estudiantes de español ha seguido en las últimas décadas una curva ascendente y, aún cuando actualmente los nuevos ingresos en las universidades taiwanesas empiezan a descender debido a cuestiones demográficas, el número de estudiantes de nuestro idioma parece mantenerse estable (Ministry of Education, Republic of China [Taiwan], Department of Statistics, 2019). Sin embargo, tras esta somera presentación, nuestro objetivo se aleja de hacer un comentario prolijo sobre la situación del español en el país asiático, para lo que ya existen diversas obras tanto recientes (Blanco, 2019; Nieto, Rubia y Huang, 2017) como de hace algunos años (Fisac, 2000; Lin, 1999; Sun, 2006). No obstante, y por cuanto la actual enseñanza de lenguas siempre ha de adaptarse a las necesidades y expectativas del alumnado meta, lo que sí nos interesa es conocer «para qué» estudia español el actual estudiante taiwanés. Es decir, cuál es la principal motivación que los lleva a aprender nuestra lengua. En esta línea, Pérez Ruiz (2019) señala que, desde inicios del siglo XXI hasta ahora, se ha podido comprobar mediante diversos trabajos académicos que la motivación de los estudiantes taiwaneses de español es esencialmente instrumental y tiene como primera razón la necesidad de saber la lengua «como una herramienta comunicativa esencial para su futuro trabajo profesional» (*ibid.*: 224). A este respecto, Cortés (2013), en un estudio sobre las expectativas de los estudiantes taiwaneses de ELE, registró que el 68% de sus encuestados aspiraba a trabajar como empleado de una empresa comercial. Las expectativas mayoritarias de los aprendices de español, identificadas por el

---

<sup>112</sup> Según un informe del ICEX del año 2018 (Rodrigo, 2018), el número de universidades se situaría en 46.

autor previo, coinciden con las salidas ofrecidas por el mercado laboral para los egresados de esta carrera. Así lo corroboró Riutort-Cánovas (2014) en un análisis de 336 ofertas de empleo publicadas en Taiwán para las que poseer competencia en español/LE representaba una de las condiciones indispensables para optar al puesto. Con este trabajo su autor confirmó que existía una considerable mayoría de ofertas que se encontraban relacionadas con el comercio exterior, concretamente el 80% de las analizadas y también halló que el 62% de los puestos ofertados en ellas eran cargos vinculados con las ventas internacionales. La importancia de Hispanoamérica para el comercio exterior de Taiwán ya aparece citada en los textos de Lin (1999) y Fisac (2000), quienes encontraban en este hecho una importante razón para consolidar el estudio del español en la isla. Estas autoras, entre las posibles salidas laborales, también aludían a las relaciones diplomáticas de la República de China con diversos países hispanoamericanos, situación que ha cambiado notablemente en los últimos años<sup>113</sup>. Dejando a un lado la diplomacia y centrándonos en el ámbito comercial, la actual página del Ministerio de Economía de Taiwán<sup>114</sup>, dentro del apartado relativo al comercio exterior, recoge 5 países hispanoamericanos con los que la nación mantiene relaciones bilaterales: México, Colombia, Perú, Chile y Argentina. De ellos, con el que mantiene una mayor relación comercial es con México, segundo socio comercial latinoamericano detrás de Brasil, seguido por Chile, Perú, Colombia y Argentina. Por otro lado, posee tratados de libre comercio con Panamá, Guatemala, Nicaragua, El Salvador y Honduras, así como un acuerdo de cooperación económica con Paraguay (Ministry of Economic Affairs, Republic of China [Taiwan], 2021). En la actualidad, el Consejo de Desarrollo del Comercio Exterior de Taiwán (TAITRA) busca fomentar y reforzar los lazos de negocios entre proveedores nacionales y países americanos como Guatemala, México, Colombia y Chile, tras haber encontrado en la reciente situación pandémica un sinfín de oportunidades para promocionar sus productos de alta tecnología y que estos faciliten la enseñanza en línea y el teletrabajo (Noticias de Taiwán, 2020; La Razón,

---

<sup>113</sup> En los últimos años, El Salvador, Panamá y República Dominicana han roto relaciones diplomáticas con Taiwán para establecerlas con la República Popular China. En la actualidad, entre los países de Hispanoamérica, Taiwán tan solo es reconocido diplomáticamente por Guatemala, Honduras, Nicaragua y Paraguay (Ministry of Foreign Affairs, Republic of China [Taiwan], 2021).

<sup>114</sup> Si bien se ha consultado la página actual (en inglés) del citado ministerio, en ella se indica que la última revisión de los datos allí aportados es de diciembre de 2018.

2020). Como puede observarse, las relaciones comerciales a las que aludía Lin (1999) y Fisac (2000) siguen siendo dinámicas a pesar de los cambios sufridos en la diplomacia y el incremento de las relaciones comerciales entre Latinoamérica y la China continental.

Teniendo en cuenta estos datos, parece evidente que el futuro profesional de nuestros egresados, por una simple razón cuantitativa, encontrará bien una mayor proyección en territorios americanos que europeos, si el estudiante opta por la movilidad exterior; bien un mayor contacto con variedades americanas que europeas, si trabaja en el ámbito comercial desde un emplazamiento taiwanés. En definitiva, en su futuro profesional, su relación con otras modalidades más allá de la castellana resulta más que probable. Y, en este sentido, no podemos olvidar que «en la mayor parte de las economías nacionales, las pequeñas y medianas empresas son las que configuran los tejidos económicos y en esos ámbitos la comunicación suele realizarse mediante la lengua local» (Izquierdo, 2019: 8). Una comunicación que, siendo hablantes extranjeros, mejorará mucho si conocemos los modos culturales, tradiciones y estamos familiarizados con la variedad lingüística allí utilizada.

### 3. LAS VARIEDADES GEOGRÁFICAS EN LA ENSEÑANZA DE ELE

El *Marco común europeo de referencia* (MCER), en tanto que documento básico de consulta para la enseñanza de lenguas extranjeras, recomienda que los aprendientes de toda lengua conozcan sus variedades para favorecer el desarrollo de la subcompetencia sociolingüística (Consejo de Europa, 2002). De acuerdo con este documento, el contacto con las variedades geográficas debería producirse desde los niveles iniciales, si bien sería a partir del nivel B2 cuando el aprendiente debería ser capaz de diferenciar y producir esos rasgos (Otero, 2018). Por su parte, el Instituto Cervantes (2006) en su Plan Curricular (PCIC), documento donde se concretan en objetivos y contenidos las escalas de descriptores del MCER, dedica al tratamiento de las variedades un apartado preliminar llamado «Norma lingüística y variedades del español». En este se especifica, por un lado, la norma elegida por la institución para la docencia (centro-norteña peninsular) y, por otro, se alude a la existencia de otras normas, realizándose un inventariado y descripción de diferencias entre los rasgos de la norma seleccionada y aquellos de otras

grandes áreas del mundo hispánico. Cabe destacar que el Instituto Cervantes defiende la enseñanza gradual de esas diferencias desde el mismo nivel A1 (Andión, 2007) y, además, en los exámenes DELE aparecerán en los textos de entrada distintas variedades geográficas no europeas a partir del nivel B1 (Otero, 2018).

