



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 14 2019



**LECTURA Y SIGNO**  
REVISTA DE LITERATURA



# LECTURA Y SIGNO

## REVISTA DE LITERATURA

Vol. 14 - 2019



universidad  
de león  
■ Área de Publicaciones

2019

## LECTURA Y SIGNO. REVISTA DE LITERATURA

Vol. 14 - 2019

Universidad de León  
Área de publicaciones  
Revista fundada en 2006 por el Dr. Juan Matas Caballero

### CONSEJO DE REDACCIÓN

#### DIRECCIÓN

María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León). Coordinadora y editora general.

#### VOCALES

José Carlos González Boixo, Armando López Castro, Juan Matas Caballero, Javier Ordiz Vázquez, María José Conde Guerri.

### CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

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

### Recepción de trabajos

*Lectura y Signo*. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.  
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)  
e-mail: correoLys@unileon.es

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

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

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

**Periodicidad:** anual

**Contenido:** estudios originales, reseñas, antología poética.

### Intercambio de revistas y suscripciones

Área de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).  
Tfno.: (+34) 987291166  
<http://www3.unileon.es/recpub>  
e-mail: publicaciones@unileon.es

©Universidad de León  
Área de publicaciones

©Los autores

©Motivo cubierta. Autora: **Yolanda Castaño Pérez**. "Joarilla de las Matas, León, en fotografía de Valentín Costó". Óleo sobre lienzo. 73x54 cm. Año 2018.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

**Maquetación:** Juan Luis Hernansanz Rubio

**Elaborado en Open Journal System**

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

## ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

- Anejo I Juan MATAS CABALLERO y José M<sup>a</sup> BALCELLS DOMÉNECH (eds.), *Cervantes y su tiempo*, 2008, 2 vols.
- Anejo II José MONTERO REGUERA, *Páginas de Historia Literaria Hispánica*, 2009.
- Anejo III Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, 2012.

## EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

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

## REVISTAS DE INTERCAMBIO

*Analecta Malacitana*

Universidad de Málaga  
Málaga, España

*Anales de Literatura*

Universidad de Alicante  
Alicante, España

*Anales de Literatura Española*

*Contemporánea*

Society of Spanish and Spanish-American  
Studies  
Boulder (Colorado), USA

*Canelobre*

Instituto Juan Gil-Albert  
Diputación de Alicante  
Alicante, España

*Castilla*

Universidad de Valladolid  
Valladolid, España

*Cuadernos del CEMYR*

Universidad de La Laguna  
La Laguna (Tenerife), España

*España Contemporánea*

Department of Spanish and Portuguese  
Columbus (Ohio), USA

*Ex Libris*

Universidad de Alicante  
Alicante, España

*Faventia*

Universidad Autónoma de Barcelona  
Barcelona, España

*Filología*

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina

*Letras de Deusto*

Universidad de Deusto  
Bilbao, España

*Letras Peninsulares*

Department of Spanish  
Davidson College  
Davidson (NC), USA

*El maquinista de la Generación*

Centro Cultural de la Generación del 27  
Málaga, España

*Monteagudo*

Universidad de Murcia  
Murcia, España

*Quaderni Iberoamericani*

Asociacione Studi Iberici  
Turín, España

*Revista de Filología*

Universidad de La Laguna  
La Laguna (Tenerife), España

*Revista Literaria Baquiana*

Miami, USA

*Salina*

Universitat Rovira y Virgili  
Tarragona, España

*Transitions. Journal of Franco-Iberian  
Studies*

Florida Atlantic University  
Boca Ratón  
Colorado College  
Colorado Springs

# ARTÍCULOS



## AMANDO LÁZARO ROS (1886-1962): UNA RECONSTRUCCIÓN BIO-BIBLIOGRÁFICA\*

### AMANDO LÁZARO ROS (1886-1962): A BIO-BIOGRAPHICAL RECONSTRUCTION

JESÚS GUZMÁN MORA  
Universidad de Valladolid

#### RESUMEN

Amando Lázaro Ros (1886-1962) trabajó como traductor y editor para la editorial Aguilar durante las dos primeras décadas del franquismo. Aunque este aspecto ha suscitado el interés de los estudios académicos, poco más se conoce de él. Comprometido intelectualmente con la izquierda durante la II República y la Guerra Civil, estuvo encarcelado más de cinco años tras el conflicto. Además, escribió varias obras de creación literaria que han caído en el olvido. En este artículo realizamos un estudio bio-bibliográfico para reconstruir la vida y la obra del autor. Para ello nos servimos de las fuentes primarias, secundarias y, especialmente, de los documentos custodiados en diferentes archivos.

**PALABRAS CLAVE:** Amando Lázaro Ros, Traducción en el franquismo, Literatura y Guerra Civil, Represión en España, Editorial Aguilar.

#### ABSTRACT

Amando Lázaro Ros (1886-1962) worked as a translator and editor for Aguilar publishing house during the first two decades of the Francoism. Although this subject has been studied, we know little about him. Committed to left-wing political throughout the Second Spanish Republic and the Spanish Civil War, he was imprisoned five years after the conflict. Besides, he wrote some novels that have fallen into oblivion. This paper attempts to be a bio-bibliographic study of the author's life and the literary work. To this end, we analyze the primary and secondary sources and, especially, the documents guarded in different archives.

**KEYWORDS:** Amando Lázaro Ros, Translation in the Francoism, Literature and Spanish Civil War, Repression in Spain, Editorial Aguilar.

---

\* Recibido: 16-04-2018 / Aceptado: 23-09-2019.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad Amando Lázaro Ros es recordado por su labor en el campo de la traducción durante la dictadura<sup>1</sup>. Su trabajo se centró en verter al español obras clásicas y contemporáneas escritas en inglés –principalmente–, francés e italiano. Pero, más allá de esto, poco se ha anotado acerca de su actividad literaria. Marcos Rodríguez Espinosa ha ofrecido, hasta la fecha, la descripción más cercana del autor. El estudioso señala que el autor nació en Cirauqui, un pequeño pueblo cercano a Estella (Navarra), en 1886. Estrenó en Buenos Aires la obra teatral *Río revuelto* en 1916 y ejerció el periodismo, durante aquellos años, en San Sebastián y Madrid. En esta época, además, comenzó su carrera como traductor, entre otras, en las editoriales Zeus y Fénix. Desde antes de la Guerra Civil y durante una parte de la misma fue redactor del periódico socialista *Claridad*, dominado por el ala de Francisco Largo Caballero. Y, en los últimos meses del conflicto, formó parte de la Agrupación Profesional de Periodistas de Madrid. Tras eludir una condena a muerte gracias a su hermana monja, trabajó para la editorial Aguilar hasta su muerte en 1962. Además, publicó las obras *Leyendas eslavas*, *Leyendas de Mesopotamia*, *Unamuno, filósofo existencialista*, *Guerrilleros*, *El Dormilón*, *Dios es corazón* y *Viboral*<sup>2</sup>.

Aunque consideramos significativos los trabajos de Rodríguez Espinosa, en ellos existen algunas imprecisiones que podemos aclarar con nuevos datos sobre la trayectoria vital y literaria de Amando Lázaro Ros. Para ello nos apoyaremos en fuentes primarias y secundarias. Pero, sobre todo, creemos relevante sacar a la luz los datos que hemos obtenido a través de la consulta en diferentes archivos estatales, locales y privados<sup>3</sup>. Con esta información pretendemos rescatar del olvido a un personaje relegado al margen del panorama literario de la primera mitad del siglo xx.

---

<sup>1</sup> Véanse, entre otros, J. L. Oncíns Martínez, «La variedad dialectal de *Huckleberry Finn* y su versión al español», *Anuario de estudios filológicos*, 16 (1993), pp. 331-342, disponible en <http://hdl.handle.net/10662/2361> [Consultado:14-4-2018]; M. Rodríguez Espinosa, «Recepción y traducción como procesos de mediación cultural», *Vanity Fair*, España, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998 [microforma]; N. Jiménez Carra, *La traducción del lenguaje de Jane Austen*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2008 y G. Marangon Bacciolo, «Lengua y dialecto en la comedia *Il Berretto a sonagli* de Luigi Pirandello y su traducción al español por Amando Lázaro Ros», en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Translating Culture. Traduire la cultura. Traducir la cultura*, Granada, Comares, 2013, pp. 1227-1238.

<sup>2</sup> M. Rodríguez Espinosa, M., «La traducción como forma de exilio», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1 (1998), pp. 91-93, disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/000749098760110648> [consultado 14-4-2018] y M. Rodríguez Espinosa, «Lázaro Ros, Amando», en F. Lafarga Maduell y L. Pegenaute (coords.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 683-684. Véase, para una reseña biográfica de Lázaro Ros con idénticos datos, A. López de Zuazo Algar, *Catálogo de Periodistas españoles del siglo xx*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1981, p. 312.

<sup>3</sup> Estos archivos son: Archivo General de la Administración (AGA), Archivo General e Histórico de Defensa (AGHD), Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPCA) y Archivo de la Asociación de la Prensa de Madrid (AAPM). Desde este momento serán citados por sus respectivas siglas.

Precisamente, y gracias al profesor Rodríguez Espinosa, podemos leer una imagen sobre su persona realizada por Arturo del Hoyo:

Era un gran aficionado a la caza, disfrutaba de muy buena salud, se duchaba con agua fría en invierno y se daba un paseo a las siete de la mañana con su perro. Era un hombre muy vital y muy buena persona. Sin embargo, no terminó de cuajar como novelista. La posguerra supuso un paréntesis demasiado largo para él. No pudo exiliarse, estuvo en la cárcel y pudo salvar la vida gracias a que su hermana era una monja navarra muy bien relacionada porque a todos los periodistas que atrapaban los fusilaban<sup>4</sup>.

## 2. PRIMEROS AÑOS, II REPÚBLICA Y GUERRA CIVIL

Amando Lázaro Ros nació el 6 de febrero de 1886 en Cirauqui, hijo de Antonino y Leona. De su juventud solo sabemos que estuvo en un colegio de Igualada junto a un tío sacerdote con la intención de seguir sus pasos hasta que cambió de idea y se marchó a América. Al regresar a España se estableció en Albacete, donde permaneció desde 1920 hasta 1931 y conoció a su mujer, Margarita Espi y Goya. Allí se dedicó a asuntos comerciales y escribió en los periódicos *El Pueblo Vasco* y *Voz de Guipúzcoa*<sup>5</sup>.

En 1916 estrenó *Río Revuelto* en el Teatro Apolo de Buenos Aires, que supuso la presentación en Argentina de la actriz Lola Membrives<sup>6</sup>. Una obra que fue elegida para «que favoreciera el debut en la escena criolla de la actriz que años más tarde iba a ser gloriosa intérprete del teatro español»<sup>7</sup>. Hemos de advertir que su autoría la compartió Lázaro con José Valliera, de quien solo conocemos esta actividad literaria. Según señala Salzman, Roberto Casaux habría realizado el papel de un ruso llamado Iván Beniboff<sup>8</sup>. Este dato extraña al leer la reseña que ofrece Alfredo A. Bianchi sobre la obra. A falta de un manuscrito de la misma, seguimos su explicación para dar a conocer su argumento. Sobre las tablas estaría el personaje de Mila, una joven de provincias en la gran ciudad casada con un hombre que, a pesar de darle una buena vida y tener un inicio de matrimonio lleno de amor, ve cómo la llama se apaga. Cuando ella le manifiesta al marido sus preocupaciones, él le propone un arreglo de divorcio en el que no se verá desfavorecida. Pero ella confiesa estar embarazada y se niega a

<sup>4</sup> M. Rodríguez Espinosa, «Editores y traductores difusores de la historia literaria: el caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar», *TRANS: revista de traductología*, 2 (1997), p. 161. Disponible en <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2367> [consultado 14-4-2018].

<sup>5</sup> «Expediente Penal de Amando Lázaro Ros», Prisión Central de Celanova, 1939-1945, AHPCA y «Nota de la Dirección General de Seguridad», 3-2-1943, CDMH.

<sup>6</sup> M. Rodríguez Espinosa, «Lázaro Ros...», ob. cit., p. 683.

<sup>7</sup> J. J. de Urquiza, *Testimonios de la vida teatral argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1973, p. 160.

<sup>8</sup> I. Salzman, «5.4.3. Roberto Casaux», en O. Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Volumen II*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 289.

la separación, ya que quiere que su hijo tenga un padre y no ver afectada su honra, puesto que había sacrificado su felicidad por vivir con el hombre<sup>9</sup>.

A pesar de que Bianchi augura un futuro de éxito a los dos autores –de ellos «mucho bueno puede esperar nuestra escena»<sup>10</sup>, se atreve a escribir–, lo cierto es que esta es la única obra de teatro que se conoce escrita por ambos, ya sea a cuatro manos o en solitario.

Al proclamarse la II República se trasladó a Madrid, donde trabajó como secretario del Director General de Seguridad Manuel Andrés Casaus<sup>11</sup>. A lo largo de 1931 fue miembro de la Logia masónica «Matritense», en la que alcanzó el grado segundo bajo el nombre de «Padilla»<sup>12</sup>. Como él mismo declara, su paso por la masonería fue fugaz:

1º) que en el transcurso del año 1931 ingresé en la masonería a instancias repetidas del sastre don Juan Calatayud, quien llegó en su oficiosidad a pagar él mismo mi cuota de entrada. La logia a la que me afilié se titulaba «La Matritense», domiciliada en Príncipe nº 12 -Madrid.

2º) que ingresé movido tan sólo por la curiosidad morbosa de conocer lo que, a través de la literatura, se me presentaba como cosa llena de misterio. No influyeron en mi determinación miras políticas (el primer acto político de mi vida fue votar en las elecciones de 1936) ni un apartamiento voluntario de las normas de conducta cristiana por las que me he regido en la vida individual y familiar.

3º) que en los pocos meses que pertenecí a dicha secta –menos de un año– tuve frecuentes incidentes, motivados por la dura oposición que en las vacuas discusiones («trabajo[»] llamaban al interminable palabreo) hice a las teorías gandhistas [sic] y en favor de una religión «no positiva» que allí se sostenían. Finalmente, fui objeto de una dura sanción, me negué a acatarla y abandoné airadamente la masonería, sin cumplir requisitos ni abonar cuota alguna, por lo que se me comunicó por el Sr. Calatayud que había sido «[ir]Radiado»<sup>13</sup>.

Por un lado, parece cierto que su participación en la masonería fue breve, según la declaración del Dr. García Muñoz. Dicho médico afirma su pasado deseo de conocer «si era cierto que la masonería ayuda a resolver los problemas de la vida y que los que a ella pertenecían ocupaban los primeros puestos en nuestra Patria». Para ello dirige su pregunta a Lázaro Ros, quien «habría creído así [sic] y habría ingresado en ella en momentos de alucinación», expectativa que no se habría cumplido, por lo «que pronto

<sup>9</sup> Bianchi, A. A., *Teatro nacional*, Buenos Aires, [s.n.] (Imp. Cuneo), 1920, pp. 66-68.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>11</sup> Manuel Andrés Casaus fue asesinado en San Sebastián en septiembre de 1934 por dos pistoleros, posiblemente como respuesta al atentado, en la misma ciudad, del dueño del Hotel Ezcurra, de inclinaciones fascistas. En «El ex director de Seguridad señor Andrés Casaus, muerto a tiros», *ABC*, 11-9-1934, p. 21, disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1934/09/11/021.html> [Consultado 14-4-2018] y G. Jakckson, *Spanish Republic and the Civil War, 1931-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 145.

<sup>12</sup> «Declaración de Amando Lázaro Ros», 5-2-1943, CDMH.

<sup>13</sup> «Carta manuscrita de Amando Lázaro Ros», Puerto de Santa María, 9-12-1941, CDMH.

se desengañó de ella y no había vuelto ni esperaba volver; que a su juicio era un nido de intrigantes»<sup>14</sup>.

Por otro lado, es posible que Lázaro hubiera intentado beneficiarse, tres años más tarde, de su pasada pertenencia a la masonería para conseguir un trabajo:

La Gran Logia Regional del Centro, con fecha 14 de noviembre de 1934, dice al H. Augusto Barcia: Ven y Q. H.: Tenemos el gusto de dirigirnos a vos, para haceros llegar la recomendación de un H. que se halla necesitado y de cuyas condiciones juzgaréis por la nota que os transcribimos. Este H. es D. ARMANDO [sic] LÁZARO ROS. Dice así: «Se desea que por intermedio de alguno de los HH. que tengan positiva influencia<sup>15</sup> con Lezama de la *Libertad*, se me recomiende eficazmente para el ingreso en la redacción de dicho periódico que se halla en vías [sic] de sufrir una importante transformación. Mi conocimiento de varios idiomas me permitiría encargarme de la sección de política extranjera, archivo etc. – He trabajado en la Agencia Fabra de Madrid, en la *Voz de Guipúzcoa* etc. – Llevo traducidos del inglés, francés e italiano, más de treinta volúmenes de literatura, ciencias etc.»<sup>16</sup>.

Además de la experiencia masónica, cabe destacar el problema que tuvo Amando Lázaro Ros con la justicia. A comienzos de 1935 fue detenido por poseer, en su domicilio, seis clichés de fotografías que le habrían sido dados, en el Café Europeo, por un ciudadano francés de nombre Louis Perrier. Con ellos, Lázaro Ros pretendía escribir, según declara, un libro titulado *Historia de los sucesos revolucionarios de octubre* y del cual, hasta el momento, no ha quedado rastro alguno<sup>17</sup>. De este proceso, del que pocos detalles más pueden aportarse, quedó libre, tal y como lo reflejó la prensa del momento:

Consejo de guerra contra un periodista

Ayer se celebró en Prisiones Militares un Consejo de guerra para juzgar al periodista D. Amando Lázaro Ros, acusado de ofensas al Ejército. Defendió al procesado D. Valeriano Casanueva, y el Tribunal, visto el informe emitido, absolvió libremente al Sr. Lázaro Ros. Este se encontraba ya en libertad provisional, después de haber permanecido dos meses y medio en la Cárcel Modelo<sup>18</sup>.