No cabe duda, por tanto, de que en la actualidad no se debería eludir la enseñanza de las variedades geolectales de una lengua si queremos que el estudiante alcance una adecuada competencia comunicativa. Ahora bien, el debate sobre la enseñanza de estas variedades en ELE y la pregunta sobre qué español enseñar han ido siempre de la mano, generando reflexiones de numerosos expertos en las últimas dos décadas. No podemos perder de vista, como precisa Company (2019), que, aunque desde una perspectiva puramente teórica en las disciplinas de variación no existan jerarquías lingüísticas de ningún tipo, desde un punto de vista didáctico no es posible enseñar todo el espectro dialectal del idioma, por lo que hay que decidir qué variedad o variedades geográficas enseñar.

En relación con este tema, como sintetiza Contreras (2014), dentro de la tradición de enseñanza de ELE pueden distinguirse tres posturas: la primera, que ya debería estar superada, en la que la enseñanza debía basarse en la variedad de Castilla, considerada como el «mejor español»; una segunda postura que defiende la enseñanza de aquello que es común a todas las variedades geográficas, es decir, basada en un constructo llamado de muy diversas formas: español general, lengua estándar, lengua común, etc.; y una tercera postura, más acorde a los actuales principios de adquisición y enseñanza de segundas lenguas, según la cual la elección de la variedad o variedades debe estar sujeta a las necesidades del alumno. Es este análisis de necesidades y expectativas del alumnado el que rige las propuestas de selección del modelo lingüístico realizadas por Moreno Fernández (2007[2000], 2010) y por Andión (2007), quienes han dedicado numerosas páginas a este asunto. Según Moreno Fernández (2007[2000]), ese modelo no solo ha de responder a las necesidades funcionales de los estudiantes, sino que ha «conjugar la esencial unidad de la lengua con su gran riqueza de variedades» (*ibid.*: 86). Además, ha de ser un modelo culto, basado en una norma prestigiosa donde abunden los usos generales del mundo hispánico. La elección de ese modelo puede venir determinada por diversos factores como el origen geolectal del profesor o la comunidad hispánica en la que se vaya a mover el aprendiz. Los dos principales parámetros para su elección



serían el geográfico y el social con cuya combinación encontraríamos tres posibilidades «prototípicas» para la enseñanza del español en el mundo: el modelo castellano, el modelo más cercano y el modelo general. El primero, debido al prestigio de esa norma culta y por cuanto muchos consideran que representa un modelo centripeto; el segundo, tomaría como modelo los rasgos del área hispánica más cercana<sup>115</sup> y el último consistiría en tomar como modelo un español lo más general posible (*ibid.*, 2010).

Por su parte, Andi3n (2007) propone una interesante fórmula en la que se conjugan tres componentes: el español estándar, la variedad preferente y las variedades periféricas. El estándar, entendido como todo lo neutro, lo general, lo común a la mayoría de los hablantes de esa lengua, constituiría la base de la enseñanza de ELE. A este «esqueleto» se le añadiría la variedad preferente, que sería aquella variedad que se ha decidido tomar como «modelo principal para la producción de los aprendices» y a la que «perteneceerán las muestras de lengua que ejemplifican los contenidos lingüísticos» (*ibid.*: 4); de ella se mostrarán sus rasgos normativos. A estos dos elementos se les sumarán los rasgos modélicos de otros geolectos diferentes a la variedad central escogida para el curso. La presencia de estas llamadas variedades periféricas tendrá, entre otros objetivos, la finalidad de mostrar la diversidad de la lengua, de completar su conocimiento real y de desarrollar estrategias de comunicación. De ellas se seleccionarán aquellos rasgos más perceptibles, rentables y cuya difusión territorial sea lo suficientemente amplia como para justificar la adquisición activa o pasiva por parte del aprendiente.

#### 4. LA ENSEÑANZA DE LAS VARIEDADES GEOGRÁFICAS EN TAIWÁN

Moreno Fernández (2010), en su obra *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*, aclara que en países como China, Jap3n o Corea el profesorado de español pertenece sobre todo al nivel universitario debido a la escasa presencia de la lengua como asignatura en la enseñanza secundaria. Si bien este autor no alude a Taiwán, la situación en la República de China es similar a la del resto de países de Asia Oriental. De hecho, el español, a pesar de su actual importancia internacional<sup>116</sup>, sigue

---

<sup>115</sup> También podrían ser los rasgos del área de destino laboral del estudiante.

<sup>116</sup> Véanse las cifras e información actualizadas aportadas por el Anuario del Instituto

siendo una rara avis en la enseñanza media de estos países (Izquierdo, 2019) si lo comparamos con otros idiomas como el inglés, que es obligatorio, o el japonés<sup>117</sup>. El hecho de que español sea enseñado fundamentalmente en las universidades hace que su instrucción se ciña a unos planes de estudio donde la búsqueda de la comunicación fluida no es el único objetivo, ya que en ellos se mezcla «la práctica lingüística con el estudio de contenidos culturales, históricos, literarios o filológicos» (*ibid.*, 186). De este modo, la importancia del componente teórico «relega a un segundo plano la práctica de la lengua a través de una modalidad concreta» (*id.*). Por otro lado, en estos planes de estudio a las variedades de la lengua no se les otorga importancia en los niveles iniciales. Ya que, debido a la distancia existente entre las lenguas nacionales y el español y también a la influencia del método tradicional, se suele prestar una gran atención a la escritura y la gramática, y una menor atención a la práctica comunicativa. En consecuencia, la explicación de las diferencias entre las principales modalidades del español, en el mejor de los casos, queda postergada hasta los niveles más avanzados donde esta variación puede hacerse más evidente.

Centrémonos a continuación en el caso taiwanés. Como hemos apuntado más arriba, la situación del español en Taiwán ha sido abordada por diversos investigadores en las últimas dos décadas, entre los que podemos citar a Fisac (2000), Lin (1999), Sun (2006) y más recientemente Nieto, Rubia y Huang (2017) y Blanco (2019). Cabe destacar que el panorama ofrecido por la mayoría de estos trabajos suele ceñirse a los cuatro departamentos que tradicionalmente ofertan estudios de grado y, algunos de ellos, de posgrado o máster: Tamkang, Fujen, Providence y Wenzao; es decir, abordan lo que Blanco (*id.*) llama el «subcontexto» universitario taiwanés. Subcontexto en tanto que no se analiza el contexto universitario en su totalidad, ya que, como hemos dicho, son otras muchas universidades las que imparten español como asignatura optativa dentro de los departamentos o facultades de lenguas extranjeras. Ciertamente, la descripción ofrecida por Fisac (2000) o Lin (1999), en referencia a los

---

Cervantes 2020 (Fernández Vitores, 2020).