Más allá de esto, durante el periodo republicano desarrolló su trabajo como traductor y periodista. Hasta donde tenemos constancia, para Zeus tradujo *El año 1 de*

<sup>14</sup> «Testimonio jurado del Dr. A. García Muñoz», 8-9-1940, CDMH. El mismo Lázaro Ros, más adelante, dice que una de las pruebas de su retractación de la masonería es «el haber impedido, por mis vehementes consejos, que algunas personas sobre las cuales se realizaban maniobras de captación ingresasen en la masonería, poseyendo para presentarlo en el tribunal, testimonio jurado de una de ellas, el Dr. A. García Muñoz, de Madrid», en «Carta manuscrita de Amando Lázaro Ros», Cárcel de Carabanchel (Madrid), 6-2-1943, CDMH.

<sup>15</sup> Subrayado en el original.

<sup>16</sup> «Sección Especial para [la] Recuperación de Documentos», 23-12-1942, CDMH.

<sup>17</sup> «Comisaría de vigilancia del distrito de Palacio», Madrid, 1-2-1935, AGA.

<sup>18</sup> «Consejo de guerra contra un periodista», *ABC*, 15-9-1935, p. 43. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1935/09/15/043.html> [Consultado: 14-4-2018].

la *Revolución rusa: los primeros pasos de la dictadura del proletariado (1917-1918)* (Víctor Serge, 1931), *Azel: (Los lanzabombas)* y *Savinkov: (Los lanzadores de bombas)* (Roman Goul, 1931, traducidos de la versión francesa), *Nosotros los bárbaros* (Karen Bramson, 1931), *Emilio Zola. Lo que cuenta de él su hija* (Denise Le Blond-Zola, 1931), *Primeros pasos: Páginas autobiográficas* (Panaït Istrati, 1932), *Winesburgo Ohio, pequeñas novelas de la vida de un pueblo del Estado de Ohio (EE.UU.)* (Sherwood Anderson, 1932), *El misterio de Sloane Square* (Herbert Adams, 1933) y *La vida sexual en el matrimonio* (René Martial, 1933). En Fénix, además de las reediciones en 1934 de las obras de Roman Goul realizó la versión de *Mujer después de hombre* (John Laurie, 1934). En la que sería su futura casa, Aguilar, pasó al español *Las tendencias económicas en la Rusia soviética* (Aaron Yugoff, 1930), *Manual de la nueva Rusia* (Anatole de onzie, 1931), *Contradicciones del mundo moderno* (Francis Delaisi, 1932), *Notas de un vagabundo* (Waldemar Bonsels, 1932) y *Roma* (Émile Zola, 1933). Gracias a él, en Juan Pueyo pudieron leerse *La nueva educación en la República Alemana* (Thomas Alexaner y Beryl Parker, 1931), *Teoría jurídica del Estado federal* (Michel Mouskhely, 1931) y la reedición, en el mismo año que en Fénix, de la obra de Anatole de Monzie. Esta misma, junto a las obras de Roman Goul y de Panaït Istrati también aparecieron en la editorial Zoila Ascasibar. Se trata de un total de diecisiete obras que muestran la constante productividad de Lázaro como traductor, así como de su versatilidad al traducir desde varios idiomas y libros de diversa temática<sup>19</sup>.

Como periodista puede seguirse su rastro en el periódico del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) *Claridad*. Este medio de comunicación se relacionaba directamente con la vertiente más cercana a Francisco Largo Caballero<sup>20</sup>. En los meses previos a la Guerra Civil Lázaro Ros viajó por los espacios rurales para hablar, principalmente, de la colectivización del campo en los reportajes «Los campesinos socialistas de Móstoles convierten 175 fanegas de erial en un vergel»<sup>21</sup>, «Con los colectivistas campesinos de España»<sup>22</sup>, «Centenares de familias campesinas, redimidas de la servidumbre»<sup>23</sup> o «A espaldas de Cristo-Rey crece una colectividad campesina»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Listado realizado tras la consulta del Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE). Disponible en <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>> [consultado 14-4-2018] y del catálogo de las editoriales Zeus y Fénix que aparece en G. Santonja, *La República de los libros: el nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 146-152 y 180-187.

<sup>20</sup> A. Checa Godoy, *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 73.

<sup>21</sup> A. Lázaro, «Los campesinos socialistas de Móstoles convierten 175 fanegas de erial en un vergel», *Claridad*, 6-4-1936, p. 6.

<sup>22</sup> A. Lázaro, «Con los colectivistas campesinos de España», *Claridad*, 7-4-1936, pp. 8-10.

<sup>23</sup> A. Lázaro, «Centenares de familias campesinas, redimidas de la servidumbre», *Claridad*, 13-5-1936, p. 4.

<sup>24</sup> A. Lázaro, «A espaldas de Cristo-Rey crece una colectividad campesina», *Claridad*, 4-7-1936, p. 7.

Al comenzar la Guerra Civil se observa en Lázaro Ros un marcado compromiso político que canaliza a través de las letras. Abandonada la labor de traducción, la literatura de urgencia le permite publicar diferentes artículos en *Claridad* sobre el conflicto. Allí, hasta que en enero de 1938 abandonó el medio,<sup>25</sup> publicó artículos y reportajes con títulos altamente combativos. Aparecieron, entre otros, «Los hombres que conservaron Cuatro Vientos para la República»,<sup>26</sup> «Los pueblos de Sevilla contra las hordas del general zafio y borracho»,<sup>27</sup> «Ni olvidar ni perdonar»<sup>28</sup> y «Los campesinos en nuestra guerra de liberación».<sup>29</sup>

Su marcha del *Claridad* se produce en un momento en el que experimenta un cambio de posicionamiento político. A pesar de que la consulta en el archivo del Partido Comunista de España (PCE) ha sido infructuosa<sup>30</sup>, podemos constatar su afiliación por dos documentos del partido. En uno de ellos aparecen, junto a su nombre y su edad, su pertenencia al PCE y a la Unión General de Trabajadores (UGT), dentro de la Federación Gráfica<sup>31</sup>. Y en otro forma parte de una nómina de seis periodistas a los que se debe buscar colocación en los diferentes medios de comunicación de la organización. Junto a cada uno aparece un pequeño comentario y, el de Lázaro, dentro de los propuestos para *Mundo Obrero*, revela cierta falta de confianza por parte de sus camaradas: «Redactor.–Como periodista bueno.– Políticamente regular.–52 años»<sup>32</sup>.

---

<sup>25</sup> J. C. Mateos, *Bajo el control obrero. La prensa diaria en Madrid durante la guerra civil, 1936-1939*, tesis doctoral dirigida por Mirta Núñez Díaz-Balart, Universidad Complutense de Madrid, 1996, p. 661, nota 96.

<sup>26</sup> A. Lázaro, «Los hombres que conservaron Cuatro Vientos para la República», *Claridad*, 13-8-1936, pp. 4-5.

<sup>27</sup> A. Lázaro, «Los pueblos de Sevilla contra las hordas del general zafio y borracho», *Claridad*, 26-8-1936, pp. 4-5.

<sup>28</sup> A. Lázaro, «Ni olvidar ni perdonar», *Claridad*, 10-1-1937, p. 3.

<sup>29</sup> A. Lázaro, «Los campesinos en nuestra guerra de liberación», *Claridad*, 19-4-1937, p. 4.

<sup>30</sup> La consulta en la base de datos de la Fundación de Investigaciones Marxistas (FIM) no ha devuelto ningún resultado que responda al nombre de Amando Lázaro Ros.

<sup>31</sup> «Camaradas que deben figurar en nomina [sic] y cuyas fotografías [sic] adjuntamos», Comité Central del Partido Comunista de España (PCE), Censora, sin fecha, CDMH.

<sup>32</sup> «Propuesta de acoplamiento de algunos periodistas del Partido», ca. 1938, CDMH.

En paralelo a su actividad periodística, publicó en la revista *Estampa*<sup>33</sup> la serie de cuentos *Los guerrilleros rojos de Extremadura* y que verían la luz bajo el título *Los guerrilleros de Extremadura*<sup>34</sup>:

En *Los guerrilleros de Extremadura* aparecen curtidos campesinos, mujeres hechas a las dificultades y a las penurias que, emprenden una aventura hacia la libertad, que en ocasiones termina en la cuneta con un tiro en la nuca o reventados en medio del campo por las bombas, o humillados y vejados en las plazas del pueblo por los vencedores; pero en otras la aventura encuentra su final en el abrazo del miliciano, o del compadre al llegar a salvo a la zona republicana [...] la finalidad de la obra era ser leída entre los soldados, para -y aquí su verdadero valor- mantener alta su moral, con el ejemplo de unos combatientes que resistieron todos los ataques del enemigo<sup>35</sup>.

Estas palabras pertenecen al único estudio que se ha realizado de la obra<sup>36</sup>. Lázaro Ros firmó el libro como «Lázaro», al igual que lo hacía en sus reportajes periodísticos. Los estudiosos de dicho análisis no señalan la autoría concreta del texto que, en otras ocasiones, ha sido atribuida de manera errónea<sup>37</sup>. Aunque Rodríguez Espinosa ha incluido, entre las obras de creación del autor, una a la que titula únicamente como *Guerrilleros*, nosotros podemos aportar las pruebas documentales que confirman que, detrás del Lázaro que aquí firma, se esconde Amando Lázaro Ros<sup>38</sup>. En primer lugar, *Mundo Obrero* daba noticia de este hecho:

Estamos ante un libro fuerte, duro, amplio, lleno de dolores y alegrías, como es nuestro batallar contra el hacer criminal del fascismo. Estamos ante un escritor hecho y derecho. Ante un escritor de larga y honda preparación ideológica, curtido en todas las hambres, conocedor de todos los caminos. Lo conocemos hoy y no ayer porque antes, como todo auténtico proletario, ha tenido que preocuparse del honrado labrar para ganarse el pan de la vida y de la experiencia<sup>39</sup>.

Y durante su estancia en la cárcel de Toreno puede leerse lo siguiente sobre un incidente del cual fue protagonista:

<sup>33</sup> Véanse, entre otros, A. Lázaro, «Los guerrilleros rojos de Extremadura, 2. El castillo de la zagala», *Estampa*, 15-5-1937, pp. 15-16. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003482684&page=16&search=los+guerrilleros+rojos+de+extremadura&lang=es>> [consultado 14-4-2018] y A. Lázaro, «Los guerrilleros rojos de Extremadura, 5. El lobo», *Estampa*, 5-6-1937, pp. 20-21. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003482881&page=20&search=los+guerrilleros+rojos+de+extremadura&lang=es>> [consultado 14-4-2018].

<sup>34</sup> A. Lázaro, *Los guerrilleros de Extremadura*, Barcelona, Ediciones Españolas, 1938.

<sup>35</sup> G. Mañá, R. García, L. Monferrer y L. A. Esteve, *La voz de los náufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997, pp. 221 y 227.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 221-227.

<sup>37</sup> Véase el caso de Serge Salaün, quien señala a Ángel Lázaro como autor del libro, en S. Salaün, *La poesía de la Guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, p. 93.

<sup>38</sup> M. Rodríguez Espinosa, «Lázaro Ros », ob. cit., p. 683.

<sup>39</sup> «Los guerrilleros de Extremadura», por Amando Lázaro Ros. - Ediciones Españolas. Barcelona», *Mundo Obrero*, 12-9-1938, CDMH.

Con motivo de una conversación sostenida entre varios reclusos de la Prision de Toreno [sic], AMANDO LÁZARO ROS, hallandose [sic] próximo a ellos, provocó una discusión de caracter [sic] violento, con el ánimo deliberado de soliviantar a los reclusos [...] Mencionado individuo es un furibundo comunista, que ha escrito mucho en *Claridad* y *Mundo Obrero* haciendo campañas violentas, tristemente célebres, y excitando y en algunos casos, organizando el asalto de fincas. Escribió y editó [Los] *Guerrilleros de Extremadura*<sup>40</sup>.

El último dato que conocemos del autor para seguir sus pasos durante la lucha fratricida es el protagonismo que tomó, en los últimos meses de la misma, dentro de la Agrupación Profesional de Periodistas<sup>41</sup>. En ella se dio de alta en febrero de 1938 –fecha que coincide con su salida de *Claridad*<sup>42</sup>–. Desde enero de 1939 formó parte de la Junta Directiva como vicepresidente segundo hasta que, en los momentos antes de finalizar la contienda, fue expulsado por sus diferencias con Javier Bueno, el presidente de la Agrupación<sup>43</sup>.

### 3. AMANDO LÁZARO ROS, PRESO DEL FRANQUISMO

Amando Lázaro Ros pasó por las siguientes prisiones entre las fechas indicadas en paréntesis: Conde de Toreno, Madrid (13/5/1939-15/8/1939), San Antón, Madrid (15/8/1939-20/9/1940), Santa Engracia, Madrid (20/9/1940-4/2/1941), Celanova, Ourense (10/2/1941-5/11/1941), Puerto de Santa María, Cádiz (ca. 9/11/1941-9/11/1942) y Provincial de Madrid (ca. 10/11/1942-22/10/1945)<sup>44</sup>. Observemos entonces cuáles fueron sus problemas con la justicia del nuevo Estado.

En los primeros días del mes de marzo de 1939 se marchó a Albacete para recoger a su familia y huir al extranjero desde Alicante. Allí fue detenido e internado en el campo de Albaterra, de donde pudo salir gracias a la delación que hizo de uno de los asesinos del diputado Bermúdez Cañete. Esta información está tomada de la denuncia que realizó José Gallego Díaz contra el escritor el 23 de abril de 1939, quien acusaba a Lázaro Ros de ser el responsable del asesinato de su hermano Vicente y Luis Ceñal:

[Habría] intervenido, posiblemente [como inductor en bastantes de los asesinatos, perpetrados por individuos de la checa del mencionado Círculo [...] y concretamente de

<sup>40</sup> «Policía Militar de Madrid (Sección de investigaciones especiales). Sobre una discusión provocada en la cárcel de Toreno con fines de tumulto», Madrid, 27-7-1939, AGA.

<sup>41</sup> Véase, para el funcionamiento de la Asociación de la Prensa y la Agrupación durante la Guerra Civil, V. Olmos, *La casa de los periodistas. Asociación de la Prensa 1895-1950*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2006, pp. 521-550.

<sup>42</sup> Exp. n° 2004, AAPM.

<sup>43</sup> V. Olmos, ob. cit., pp. 559 y 675.

<sup>44</sup> «Expediente Penal de Amando Lázaro Ros», Prisión Central de Celanova, 1939-1945, AHPCA y «Dirección General de Seguridad (Inspección de Guardia)», Madrid, 22-9-1945, AGA.

los hermanos CEÑAL, y de un hermano del que suscribe llamado VICENTE GALLEGO DÍAZ, que fue detenido el 26 de agosto del 36 en el domicilio de los antedichos hermanos, basandose [sic] para ello en manifestaciones oídas [sic] por el que suscribe a diversos amigos suyos y del acusado<sup>45</sup>.

En las palabras de José Gallego Díaz hay un error –que no repite en su segunda declaración del 29 de junio de 1939– ya que finalmente a Amando Lázaro Ros se le juzgará y condenará por la muerte de uno de los hermanos Ceñal (Luis) y no por la de otros tres que, efectivamente, fueron asesinados durante la guerra, pero en fechas diferentes<sup>46</sup>. En todo caso, su acusación se apoyó en tres testigos. El primero de ellos, el estudiante Ángel Anós Díaz de Arcaya, era amigo de Vicente Gallego. Él había conocido a Amando Lázaro Ros a comienzos de 1938 en el comedor colectivo del Instituto de Reforma Agraria. Allí, este había hecho «gala de sus ideas izquierdistas y de franca oposición al Glorioso Movimiento Nacional». Respecto a la desaparición solo afirma que intervino el Círculo Socialista del Oeste<sup>47</sup>. El segundo de ellos, Timoteo Ceñal Llorente, hermano de Luis Ceñal, hace en su declaración un repaso de sus hermanos caídos e insiste en la culpabilidad del Círculo Socialista del Oeste en la detención, pero sin confirmar si Lázaro Ros estaba implicado<sup>48</sup>. Y el tercero es Purificación Gallego Díaz, hermana de Vicente y José Gallego. Ella afirma haber acudido, tras la desaparición de Vicente, con su hermano José al Radio Comunista del Oeste para preguntar, a través de un amigo, sobre su paradero. Allí se enteraron de cómo Amando Lázaro Ros había llamado para advertir a los comunistas por haber publicado una nota en *Mundo Obrero* en la que se pedía la libertad de Vicente Gallego Díaz. Esta advertencia habría aparecido en todos los periódicos excepto en *Claridad*, donde trabajaba Lázaro<sup>49</sup>. En ella se decía lo siguiente:

#### ACERCA DE UNA DETENCIÓN

Se requiere a las organizaciones el paradero de Vicente Gallego Díaz. El Radio Oeste del Partido Comunista pide hagamos constar que la detención llevada a cabo anteayer, 26, a las nueve de la noche del joven Vicente Gallego Díaz, será, sin duda, debida a una

<sup>45</sup> «Policía Militar [del] Congreso (Columna de Orden y Policía de Ocupación), denuncia de José Gallego Díaz», Madrid, 23-4-1939, AGHD.

<sup>46</sup> Véase la información recogida en una esquila publicada en el cincuenta aniversario de la muerte de los hermanos: Justo Ceñal Llorente (26 años, asesinado en el Cuartel de la Montaña, 20 de julio de 1936), José M<sup>a</sup> Ceñal Llorente (19 años, defensor del Cuartel de la Montaña, asesinado en la carretera de Andalucía, 25 de agosto de 1936), Luis Ceñal Llorente (15 años, asesinado en la carretera de Barajas, 28 de agosto de 1936) y Carlos Ceñal Llorente (20 años, asesinado en Paracuellos del Jarama, 28 de noviembre de 1936), «Ésquelas», *ABC*, 30-11-1986, p. 105. Disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/11/30/105.html>> [consultado 14-4-2018].

<sup>47</sup> «Declaración del testigo Ángel Anós Díaz de Arcaya», Madrid, 29-6-1939, AGHD.

<sup>48</sup> «Declaración del testigo Timoteo Ceñal Llorente», Madrid, 29-6-1939, AGHD.

<sup>49</sup> «Declaración del testigo Purificación Gallego Díaz», Madrid, 29-6-1939, AGHD.

confusión, por lo que ruega a quienes la hayan llevado a cabo comuniquen sin pérdida de momento con dicho Radio, teléfono 22565<sup>50</sup>.

Purificación Gallego confirma que la nota que le es mostrada durante su declaración es la misma que pudo ver cuando indagó por su hermano muerto. Se trata de un pequeño papel fechado el 28 de agosto de 1936 –día del asesinato de Gallego Díaz y Ceñal– y firmado por un hombre al que se identifica como «Burgos»<sup>51</sup>. En ella, como puede leerse, recoge el recado que Lázaro Ros deja a Escanilla, responsable del Radio al que debía llegar cualquier notificación sobre la retención:

Para Escanilla

Que ha llamado Lázaro Ros, del periódico Claridad para decirte que han sorprendido tu buena fe con la nota referente a Gallego Díaz pues se trata de un fascista peligrosos [sic] y que además no le detuvieron a él solo sino que iba acompañado de otro fascista llamado Ceñal que luchó en el cuartel de la montaña. Y que te pueden dar referencias de los dos en el Círculo socialista del oeste pues Lázaro presentó contra ellos una denuncia allí.

Burgos<sup>52</sup>

Esta nota y las declaraciones de los testigos fueron las pruebas que sirvieron para sentenciar a muerte a Lázaro Ros<sup>53</sup>. Un día antes, él había señalado lo siguiente: «[el procesado] niega su intervención en el asesinato y no se arrepiente de la campaña periodística [realizada durante la guerra] que no considera criminal»<sup>54</sup>. La sentencia fue conmutada por la pena en inferior grado –30 años de prisión– el 4 de noviembre del mismo año y reducida a 20 años unos meses después<sup>55</sup>. El 17 de diciembre del mismo año recibió la libertad condicional<sup>56</sup>.

No pudo disfrutar de ella al tener pendiente un segundo proceso relacionado con su pertenencia a la logia «Matritense» y sus actividades políticas. El expediente<sup>57</sup>,

<sup>50</sup> «Se requiere a las organizaciones el paradero de Vicente Gallego Díaz», *Mundo Obrero*, 28-8-1936, AGHD.

<sup>51</sup> «Declaración del testigo Purificación Gallego », AGHD.

<sup>52</sup> «Nota dirigida al Radio Oeste de Madrid del Partido Comunista de España (PCE)», 28-8-1939, AGHD. En mayúsculas en el original.

<sup>53</sup> «Sentencia del Consejo de Guerra Permanente nº 6, causa nº 14533 contra Amando Lázaro Ros», Madrid, 4-8-1939, AGHD.

<sup>54</sup> «Fiscalía del Ejército de Ocupación, procedimiento nº 14533 del Juzgado [de] Prensa», Madrid, 4-8-1939, AGHD.

<sup>55</sup> «Cuartel General de S. E. El Generalísimo (Asesoría Jurídica), nº 19362, sum. 14533», Madrid 4-11-1939; «Prisión Provincial de Madrid (Dirección), nº 14533», Madrid, 21-6-1943, AGHD.

<sup>56</sup> «Prisión Provincial de Madrid (Dirección)», 14-9-1945, CDMH.

<sup>57</sup> Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y del Comunismo, sumario 68 de 1943, CDMH.

entre otros documentos, guarda la suspensión para ejercer el periodismo impuesta sobre el autor<sup>58</sup>.

En este caso, el fiscal solicitó «la pena de doce años y un día de reclusión con las accesorias y costas correspondientes<sup>59</sup>» que se confirmó el 16 de abril del mismo año.<sup>60</sup> Al mismo tiempo se sugería su conmutación por la de nueve años y un día, otorgada por el Consejo de Ministros el 10 de marzo de 1944<sup>61</sup>. Antes de llegar a esta resolución, uno de los derechos de Lázaro Ros era redactar un recurso y dirigirlo al citado Consejo. En él, intenta rebatir la entrega fuera del plazo de la retractación como masón, motivo que encuentra el tribunal como suficiente para incluirlo en la sentencia. Ante este hecho señala Lázaro lo siguiente: «Nunca como en esta ocasión se puede repetir aquello de que "La letra mata y el espíritu vivifica". El tribunal ha optado por la letra, por la parte puramente formularia de la Ley<sup>62</sup>».

Lázaro, en 1944, estaba cerca de los sesenta años y había permanecido recluso el último lustro de su vida. Durante este periodo, su salud se resintió debido a unos problemas de varices y diabetes. Esto explica una nueva intervención de la hermana del traductor quien, como se ha visto más arriba en las palabras de Arturo del Hoyo, habría salvado a Lázaro del paredón: «Solicita una germana [sic] del condenado que como consecuencia de su edad y de los sufrimientos, su e[s]tado de salud es sumamente precario, el indulto de la pena que le queda por cumplir o la prisión atenuada»<sup>63</sup>. Asimismo, la esposa del recluso informa en una carta al presidente del tribunal que su marido ha sido operado de un ántrax en la enfermería de la prisión.<sup>64</sup> Poco después, el médico de la cárcel de Carabanchel emitió un informe que influiría en la pronta salida del centro del preso:

CERTIFICO: Que el recluso interno de esta Prisión, 5ª Galería, ARMANDO [sic] LÁZARO ROS, de 60 años de edad, ha sido asistido en la Enfermería de este Establecimiento de un voluminoso Ántrax de cuello, agravado por padecer DIABETES SACARINA. Enfermedad endocrina que precisa no solo una atención analítica periódica (Análisis de orina, curva de glucemia, etc), sino que necesita someterse con carácter permanente a un severo régimen dietético farmacológico incompatible con el régimen penitenciario<sup>65</sup>.

<sup>58</sup> «Providencia del Tribunal presidido por el general Saliquet», Madrid, 5-2-1943, CDMH.

<sup>59</sup> «Fiscal del Sumario 68 de 1943 seguido contra Amando Lázaro Ros», Madrid, 13-3-1943, CDMH.

<sup>60</sup> «Acta del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y del Comunismo, vista y fallo de la causa instruida contra Amando Lázaro Ros», Madrid, 16-4-1943, CDMH.

<sup>61</sup> «Presidencia del Gobierno, Consejo de Ministros», Madrid, 10-3-1944, CDMH.

<sup>62</sup> «Carta manuscrita de Amando Lázaro Ros», Madrid, 26-4-1943, CDMH.

<sup>63</sup> «Servicio de Ejecutorias», Madrid, 9-11-1944, CDMH. Subrayado en el original

<sup>64</sup> «Carta mecanografiada de Margarita Espí de Lázaro», Chamartín de la Rosa, 22-9-1945, CDMH.

<sup>65</sup> «Certificado emitido por Luis Sánchez Ruiz», Cárcel Provincial de Madrid, 15-7-1945, CDMH.

Como puede verse, el estado de salud de Lázaro fue el motivo principal para acelerar su salida de la cárcel, prevista tras su última condena para el 9 de diciembre de 1950<sup>66</sup>. Esta se produjo, bajo la reclusión en su domicilio, el 22 de septiembre de 1945<sup>67</sup>.

Durante el tiempo en el que se desarrollaron los dos procesos descritos observamos un profundo cambio, a nivel personal, de Amando Lázaro Ros. De él hemos señalado su contacto con la masonería y su compromiso con el bando republicano. Su paso por la prisión supone, en base a las palabras de Lázaro y a su posterior trayectoria literaria durante la dictadura, un acercamiento al catolicismo. Consideramos que la espiritualidad del autor no es una fachada para sobrevivir a esta situación, sino que puede ser contemplada como una transformación sincera. En la ya citada carta escrita el 9 de diciembre de 1941 en la cárcel del Puerto de Santa María se declara «hijo fiel de la Iglesia Católica»<sup>68</sup>. Esta afirmación, que puede ser considerada dentro de las formalidades propias del lenguaje del momento para minimizar el efecto de su condena, viene apoyada por diferentes declaraciones propias y de terceros. Joaquín Teixeira Álvarez-Salgado, capellán de la prisión de Celanova entre enero y agosto de 1941, habla así del catolicismo que Lázaro había experimentado:

[Sin] ánimo de favorecer a nadie ni inclinarme por el lado de la misericordia faltando a la verdad, puedo decir, sin embargo, que dicho recluso observó durante su estancia en ésta una conducta del todo digna prestándose incondicionalmente a todos los servicios en los que necesitamos su cooperación, como catequista, oficina de Redención etc, llegando hasta a poner sumo empeño en la marcha y disposición de otros asuntos voluntarios, tales como la misa dialogada de los domingos dirigida por él y por el cuadro artístico, mereciendo las felicitaciones del Sr. Director y oficialidad. Y de este modo en otras particularidades, que nos harían prolijos, como la asistencia diaria al mes de mayo con otros 25 reclusos voluntarios, poco más o menos entre los 1.300 que cobijaba la Prisión. Cumplió con el precepto<sup>69</sup>.

Lázaro, que en esa cárcel «ha seguido una conducta religiosa que le ha captado el odio de sus compañeros de prisión»<sup>70</sup>, escribe más tarde que mantuvo una «consecuente conducta religiosa desde la fecha de mi retractación, conducta que mereció una felicitación especial de la Junta Disciplinaria de la Prisión Central de Celanova»<sup>71</sup>.

<sup>66</sup> «Liquidación del tiempo de condena que ha de cumplir el procesado Amando Lázaro Ros», Madrid, 16-5-1944, CDMH.

<sup>67</sup> «Dirección General de Seguridad. Registro General. Inspección de Guardia», Madrid, 22-9-1945, AGA. Desde su salida de la cárcel su médico fue el Dr. García Muñoz, el mismo al que había persuadido Lázaro Ros de entrar en la masonería durante la década de 1930, en «Certificado médico oficial firmado por el Dr. García Muñoz», 26-9-1945, CDMH.

<sup>68</sup> «Carta manuscrita de Amando Lázaro Ros», Puerto de Santa María, 9-12-1941, CDMH.

<sup>69</sup> «Carta manuscrita de Joaquín Teixeira Álvarez-Salgado», Amoroce, 7-5-1942, CDMH.

<sup>70</sup> «Acta del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y del Comunismo, vista y fallo de la causa instruida contra Amando Lázaro Ros», Madrid, 16-4-1943, CDMH.

<sup>71</sup> «Carta manuscrita de Amando Lázaro Ros», Cárcel de Carabanchel, 6-2-1943, CDMH.

#### 4. LOS ÚLTIMOS AÑOS: TRADUCCIÓN, EDICIÓN Y CREACIÓN LITERARIA

La labor de traducción de Amando Lázaro Ros ha sido estudiada dentro de los parámetros del «“exilio interior”, es decir, aquellos ciudadanos de ideología contraria a la dictadura que permanecieron en España y sufrieron las consecuencias de la represión política que se desarrolló en el interior del país»<sup>72</sup>. Nuestra misión, en este punto del trabajo, no es realizar un exhaustivo análisis de las traducciones y las obras literarias del autor. Pero sí creemos oportuno, para la reconstrucción bio-bibliográfica, repasar cuál fue su actividad en estos dos campos desde 1945.

Amando Lázaro Ros trabajó desde su salida de la cárcel, como ya se ha apuntado, para la editorial Aguilar. Esta casa acogió a varios traductores que sufrieron la represión<sup>73</sup>. En ella, Lázaro Ros llevó a cabo más de treinta traducciones de manera individual y para cerca de la mitad de ellas escribió una introducción<sup>74</sup>. Intervino en siete volúmenes de obras completas o selectas de autores en las que una o varias traducciones eran suyas<sup>75</sup>. Y hasta en siete textos más pueden leerse prólogos firmados por él<sup>76</sup>. Además, se encargó de redactar *Pregón literario*, el boletín que cada mes publicaba la editorial<sup>77</sup>. Sobre su labor se ha dicho lo siguiente:

Sus traducciones, reeditadas, revisadas e incluso plagiadas en los últimos cuarenta años, se caracterizan, por lo general, por ser versiones completas de dichos textos, en las que se revela como un traductor que tiende a domesticar los elementos exóticos de las culturas foráneas introduciendo equivalentes de la cultura meta, y en el que es significativo su esfuerzo por adaptar las jergas y los dialectos recurriendo a los rasgos propios de distintas variedades sociales y regionales del español<sup>78</sup>.

---

<sup>72</sup> M. Rodríguez Espinosa, «La traducción», ob. cit., p. 84.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>74</sup> Cinco de sus traducciones fueron: J. Austen, *Orgullo y prejuicio* (trad. e intr. de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1946; A. C. Doyle, *Obras completas* (trad., prólogo y notas de A. Lázaro Ros), 5 tomos, Madrid, Aguilar, 1953-1955; M. Twain, *Novelas completas y ensayos* (trad., estudio preliminar y notas de A. Lázaro Ros), 2 tomos, Madrid, Aguilar, 1953; R. Kipling, *Muchas fantasías* (trad. y prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1955; W. M. Thackeray, *La feria de las vanidades* (trad. y prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1957 y H. James, *Obras escogidas* (trad. y prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1958.

<sup>75</sup> Véanse, entre otros, G. Deledda, *Obras escogidas* (trad. de A. Lázaro Ros, J. Miguel Velloso y G. Gossé), Madrid, Aguilar, 1958 y M. R. Anand, *Novelas escogidas* (trad. de J. Fernández-Yáñez, J. Galler, S. Galileano, A. Lázaro Ros y F. Sáinz; prólogo de A. Lázaro Ros). Madrid, Aguilar, 1961.

<sup>76</sup> Véanse, entre otros, A. Lázaro Ros, «Prólogo», en B. Russell, *Obras escogidas: filosofía, ensayo, novela* (trad. de J. Fuentes, J. Novella Domingo, M. Pereyra y L. Conde Vélez; prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1956, pp. 13-60 y A. Lázaro Ros, «Sigrid Undset», en S. Undset, *Obras escogidas* (trad. de M. Bosch Barrett y J. Armada; prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1958, pp. 11-32.

<sup>77</sup> J. Cornejo, «Traduciendo desde el exilio (7): Amando Lázaro Ros», *El Trujamán: revista diaria de traducción*, 18-10-2011. Disponible en: <[https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/octubre\\_11/18102011.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/octubre_11/18102011.htm)> [Consultado 15-4-2018].

<sup>78</sup> M. Rodríguez Espinosa, «Lázaro Ros...», ob. cit, p. 684.

El propio Amando Lázaro Ros da testimonio sobre la traducción al ser preguntado acerca de las virtudes que debe poseer quien se dedique a esta profesión. En ellas, al mismo tiempo, se adivinan algunas de las claves de su manera de traducir:

El traductor debe, ante todo, ser hombre de cultura variadísima, aunque no sea profunda. Mis conocimientos de la historia y las costumbres inglesas, por ejemplo, me ayudaron muchísimo a traducir a Dickens. Saber latín, siquiera sea superficialmente, es disponer de una brújula cuando se traducen idiomas que se han derivado del mismo. Y, sobre todo, hay que manejar con soltura el idioma propio y disponer de un caudal abundantísimo de vocablos, giros y modismos. En una palabra: haber leído mucho y bueno en el idioma a que se traduce. Además, claro está, de conocer el idioma de la obra traducida. Y por último, no arredrarse porque los caza erratas y los fetichistas del Diccionario de la Real Academia (cuyo contenido es muy bueno pero en el que no está contenido todo lo bueno y vivo del idioma) le llamen a uno ignorante. Yo tengo la intuición de los vocablos míos que van a levantar protestas. Jamás me equivoco en eso. Sepan algunos lectores, como el que me escribió que «balear» sólo significa habitante de las islas Baleares (yo lo había empleado como verbo, en el sentido que se le da en casi todos los países de Hispanoamérica, de «pegar balazos»), que suelo emplear los americanismos deliberadamente, a sabiendas de que hay quisquillosos que se olvidan de que el «castellano» pasó hace mucho tiempo a ser el «español» y de que están en mayoría los que lo hablan fuera de España, ¡que no son parias del idioma, vive Dios!<sup>79</sup>

Vistos varios de sus trabajos de manera individual, la traducción que realizó de *Orgullo y prejuicio* ha sido estudiada en profundidad por María Nieves Jiménez Carra, quien ha señalado sus aspectos positivos y negativos:

Efectivamente, encontramos en el texto [traducido por Lázaro Ros] un número menor de errores y un vocabulario que no resulta tan arcaico como en la primera traducción [estudiada, realizada en 1924 por J. de Urríes y Azara]. Sin embargo, también se encuentran presentes otros rasgos que lo caracterizan frente a las otras dos traducciones [la de Urríes y Azara y la de José Luis López Muñoz en 1996], como las frecuentes omisiones de información, la intervención del traductor, que introduce elementos subjetivos no presentes en el original y «adorna» ciertos fragmentos a voluntad, o que incluye elementos propios de la cultura meta que desvirtúan el tono general del texto. También destaca, en esta traducción, la presencia de una estructura narrativa cercana al estilo indirecto libre, cuando este no aparece en el inglés<sup>80</sup>.