<sup>117</sup> Atendiendo al caso de Taiwán, los datos proporcionados por el Ministerio de Educación de Taiwán para el curso 2017-2018 situaban al español como cuarta lengua extranjera, sin tener en cuenta al inglés, en el segundo ciclo de secundaria (6737 estudiantes), muy cerca del francés y el coreano, pero tremendamente alejado del japonés, con más de 37000 alumnos (Blanco, 2019: 323-324).

planes de estudio, apenas se diferencia de la realizada por Nieto, Rubia y Huang (2017), a pesar de que hay más de tres lustros de diferencia entre ellas. Una descripción similar recoge Blanco (2019), si bien incluye en su texto el plan de estudios de la especialidad en español de la Universidad Chengchi y presenta un nuevo currículo de ELE para el departamento de Tamkang que no alberga demasiadas diferencias respecto al plan previo. Los currículos de las universidades mencionadas son bastante similares entre sí: tienen como trasfondo la tradición educativa confuciana, son de orientación estructuralista y se encuentran alejados de las recomendaciones del MCER y del PCIC<sup>118</sup> (Nieto, Rubia y Huang, 2017). Por otro lado, ahondando un poco más en la forma de organizar la enseñanza de la lengua, podemos resumir que esta se caracteriza por una división del aprendizaje por destrezas que da como resultado asignaturas separadas: Lectura, Composición o Escritura y Conversación<sup>119</sup>, complementadas por una cuarta materia de gramática. Es decir, en estos planes de estudio se separan las capacidades lingüísticas en la docencia, por lo que no existe una enseñanza de la lengua concebida desde la integración de destrezas o bien se da en muy pocas asignaturas y de forma más casual que planificada. El corte tradicional de la enseñanza hace que la metodología utilizada sea fundamentalmente una combinación del método de gramática-traducción con el método audiolingual (Nieto, Rubia y Huang, 2017; Blanco, 2019), pudiéndose observar tímidos avances en enfoques más actuales como el comunicativo, dependiendo de la formación del profesor. Volviendo al tema que aquí nos ocupa, cabe destacar que en estas obras no existen alusiones a la enseñanza de las variedades dentro de las distintas asignaturas de los planes de estudio. Y si tenemos en cuenta las características que la planificación curricular del español tiene en las universidades taiwanesas, muy difícilmente podremos conocer este aspecto tomando como referencia los currículos de los departamentos. En relación con este tema, Blanco (2019: 409) nos explica que los currículos de ELE en Taiwán:

---

<sup>118</sup> Estas características también se mantienen en el plan de estudios del departamento más joven, el de la Universidad Chengchi, cuyo origen es bastante reciente.

<sup>119</sup> Puede haber pequeñas diferencias en la organización de estas. Así, la destreza lectora y escrita pueden separarse en dos asignaturas, «Lectura» y «Escritura» (Universidad Fujen), o bien unirse en una sola «Lectura y Escritura» (Universidad Providence), según señalan Nieto, Rubia y Huang (2017). Respecto a la comprensión oral o destreza auditiva suele integrarse en la asignatura de Conversación.

1) no son fruto de ninguna fundamentación teórica ni del estudio de los factores contextuales en los que se desarrollan; 2) no son consecuencia de ninguna decisión relacionada con la planificación de los componentes curriculares; y 3) no contemplan ningún conjunto de actuaciones para aplicar tales decisiones (...) De tal manera que todo queda reducido, en el nivel de discusión y decisión, al nombre y tipo de las asignaturas con sus créditos por semestre, prácticamente (Blanco, 2019: 409)

En este contexto, los objetivos, contenidos, metodología y procedimientos de evaluación no forman parte del proceso de planificación y los profesores tienen que decidirlos por su cuenta sin tener a su disposición ningún documento-guía (*ibid.*: 410). Del mismo modo, los programas de las asignaturas ni se planifican ni se materializan en estos currículos, sino que cada profesor suele hacerlo, sin coordinación, de acuerdo con el formato que le pide su universidad y que normalmente no pasa de un par de páginas. En consecuencia, «los inventarios exhaustivos de contenidos, estructuras, funciones, nociones, situaciones, temas, etc., brillan por su ausencia» (*ibid.*: 411). De este modo, la información sobre la enseñanza de las variedades quedaría sujeta al modo de aparición de estas en el libro de texto elegido por cada departamento para las clases de lengua. Sin embargo, no podemos perder de vista que la mayoría de los manuales existentes en el mercado se siguen produciendo en España (Ariza, Molina y Nieto, 2019), toman como norma preferente la castellana y en ellos el tratamiento de las variedades geográficas no solo es bastante heterogéneo sino insuficiente. Así, estudios como los de García Fernández (2010), Santiago (2015), González Sánchez (2016) o Sippel (2017) suelen denunciar una aparición esporádica y desequilibrada de aquellos rasgos que se apartan de la norma castellana, a lo que suele unirse un tratamiento inexacto o general de dichos rasgos en el que pueden detectarse evidentes carencias. Por lo que en muchos manuales no solo no se constata un modelo normativo policéntrico, sino que se sigue confundiendo el español general con la modalidad castellana (Sippel, 2017). De este modo, vemos que los libros de texto tampoco son plenos garantes de la adecuada representación de las variedades geolectales, por no decir que, más allá de su mayor o menor presencia en los manuales de ELE, su adecuada enseñanza dependerá de la atención prestada a estas en clase y de las explicaciones que los docentes ofrezcan.

Otra forma de aproximarnos a la enseñanza de las variedades o, mejor dicho, al resultado de la enseñanza de estas, serían aquellos estudios sobre

actitudes y creencias lingüísticas o sobre la percepción de las variedades geográficas por parte del alumnado local. No en vano, estos trabajos ofrecen una visión sobre las ideas, percepciones, estereotipos, emociones, etc. que los estudiantes presentan hacia los distintos geolectos del español, así como la valoración que hacen sobre estos. Lo interesante de estas actitudes y creencias lingüísticas es que «no se heredan, sino que se aprenden» (Blas Arroyo, 2005: 325) y en un contexto de enseñanza heteroglósico emergerán sobre todo fruto de la socialización llevada a cabo en el aula<sup>120</sup> (Vázquez, 2008), donde el profesor posee un incuestionable protagonismo (Andión, 2013). Como consecuencia, los estudios sobre actitudes y creencias pueden ofrecernos una idea aproximada de cómo se está realizando la docencia de las variedades geográficas en las clases de ELE. A este respecto cabe destacar que, aunque estos estudios no son abundantes, es posible encontrar algunos en el ámbito de la enseñanza del español en Taiwán. Los primeros trabajos en torno a este tema son los realizados por Blanco (2014, 2015) quien, durante el desarrollo de un proyecto relacionado con la adquisición del componente fónico, realizó estudios de percepción exponiendo a diversos grupos de estudiantes a muestras de dos variedades geográficas: la castellana y la caribeña<sup>121</sup>. En un primer momento, el estudio se ciñó a los estudiantes de grado y posgrado del Departamento de Español de la Universidad de Tamkang. Este estudio constató que sus encuestados preferían la pronunciación de España a la de Hispanoamérica» (*ibid.*, 2014: 137). Frente al español centro-norteño peninsular, el español americano fue calificado como «menos exacto» e «inauténtico» (*ibid.*). Blanco reconoce la existencia entre el alumnado taiwanés de prejuicios contra el acento del español americano, así como un conjunto de creencias acerca de la superioridad del acento castellano, considerándolo más correcto, estándar y puro que el primero (*id.*). Posteriormente, esta investigación se ampliaría con alumnos de ELE de la universidad taiwanesa de Fujen y de la Universidad de Estudios Extranjeros de Shanghái (*ibid.*, 2014b)<sup>122</sup>. Las

<sup>120</sup> Vázquez (2008) considera que el aula se convierte en un lugar de transmisión privilegiado para estos valores, creencias y convicciones debido al proceso de socialización que se produce entre sus paredes.

<sup>121</sup> La segunda variedad fue catalogada, *grosso modo*, como caribeña, pero en ella se incluían muestras de la variedad mexicana y colombiana. Por lo que se expuso a los encuestados a tres variedades de acuerdo con la clasificación de Moreno Fernández (2007[2000], 2010).