José Luis Oncíns Martínez ha analizado cómo se ha leído en español la variedad dialectal que ofrece la obra *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Entre las obras estudiadas se encuentra la de Amando Lázaro Ros. En ella, como en los otros ejemplos expuestos, «la función primordial del dialecto ni siquiera se asoma» y no se busca «la correspondencia en ningún dialecto del español, sino que lo vierten al castellano».<sup>81</sup>

<sup>79</sup> A. Ospina Londoño, «La experiencia de veinticinco años de traductor. Contada por Amando Lázaro Ros», *Emisora cultural Universidad de Antioquia (Medellín)*, 79 (1956), pp. 13-14.

<sup>80</sup> M. N. Jiménez Carra, ob. cit., pp. 120-121.

<sup>81</sup> J. L. Oncíns Martínez, ob. cit., p. 341.

Sin intención de justificar la labor del traductor, Lázaro explica los motivos por los que huye de cualquier traducción en la que deba tener en cuenta la variedad dialectal:

Una observación quiere hacer el traductor y prologuista. *Las aventuras de Huckleberry Finn* están escritas, como ya lo advierte el autor, en una variedad de dialectos de negros y de blancos, que presentan el perfil del idioma inglés deformado por los más caprichosos espejos de la construcción gramatical y de la[s] ortografía[s] populares y regionales. Imposible dar en la versión castellana ese mismo colorido al tapiz. Por lo demás, tales deformaciones negroides del inglés sólo pueden ofrecer hoy un remoto interés histórico. Para la gran mayoría de los lectores, aun en los Estados Unidos, son un obstáculo y no un aliciente para la lectura. La novela, libre de esos arrequives pintorescos, se nos muestra con toda la arrolladora vitalidad de las obras de Mark Twain; los personajes, aun hablando con cierta corrección, son los auténticos personajes que habitaron las orillas del Mississippi<sup>82</sup>.

Y, para la reedición de *Tiempos difíciles para estos tiempos* de Charles Dickens en la editorial Cátedra se ofreció, revisada por Fernando Galván, la traducción que realizó Lázaro Ros de la obra<sup>83</sup>. Dicha elección ha sido justificada por su fidelidad al original:

En el año 1948 afortunadamente empiezan a publicarse las *Obras completas* de Dickens en la editorial Aguilar, que comprenden un total de seis volúmenes, en una edición que incluye, en el primer volumen, un amplísimo estudio introductorio y notas de José Méndez Herrera. En el segundo volumen, aparecido en 1949, se halla la traducción de *Tiempos difíciles* (págs. 1243-1450), debida a Amando Lázaro Ros, un traductor experto, que hace un trabajo bastante bueno, reeditado posteriormente en alguna otra colección, por ejemplo, en la «Historia universal de la literatura» de Orbis-Origen (Barcelona y México, 1982). Es ésta la versión que se ha reimpresso en este libro, por ser muy fiel al original y por mantener un discreto tono arcaico en la expresión, muy apropiado para acercarnos más fielmente al aroma decimonónico del texto dickensiano<sup>84</sup>.

Como hemos señalado, Lázaro Ros escribió varios de los prólogos de las obras que tradujo. En ellos se puede observar la lectura que hace de los autores y las obras que tuvo que pasar al castellano. Sus preferencias se muestran, por ejemplo, en sus palabras sobre *Orgullo y prejuicio*, a la que considera «una novela deliciosa, cuyas ediciones se suceden con periódica regularidad».<sup>85</sup> Considera que Mark Twain es «uno de los grandes humoristas que ha tenido la Humanidad<sup>86</sup>» o que *La feria de las vanidades* «es un maravilloso ejemplo de cómo se puede hacer una obra moral sin sermoneos ni

<sup>82</sup> A. Lázaro Ros, «Tom Sawyer y Huckleberry Finn», en M. Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn (El camarada de Tom Sawyer)* (trad., prólogo y notas de A. Lázaro Ros, nota preliminar de F. S. R.), Madrid, Aguilar, 1949, pp. 25-26.

<sup>83</sup> C. Dickens, *Obras completas* (trad., ensayo biográfico y notas de José Méndez Herrera [trad. de *Tiempos difíciles para estos tiempos* por A. Lázaro Ros]), Tomo II, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 1243-1450.

<sup>84</sup> F. Galván, «Introducción», en Charles Dickens, *Tiempos difíciles para estos tiempos* (ed. de F. Galván, trad. de A. Lázaro Ros, revisada y corregida por F. Galván), Madrid, Cátedra, 2009, p. 59.

<sup>85</sup> A. Lázaro Ros, «Introducción», en J. Austen, ob. cit., p. 12.

<sup>86</sup> A. Lázaro Ros, «Estudio preliminar: el desafortado humorista del Oeste. Vida, humores y humorismo de Mark Twain», en M. Twain, *Novelas completas...*, ob. cit., Tomo I, p. 66.

pedanterías<sup>87</sup>». Pero, con toda probabilidad, su trabajo más intenso y meritorio durante este periodo fue la traducción y edición de los cinco volúmenes de las *Obras completas* de Arthur Conan Doyle. En el primero de ellos deja constancia de su admiración por el personaje principal del autor británico:

*Las novelas de Sherlock Holmes [...] son obras maestras del arte de contar cuentos. En las cuevas de Altamira, en la Cámara de los Lores o en la Real Academia Española, sir Arthur Conan Doyle habría tenido embobado al público con sus relatos. Era un narrador maravilloso. Con algunas de las novelitas de Sherlock Holmes nos ocurre lo que con los buenos habanos: al darles la última chupada, sólo quedan de ellos unas pocas cenizas impalpables. pero ¡qué aroma, qué sabor y qué humo azulado de ilusión! Primera baza que hizo Sherlock Holmes: el haber nacido en novelas químicamente puras. Dicho de otro modo, con ángel<sup>88</sup>.*

También redactó diferentes prólogos de autores a los que no podía traducir o que, directamente, escribían en castellano. Entre estos, en su trabajo sobre José Echegaray se observa una exacerbación patriótica en torno al concepto del honor. Tras desarrollar este brevemente en el Teatro del Siglo de Oro a través de Calderón<sup>89</sup>, no tiene pudor al señalar que: «Ese es también el honor de Echegaray. ¿Será mucho decir que es el de los españoles como grupo étnico<sup>90</sup>?». Y entre aquellos es reseñable lo que escribe sobre Knut Hamsun, quien «fue un *self-made-man*, un hijo de su propio esfuerzo [...] [y] un gran novelista<sup>91</sup>». Después del ostracismo al que fue sometido tras su apoyo al nacionalsocialismo durante la II Guerra Mundial, destaca que, para él, un escritor no debe ser juzgado por sus ideas sino por su producción literaria:

Tendríamos, pues, que el gran escollo de la vida de Hamsun fue la política. Pero como en ese mismo escollo del pensar y el sentimiento colectivo han naufragado tantos literatos y pensadores, desde Sócrates y los profetas de Israel hasta nuestros días, no le restemos – ni agreguemos– méritos por ello. Después de todo, Hamsun fue sincero; no hay más que verlo en las fotografías de principios de siglo, con sus erguidos mostachos «a lo Kaiser» para adivinar hacia donde fueron sus simpatías<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> A. Lázaro Ros, «Thackeray y La Feria de las Vanidades», en W. M. Thackeray, ob. cit., p. 14.

<sup>88</sup> A. Lázaro Ros, «Prólogo», en A. C. Doyle, *Obras completas*, (trad., prólogo y notas de A. Lázaro Ros), Tomo I, 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1960, pp. 12-13. La primera de las obras de estos volúmenes, *A Study in Scarlet*, fue afectada por el lápiz rojo de la censura. El texto ha conservado las pautas dadas por el aparato censor en las diferentes reimpresiones que han llegado hasta nuestros días. Hemos estudiado esta cuestión en J. Guzmán Mora, «La venganza de Jefferson Hope como castigo: el sistema de censura franquista en la traducción de *A Study in Scarlet* (Arthur Conan Doyle), por Amando Lázaro Ros», *Hikma: estudios de traducción*, 18 (2019), pp. 33-55.

<sup>89</sup> Se refiere al momento en el que Pedro Crespo, en *El alcalde de Zalamea*, le dice a Don Lope «el honor/ es patrimonio del alma» (vv. 874-875), en P. Calderón de la Barca, *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea* (ed. de A. J. Valbuena-Briones), Madrid, Cátedra, 1992, p. 101.

<sup>90</sup> A. Lázaro Ros, «Prólogo», en J. Echegaray, *Teatro escogido* (prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1955, p. 50.

<sup>91</sup> A. Lázaro Ros, «Prólogo», en K. Hamsun, *Obras escogidas. I* (trad. de A. Hernández Catá, J. Viana, B. Curiel, F. Vives y J. Leonart; prólogo de A. Lázaro Ros), Madrid, Aguilar, 1957, pp. xxii y xxxi.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. xxxi.

Amando Lázaro Ros, además, desde su salida de la cárcel y hasta su muerte publicó tres novelas, dos cuentos infantiles y un ensayo. Él mismo habla de su obra literaria sin mencionar, por razones obvias, la autoría de la colección de cuentos escritos durante la Guerra Civil española. Tampoco aparece la última de ellas, puesto que faltarían aún cinco años para su publicación y recuerda, con cierta nostalgia, el estreno de la obra teatral en Argentina:

Obras originales he escrito varias; algunas, afortunadamente para mi amor propio, retocando mis apellidos para anglicanizarlos [sic]. De las que no niego la paternidad son la novela *Dios es corazón* (Rollán, Novelistas de hoy) y el ensayo *Unamuno, filósofo existencialista* (Aguilar), además de mis prólogos a las obras de Mark Twain y de sir Conan Doyle. ¡Ah! La eminente actriz doña Lola Membrives, al pasar del género chico al de la comedia, debutó en el teatro Apolo, de Buenos Aires, con una obra mía. *Río revuelto* se titulaba. Conservo el más grato recuerdo del acontecimiento y de la Argentina. No digo el año en que eso ocurrió, por galantería hacia doña Lola. Yo tengo a la vista los setenta. Ella era más joven que yo. No son muchos, ¿verdad? Ponga también que trabajo diez horas diarias y que lo hago muy a gusto<sup>93</sup>.

Más allá de las novelas, que a continuación se verán con detalle pero sin profundizar en su análisis, publicó un ensayo acerca del existencialismo en *Unamuno*<sup>94</sup> y dos libros para jóvenes<sup>95</sup>, estos dentro de la colección «El Globo de Colores» de Aguilar<sup>96</sup>.

La primera de las novelas que Lázaro Ros escribió en estos años pertenece al género policiaco. Se tituló *Alias «El Dormilón»*, la firmó con el pseudónimo A. L. Ross y apareció en la serie de novelas policiacas «El Elefante Blanco» –número 62– de la editorial de Saturnino Calleja<sup>97</sup>. Su aparición se enmarca en un contexto especial para este género dentro de la literatura de la dictadura. Durante los primeros años del franquismo, estos relatos siguen «el molde de las novelas racionalistas de enigma, localizando la acción en países extranjeros y presentando a detectives foráneos como protagonistas, en muchas ocasiones en clara imitación de otros personajes famosos»<sup>98</sup>. Javier Sánchez Zapatero ha ofrecido una explicación a este hecho al afirmar que «difícilmente se podía tolerar la existencia de novelas basadas en crímenes o delitos

<sup>93</sup> A. Ospina Londoño, ob. cit., pp. 14-15.

<sup>94</sup> M. Grene, *El sentimiento trágico de la existencia: análisis del existencialismo. Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre. Seguido de un ensayo, Unamuno filósofo existencialista, por Amando Lázaro Ros*, Madrid, Aguilar, 1952.

<sup>95</sup> A. Lázaro Ros, *Leyendas eslavas* (ilustraciones de M. Ortiz Valiente), Madrid, Aguilar, 1954 y A. Lázaro Ros, *Leyendas de Mesopotamia* (ilustraciones de J. L. Pradera), Madrid, Aguilar, 1956.

<sup>96</sup> M. J. Blas Ruiz, *Aguilar: historia de una editorial y de sus colecciones literarias en papel biblia, 1923-1986*, (con la colaboración de J. L. Sánchez de Vivan Villalba; prólogo de L. A. de Cuenca), Madrid, Libros del Prado, 2012, p. 162.

<sup>97</sup> A. L. Ross, *Alias «El dormilón»*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1948.

<sup>98</sup> J. R. Valles Calatrava, «Los primeros pasos de la novela criminal española (1900-1975)», *Iberoamericana*, II (7) (2002), p. 143. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.141-149>> [Consultado: 14-4-2018].

[en el nuevo Estado], pues su sola mención podía ser interpretada como una muestra de debilidad del régimen»<sup>99</sup>. Dentro de estas condiciones:

Amando Lázaro Ros –traductor de Conan Doyle–, firmando A. L. Ross, escribió en 1947 una novela policiaca cuya acción se situaba en Francia. *Alias «El Dormilón»* narra la historia de Manolo Candelas, ex legionario y maleante español apodado «El Dormilón» por la extraña enfermedad que padecía [narcolepsia], extranjero –«recién llegado por la puerta falsa»– en Francia durante la resaca de la segunda guerra mundial, cuando la célebre «resistencia» instalada en el poder procedía a la depuración de colaboracionistas con el gobierno de Vichy. Escrita con ironía, consigue una acertada descripción de tipos y añade a la intriga la aventura propia de la situación histórica en que se desarrolla, que justifica sobradamente su ambientación<sup>100</sup>.

Vázquez de Parga sitúa su publicación en 1947 y no en la más adecuada 1948, como ha señalado Vicente de Santiago Mulas<sup>101</sup>. A pesar de que el año de edición no aparece en ninguno de los elementos paratextuales de la novela, nosotros situamos la publicación en la misma fecha en la que lo hace este último autor. Para ello, añadimos la información que contiene el expediente de censura de *Alias «El Dormilón»*<sup>102</sup>. Amando Lázaro Ros, tituló en un principio la novela como *Resaca de guerra*. El funcionario no se opone al mismo, pero este sí es cambiado por solicitud del editor al considerar «que sería más propio, por acomodarse mejor al texto» el que finalmente llevó. Gracias a estos archivos podemos afirmar que la obra fue incoada el 3 de abril de 1948 y autorizada una semana después. Por su parte, la petición del cambio de título data del 8 de mayo y el 24 de junio del mismo año entraron cinco ejemplares de la misma en el Negociado de Circulación, por lo que su edición en 1947 es imposible<sup>103</sup>.

Aunque se han apuntado algunas características de la obra, creemos conveniente reseñar su argumento: tras el asesinato de Rosina D’Ori, una bailarina símbolo de la Resistencia, un español debe demostrar que, a pesar de estar en el escenario del crimen, nada tuvo que ver con el mismo. Él desconoce lo ocurrido puesto que la muerte de esta mujer aconteció mientras dormía debido a la narcolepsia que sufre y que le da el sobrenombre del «Dormilón». La novela se desarrolla dentro de la Francia liberada, donde se mezclan personajes españoles exiliados –como el protagonista– y franceses que, al contrario de lo que pudiera pensarse por la situación que atraviesa el país, muestran una gran nobleza en sus actuaciones. En la narración, construida mediante el clásico arquetipo del enigma, hay lugar también para la crítica a la situación que

<sup>99</sup> J. Sánchez Zapatero, «Escritores, policías y atracadores», en T. Salvador, *Los atracadores* (prólogo de J. Sánchez Zapatero), Madrid, Salto de página, 2014, p. 10.

<sup>100</sup> S. Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993, p. 123.

<sup>101</sup> V. de Santiago Mulas, *La novela criminal española entre 1939 y 1975 (Introducción Histórica y Repertorio Bibliográfico)*, Manuel Vázquez Montalbán (pról.), Madrid, Libris, 1997, p. 173.

<sup>102</sup> Expediente nº 2153-45, caja 21/07643, AGA.

<sup>103</sup> Expediente nº 2153-45, caja 21/07643, AGA.

atravesaba el país, eso que el propio Lázaro había titulado en un primer momento como «resaca de guerra»:

Esto ocurría [el crimen que motiva la novela] al poco tiempo de la liberación de París, cuando el ejercicio de las funciones policíacas se hallaba en manos de organismos formados por antiguos miembros de la resistencia clandestina a los alemanes, que procedían implacablemente a la depuración de colaboracionistas y de afiliados a una audaz organización llamada «La Capucha», formada en apariencia por audaces aventureros, resaca de aquel periodo tormentoso de guerras y revoluciones [...] Aventureros, resaca de guerras. ¿Política, colaboracionismo, espionaje? ¿Para qué? El negocio da más en estos tiempos... Sí, negocios sucios en gran escala. Quizá, quizá... esto que quede entre nosotros... desvalijamientos, estafas y demás industrias lucrativas que hoy cultiva mucha gente a la que la guerra quitó el miedo...; pero, repito, en gordo<sup>104</sup>.

La siguiente obra que publicó Amando Lázaro Ros, *Dios es corazón*, narra la última noche de vida de cuatro miembros de la Resistencia –un sacerdote vasco-francés, un español republicano, un judío alemán y un comunista italiano– en una cárcel del Rosellón francés durante la ocupación nazi<sup>105</sup>. A lo largo de sus ochenta páginas, Lázaro Ros realiza, bajo nuestro punto de vista, una alegoría del sacramento de la penitencia cuando uno de los personajes propone que, al encontrarse entre ellos un sacerdote, se confiesen: «¿Por qué no nos contamos nuestras vidas? Pero de verdad, como si estuviéramos confesándonos..., porque yo me confesé hasta los quince años, y dejé de hacerlo cuando ya no tuve valor para decir verdades<sup>106</sup>» A pesar de que este es el tema principal de la obra, sobre todo cuando el español realiza la propuesta desde su incredulidad para convertirse al final de la misma<sup>107</sup>, queremos destacar la descripción que realiza Lázaro Ros de un elemento muy presente en este trabajo: la cárcel. El paisaje que vemos a continuación denota su conocimiento de este tipo de lugares:

Patio de cárcel de una vieja ciudad del Rosellón francés. Uno de los ángulos del espacioso cuadro lo forman dos altas tapias de rojo ladrillo y, en su vértice, se yergue la garita del centinela; dos alas de un edificio carcelario forman el otro. Tres hileras de angostas ventanas enrejadas dan rigidez de lámina geométrica a la superficie lisa del muro de una de las alas. En la planta baja de la otra, una galería de arcos rompe la uniformidad de rectángulos enrejados<sup>108</sup>.