<sup>122</sup> Ya que el 75% de la muestra eran encuestados nacidos en la isla, sus resultados son

conclusiones de este trabajo son similares a las anteriores, observándose, por tanto, una clara preferencia por la variedad castellana y una valoración más negativa de las variedades americanas a las que estuvieron expuestos. Más recientemente, Mendoza (2021) ha llevado a cabo un estudio de corte cualitativo sobre actitudes y creencias lingüísticas partiendo del concepto de prestigio lingüístico. En él se entrevistó a un total de 60 estudiantes taiwaneses que estudiaban la carrera de Lengua y Literatura Españolas. En este trabajo se volvió a registrar una clara preferencia por el español europeo centro-norteño como modelo de prestigio frente al resto de las variedades geográficas. Del mismo modo, se identificaron muy diversos mitos relacionados con la corrección, autenticidad y originalidad de la variedad castellana frente al carácter deformado, desviado y poco correcto del resto de las variedades geográficas.

En esta línea, y para complementar los datos hasta aquí expuestos, decidimos llevar a cabo un pequeño estudio exploratorio de carácter cuantitativo cuyos resultados expondremos a continuación. Con este fin, distribuimos entre los estudiantes del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de las Universidad Providence un breve cuestionario sobre las variedades del español. Este fue repartido entre 100 alumnos que se encontraban cursando el nivel B2 (de tercero y cuarto de grado)<sup>123</sup> al principio del segundo semestre del curso 2020-2021 y sus datos fueron analizados con el paquete estadístico SPSS25 para Windows. El cuestionario había sido traducido a la lengua de los informantes, para evitar confusiones. En este análisis exploratorio, participaron 40 estudiantes de tercero y 60 de cuarto curso. Todos ellos eran mayores de edad, entre los 20 y los 23 años, y participaron voluntariamente en el estudio. En la muestra, 24 eran hombres y 76, mujeres<sup>124</sup>. Del total de los informantes, 44 solo habían tenido clases con profesores nativos de España, mientras que 56 habían tenido como docentes a nativos tanto de España como de

---

relevantes para este trabajo.

<sup>123</sup> La elección del perfil del informante vino determinada por los objetivos del trabajo, pues nos interesaba acercarnos a las creencias y actitudes lingüísticas de aquellos estudiantes que estuvieran próximos a terminar su carrera y que hubieran adquirido una competencia, como mínimo, intermedia. Además, a mayor nivel formativo en la lengua meta, su conciencia lingüística debería ser mayor, lo que debería reflejarse en sus creencias y actitudes hacia la lengua y sus variedades.

<sup>124</sup> Este desequilibrio refleja la realidad del alumnado en las carreras de idiomas, donde el estudiantado es mayoritariamente femenino.

Hispanoamérica<sup>125</sup>. Por otro lado, 62 de nuestros informantes no habían realizado ninguna estancia en el extranjero; 30 habían estado por estudios o prácticas laborales en España<sup>126</sup>; 6, en México y 2, en Paraguay<sup>127</sup>. Casi la totalidad de estas estancias fueron inferiores a tres meses, tan solo dos de ellas se extendieron hasta los seis meses y otra alcanzó los diez meses de duración. La encuesta lanzada estaba compuesta por las siguientes afirmaciones:

- He estudiado las variedades del español en las clases de la carrera (respuesta mediante escala Likert de 4 puntos: mucho / bastante / poco / nada).
- El español hablado en España es más correcto que el hablado en Hispanoamérica<sup>128</sup> (respuesta mediante escala Likert de 4 puntos: Totalmente de acuerdo / de acuerdo / en desacuerdo / totalmente en desacuerdo).
- El español hablado en Hispanoamérica es más correcto que el hablado en España (tipo de respuesta similar a la anterior).

<sup>125</sup> La procedencia de estos profesores es diversa. Entre los españoles: Madrid, Barcelona, Albacete y Sevilla; entre los hispanoamericanos: Ecuador y Colombia.

<sup>126</sup> La mayoría de las estancias en España se desarrollaron en ciudades de la mitad norte peninsular, como Madrid, Valladolid, Salamanca, Santiago de Compostela o Barcelona; tan solo una estudiante había disfrutado de una estancia por estudios en Sevilla.

<sup>127</sup> Como resultado de la situación pandémica, el número de estudiantes de nuestra muestra que ha disfrutado de estancias en países donde se habla español es escaso.

<sup>128</sup> En el cuestionario empleamos términos y oposiciones que sean fácilmente entendibles por el alumnado debido a sus muy escasos, y en ocasiones nulos, conocimientos en lingüística. Así, en esta afirmación sobre la ejemplaridad del español, conscientes de que nuestros alumnos pueden no conocer todas las variedades geográficas, empleamos la oposición: *español de España/ español de América*, aún cuando esta no sea adecuada desde una perspectiva dialectológica. No en vano, como dice Moreno Fernández (2001: 12) basándose en la teoría de prototipos, normalmente los estudiantes de ELE manejan prototipos de nivel superordinado, es decir, basados en una estructura de aire o semejanza de familia, cuyas categorías de nivel básico serían las que hemos mencionado unas líneas más arriba. De este modo, cuando el informante lee «español hablado en España» está pensando en el español europeo centro-norteño, ya que suele ser el referente, y no en el andaluz, el canario u otras variedades diatópicas. Del mismo modo, suelen percibir el español americano como un bloque (*ibid.*). En las últimas afirmaciones del cuestionario, al tratarse de preferencias, sí hemos optado por recoger todas las variedades normativas, ya que ellos elegirán aquellas sobre las que tengan algún conocimiento y con las que sientan mayor afinidad o rechazo.

- Me gusta(n)... (se ofrecían las ocho variedades del español distinguidas por Moreno Fernández (2010) y se les daba la posibilidad de elegir más de una).
- No me gusta(n)... (tipo de respuesta similar a la anterior).

Los resultados obtenidos apoyaron la información de las dos investigaciones previas. Del total de informantes, el 58% afirmó haber estudiado *poco* sobre las variedades del español y el 42%, no haber estudiado *nada* a lo largo de la carrera. Lo que demuestra una precaria atención en las clases a la diversidad geolectal del idioma. En relación con la segunda pregunta, más de la mitad de la muestra, concretamente el 54%, consideró que el español hablado en España es más correcto que el hablado en Hispanoamérica, mientras que el 38% y el 8% se mostraron en desacuerdo o totalmente en desacuerdo respectivamente. Atendiendo a la tercera pregunta, encontramos el fenómeno inverso: el 90% y el 8% afirmaron estar en desacuerdo o totalmente en desacuerdo con que el español hablado en Hispanoamérica fuese más correcto que el hablado en España. Tan solo un 2% se mostró de acuerdo con dicha afirmación. Si nos fijamos en las dos últimas preguntas, un 56% consideró que la variedad que más le gustaba era el castellano, seguido de lejos por el español de México (11%); además, entre aquellos informantes que seleccionaron distintas variedades (16%), siempre suele aparecer el castellano entre ellas. En el otro extremo, tan solo un 3% señaló el castellano como variedad que no le gustaba, mientras que las variedades más señaladas en este sentido fueron el andino y el austral con un 19% cada uno.

Como puede apreciarse, estos resultados apuntan en la misma dirección que los estudios previos: el castellano parece ser percibido por la mayoría como modelo de prestigio, supravariación o estándar en detrimento del resto de las variedades geográficas del español. Es evidente que, en un contexto heteroglósico como el taiwanés, donde el contacto con la lengua se produce casi exclusivamente pasando por el tamiz de la figura docente, los estudiantes están recibiendo en las clases cierta información o careciendo de ella que, de forma consciente o inconsciente, facilita la generación de estas creencias. Del mismo modo, su familiarización con la variedad europea centro-norteña ha de ser necesariamente mayor para que un amplio número de informantes la señalara dentro de sus gustos y no entre aquellas variedades que de algún modo les desagradan. De este modo, nuestro análisis



exploratorio manifiesta no solo una conciencia de escaso conocimiento sobre el tema por parte del estudiantado, sino una evidente falta de familiaridad con las normas americanas (sin contar otras normas europeas) así como el arraigo de ciertas ideas erróneas como la superioridad o mayor legitimidad de una variedad sobre el resto.

## 5. CONCLUSIONES. ¿UN MODELO PARA TAIWÁN?

Anteriormente hemos visto cómo los estudios sobre creencias y actitudes lingüísticas realizados en Taiwán han revelado una clara preferencia del alumnado universitario de ELE por el español europeo centro-norteño, al que consideran más prestigioso, junto a una serie de creencias negativas acerca de las variedades hispanoamericanas. Llegados a este punto, resulta cuando menos paradójico que teniendo Taiwán una mayor proyección comercial hacia Latinoamérica nuestros estudiantes posean importantes prejuicios hacia las variedades del español allí habladas. Prejuicios fundamentados en la idea central de la superioridad del acento castellano y en el mito de la mayor pureza, autenticidad y corrección de la lengua en relación con su lugar de origen (Martínez Pérsico, 2013; Méndez, 2012). En opinión de Blanco (2014, 2015), la predilección de los alumnos hacia el español centro-norteño encuentra su justificación en lo familiarizados que están con la norma castellana debido a dos factores: por un lado, a la procedencia peninsular de los libros de texto y otros materiales empleados en el aula, y, por otro, a la procedencia española de la mayoría de los profesores extranjeros, así como a la formación en España de la mayoría de los profesores taiwaneses. Ciertamente, esta familiarización podría justificar esa preferencia por la norma castellana en detrimento de otras variedades. Sin embargo, esta situación también revela carencias vinculadas no solo a la representatividad de la variación geográfica en los manuales o materiales seleccionados para la enseñanza sino también vinculadas con la atención prestada por el docente a la diversidad normativa del español en el aula y con el tratamiento dado a las ideas erróneas y creencias que puedan surgir respecto a la misma. Algo que puede apreciarse claramente en ese arraigo de ciertos mitos y prejuicios en relación con las variedades del español. De lo que no cabe duda es de que la enseñanza de la variación geolectal del español en Taiwán parece no ser la más idónea si tenemos en cuenta tanto la motivación como las expectativas del alumnado. Unas expectativas que,

como se expresó más arriba, se orientan hacia el empleo del español como herramienta profesional relacionada fundamentalmente con actividades comerciales cuyos principales interlocutores se encontrarán en Hispanoamérica. A este respecto, Moreno Fernández ya comentaba lo siguiente en alusión a los países de Asia Oriental:

Desde un punto laboral y económico, los intereses de los asiáticos están claramente orientados hacia América y lo natural, por tanto, es que la enseñanza que se dé a los aprendices, especialmente a los que necesitan o aspiran a mantener contactos permanentes con América, sea en un español americano (andino, mexicano) o de un español más general, pero que conceda prioridad a los usos americanos (Moreno Fernández, 2010: 188)

Resulta evidente, por tanto, que los usos americanos deberían adquirir más relevancia en la enseñanza del español en Taiwán. De este modo, cabe cuestionarse cómo podría mejorarse esta situación. A este respecto, creemos necesario apuntar una serie de reflexiones:

- Como han indicado diversos investigadores, la docencia de las variedades geográficas en ELE se relaciona directamente con la elección de un modelo lingüístico para la enseñanza.
- Ese modelo lingüístico ha de establecerse partiendo de las necesidades y expectativas del alumnado, y también ha de tener en cuenta el contexto de enseñanza-aprendizaje.
- El modelo lingüístico debe elegir, en primer lugar, una norma de referencia o norma preferente.
- La procedencia del profesorado extranjero, así como la norma en la que se hayan formado los docentes taiwaneses, influirán en la selección de esa norma preferente, ya que la sustitución de la propia norma por otra no es una cuestión sencilla.
- El modelo lingüístico debe reflejar la variedad de normas cultas del español actual.
- En ese reflejo plurinormativo del español, debe prestarse especial atención a las principales variedades americanas con las que el estudiante pueda entrar en contacto en su futuro profesional. De este modo, podrían seleccionarse determinadas variedades periféricas consideradas fundamentales o prioritarias en la formación del aprendiz.

- La enseñanza de las variedades debería empezarse desde niveles iniciales, al principio de forma pasiva, exponiendo a los estudiantes a diversos acentos correspondientes con las principales normas cultas del español actual.
- Como propuso Moreno Fernández (2010: 161), los planes curriculares deberían recoger explícitamente qué lugar van a ocupar las variedades geográficas en la enseñanza. En este sentido debería dejarse claro la variedad de referencia y las principales variedades periféricas, así como las muestras de lengua que van a proporcionarse a los aprendices y la información que va a ofrecerse sobre estas variedades. Se evitarían así incoherencias, confusiones, anacrónicas visiones monocéntricas o indeseables mezclas de modelos.
- El profesorado ha de tener suficiente conocimiento acerca de dicha variación o, en su defecto, habría de realizar algún curso formativo o de actualización.
- La enseñanza de las diferencias geolectales debe abordarse desde una perspectiva inclusiva, es decir, desde una visión plurinormativa y policéntrica del español, luchando, por tanto, contra las creencias erróneas y prejuicios que pudieran surgir en las clases.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto y a falta de otros estudios sobre la enseñanza de las variedades en Taiwán, consideramos que lo más plausible para establecer un modelo lingüístico, siguiendo la propuesta de Andión (2007), sería optar por el castellano como norma preferente<sup>129</sup>, debido a la procedencia de la mayor parte del profesorado extranjero y el lugar de formación de la mayoría del profesorado taiwanés. Ahora bien, el reflejo del policentrismo del español debería manifestarse en una adecuada selección de aquellas variedades periféricas más rentables para estudiante nacional. Para ello, habría que conocer con datos fidedignos cuáles son los principales destinos laborales en Hispanoamérica o los países con los que trabajan las principales empresas comerciales del país. De este modo, podrían establecerse aquellas variedades periféricas esenciales para la docencia en las universidades de Taiwán. Una vez concretadas las

---

<sup>129</sup> Que de hecho ya lo es por una especie de acuerdo tácito.

variedades periféricas de mayor rentabilidad (entre las que, por ejemplo, se encontraría sin duda el español de México<sup>130</sup>), habría que insertar rasgos de estas sobre la norma preferente, secuenciados según su adecuación, en cada uno de los cursos del grado de acuerdo con su *syllabus* (*id.*). A este respecto, tal como se ha expresado páginas atrás, a la norma seleccionada como preferente pertenecerían las muestras de lengua que ejemplificarían «los contenidos lingüísticos, la mayoría de los textos (orales y escritos) del curso, los enunciados de los ejercicios de los materiales didácticos (manuales que usemos)» (Andión y Gil, 2013: 55); mientras que las normas elegidas como periféricas rodearían a la preferente y quedarían representadas por rasgos que no comparten con esta, mostrando la diversidad de realizaciones de la lengua, favoreciendo tanto la comprensión como la producción de dicha lengua en sus distintas manifestaciones geográficas, compensando vacíos de información lingüística, etc., en definitiva, facilitando el acceso de los estudiantes a los hablantes de aquellas áreas geolectales donde se emplean las variedades incluidas como periféricas en el modelo lingüístico (*ibid.*, 56)

Llevada a cabo esta compleja tarea con éxito dispondríamos del marco necesario no solo para mejorar docencia del español en relación con la realidad policéntrica actual sino para lograr una mayor adaptación a las verdaderas necesidades del estudiantado, colaborando durante el proceso con la superación de desfasados y anacrónicos prejuicios y creencias lingüísticas acerca de las variedades espaciales de nuestra lengua.