Esta novela religiosa puede ser considerada como un signo de cambio respecto a la nueva espiritualidad arriba indicada. Leída como una confesión del propio autor, es precisamente este tema el que tendría continuidad entre sus trabajos literarios. Así

<sup>104</sup> A. Lázaro Ros, ob. cit., pp. 7 y 50.

<sup>105</sup> A. Lázaro Ros, *Dios es corazón*, Madrid, Rollán, 1952.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 62 y 79.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 5.

puede leerse en uno de los prólogos que escribió, pocos años después, dedicado a la obra de Sigrid Undset, una autora que también se convirtió al catolicismo:

Esa fuerza de la doctrina de Cristo y de la jerarquía católica en su acción sobre el individuo y sobre la sociedad, la fue empujando hacia planos novelísticos de mayor elevación y convirtió a la autora de *Juanita* en la creadora de *Cristina Lavransdatter* y de *Olav Audunsson*; a una novelista buena, como tantos y tantos otros, en una novelista genial (...). El principio religioso llevó a Sigrid Undset a la novela monumental, construida con materiales históricos y psicológicos, sobre la base religiosa del pecado, la confesión y la expiación. El pecado que no se confiesa al ministro de Dios pero que éste absuelva al pecador y le imponga la penitencia expiatoria es una infección que corroe el alma y que infecta a su vez a cuantos rodean al que pecó. Sobre ese eje gira la multivaria [sic] acción de *Olav Audunsson* (...) Sigrid Undset establece, pues, como suprema lección de su novela, el principio católico de la confesión, frente al luterano del arrepentimiento íntimo y de la reparación espontánea<sup>109</sup>.

Y un año antes de morir, publicó Lázaro Ros *Viboral*, una nueva obra sobre la Guerra Civil.<sup>110</sup> En este texto, con una trama «un tanto simplona y [...] [que] linda con la novela rosa<sup>111</sup>», se siguen las vivencias de dos familias durante la contienda cainita. La historia de rivalidad comienza en la población inventada que da título a la novela y se desarrolla entre ella y la capital de España. Allí se encuentra sor Paloma, una monja que se ve obligada a refugiarse y a vivir como civil para evitar la persecución republicana en casa de una antigua alumna de su convento. Las referencias al pasado son constantes y, desde una visión cercana al carlismo, se pone en paralelo al conflicto de 1936 con los enfrentamientos entre los tradicionalistas y los liberales a lo largo del siglo XIX. La novela guarda menos referencias biográficas de las que han sido señaladas<sup>112</sup> y en ella su «autor proclama la posibilidad de superar las divisiones ideológico-políticas de la sociedad española y de llegar a un compromiso que impediría el estallido de una nueva guerra<sup>113</sup>». De la obra se suprimieron dos pequeños fragmentos que Lázaro aceptó sin introducir cambios. En el veredicto del censor encontramos la lectura que hizo de la obra:

Este libro, en rigor, es una visión personal y novelada de la Guerra civil española, parecida, en lo anecdótico y en lo circunstanciado, a las otras guerras civiles que el autor recuerda y trae a colación. La trama la tejen fundamentalmente, dos familias. Una de *Viboral*, un supuesto pueblo de Navarra, donde se inicia el relato con las [sic] participación heroica

<sup>109</sup> A. Lázaro Ros, «Sigrid Undset», en S. Undset, *Obras escogidas*, M. Bosch Barret y J. Armada (trad.); A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1958, pp. 24-25.

<sup>110</sup> A. Lázaro Ros, *Viboral*, Madrid, Aguilar, 1961.

<sup>111</sup> M. Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*, Tomo I, Madrid, José Porrúa, 1982, p. 258.

<sup>112</sup> M. Rodríguez Espinosa, «Lázaro Ros...», ob. cit., p. 683.

<sup>113</sup> P. Sawicki, *La narrativa española de la Guerra Civil (1936-1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa*, I. Ochlewska Fernández y P. Sawicki (trad.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, p. 287. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc25f0> [consultado 14-4-2018].

de los Requetés, y otra madrileña. Los Goñi y los Robredo, con todo cuanto gira en torno a ellos, enlazadas, al modo de novela rosa, casándose el comunista Carlos –idealista y honrado ciertamente, con caballeroso comportamiento– con la católica Paloma, y un hermano de ésta, liberal, sirviendo en el Ejército nacional, con una hermana de aquel, educada en el mismo Colegio que Paloma había sido novicia, huyendo del amor de Iturri, otro navarro bravo. –Por inconvenientes, debe suprimirse lo subrayado en los folios 214 y 222. – Con esta salvedad, puede autorizarse<sup>114</sup>.

En todo caso, coincidimos con el afán superador de la guerra que contiene el texto, como confirman las palabras de uno de sus personajes:

Quien no triunfa, está perdido. Al principio, los odios son implacables. A los pocos años, las familias de las víctimas se olvidan de sus muertos. ¡Mala suerte! La vida tiene sus exigencias y es preciso vivir en la nueva situación, creada por los triunfadores. ¿Quién se acuerda ya de los muertos del fuerte de Viboral? ¿Quién se acordará de estos muertos de ahora al cabo de setenta años? Unos levantan frentes [sic] a otros, durante la lucha, a sus muertos respectivos como parapeto o como una frontera. Pero los muertos, muertos están. Lo contrario sería perpetuar la guerra civil, convertirla en crónica<sup>115</sup>.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Amando Lázaro Ros mantuvo una intensa relación con la literatura. Como se ha visto, en el ámbito académico ha sido recordado y estudiado principalmente como traductor desde perspectivas críticas y comparatistas. Sus traducciones tienen aún vigencia: es una de las opciones elegidas –con las pertinentes modernizaciones de giros lingüísticos y corrección de erratas– cuando se trata de reeditar a autores clásicos como Dickens. Del mismo modo, su trabajo es aún válido y elogiado al aparecer de nuevo en el mercado obras que solo han sido traducidas una vez al castellano<sup>116</sup>. Pero poco se ha apuntado sobre su papel como prologuista. No solo fue el encargado de transmitir el mensaje de autores clásicos y contemporáneos desde la lengua origen hasta la lengua meta, sino que, además, escribió sobre muchos de ellos. Con sus introducciones contribuyó a la formación de una imagen concreta sobre ellos.

Como escritor, podemos afirmar que Amando Lázaro Ros es el autor del libro de cuentos *Los guerrilleros de Extremadura*, dato que figuraba de manera ambigua, ya fuera

---

<sup>114</sup> Expediente nº 2832-61, caja 21/1332, AGA. Las oraciones omitidas son las siguientes: «Nos lanzamos a un movimiento militar, y resulta que las únicas fuerzas verdaderamente luchadoras son las de los soldados mercenarios: el Tercio y los Regulares» y «Lo malo es que parece que van a convertir nuestro colegio en cárcel. No saben donde meter tanto preso. La gente está contagiada de un odio terrible. Por todas partes surgen denuncias, y lo peor es que hay algunos que las simulan para presentarse como nacionales auténticos...» y pertenecen a dos párrafos situados en A. Lázaro Ros, *Viboral...*, ob. cit., pp. 305 y 316.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>116</sup> Ian Gibson ha señalado que *El camino de Santiago* de Walter Starkie se trata de un libro «[m]uy bien traducido por Amando Lázaro Ros», en I. Gibson, «Prólogo», en W. Starkie, *El camino de Santiago. Las peregrinaciones al sepulcro del apóstol*, I. Gibson (pról.); A. Lázaro Ros (trad.), Palencia, Cálamo, 2010, p. 8.

por la inexactitud en el título de la obra o la confusión de la autoría con otro escritor apellidado Lázaro. Esta obra contrasta con el discurso que desarrolló, antes de morir, en *Viboral*. Se trata de dos percepciones antagónicas de la Guerra Civil publicadas en dos momentos muy diferentes de su vida: el compromiso político con las ideas revolucionarias para la primera y la senectud, tras los cambios personales que vivió tras su paso por la cárcel, durante el franquismo.

Precisamente, los más de cinco años que estuvo en prisión en la postguerra suponían un vacío documental dentro de su vida. Era sabido que, por sus inclinaciones políticas, había sido víctima de la represión desde 1939. Pero los motivos permanecían en el silencio. Lázaro Ros fue condenado a muerte como responsable de los asesinatos en la retaguardia republicana de Madrid de Vicente Gallego y Luis Ceñal. No fue al paredón, según indica Arturo del Hoyo, por la intervención de su hermana monja. A esta condena, que fue conmutada en repetidas ocasiones durante los años siguientes hasta llegar a la libertad condicional, hay que añadir el proceso por su relación con la masonería durante 1931 y su apoyo a la II República durante la guerra.

También hemos observado dos cambios de posicionamiento en la vida de Amando Lázaro Ros. El primero de ellos es su paso del socialismo al comunismo en plena Guerra Civil, lo que llevó al autor a planteamientos más radicales que se intuían en los artículos de la última etapa en *Claridad*. Posteriormente, en los primeros años de la década de 1940 y por razones que aún deberemos determinar, el autor experimenta una conversión hacia el catolicismo. Esto tiene reflejo no solo en sus obras *Dios es corazón* y, en menor medida, *Viboral*, sino también en prólogos como el dedicado a Sigrid Undset.

En definitiva, nos encontramos ante un personaje poliédrico y de difícil adscripción ideológica si se observan sus trayectorias literaria y personal. Un reconocido traductor cuya obra de creación literaria, sin ser brillante, ha caído, salvo mínimas excepciones, en el olvido. Amando Lázaro Ros es el ejemplo de toda una vida dedicada a la literatura, de la que formó parte como traductor, editor, periodista y escritor. Sirva esta investigación para rescatar su nombre del olvido e incorporarlo al estudio del espacio literario español entre 1930 y 1960.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANAND, M. R., *Novelas escogidas*, J. Fernández-Yáñez, J. Galler, S. Galileano, A. Lázaro Ros y F. Sáinz (eds.); A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1961.
- AUSTEN, J., *Orgullo y prejuicio*, A. Lázaro Ros (trad y pról.), Madrid, Aguilar, 1946.

- BERTRAND DE MUÑOZ, M., *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*, Tomo I, Madrid, José Porrúa, 1982.
- BIANCHI, A. A., *Teatro nacional*, Buenos Aires, [s.n] (Imp. Cuneo), 1920.
- BLAS RUIZ, M. J., *Aguilar: historia de una editorial y de sus colecciones literarias en papel biblia, 1923-1986*, L. A. de Cuenca (pról.), Madrid, Libros del Prado, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, A. J. Valbuena-Briones (ed.), Madrid, Cátedra, 1992.
- CHECA GODOY, A., *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- «Consejo de guerra contra un periodista», *ABC*, 15-9-1935, p. 43 (en línea, fecha de consulta: 14-4-2018).
- CORNEJO, J., «Traduciendo desde el exilio (7): Amando Lázaro Ros», *El Trujamán: revista diaria de traducción*, 18-10-2011. Disponible en: <[https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/octubre\\_11/18102011.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/octubre_11/18102011.htm)> [Consultado: 15-04-2018].
- DELEDDA, G., *Obras escogidas*, A. Lázaro Ros, J. Miguel Velloso y G. Gossé (trads.), Madrid, Aguilar, 1958.
- DICKENS, C., *Obras completas*, José Méndez Herrera (trad. y pról.), Tomo II, Madrid, Aguilar, 1949.
- DOYLE, A. C., *Obras completas*, A. Lázaro Ros (trad. y notas), 5 vols., Madrid, Aguilar, 1953-1955.
- «El ex director de Seguridad señor Andrés Casaus, muerto a tiros», *ABC*, 11-9-1934, p. 21. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1934/09/11/021.html> [Consultado: 14-04-2018].
- «Esquelas», *ABC*, 30-11-1986, p. 105 (en línea, fecha de consulta: 14-4-2018).
- GALVÁN, F., «Introducción», en Charles Dickens, *Tiempos difíciles para estos tiempos*, F. Galván (trad.), Madrid, Cátedra, 2009, pp. 7-62.
- GIBSON, I., «Prólogo», en W. Starkie, *El camino de Santiago. Las peregrinaciones al sepulcro del apóstol*, I. Gibson (pról) y A. Lázaro Ros (trad.), Palencia, Cálamo, 2010, pp. 4-8.
- GUZMÁN MORA, J. «La venganza de Jefferson Hope como castigo: el sistema de censura franquista en la traducción de *A Study in Scarlet* (Arthur Conan Doyle), por Amando Lázaro Ros», *Hikma: estudios de traducción*, 18 (2019), pp. 33-55.
- GRENE, M., *El sentimiento trágico de la existencia: análisis del existencialismo. Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre*. Seguido de un ensayo, Unamuno filósofo existencialista, por Amando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar, 1952.
- JACKSON, G., *Spanish Republic and the Civil War, 1931-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- JAMES, H., *Obras escogidas*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1958.

- JIMÉNEZ CARRA, M. N., *La traducción del lenguaje de Jane Austen*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2008.
- KIPLING, R., *Muchas fantasías*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1955.
- LÁZARO ROS, A., «Los campesinos socialistas de Móstoles convierten 175 fanegas de erial en un vergel», *Claridad*, 6-4-1936, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «Con los colectivistas campesinos de España», *Claridad*, 7-4-1936, pp. 8-10.
- \_\_\_\_\_, «Centenares de familias campesinas, redimidas de la servidumbre», *Claridad*, 13-5-1936, p. 4.
- \_\_\_\_\_, «A espaldas de Cristo-Rey crece una colectividad campesina», *Claridad*, 4-7-1936, p. 7.
- \_\_\_\_\_, «Los hombres que conservaron Cuatro Vientos para la República», *Claridad*, 13-8-1936, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_, «Los pueblos de Sevilla contra las hordas del general zafio y borracho», *Claridad*, 26-8-1936, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_, «Los campesinos en nuestra guerra de liberación», *Claridad*, 19-4-1937, p. 4.
- \_\_\_\_\_, «Los guerrilleros rojos de Extremadura, 2. El castillo de la zagala», *Estampa*, 15-5-1937, pp. 15-16. Enlace. [Consultado: 14-04-2018].
- \_\_\_\_\_, «Los guerrilleros rojos de Extremadura, 5. El lobo», *Estampa*, 5-6-1937, pp. 20-21. Enlace. [Consultado: 14-04-2018].
- \_\_\_\_\_, «Ni olvidar ni perdonar», *Claridad*, 10-1-1937, p. 3.
- \_\_\_\_\_, *Los guerrilleros de Extremadura*, Barcelona, Ediciones Españolas, 1938.
- \_\_\_\_\_, «Introducción», en Austen, J., *Orgullo y prejuicio*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1946, pp. 11-16.
- \_\_\_\_\_, «Tom Sawyer y Huckleberry Finn», en Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn (El camarada de Tom Sawyer)*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1949, pp. 21-26.
- \_\_\_\_\_, *Dios es corazón*, Madrid, Rollán, 1952.
- \_\_\_\_\_, «Estudio preliminar: el desafortunado humorista del Oeste. Vida, humores y humorismo de Mark Twain», en M. Twain, *Novelas completas y ensayos*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), tomo I, Madrid, Aguilar, 1953, pp. 7-100.
- \_\_\_\_\_, *Leyendas eslavas*, M. Ortiz Valiente (ilus.), Madrid, Aguilar, 1954.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en J. Echegaray, *Teatro escogido*, A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1955, pp. 11-52.
- \_\_\_\_\_, *Leyendas de Mesopotamia*, J. L. Pradera (ilus.), Madrid, Aguilar, 1956.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en B. Rusell, *Obras escogidas: filosofía, ensayo, novela*, J. Fuentes, J. Novella Domingo, M. Pereyra y L. Conde Vélez (trads.); A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1956, pp. 13-60.

- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en K. Hamsun, *Obras escogidas. 1*, A. Hernández Catá, J. Viana, B. Curiel, F. Vives y J. Leonart (trads.); A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1957, pp. XI-XXXII.
- \_\_\_\_\_, «Thackeray y *La Feria de las Vanidades*», en W. M. Thackeray, *La feria de las vanidades*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1957, pp. 11-16.
- \_\_\_\_\_, «Sigrid Undset», en S. Undset, *Obras escogidas*, M. Bosch Barrett y J. Armada (trad.); A. Lázaro Ros (pról.), Madrid, Aguilar, 1958, pp. 11-32.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en A. C. Doyle, *Obras completas*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Tomo I, 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1960, pp. 7-40.
- \_\_\_\_\_, *Viboral*, Madrid, Aguilar, 1961.
- LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, A., *Catálogo de Periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1981.
- MAÑÁ, G.; GARCÍA, R.; MONFERRER, L. y ESTEVE, L. A., *La voz de los naufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.
- MARANGON BACCILOLO, G., «Lengua y dialecto en la comedia *Il Berretto a sonagli* de Luigi Pirandello y su traducción al español por A. Lázaro Ros», en E. Ortega Arjonilla (dir.), *Translating Culture. Traduire la cultura. Traducir la cultura*, Granada, Comares, 2013, pp. 1227-1238.
- MATEOS, J. C., *Bajo el control obrero. La prensa diaria en Madrid durante la guerra civil, 1936-1939*, tesis doctoral dirigida por Mirta Núñez Díaz-Balart, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- OLMOS, V., *La casa de los periodistas. Asociación de la Prensa 1895-1950*, Madrid, Asociación de la Prensa, 2006.
- ONCÍNS MARTÍNEZ, J. L., «La variedad dialectal de Huckleberry Finn y su versión al español», *Anuario de estudios filológicos*, 16 (1993), pp. 331-342 Disponible en: <http://hdl.handle.net/10662/2361> [Consultado: 14-04-2018].
- OSPIÑA LONDOÑO, A., «La experiencia de veinticinco años de traductor. Contada por Amando Lázaro Ros», *Emisora cultural Universidad de Antioquia (Medellín)*, 79 (1956), pp. 11-15.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M., «Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar», *TRANS: revista de traductología*, 2 (1997), pp. 153- 164. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2367> [consultado 14-4-2018]. [Consultado 14-04-2018].
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M., «La traducción como forma de exilio», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75 (1) (1998), pp. 83-94. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/000749098760110648> [Consultado 14-04-2018].
- \_\_\_\_\_, *Recepción y traducción como procesos de mediación cultural: Vanity Fair en España*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998 [microforma].