## 6. REFERENCIAS

- Amorós, C. (2012). El pluricentrismo de la lengua española: ¿un nuevo ideologema en el discurso institucional? El desafío de la glosodidáctica. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 10(1), 127-148.
- Andión, M. A. (2007). Las variedades y su complejidad conceptual en el diseño de un modelo lingüístico para el español L2/LE. *ELUA* 21, 1-13.
- (2013). Los profesores de español segunda/ lengua extranjera y las

---

<sup>130</sup> Véanse datos aportados en el segundo apartado.

- variedades: Identidad dialectal, actitudes y prácticas docentes. *Revista Signos. Estudios de Lingüística* 46(82), 155-189.
- (2019). Del lectocentrismo al plurinormativismo. Reflexiones sobre la variedad del español como lengua segunda o extranjera. *Estudios Filológicos* 64, 129-148.
- Andión, M. A. y M. Gil (2013). Las variedades del español como parte de la competencia docente: qué debemos saber y enseñar en ELE/L2. En M. Jimeno Panés (Coord.), *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera* (pp. 47-59). Instituto Cervantes –Embajada de España en Hungría – AHPE.  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/pdf/budapest\\_2013/06\\_andion-gil.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/pdf/budapest_2013/06_andion-gil.pdf)
- Ariza, E.; Molina, G. y G. Nieto (2019). Adaptación de materiales para la enseñanza del español como lengua extranjera en Latinoamérica: el caso de *Aula América I. Forma y Función* 32 (1).  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/77418/69397>
- ASALE (2004). *Nueva política lingüística panhispánica*. Real Academia Española.
- Blanco, J. M. (2014). Creencias y actitudes de los alumnos taiwaneses sobre la pronunciación del español y su enseñanza/aprendizaje en el aula. *mMonográficos SinoELE* 10, 126-141.
- (2015). ¿Qué español enseñar en China? Opinión de los alumnos sinohablantes sobre las variedades fonéticas del español y su enseñanza/aprendizaje en el aula. *Biblioteca virtual redELE: V Congreso Internacional de FIAPE: ¿Qué español enseñar y cómo? Variedades del español y su enseñanza (25-28 de junio de 2014)* (pp. 1-20).  
<https://www.educacionyfp.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2015-v-congreso-fiape/comunicaciones/6.-que-espanol-ensenar-en-china--blancopenajosemiguel.pdf?documentId=0901e72b81ec6048>
- (2019). El currículo universitario de ELE en Taiwán: retos, límites y dificultades. En J. M. Blanco y F. González (Eds. y Coords.), *Estudios de didáctica del español en Taiwán* (pp. 316-422). Ediciones Catay-SinoELE.

- Blas Arroyo, J. L. (2005). *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Cátedra.
- Company, C. (2019). Jerarquías dialectales y conflictos entre teoría y práctica. Perspectivas desde la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). *Journal of Spanish Language Teaching* 6(2), 1-10. <https://doi.org/10.1080/23247797.2019.1668179>
- Contreras, N. (2014). ¿Usamos el diccionario? (III) Las variedades del español en la enseñanza de ELE. En *La enseñanza del español como LE/L2 en el siglo XXI. XXIV Congreso Internacional ASELE* (pp. 219-231). ASELE.
- Consejo de Europa (2002). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. MEC- Anaya. [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/marco/](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/)
- Cortés, M. (2013). Expectativas de los estudiantes taiwaneses de ELE: una encuesta a principiantes universitarios. *SinoELE* 8, 42-75. [http://www.sinoele.org/images/Revista/8/Articulos/mcortes\\_42-75.pdf](http://www.sinoele.org/images/Revista/8/Articulos/mcortes_42-75.pdf)
- Demonte, V. (2003). Lengua estándar, norma y normas en la difusión actual de la lengua español. *Circunstancia* 1, 1-9. [https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2019/05/Circunstancia\\_Numero\\_1\\_Abril\\_2003.pdf](https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2019/05/Circunstancia_Numero_1_Abril_2003.pdf)
- Fisac, T. (2000). La enseñanza del español en Asia Oriental. En *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2000* (pp. 229-298). Plaza & Janés-Círculo de lectores. [https://cvc.cervantes.es/Lengua/anuario/anuario\\_00/fisac/p01.htm](https://cvc.cervantes.es/Lengua/anuario/anuario_00/fisac/p01.htm)
- Fernández Vítors, D. (2020). El español: una lengua viva. Informe 2020. En *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2020*-Instituto Cervantes/ Bala Perdida Editorial.
- García Fernández, E. (2010). *El tratamiento de las variedades del español en los manuales de EL2/LE*. Trabajo de investigación del Diploma de Estudios Avanzados, UNED.
- González Sánchez, M. (2016). *Análisis metodológico de manuales de español para extranjeros: últimas aportaciones y perspectivas de futuro*. Trabajo de Fin de Máster, UNED.
- Hamel, R. E. (2004). Las cuatro fronteras de la identidad lingüística del español: lengua dominante y dominada, lengua fronteriza y lengua internacional. En *III Congreso Internacional de la Lengua Española*:

*Identidad lingüística y globalización.*

<https://congresosdelalengua.es/rosario/mesas-redondas/hamel-rainer.htm>

- Izquierdo, J. M. (2019). ¿Cuáles son las necesidades de un profesor de español lengua extranjera en territorios no hispanohablantes? En J. Fernández González (Dir.), *Actas del V Congreso Internacional del español en Castilla y León: Español para todos* (pp. 8-17). Universidad de Salamanca.
- La Razón* (29/09/2020). Misión taiwanesa para América Latina busca avance comercial en medio de la pandemia. <https://larazon.pe/mision-taiwanesa-para-america-latina-busca-avance-comercial-en-medio-de-la-pandemia/>
- Lin, T.-J. (1999). La enseñanza del español en Taiwán. La necesidad del aprendizaje de segundas lenguas. *Cuadernos Cervantes* 30, 9-15. [http://www.cuadernos cervantes.com/em\\_30\\_taiwan.html](http://www.cuadernos cervantes.com/em_30_taiwan.html)
- López García, A. (2010). *Pluricentrismo, Hibridación y Porosidad en la lengua española*. Iberoamericana Vervuert.
- Martínez Pérsico, M. (2013). Pluricentrismo y norma panhispanica del español. Consideraciones críticas sobre el imaginario docente ELE. *Mediterráneo* 5, 111-129.
- Masuda, K. (2019). Desafíos y perspectivas ante el panhispanismo lingüístico: una revisión crítica sobre su aplicación didáctica en el ámbito E/LE. *Cuadernos CANELA* 30, 85-98.
- Méndez, E. (2012). Los retos de la codificación normativa del español: cómo conciliar los conceptos de español pluricéntrico y español panhispanico. En F. Lebsanft, W. Mihatsch, y C. Polzin-Haumann, (Eds.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricentrica?* (pp. 281-312). Iberoamericana-Vervuert.
- Mendoza, J. D. (2021). Prestigio y variedades geográficas en la enseñanza de ELE. Un acercamiento a las creencias y actitudes lingüísticas de los universitarios taiwaneses. *Tonos Digital* 40(1), 1-30.
- Ministry of Economic Affairs, Republic of China (Taiwan). Bureau of Foreign Trade (2021). *Trade Relations, Bilateral trade: America*. <https://www.trade.gov.tw/english/Pages/List.aspx?nodeID=2911>
- Ministry of Education, Republic of China (Taiwan). Department of Statistics (2019). *Education's Statistical Summary* (versión en chino). <http://stats.moe.gov.tw/files/brief/%E5%A4%A7%E5%B0%88%E6%>

- A0%A1%E9%99%A2%E5%A4%96%E5%9C%8B%E8%AA%9E%E6%96%87%E7%B4%B0%E5%AD%B8%E9%A1%9E%E5%AD%B8%E7%94%9F%E5%8F%8A%E7%95%A2%E6%A5%AD%E7%94%9F%E4%BA%BA%E6%95%B8%E6%A6%82%E6%B3%81.pdf  
 Ministry of Foreign Affairs, Republic of China (Taiwan) (2021). *Policies & Issues, Diplomatic Allies*.  
<https://en.mofa.gov.tw/AlliesIndex.aspx?n=1294&sms=1007>
- Moreno Fernández, F. (2001). Prototipos y prestigio en los modelos de español. *Carabela* 50, 5-20.
- (2007 [2000]). *Qué español enseñar*. Arco/Libros.
- (2010). *Las variedades de la lengua española y su enseñanza*. Arco/Libros.
- (2019). Dialectología. En J. Muñoz-Basols; E. Gironzetti y M. Lacorte, (Eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Language Teaching. Metodologías, contextos y recursos para la enseñanza del español L2* (pp. 377-390). Routledge.
- Nieto, M.; Rubia, M. y Y. Huang (2017). Los planes de estudio de español en las universidades de Taiwán. *Aula* 23, 243-261.
- Noticias de Taiwán* (21/09/2020). Un tren de oportunidades comerciales en Latinoamérica. *Noticias de Taiwán*.  
<https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=95&post=185640>
- Oficina Económica y Comercial de España en Taipéi (2020). *Guía de país. Taiwán*. Secretaría del Estado de Comercio.
- Ortiz, M. (2013). ¿Pluralidad y policentrismo normativo o corrección política? En B. Blecua *et al.* (Coords.), *Plurilingüismo y enseñanza de ELE en contextos multiculturales: XXIII Congreso Internacional de ASELE* (pp. 653-663). ASELE.
- Otero, Herminda (2018). Los exámenes DELE y sus variedades de la lengua. En A. M. Cea Álvarez *et al.* (Dirs.), *Investigación e Innovación en la Enseñanza de ELE. Avances y Desafío* (pp. 193-211). Edições Humus.
- Pérez Ruiz, J. (2019). Cambios y desafíos de la enseñanza de ELE en la universidad taiwanesa. *El español en el mundo. Revista de la AEPE*, 2, 221-236.  
[https://www.aepe.eu/revista/revista-n2/14\\_Javier\\_Perez\\_Ruiz.pdf](https://www.aepe.eu/revista/revista-n2/14_Javier_Perez_Ruiz.pdf)
- Pöll, Bernhard (2012). Situaciones pluricéntricas en comparación: el español frente a otras lenguas pluricéntricas. En F. Lebsanft, W.



Mihatsch y C. Polzin-Haumann (Eds.), *El español, ¿desde las variedades a la lengua pluricentrica?* (pp. 29-45). Iberoamericana-Vervuert.

- Riutort-Cánovas, A. (2014). El español y las demandas de contratación de las empresas taiwanesas. *Providence Forum: Language and Humanities*, VII(2), 201-226.
- Rodrigo, A. (2018). El mercado del español como recurso económico en Taiwán. Cámara de Comercio de España en Taipéi, Estudios de mercado, Taipéi, ICEX España Exportación e Inversiones.  
<https://www.icex.es/icex/es/navegacion-principal/todos-nuestros-servicios/informacion-de-mercados/estudios-de-mercados-y-otros-documentos-de-comercio-exterior/DOC2018806156.html>
- Santiago, X. (2015). Los métodos de ELE españoles, ¿modelos de lengua? Hacia una integración de la variación sincrónica en los libros del alumno. *DobleLe* 1, 136-154.  
[https://ddd.uab.cat/pub/doblele/doblele\\_a2015v1/doblele\\_a2015v1n1p137.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/doblele/doblele_a2015v1/doblele_a2015v1n1p137.pdf)
- Sippel, M. A. (2017). *Las variedades hispanoamericanas en la enseñanza de ELE: análisis de su presencia en algunos manuales*. Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Gerona.  
[https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/14866/SippelMajaAnneli\\_Treball.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/14866/SippelMajaAnneli_Treball.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Sun, S. (2006). El español en Taiwán. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia* 13, 151-163.
- Vázquez, G. (2008). ¿Qué español enseñar? Preguntas frecuentes. Centro de Lenguas de la Universidad Libre de Berlín.  
[https://www.celu.edu.ar/sites/www.celu.edu.ar/files/images/stories/pdf/vazquez\\_que\\_espanol\\_ensenar.pdf](https://www.celu.edu.ar/sites/www.celu.edu.ar/files/images/stories/pdf/vazquez_que_espanol_ensenar.pdf)
- Villanueva, D. (2017). El panhispanismo de la RAE y la ASALE. En J. M. Bonet (Coord.), *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2017* (pp. 127-140). Boletín Oficial del Estado/ Instituto Cervantes.



### **3. RESEÑAS**



**Barrera Velasco, Patricia y María del Mar Mañas Martínez (2019). *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*. Sevilla: Editorial Renacimiento. ISBN 9788417950026. 256 pp.**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.14>

MARTÍNEZ DEYROS, MARÍA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)  
Profesora Ayudante Doctora  
Código ORCID: 0000-0002-9154-7575  
[maria.m.deyros@ucm.es](mailto:maria.m.deyros@ucm.es)

Tal y como indican las editoras, el volumen aquí reseñado, *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva* (2019), se encuadra dentro de un proyecto de mayores dimensiones del grupo de investigación La otra Edad de Plata: Proyección Cultural y Legado Digital, de la Universidad Complutense de Madrid. El Proyecto eLITE-CM «Edición Literaria Electrónica» (ref.S2015/HUM-3426) desarrolla una de las líneas de investigación prioritarias de LOEP: la recuperación de autores y de autoras de la Edad de Plata que han permanecido en los márgenes del canon oficial de nuestra literatura. Como Alicia Reina Navarro describe en «Relectura interactiva de Andrés Carranque de Ríos», la relectura en clave electrónica de determinados escritores (Carranque de Ríos, Carmen de Burgos o Edith Nesbit) facilitaría su conocimiento y comprensión a un público nativo digital (p. 126 y ss.). En concreto, la obra carranquiense se situaría dentro de la colección «Madrid entre dos siglos», y en su construcción han colaborado activamente gran parte de las hispanistas incluidas en el presente volumen (Susan Larson, Patricia Barrera Velasco, María del Mar Mañas Martínez y Alicia Reina Navarro). Dicha colección, de carácter divulgativo, incluiría tanto las revistas digitales, *Andrés Carranque de Ríos: vida y obra* y *Madrid en la literatura de la Edad de Plata: revista de geolocalización*, como la edición interactiva de los relatos breves: «El método» (1933), «Seis horas dentro de un taxi» (1933) y «El señor director» (1935).