- \_\_\_\_\_, «Lázaro Ros, Amando», en F. Lafarga Maduell y L. Pegenaute (coords.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 683-684.
- ROSS, A. L., *Alias «El dormilón»*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1948.
- SALAÜN, S., *La poesía de la Guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.
- SALZMAN, I., «5.4.3. Roberto Casaux», en O. Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Volumen II, Buenos Aires, Galerna, 2002, pp. 281-298.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Escritores, policías y atracadores», en T. Salvador, *Los atracadores*, Madrid, Salto de página, 2014, pp. 5-16.
- SANTIAGO MULAS, V. DE, *La novela criminal española entre 1939 y 1975*, Manuel Vázquez Montalbán (pról.), Madrid, Libris, 1997.
- SANTONJA, G., *La República de los libros: el nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SAWICKI, P., *La narrativa española de la Guerra Civil (1936-1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc25f0> [Consultado: 14-04-2018].
- THACKERAY, W. M., *La feria de las vanidades*, A. Lázaro Ros (trad. y pról.), Madrid, Aguilar, 1957.
- TWAIN, M., *Novelas completas y ensayos*, A. Lázaro Ros (trad. y estudio), 2 vols., Madrid, Aguilar, 1953.
- URQUIZA, J. J. DE, *Testimonios de la vida teatral argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- VALLES CALATRAVA, J. R., «Los primeros pasos de la novela criminal española (1900-1975)», *Iberoamericana*, II (7) (2002), pp. 141-149. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.141-149>> [Consultado: 14-04-2018].
- VÁZQUEZ DE PARGA, S., *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.



## JUAN BENET Y EL PENSAMIENTO MÍSTICO: MÁS ALLÁ DEL FATALISMO\*

### JUAN BENET AND MYSTICAL THOUGHT: BEYOND FATALISM

JORGE MACHÍN LUCAS  
University of Winnipeg

#### RESUMEN

El presente artículo aborda la influencia mística en la obra literaria de Juan Benet. Es un aspecto crucial para entender el deseo de los protagonistas de sus novelas de volver al origen y de recomenzar la historia frente a la ruindad de un mundo en guerra y en destrucción. Es un anhelo, por supuesto, frustrado por la cruel realidad que les rodea de guerra, de ruinas y de destrucción física y moral. Esto se puede apreciar sobre todo en novelas tales como *Volverás a Región*, *Una meditación*, *Un viaje de invierno* o *Saúl ante Samuel* y en su libro de ensayos *El ángel del señor abandona a Tobías*.

PALABRAS CLAVE: Juan Benet, mística, intertextualidad, palimpsestos, postmodernidad.

#### ABSTRACT

This article is about mystical influence in the literary works of Juan Benet. This is a crucial aspect so as to understand the desire of the protagonists of his novels to return to the origin and to start over history against the evilness of a world at war and in destruction. Of course, it is a longing which has been frustrated by the cruel reality which surrounds them, with war, ruins, and physical and moral destruction. All this is obvious in such novels as *Return to Region*, *A Meditation*, *A Winter Trip* and *Saul Facing Samuel* and in his book of essays *The Angel of the Lord Abandons Tobit*.

KEY WORDS: Juan Benet, mysticism, intertextuality, palimpsests, postmodernity.

«El arte –decía Nietzsche–, no consiste en ampliar sus límites sino en buscar cada vez más límites» (Juan Benet, «El gran estilo», *Cartografía*, 128).

Es lugar común el entender la obra de Juan Benet (1927-1993), en todos sus géneros, pero sobre todo en el novelístico, en el cuentístico y en el ensayístico, como un gran manifiesto (meta)literario de fatalismo, de decadencia y de ruina, sobre todo en

---

\* Recibido: 09-10-2018 / Aceptado: 09-05-2019.

su célebre «ciclo novelístico de Región». En esa línea andan los estudios fundacionales y canónicos de Vicente Cabrera, de Malcolm Compitello, de Ricardo Gullón, de David Herzberger o de John B. Margenot III, entre tantos otros. No obstante, no se ha enunciado hasta el momento de manera sistemática que en los textos benetianos gravita, implícita y explícitamente, un quimérico deseo de vencer a ese cruel hado y de redimir y de salvar a la estirpe humana (Machín Lucas, 2015). Es un anhelo frustrado, por supuesto, por los prosaicos rigores de la cruel realidad de este mundo, compartido por toda una generación de escritores de la segunda mitad del siglo XX influidos por la mística.

El origen de este deseo benetiano de acabar con nuestra ruín historia de ambiciones y de belicismo y de renacer en otra Historia en mayúscula de igualdad y de justicia universal es doble. Por una parte, es puramente ontológico, una necesidad del ser de buscar explicaciones a su limitada esencia, percepción y temporalidad. Por otra, es intertextual, constituido por todo un mosaico de citas (248), como diría Julia Kristeva, o por un número notable de «hipotextos» o de textos preexistentes según Gérard Genette (5) que le han germinado y a los que él ha parodiado, algo típico de la cultura postmoderna (Lara Rallo, 138). Esta peculiar y autorreferencial apuesta de Benet empieza, así pues, desvirtuando y desmontando las piedras angulares del realismo, tan imperantes en la cultura y en la literatura españolas, para acabar divagando, con tono tan digresivo como admonitorio, acerca de las «zonas de sombras» de una realidad y de un ser que busca sus orígenes para recomponer su identidad, fragmentada por los conflictos que le ha tocado vivir, y para encontrar una vía nueva de comunión con todos los seres del mundo.

La crítica benetiana, prácticamente al completo, se cerró en ese límite heurístico que separa el pesimismo y el derrotismo de la nada más absoluta en las diégesis de sus novelas y cuentos y en las especulaciones de sus ensayos. No apreció la esperanza que, a pesar de estar llena de lógico escepticismo, a veces asoma nostálgica y emocionadamente entre sus enmarañados textos y que clama por atravesar ese umbral vital y epistemológico que hay entre la vida y la muerte, entre lo real y lo irreal, para descubrir una nada mística, plena espiritualmente. Este deseo, que subvierte los dictados del positivismo contra el que se alzó nuestro autor (Machín Lucas, 2001, páginas 23 y ss.), es propio de su *forma mentis* tan humanística como inconformista. Es el de volver a lo originario a través de la taumaturgia literaria y de un estilo trabajado y depurado para minorías altamente intelectuales con la intención de escapar de un destino aciago predeterminado: el de las luchas de poder en la historia, dominadas por su «elemento irracional y pasional» (*Puerta de tierra*, p. 177).

De allá dimana la única posibilidad de llegar a un mundo caracterizado por la justicia social y por la equidad cósmica. Como el mismo Benet menciona otra vez

desde el espíritu iconoclasta y revisionista, predestructor y muchas veces nihilista de su maestro intelectual Nietzsche, si se hacen las cosas del revés, se tarda más, pero se encuentran más cosas y más nuevas (*Del pozo*, p. 67). Y esto es lo que –cómo no, infructuosamente– pretenderá hacer el narrador madrileño de *Región*: encontrar lo más novedoso en lo más viejo o la paz y la alegría más totales en el paraíso perdido, en la infancia reencontrada, en el útero materno, en la sopa primigenia, en el caldo primordial de la primera charca –más poética o filosófica que científica– que dio vida a su ser y a todos los entes de la creación.

Todos sus temas capitales en sus digresiones –el tiempo que nos domina, el espacio casi yermo que nos sustenta a duras penas, el destino inapelable que nos rige, la memoria impostora que selecciona y que adultera nuestros recuerdos, el conflicto y a la vez la dialéctica entre la razón y la pasión que nos castran como seres humanos plenos o la fatalidad que nos predestina, que nos envuelve y que nos asfixia, entre otros– se dirigen centrípetamente hacia el vórtice de una serie de reflexiones acerca de la necesidad de dar marcha atrás en la historia y de volver a lo más trascendente desde lo más inmanente, desde el examen solipsista de nuestra ipseidad. Allá, en ese microespacio de revelación, quiere Benet encontrar y abrir las puertas de un segundo origen para acabar con nuestra injusta historia y transformarla y reiniciarla con otra Historia de perfección una vez aprendidos y corregidos nuestros grandes errores, como pueden ser, por poner unos ejemplos, el egoísmo, el narcisismo, el abuso de la fuerza o la falta de solidaridad. Una idea que, por cierto, es más socialista que cristiana –aunque en su origen ambas se parecían–, sobre todo si se tiene en cuenta la cercanía que hubo en los últimos años del franquismo y a principios de la democracia entre el mismo Benet y esa ideología –sobre todo con el PSOE–, impulsado por su mentor y gran amigo, el ex falangista y Director General de Propaganda franquista, Dionisio Ridruejo, luego opositor declarado al régimen.

Esta idea tan «deconstructora» como «reconstructora», la de volver al inicio de los tiempos para reiniciar el programa de la historia con un nuevo hombre y una nueva raza perfeccionados, pretende asimismo ampliar nuestro conocimiento. Quiere ser una expansión gnoseológica de una realidad última que, para Benet, siempre se le escapa a la percepción y a la razón social, una que ha sido sin duda alguna consensuada para mantener el poder, las jerarquías, el sistema de clases sociales y, en general, todo el *statu quo* en nombre de un concepto muy relativo de orden. Según este novelista, «la ciencia es un estadio intermedio» para analizar el campo de lo real y del conocimiento y «la realidad aprendida es una realidad a medias y por tanto tan irreal como real» (*El ángel*, pp. 105-6). Por lo tanto, al volver al origen se podrá deconstruir esa ciencia y encontrar sus errores iniciales que no la permitieron haber avanzado ni más ni mejor en nuestra historia. Allí, además, se revelará un «sublime» largo tiempo esperado, sobre todo

si entendemos este concepto como una expresión de lo inefable para Jean François Lyotard (pp. 78-81). Ese es el de una realidad ulterior que no podemos expresar con nuestro lenguaje convencional creado por nuestras limitadas mentes que solo pueden verbalizar lo poco que es perceptible para ellas. Solo se puede llegar a mínimamente a conceptualizar y a entender ese espacio-tiempo que está más allá de la lógica, de la materia y del sonido con «ese otro *yo* irracional y activo» que caracteriza la naturaleza de la indagación esotérica benetiana (Molina Ortega, p. 129).

Ni que decir tiene que este intento al que le lleva su inagotable sed de conocimiento, más que de comunicación, le emparenta con una nutrida tradición de autores que impone lo esotérico sobre lo exotérico, la búsqueda inmanente y trascendente sobre el examen de lo referencial y la semiosis sobre la mimesis. El listado sería inacabable, pero unos ejemplos de los más ilustres y cercanos a Benet serían las tradiciones místicas ibéricas y europeas de la Edad Media y del Renacimiento (la católica, la cabalística o la sufi, verbigracia), así como los románticos, los simbolistas, las vanguardias (con el surrealismo a la cabeza, sobre todo), la poesía de Juan Ramón Jiménez o de un Octavio Paz, la novela de Alejo Carpentier, la filosofía de María Zambrano o de Eugenio Trías, el cine de Vittorio de Sica (especialmente en *Milagro en Milán*) o de Andrei Tarkovski, o «la poesía del silencio» española de José Ángel Valente, de Antonio Gamoneda y de Clara Janés, entre otras fuentes. Todos estos movimientos o autores exploraron como él las «zonas de sombras» de la realidad y ampliaron las del conocimiento. Buscaron también el origen como evasión de la realidad y «como intento utópico de redención humana», tal y como vi hace pocos años en un artículo acerca de la obra de Gamoneda (Machín Lucas, p. 240). Todos ellos intuyeron espacios y tiempos interconectados en los que puede residir la *gnosis* que no son meramente cábalas literarias o teóricas, sino que pueden existir realmente más allá del alcance de nuestros sentidos y de nuestras lógicas.

El problema somos nosotros mismos y nuestras propias limitaciones perceptivas que nos han llevado a un pensamiento racional, cientifista o cartesiano insuficientes (de los que curiosamente Benet vivió como ingeniero de obras públicas), producidos por un consenso de mentes como las nuestras que tampoco han alcanzado su uso pleno. Estos pensamientos pretendidamente lógicos ya propuse en otro artículo que son también defendidos por sus sumos sacerdotes universitarios a veces de manera irracional y dogmática, como si constituyeran otro tipo de fe («Aproximaciones», p. 25), sobre todo cuando disertan acerca de las preguntas nunca contestadas sobre el origen de la vida o del universo. Es contra ellos contra los que cargará sus tintas el autor de *Volverás a Región*, un ingeniero que tan solo ejerció como tal, con precisión científica, en su vida civil. También manifesté acerca de la obra de Valente, con la que guarda en estos aspectos bastantes similitudes, que lo antirracional ayuda a lo racional,

al llenar algunos de sus vacíos epistemológicos, para el progreso de una nueva historia premoderna en el nacimiento de la postmodernidad (José Ángel Valente, p. 294). Ese es el camino que va a seguir toda su obra literaria.

Aunque nunca estuviera entre sus lecturas preferidas, Benet no fue ajeno al pensamiento místico por sus proximidades con sus ideas acerca de la preponderancia de lo irracional sobre lo racional y de la importancia del examen inmanente y trascendente, sobre todo desde su noción de lo enigmático. Esta es para Ken Benson, en el discurso benetiano, al que vio desde una óptica estructuralista como un conflicto entre razón y espíritu (1989), «como una poética del enigma caracterizada fundamentalmente por lo que denominamos «la retórica del oxímoron», esto es, un imaginario alternativo al realista que se centra en la experiencia del mundo como enigma» (2004, p. 29). Esta noción de enigma oximorónico produce una síntesis desde su tesis y su antítesis constituidas por dos conceptos opuestos ilógicamente, las dos caras de una misma realidad, la afirmativa y la negativa. Esto es parecido a lo que defendió Félix de Azúa en el diálogo entre el texto de caja y los ladillos o acotaciones marginales en *Un viaje de invierno*, que puede ser oximorónica, paradójica o explicativa. En el fondo, la de Benet es una exploración más allá de lo racional similar a la de cualquier mística que se inscribe en esta era que algunos denominan como postmoderna en la que el avance y la saturación del capitalismo, del materialismo, del hedonismo y de lo tecnológico han desnaturalizado el mundo, su sociedad y su cultura (Jameson, p. 1) de lo espiritual.

Esta era postindustrial contra la que reacciona Benet recibe el espíritu de hiperproducción artística de la modernidad que vio sagazmente Walter Benjamin, el cual entendió que destruía el «aura» o la esencia inmaculada y única de la auténtica obra de arte (pp. 217-251). El intento de Benet va a ser el de recuperar ese «aura» no racional para devolvernos el origen perdido de la manera más prístina. Lipovetsky de hecho cree que lo postmoderno como cultura supone una ruptura declarada con el espíritu ilustrado (p. 118), lo que situaría al narrador de *Región* en una de las líneas epistemológicas más importantes de ese movimiento de análisis del presente histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial y a la pérdida de fe en la razón que produjo su devastación. Benet mismo afirmaba lo siguiente sobre el pensamiento místico que se opone nostálgicamente a nuestra ruindad y miseria y que, según sus autores, nos lleva a una ignorancia más plena y placentera frente a la oximorónica *nigra lux*, a la *nigra fons* o al *Deus absconditus*:

Insoslayablemente situados en el tiempo trascendido, los místicos vinieron ya a hablar de la nostalgia humana por el tiempo absoluto –el tiempo del animal ocupado y encerrado en un instante presente–, en el que parece insinuarse la conclusión del drama de la razón por la destrucción de la temporalidad que le ha sido asignada (como si semejante temporalidad indisolublemente unida a aquella que la creó no la arrastrase en su caída)

y la transustanciación del hombre –sin abandonar la figura humana– en esa cosa divina que en virtud de la omnisciencia reducirá el enigma por la vía opuesta, pero para alcanzar la misma meta, que la ignorancia (*El ángel*, pp. 134-135).

Yendo ya directamente hacia las obras de Benet, cabe decir que sus prosas y ensayos ratifican la hermenéutica de Adriana Minardi que propugna que sus espacios regionatos y sus ficciones actúan, respectivamente y en términos generales, como «condensados ideológicos» hacia el futuro (p. 198), como «matriz de conocimiento» del pasado y del presente, y como reflexión programática del futuro (p. 180). La misma crítica considera correctamente que la historia en Benet es un «agente de un futuro [...] operador ideológico de la utopía» («*Hacer la historia*», sin página). Ese concepto de utopía hacia el que se dirige Benet es posiblemente más amplio de lo que puede parecer y llega hacia un futuro que radica paradójicamente en un pasado ideal más allá de lo perceptible, hacia la antimateria y el silencio que demuestran que los conceptos de materia y de sonido que tenemos no son racionales ya que carecen de explicación a la totalidad de su esencia y de su estructura.

En este espacio-tiempo hay un conocimiento ulterior y tal vez superior a lo que reputamos como pretendidamente real. Aspira a ser esotérico, teleológico, el de la causa final, el del origen del *ontos* y del *logos* como nuevo futuro, el de otro destino que sustituya a este que nos devora. Está más allá de lo referencial, de la historia y de la memoria, en el olvido del mundo, en el supuesto origen presemiótico de una nueva palabra esencial, matriz. Va hacia más allá de la historia de los hechos registrados o por registrar por los historiadores, por los cronistas y por los voceros de los regímenes que nos gobiernan. Va hacia otros tipos de historias, tanto la que no podemos ver, más allá de lo real, como la que pudo haber sido y nunca fue. Va hacia un pasado elemental e idealizado también, como ya hemos visto, como catarsis personal y colectiva para purgar los errores cometidos y para, con la lección ya aprendida, no volverlos a cometer y poder vivir en paz.

Por consiguiente, estamos más allá del cronotopo de Región y de las afligidas y clamantes conciencias de sus personajes. A la cronología multiforme de la obra benetiana (un poliedro de tiempos, con tiempo cronológico, tiempo de la narración, tiempo de la historia, tiempo de la conciencia...) se añade un tiempo más lleno de claroscuros para los legos, para los no iniciados: el tiempo moral, el tiempo ético, el tiempo justiciero. Es un tiempo que vuelve al origen reclamando justicia universal. Este momento histórico aparece mostrado por Benet en algunas estampas, simulacros sin origen real de lo originario y de solución a nuestros males, si seguimos las ideas de Baudrillard (pp. 9-10). Benet entiende que esas estampas son como brillantes, misteriosas y fugaces imágenes estáticas, una especie de descripciones congeladas y

cerradas en sí mismas, el momento en que se inmoviliza y se manifiesta «un cruce o una coincidencia entre líneas argumentales» (1999, p. 151).

Aunque el propósito de tales estampas es revelar un gran misterio pararracional y mostrarnos un nuevo inicio, finalmente estas no tienen una unidad semiótica sino infinitas interpretaciones, tantas como puedan darle el mismo autor y cada lector. Esa es la gran paradoja del acto literario y del saber en general: todo intento de ir hacia una fórmula o hacia una solución global a nuestros males es vano en la realidad en que vivimos. Estamos en el debate eterno entre lo ideal y lo real y en lo que Ihab Hassan denomina como «indeterminancia», la suma de indeterminación e inmanencia (p. 91), a saber, una penetración en nuestras fragmentadas conciencias, en nuestra interioridad, para explicarlas, para reconstruirlas y para intentar trascenderlas hacia un punto indeterminado ya que todavía nadie conoce el porqué de las cosas ni para qué las hacemos. Toda ciencia está hecha tan solo con la ilusión de llegar al conocimiento y al bien supremo sin saber qué forma ni qué contenidos pueden tener. Estamos, en definitiva, ante la muy postmoderna noción de «incertidumbre», lógica y existencial, tan cacareada por Benet como por sus críticos.

Continuamos en el espectro de lo ideal, que es el que nutre y da sentido a la literatura y a las ideas humanas. Conviene dejar sentado que esa búsqueda de los límites, no solo del bosque de Mantua (que no se atreven ni a cruzar los habitantes regionatos de sus inmediaciones en *Herrumbrosas lanzas* –p. 417–) sino también de la realidad, de la materia, del sonido, de la razón, del espacio, del tiempo y de la vida, es de orden trascendente (*Un viaje de invierno*, p. 248). De allá se podría originar un nuevo mundo más perfecto en oposición al regionato *locus eremus* (Machín Lucas, 2009, p. 161), que es controlado *manu militari* e inapelablemente por el anciano cústode de una razón social inmemorial y principal represor y agresor de la pasión individual, el fiero Numa, tanto como por unas fuerzas impersonales que controlan, desde el bosque de Mantua, las vidas de todos los regionatos.

Esta se representa como una vuelta al origen, pero en realidad es una ida por primera vez, más implícitamente intuida o presentida que explícitamente expresada, pero que subyace en el agónico subconsciente de Benet y de los narradores que crea. Esta idea del retorno, que en la diégesis principal de sus novelas regionatas se presenta como una fracasada marcha hacia la muerte, procede intertextualmente del filósofo Nietzsche (el eterno retorno de «la rueda del ser» que nos ha de llevar evolucionando a un futuro mejor y a la eternidad –Nietzsche, 2009, p. 261–) y del historiador clásico Jenofonte (el retorno a Grecia de los mercenarios griegos de Ciro, que lucharon contra su hermano Artajerjes II, el Rey de Persia, acaudillados tras la muerte del primero por

Clearco y, tras el óbito de este, finalmente por el mismo autor de la obra). En ambos casos se hace una parodia de esos «hipotextos».

Vamos ya a comentar ciertos extractos que confirman la tesis que se defiende en este artículo de que Benet tenía un deseo de encontrar soluciones trascendentes a la miseria moral de este mundo más allá del pesimismo y del fatalismo en el que se ha detenido la crítica hasta ahora. Por ejemplo, en la que muchos consideran como su obra maestra, su primera novela *Volverás a Región*, se habla de esa vuelta al origen para comenzar una nueva historia con los errores aprendidos. Eso sucede durante el diálogo, que en realidad se convierte en dos monólogos ya que sus obsesivos portavoces, inmersos en la vorágine de sus rememoraciones, apenas se escuchan. Es el que hay entre Marré Gamallo y el doctor Daniel Sebastián. Ambos personajes, con su falta de *decorum*, es decir, con la ausencia de diferencias de clase social o culturales en los estilos de sus enunciaciones, son portavoces de la ideología benetiana. Se dice que para la «reanudación del ciclo crónico» existe un «*regressus ad uterum* para borrar los errores y descarríos de la edad presente y preparar el nacimiento de una nueva raza» con respecto a un viaje anual que tiene «el valor de un rito, el misterio de una fe y el sentido de una confirmación» (p. 154). Solo la muerte, en el turbio mundo de Región, de congelada temporalidad y de inapelable destino hacia el fracaso custodiado por el Numa, podría abrir sus puertas.

En su segunda novela, *Una meditación*, el viaje de la lúbrica Leo Titelácer y de Carlos Bonaval a la cueva de la Mansurra en las montañas del Hurd, que a él le puede servir para superar la frustración de no haber consumado otro viaje que, años antes, hizo con otra mujer, tiene mucho de búsqueda originaria en los límites entre la vida y la muerte, entre el eros y el tánatos, entre un presente estático y un futuro que mira hacia un pasado que nunca existió, y entre lo artificial y lo natural. Mientras los amantes se encaminan a consumir su pasión amorosa, el reloj de Cayetano Corral se acciona hacia un tiempo de destrucción que bien puede ser la antesala de un nuevo y esperanzador origen. Este tiempo es solo comprensible mediante una intuición que está más allá de nuestros sentidos y que será posterior al final de la diégesis de la novela y tan solo reconstruible por el lector en su mente tras su decodificación textual. Antes de que esto suceda, se expresa lo siguiente:

Y eso era en definitiva lo más desconcertante, lo que quizá mantenía en el inconcluso y silenciado reloj un imperceptible germen de animación que se alimentaba de una sorpresa que no había sido explicada para conservarse en una esperanza que no había sido desmentida (p. 80).

Lógicamente, ese «germen de animación», esa «sorpresa» y esa «esperanza» que no han sido desmentidos por una razón insuficiente epistemológicamente aluden

a esa posibilidad de encontrar la justicia histórica más allá de la muerte después del arrasamiento cronológico y telúrico de la zona al final de la diégesis.

En su tercera novela, *Un viaje de invierno*, la memoria como estructura genética «suprapersonal», que disipa y niega todo lo vivido, trata de retrotraerse «a una edad sin fechas, la iluminada jornada de un ayer envuelto en ámbar temporal sin movimientos ni enigmas, sin evolución ni crecimiento ni estaciones ni sonidos...» (p. 206). Este pasado congelado es el del inicio del cosmos justo antes de la gran explosión que activará su peculiar cronología hacia la eternidad como se ha visto en los párrafos anteriormente citados. En una de sus últimas novelas, titulada *Saúl ante Samuel*, tal vez la mejor en cuanto a su síntesis y expurgo de temas anteriormente tratados en otras obras, a su calidad estilística, a su originalidad y a su profundidad de pensamiento y a la variedad y a la concentración de temas argumentales abordados, hay un beso de despedida que deja a sus protagonistas «en esa vertiente del limbo que mira hacia la devastación y la sordera...» (p. 315), «...hacia una corriente del tiempo paralela y opuesta a la cotidiana» separadas tenuemente y al otro lado de la mítica laguna Estigia, la de la muerte (p. 370). Es sin lugar a dudas una referencia a ese tiempo invertido, opuesto al cronológico convencional de las agujas del reloj, que nos llevará a ese pasado tras la destrucción de nuestro mundo («la devastación») y tras el silencio («la sordera») de donde broten el primer fonema y la palabra matriz de una nueva era. Finalmente, en uno de sus libros de ensayos más conocido, *El ángel del señor abandona a Tobías*, Benet afirma que, en última instancia y en una lectura profunda, el suyo

...es el sueño del silencio, de la carencia de la palabra, del estatuto –por decirlo de manera etimológica– infantil de la naturaleza, del largo momento preauroral que no sacude su sopor aun cuando las primeras voces articuladas anuncian el despertar de un nuevo día (p. 70).

Es curioso que un autor tan prolijo en palabras, en cultismos, en tecnicismos, en una gramática abigarrada, en una sintaxis laberíntica, esteticista y poética, de frases larguísimas, de subordinadas y de paréntesis, todo ello de ancestros proustiano y faulkneriano, aspire a cancelar nuestro sistema lingüístico por completo. Tal vez, como buen científico que era, supiera que cuanto más se alarga un objeto hasta el infinito más se difumina hasta llegar a aparentar su desaparición. Por tanto, a falta de un nuevo lenguaje más perfecto que nos lleve al bien y a la justicia, para desvelar ese misterio él propone la máxima cantidad de palabras y de conceptos para definir el máximo posible de aristas de la poliédrica realidad que vemos y de la que no vemos.

Esta es, en conclusión, la puesta en escena literaria por parte de Benet de una expansión del campo de lo real y de una vuelta al origen para reconstruir un orden mítico y místico frente a una injusta y soberbia razón social con una esperanza, llena de

mucho escepticismo, de llegar a una justicia absoluta y eterna. No obstante, su único intento de crear una nueva «realidad indefinible e infinita» (*La inspiración y el estilo*, p. 223) más que a través de lo esotérico o de lo argumental se redujo al valor taumatúrgico de sus digresiones o especulaciones pseudofilosóficas, de sus palimpsestos más notables (Friedrich Nietzsche, William Faulkner, Marcel Proust, Euclides da Cunha, Sir James George Frazer, Henry James, la historiografía clásica y la *Biblia*...) y de su propio estilo, que Fraser conecta con procesos mentales que están más allá del ámbito de la razón (p. 68). El autor del mundo de *Región* dice lo siguiente al respecto: «¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?» (Ibid.).

Este ingeniero de la escritura debió detallar más concretamente que un estilo solemne, decoroso e intertextual más que crearla nos puede conducir hacia ella aunque sea tan solo en nuestra imaginación. Final y lamentablemente, el pesimismo y pragmatismo de la experiencia benetiana ante los desmanes y horrores de la historia y ante su conocimiento sobre la Guerra Civil española hace que ese utópico sueño de redención colapse ante la proterva realidad de las luchas de egos y de los conflictos humanos. Como dice muy sabiamente en *Saúl ante Samuel*: «El tiempo se yergue a la voz de la justicia, pero sólo se incorpora ante la visión de la venganza» (p. 385). La justicia, por ende, es un ideal por el que se ha de luchar y sus absolutos acaso solo se puedan encontrar en el idealismo del arte que nos transporta a otros mundos. En este mundo en que hemos nacido, por el contrario, desde la experiencia y desde las voces oraculares de la historia, el recurso más rápido y contundente para atajar la violencia sigue siendo la violencia individual o colectivo-militar mucho más que el diálogo. Benet nunca cruzó los límites hacia la nueva realidad, aunque desde el umbral, clamó por que los traspasáramos algún día con la evolución de una nueva ciencia para investigar y desarrollar mucho más: la de la mística.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Antoni Vicens y Pedro Rovira (trad.), Barcelona, Kairós, 2012.
- BENET, J., *Una meditación*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- \_\_\_\_\_, *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Del pozo y del Numa (Un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Un viaje de invierno*, Diego Martínez Torrón (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Saúl ante Samuel*, John B. Margenot III (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.

- \_\_\_\_\_, *Volverás a Región*, Víctor García de la Concha (coment.), Barcelona, Destino, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro ediciones, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Herrumbrosas lanzas*, Madrid, Santillana - Alfaguara, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- BENJAMIN, W., «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en Hannah Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 1968, pp. 217-251.
- BENSON, K., *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Stockholm, Stockholms Universitet, Romanska Institutionen, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam-New York, NY, Rodopi, 2004.
- CABRERA, V., *Juan Benet*, Boston, G. K. Hall, Twayne World Author Series, Twayne Publishers, 1983.
- COMPITELLO, M. A., *Ordering the Evidence: «Volverás a Región» and the Civil War Fiction*, Barcelona, Biblioteca Universitaria Puvill, 1983.
- DE AZÚA, F., «El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*», *Cuadernos de la Gaya Ciencia*, 1 (mayo de 1975), pp. 7-21. (Reimpreso en *Vernon*, pp. 147-157).
- FRASER, B., *Understanding Juan Benet. New Perspectives*, Malcolm Alan Compitello (prólogo), Columbia, SC, The University of South Carolina Press, 2013.
- GENETTE, G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Channa Newman and Claude Doubinsky (trad.), Gerald Prince (prólogo), Lincoln, Ne & London, University of Nebraska Press, 1997.
- GULLÓN, R., «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Ínsula*, 319 (junio de 1973), pp. 2 y 10.
- HASSAN, I. H., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.
- HERZBERGER, D. K., *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek, IN, The American Hispanist, 1976.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JENOFONTE. *Anábasis. La expedición de los diez mil*, José Luis Vidal (intr.) y Ángel Sánchez-Rivero (trad.), Barcelona, Planeta, 1993.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, Jordi Llovet (trad.), Barcelona, Lumen, 1981.
- LARA RALLO, C., *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Analecta Malacitana, 2007.
- LIPOVETSKY, G., *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- LYOTARD, J. F., *The Postmodern Condition*, Geoff Bennington and Brian Massumi (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

- MACHÍN LUCAS, J., «Juan Benet al trasluz: palimpsestos subversivos en Región», *Cuadernos hispanoamericanos*, 609 (marzo de 2001), pp. 19-28.
- \_\_\_\_\_, *El primer Juan Benet (1965-1972): La forja de un estilo novelístico*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009.
- \_\_\_\_\_, «La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico», *Lectura y signo*, 4 (2009), pp. 239-71.
- \_\_\_\_\_, *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.
- \_\_\_\_\_, «Aproximaciones (supra), (intra) y (extra)literarias a lo irracional en las letras hispanas de los siglos XX y XXI: un esbozo de teoría del caos», *La nueva literatura hispánica*, 16 (2012), pp. 9-54.
- \_\_\_\_\_, «Los palimpsestos de Jenofonte, de la mística y de Nietzsche en la narrativa de Juan Benet», *Ínsula*, 825 (año LXX), (septiembre 2015), pp. 8-11.
- MARGENOT III, J. B., *Zonas y sombras: aproximaciones a «Región» de Juan Benet*, Madrid, Pliegos, 1991.
- MINARDI, A., «Hacer la Historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra civil*, de Juan Benet. La construcción del intelectual después de Franco», 2006. Disponible en [www.ucm.es/info/especulo/numero32/hacerhis.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/hacerhis.html) [fecha de consulta 05-10-2018].
- \_\_\_\_\_, «Las tramas de la historia entre la memoria, la utopía y la guerra: *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet y *El laberinto mágico* de Max Aub», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... 6. Historia y política*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 192-201.
- \_\_\_\_\_, *Historia, memoria, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos*, Madrid, Pliegos, 2012.
- MOLINA ORTEGA, A. M., *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, José Rafael Hernández Arias (trad. y notas), en *Nietzsche*, Vol. II, Madrid, Gredos, 2009, pp. 11-380.

# UNA POÉTICA DE LA HERIDA EN *BELGRADO* DE ANGÉLICA DE LIDDELL\*

## A POETIC OF WOUND IN ANGÉLICA LIDDELL'S *BELGRADO*

PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ  
Universidad de Almería

### RESUMEN

En este estudio analizaremos dos núcleos semióticos con los que Angélica Liddell va a basar la estructura interna de su obra, *Belgrado: la herida y la cicatriz*. Con estos dos motivos epidérmicos comprobaremos que la escritura liddelliana está atravesada por una cartografía herida, donde los personajes que intervienen en la obra serán traspasados por el horror y la masacre que han implicado las Guerras Yugoslavas.

PALABRAS CLAVE: Angélica Liddell, herida, cicatriz, Guerras Yugoslavas.

### ABSTRACT

In this study, we will analyse two semiotic nucleus upon which Angélica Liddell has based the internal structure of her work. *Belgrado: wound and scar*. With these two epidermic motives we confirm that liddellian's writing is pierced by a wounded architecture, where the characters that take part in the work will be affected by the horror and massacre caused by Yugoslav Wars.

KEYWORDS: Angélica Liddell, wound, scar, Yugoslav Wars.