Desde hace algunas décadas resultan reveladores los numerosos trabajos que ponen su foco de interés en el rescate de autores olvidados de

nuestra historia literaria; especialmente en lo que concierne a aquellos escritores reunidos por uno de sus miembros más destacados, José Díaz Fernández, bajo la etiqueta de «Nuevo Romanticismo». Dentro de la extensa nómina de este grupo de prosistas se incluye a Andrés Carranque de Ríos, autor objeto de estudio del presente monográfico, y que comparte junto con una larga lista de escritores (César M. Arconada, Julián Zugazagoitia, Rosa Arciniega, Luisa Carnés o Joaquín Arderius, entre otros), el deshonroso e injusto olvido al que fueron sometidos por la historiografía literaria posterior.

Precisamente, sobre las causas que llevaron a este ignominioso silencio reflexionan varias de las estudiosas, como Patricia Barrera Velasco en su capítulo, «La autenticidad y la falsedad como ejes para la crítica social en *Cinematógrafo* (1936): Carranque de Ríos frente a Rosa Arciniega y Carmen de Burgos»; Susan Larson, en «Intermedialidad e intertextualidad en *Cinematógrafo* (1936) de Andrés Carranque de Ríos»; María del Mar Mañas Martínez, en «Variaciones sobre Andrés Carranque de Ríos» y Blanca Bravo Cela, en «Carranque de Ríos, el escritor que leía. (Estudio de influencias y repercusiones en la obra carranquiiana)». De esta forma, retoman y profundizan en la línea de trabajo desarrollada, entre otros por la propia Bravo Cela, una de las mayores especialistas y pioneras en el estudio del escritor madrileño y de la literatura desarrollada en España durante la II República, tal y como atestiguan sus numerosas publicaciones desde los años noventa del siglo pasado.

Desde nuestro punto de vista, una de las mayores virtudes de este libro reside en situar a Andrés Carranque de Ríos en un entramado de relaciones intertextuales, a través del cual es posible percibir con claridad el doble diálogo que mantienen sus novelas y cuentos: por un lado, de tipo sincrónico, con obras de otros artistas contemporáneos, como Benjamín Jarnés (Bravo Cela, p. 75) o el cineasta Nemesio M. Sobrevila (Mañas Martínez); y, por otro lado, de tipo diacrónico, resaltando las influencias recibidas de la tradición inmediatamente anterior y analizando su proyección en autores posteriores. Así, mientras en trabajos precedentes se han señalado los ecos barojianos presentes en su narrativa extensa, Bravo Cela apunta con cierta seguridad el más que plausible influjo del estilo galdosiano y cervantino, además de los reflejos que se perciben en su prosa de la poesía pura de Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Asimismo, comparte el gusto de muchos de sus coetáneos, insertos en una

literatura «de avanzada» más que «deshumanizada», por los novelistas rusos (Dostoievski, Gorki, Chéjov, Gogol, Kuprin) (Bravo Cela, p. 78 y ss.) y por la corriente surrealista, que conocerá de primera mano durante su residencia en París en los años veinte (Bravo Cela, p. 83); además de su interés por la filosofía alemana (Nietzsche) o el psicoanálisis, lo que contribuirá en la profundización psicológica de sus personajes, alejándose así de la literatura más costumbrista y permitiéndole fundar las bases sobre las que, posteriormente, volverán los escritores vinculados con el tremendismo de nuestra literatura de posguerra, como Camilo José Cela (Bravo Cela, p. 85 y ss.), o con el realismo expresionista en *El Tintero* (1961), de Carlos Muñiz (Mañas Martínez, p. 212).

Consideramos que esta postura, adoptada por la mayor parte de las estudiosas, resulta un completo acierto; pues, solo de esta forma es posible ubicar a estas figuras, marginadas durante décadas por gran parte de la crítica, dentro de la historia literaria. De la misma forma, favorece la correcta contextualización del autor y de su obra el certero análisis que se realiza a lo largo del volumen sobre dos de los aspectos más sobresalientes de la obra carranquiense y que lo acercan, sin duda, a las inquietudes y estilo de otros escritores de su época: la preocupación y denuncia de tipo social, metafórica a través del espacio geográfico de la capital, y la arrolladora irrupción del cine, cuyas técnicas adoptaron los artistas vanguardistas de la época y constituyeron una auténtica revolución, desde el punto de vista estético.

A fin de contextualizar correctamente este aspecto, Nuria Rodríguez Martín, en «Todos los cines siempre están llenos. El cinematógrafo en Madrid: de curiosidad tecnológica a espectáculo de masas (1896-1936)», partiendo de una cita extraída de la última novela carranquiense, *Cinematógrafo*, abre el volumen ahondando en la innovación que supuso la consolidación del cine en la capital madrileña, lo que conllevó no solo un radical cambio en los hábitos de ocio de la población española y del imaginario colectivo, sino también en el arte de principios del siglo XX. Por su parte, Susan Larson profundiza agudamente en este aspecto y analiza con precisión la influencia ejercida, desde el punto de vista formal, por el séptimo arte en la novela, a través de la adopción de la técnica del montaje; mientras que Barrera Velasco, incide, en un excelente estudio comparativo, en la parte de denuncia social y las devastadoras consecuencias de la mercantilización de la industria cinematográfica, evidenciadas por otros

escritores coetáneos, lo que acercaría su postura a las representadas por Carmen de Burgos, en *La mejor film* (1918), o Rosa Arciniega, en *Vidas de celuloide* (1934). Finalmente, Mañas Martínez retoma y cierra el círculo analizando las raíces cinematográficas de Carranque, quien participó en diversas producciones de la época como actor y guionista, y su paulatina decepción ante el aspecto lucrativo del *show business*, reflejada en diversos artículos y en su narrativa.

En definitiva, no podemos más que recomendar este volumen y augurar su futura conversión en referente dentro de la bibliografía especializada en el estudio de la figura y obra de Carranque de Ríos. A pesar de tratarse de un libro colectivo, las editoras han sabido dotar de la coherencia y organicidad de la que, por desgracia, adolecen muchas de estas publicaciones. Las diversas especialistas han sabido profundizar, acertadamente, en los *leit motifs* (la geografía madrileña, la denuncia social y el aplastante influjo del cinematógrafo) que conectan de forma intratextual, intertextual e intermedialmente, la narrativa carranquiiana con otras manifestaciones literarias y artísticas coetáneas y posteriores, lo que redundará, sin lugar a duda, en beneficio de la correcta inserción del autor dentro de nuestra tradición literaria.