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra, *Belgrado: canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, ganó el accésit al Premio Lope de Vega. Es una de las obras que la compañía Atra Bilis nunca ha representado por la estructura extensa de la obra. Solo se estrenó en enero de 2009 con la mano de Alfonso Ramos en la sala Valle-Inclán de la RESAD. La obra se estructura en 13 escenas, en las que los personajes están sometidos a la violencia, al silencio, a las no-respuestas de la catástrofe. No se define por la palabra. La palabra no es capaz de

\* Recibido: 20-12-2018 / Aceptado: 09-09-2019.

abarcas todo el horror, como señala Cavarero (2008); el horror cuyo efecto es paralizar, quedarse mudo y vulnerable ante la barbarie. La mirada que se desplaza porque no es capaz de mirar una imagen atroz que el individuo no puede ver, solo gira la cabeza o se tapa los ojos, es una manera de la que se siente vulnerable, herido. De ahí la importancia de una nueva escritura, que a través de ella el horror pueda leerse, no por quienes borran la mirada de las víctimas, sino por quienes quieren transformarlo y dar una corporeidad al silencio.

La guerra de Yugoslavia consistió en un conjunto de enfrentamientos étnicos y armados, entre la etnia serbia y los bosnios, eslovenos, croatas y albaneses. Los conflictos empezaron cuando Eslovenia y Croacia declararon su voluntad de independencia a la Federación Yugoslavia, tras su desintegración con la muerte de Tito en 1975. En 1991 se inicia el estallido del primer conflicto, después se expandiría a otros países, produciéndose guerras civiles, las cuales desencadenaron fatídicas consecuencias. La cadena de conflictos terminó en 2001 cuando la OTAN bombardeó la ciudad de Kosovo. Uno de los momentos más espeluznantes y violentos de la Guerra que recoge Angélica Liddell es la masacre de Srebrenica donde fueron asesinados más de 8000 de bosnios musulmanes. La masacre empezó el 11 de julio cuando el general Ratko Mladic dio la orden de entrar sin permiso en Bosnia. Después Milosevic, Izetbegovic y Tudman firman los tratados de Paz, cuyos acuerdos se prepararon en Dayton en noviembre de 1995. En 1996 los albaneses entraron en conflicto. Entre 1912-1941 los serbios ejecutaron limpiezas étnicas. Se produjo otra masacre donde 59 albaneses fallecieron. En 1999 intervino la OTAN, donde bombardearon la ciudad de Kosovo. En 2006 Milosevic muere en su celda tres semanas antes de que concluyera el proceso de su juicio. Ratko Mladic había sido condenado por el Tribunal Penal Internacional de la Haya en 2017. Según el informe preparado por el Centro de Investigación y Documentación en Sarajevo fija el número de 100.000 muertos, de los cuales 65% eran musulmanes bosnios, un 25% serbios y un 8% croatas, mientras que el Centro Internacional de Justicia Transicional habla de 140.000 víctimas de la guerra.

Angélica Liddell, consciente del gran sufrimiento causado en la guerra de los Balcanes, se enfrenta al acto de escribir tras la ruina de la carne y la humanidad:

Lo que pasó en los Balcanes es el horror grabado a fuego y sangre, es lo más siniestro que ha pasado aquí, al lado nuestro, porque desde Italia se daba un salto y se llegaba. [...] Cuando esta gente destinada a aliviar el sufrimiento fracasa. Que fracase la literatura ya es un hecho, pero que fracase la acción es tan doloroso, tan frustrante. Quería hablar de toda esta gente que está pie de guerra, no de la que escribe, sino de la gente que trabaja en mitad del fuego (Hénriquez, 2007, p. 30).

Los protagonistas, Baltasar y Agnes, intentan recoger los momentos más escabrosos de la guerra. Son personajes que se encuentran al límite de sus cuerpos,

de la violencia y la lucha, como comprobaremos en el análisis de la obra. Liddell va a intentar con la historia de esta guerra que la acción no sea un fracaso, sino lo contrario, una nueva esperanza de la que va a partir del fracaso de la palabra. Liddell se siente frustrada porque la revolución y la protesta no transforman al individuo. Es consciente del fracaso y de la mentira en el uso del lenguaje.

Se ha dado al lenguaje un lugar equivocado, una supremacía que no ha sido correspondida. Este fracaso va a permitir una lectura del otro. La posibilidad de reconciliación con el otro se debe a las estrategias que Angélica Liddell emplea y conforma una escritura corpórea, como tal redefine Acedo Alonso (2009) a la luz de las aportaciones de Margo Glantz y Luisa Valenzuela, es aquella escritura que

parte de una experiencia dolorosa, extrema, que se hace cuerpo textual para dejar testimonio, para hacer historia y memoria [...], que pone de manifiesto la dimensión discursiva de nuestra corporeidad, y desafía al poder -una red de discursos- que pretende des(es)cribirnos (Acedo Alonso, 2009).

A través de estos resquicios y grietas la literatura sobrevive, donde los supervivientes pueden escribir sobre el daño, donde las cicatrices rescatan lo olvidado. Belgrado se convierte en una ciudad cuya lengua se encuentra vulnerable y herida. La palabra en *Belgrado* es frágil y enferma. Se desliza entre los escombros y la sangre. Los himnos que encabezan en cada escena, según Silvia Monti, actúan como bisagras-intersección entre una escena y otra; conforman la lengua de la alteridad, la de la herida y la guerra que se sacraliza, y es venerada por los serbios. Estos textos breves poéticos son «espacios de suspensión, que permiten al lector/espectador distanciarse de lo que acaba de leer/escuchar y al mismo tiempo le dan al conjunto un ritmo pausado y casi hierático» (Monti, 2016, p. 163). García Manso (2014, p. 161) reflexiona sobre estos himnos que podrían ser utilizados para ser cantados y leídos durante la puesta de escena. El empleo de este lenguaje sagrado es otro modo de incidir en las estrategias empleadas para extirpar el dolor de la mente de las víctimas, silenciado por los discursos dominantes.

## **2. LA HERIDA DEL INDIVIDUO**

Baltasar comete el error de socorrer al hombre a quien ha sido disparado en la calle, ante la impasibilidad de las personas. Este gesto provoca que Zeljko, (que aparece en la escena octava), un paramilitar, que pertenece a un grupo ultranacionalista serbio, lo secuestre. Este personaje actúa con violencia. Para Zeljko el castigo era su educación, la violencia con que le inculcaba era corpórea, se inscribía en su cuerpo. Su cuerpo obedece solo a esas órdenes que se han inscrito en él. El cuerpo es leído según la relación de poder (Foucault, 2000). Solo recibe el dolor a través del castigo:

acabé metido en grupos violentos  
porque necesitaba que alguien me ordenara constantemente  
porque yo no sé vivir sin recibir órdenes  
porque necesitaba obedecer, obedecer (Liddell, 2007, p. 90).

El cuerpo de Zeiko es un cuerpo disciplinado, solo atiende a las órdenes que le enuncia. Está sujeto a la obediencia, a una relación de poder en el que se encuentra subordinado. En otro fragmento se observa cómo Baltasar se identifica con el asesino por las heridas, esto significa la igualdad entre uno y otro por la marca de la piel, la del dolor:

Tengo heridas como las tuyas,  
tengo heridas como las tuyas,  
¿cómo puedo compartir heridas con las de un asesino?  
¡Un pusilánime con la misma angustia con un asesino! (p. 106).

Sin embargo, Zeljko en un momento de vulnerabilidad, acaricia la colcha de terciopelo. Su rudeza se aplaca con la suavidad del terciopelo. Zeljko no se perdona a sí mismo cuando se da cuenta del momento en que ha sido arrastrado por la fragilidad. Las palabras performativas de Baltasar provocan el suicidio de Zejklo.

Acarició la colcha de terciopelo, Agnes.  
Acarició lentamente la colcha de terciopelo.  
Lo hizo con verdadera sensibilidad.  
Se lo dije,  
le dije, has acariciado la colcha de terciopelo, Zejlko,  
entonces se pegó un tiro en la lengua,  
se voló la lengua de un disparo.  
Pero lo primero fue su lengua.  
Su lengua saltó en pedazos por los aires (ibíd).

La lengua se destroza por el disparo. Se inutiliza cualquier posibilidad de comunicación. La imposición del silencio remite a la no-mirada, al lugar donde el horror se puede leer desde el silencio. La herida viene a ocupar toda la escena. Un grito que acaba siendo explosionado en mil pedazos, mudo. Zejhko se despoja de su cuerpo, de los rasgos humanos para convertirse en un alarido que se encarga de expresar la sonoridad de la violencia (Cavarero, 2009, p. 40). La herida se desplaza para ser escuchada, para ser leída desde el canto, desde la pérdida y sacralización de la lengua.

Entra en la casa de Borislav, hermano de Zljeko. Resulta llamativo el empleo del pañuelo en la escena última de la obra. Baltasar admira cómo dobla Borilav los pañuelos de algodón. Se lo dice y él le responde: «No me acostumbro a los de papel. A esos que usted hace pedazos» (2007, p. 134). Es llamativo porque según mi parecer trata de convertir la palabra en un pañuelo. El pliegue que le hace el pañuelo, «con

auténtico esmero» es un gesto de vulnerabilidad. Es un pañuelo de algodón, lo dobla en un gesto minucioso. Borislav es consciente de la suavidad que tiene en sus manos. Es un hombre que está fuera del patrón de soldado de la guerra. Este pliegue podría ser una continuación a otra escritura, a una escritura del pañuelo. Gruia, en palabras de Walter Benjamin, afirma que el poema se inscribe desde la fragilidad y el vuelo: «Es decir se trataba de convertir el poema en pañuelo» (2016, p. 121). Pero también añade el desgarramiento de sus roturas. De esta forma, nos encontramos con otro discurso construido por los trozos de papel que ha roto Baltasar. Su gesto es más áspero que el anterior. Los dos tejidos representan dos fuerzas opuestas entre sí, la brutalidad y la suavidad, dos formas distintas de inscribir la historia en la memoria de quienes han sobrevivido. Por lo que la escritura liddelliana no solo es una escritura dramática, sino también una escritura corpórea, que deja huella en la historia personal del individuo, ya sea describiéndola o remendándola de los despojos y costuras desplazados al silencio.

### 3. LA HERIDA DEL LENGUAJE

¿Cómo escribir el dolor de la humanidad tras la catástrofe? ¿Cómo escribir el dolor de una ciudad destruida desde la raíz, desde el grito? Ese dolor que Celan plasmó en la lengua alemana, la lengua de los alemanes que asesinaron a sus padres, se expresó a través de la poesía. Según Blanchot (2002) la temática del texto sobre lo que sucedió en Auschwitz se convierte en testimoniar sobre la imposibilidad de escribir sobre él. Cuando llega el momento en que el dolor supera a los discursos poéticos y ficcionales, la lengua se atrofia, se deforma (Vasserot, 2014, p. 10). Es necesario recurrir a otro lenguaje para que esta resista.

Los supervivientes de la guerra y de los holocaustos intentaron reconstruir una identidad marcada por la culpa y la vergüenza, una identidad que no era correspondida. El escritor Primo Levi, tras haber pasado por el Holocausto, no se dio cuenta hasta entonces de su identidad, una identidad que fue inscrita bajo el estigma del horror y la ceniza. Al volver a su tierra temía no poder ser escuchado, que su familia no atendiera el grito que guardaba en su interior. Por lo que escribió la primera parte de sus memorias, centrándola en los momentos vividos en el campo de concentración de Auschwitz no con un lenguaje excesivo y sangriento, sino con un lenguaje más propio de un científico<sup>1</sup>.

El lenguaje es cuestionado en casi toda la obra. En la escena duodécima llama la atención la decepción de un personaje, médico, con que justifica la inutilidad de la

---

<sup>1</sup>«Levi acostumbrado a mirar la realidad con los ojos analíticos de un científico, un tipo de científico especial puesto que trabaja la química inorgánica, contempla las cenizas y el lenguaje desde la misma perspectiva» (Glantz, 2008, p. 163).

lengua. La palabra no sirve para nombrar o describir el horror producido. El ruido aísla al individuo y no existe espacio para la comunicación:

Prefiero pasar diez horas en esta fábrica  
que curar un rasguño.  
Me mareo de pensarlo.  
El ruido de las máquinas.  
Me aísla de los hombres.  
Tampoco se puede hablar.  
Es mejor no hablar.  
Inutilizar la lengua.  
Con ese ruido desaparece la lengua  
la lengua aquí no sirve (Liddell, 2007, p. 131).

El lenguaje en la capital de Belgrado se destroza, donde ha sido cicatrizada la palabra, el lenguaje no tiene la capacidad de sostenerse, de no evitar salir afectado por la crueldad y la violencia<sup>2</sup>:

El lenguaje se pierde.  
Se pierde en estos lugares.  
Kosovo,  
allí no se forjaba la historia  
allí no se puede combatir la injusticia,  
allí no se podía amar la humanidad,  
solo miseria y salvajismo (Liddell, 2007, p. 16).

Agnes se siente decepcionada y desconfiada con la palabra. Su trabajo consiste en informar y comunicar los hechos que están ocurriendo en la guerra. Sin embargo, no se siente capacitada de seguir relatando a través del lenguaje de la guerra porque lo considera falso y arbitrario. La única vía de expresar la guerra sin poder quebrarse o sentirse vulnerable es la literalidad. Ha de sostener el lenguaje bajo los moldes y arquetipos de la información periodística porque si no la escritura se deforma. Aun así, Angés expresa que no puede continuar escribiendo a través de un lenguaje que le ha privado de libertad. Desea mostrar la realidad de una ciudad sitiada por el poder del fuego.

No se puede hablar del horror si no es canalizado a través de un lenguaje denotativo: «Y el torturador no encuentra otro nombre / que sea el torturado» (2007, p. 24). El dolor solo puede ser nombrado por medio de la noticia y la precariedad simbólica. Sin embargo, Angélica Liddell cuestiona la imagen dada en los medios de comunicación, una imagen que oculta a los oprimidos, que no conmociona y se adecua a la opinión general (2010, p. 41). Es desde esa contradicción que quiere revelar

---

<sup>2</sup> Es inevitable pensar en la reflexión de Scarry (1965) sobre la desconstrucción del lenguaje como consecuencia de la tortura ejercida sobre el prisionero. El dolor reduce el lenguaje hasta el punto de que el prisionero solo emite alaridos y balbuceos.

las miserias que ocultan los políticos sobre la historia de las víctimas. El discurso de los dictadores ofrecido por los medios de comunicación desdibuja la identidad de los supervivientes y de las víctimas.

Liddell quiere romper así el pacto ficcional del lector, golpear su cabeza sobre una mesa de disección, proponiendo un texto sin adornos estilísticos, ni un léxico edulcorado, donde solo el lenguaje de la no-literalidad pueda transmitir las atrocidades de la guerra de los Balcanes. Un texto informativo que solo tiene la función de transmitir los hechos que se han producido desde el fuego y el llanto. Sin embargo, no puede eludirse la construcción de la metáfora en él, ya que esta será un apoyo cuando el lenguaje se quiebra por el dolor. El dolor solo es perceptible cuando es contemplado. Derrida (2002) propuso que el texto debe precisar de un género para que pueda ser leído. El reconocimiento de ciertos objetos que puedan ser visualizados en el imaginario común sobre el horror, propician que lo que estamos leyendo nos espante. Como lectores nos sentimos vulnerables, nos hemos desprovisto de metáforas por las que podíamos evadirnos de la barbarie. Anxo Abuín (2015) alude a este lenguaje informativo a una poética de las listas, aquella en la que

las listas se asientan, naturalmente, en la idea posmoderna de no-relato (...). El uso de una escritura, manifiesta la resistencia ante los discursos totalizadores y autoritarios, y la disolución del acontecer dramático, porque la realidad es diversa y caótica y el lenguaje insuficiente para dar cuenta de su diversidad impenetrable (Abuín, 2015, pp. 49-50).

Proponemos en este trabajo otra poética, una poética del cuerpo, donde las incursiones físicas se resisten al poder y al sometimiento atroz sobre los individuos, donde es posible leer y construir a partir de esta poética discursos subversivos donde tanto la angustia colectiva como la individual pueden ser escuchadas.

#### **4. UNA CARTOGRAFÍA QUEBRADA**

La mayoría de los bosnios se quedaron sin víveres de agua, enfrentándose al frío y al hambre, quedaron a merced de los serbios y de las tropas holandesas que les brindaron un cobijo que después sería una trampa, llevándoles por un camino fortuito a la muerte. Bosnia era declarada por la ONU «zona segura». Las tropas serbias entraron, como hemos anunciado en la introducción el 11 de julio de 1995. La mayoría de los bosnios fueron alojados a una fábrica de baterías, Potocari, donde también encontraron una muerte segura. El resto tomó el camino del éxodo.

En este país todos son supervivientes. Han sobrevivido a los tiranos  
Kosovo a veinte grados bajo cero y lo ético.  
Es el Danubio,  
es el Danubio el que está colaborando en toda esta locura.  
Atestado de cadáveres (Liddell, 2007, p. 15).

Las ciudades Belgrado y Srebrenica se convierten en montañas de cuerpos sin identidad hasta que organizaciones a favor de las víctimas y sus familiares lucharon por recuperar su dignidad y así cerrar la herida. Muchas de las familias se han encontrado con los cuerpos de sus familiares sin la totalidad de los huesos. La mayoría fueron despedazados, mutilados y enterrados en fosas secundarias. En una de ellas, Kamenica, todavía se encuentran miles de cuerpos sin exhumar. Las familias tienen la esperanza de hallar la mayoría de los huesos para poder darles una sepultura digna y acabar así con el infierno. Belgrado es una ciudad que se ha construido por la mancha, por la búsqueda incesante de recuperar sus recuerdos, su historia personal y colectiva. Liddell muestra una ciudad levantada con los restos de los cadáveres, cuya lengua sobrevive débil, la dramaturga va a intentar construir una nueva lengua sobre las cenizas, con la que puede identificarse el individuo tras la masacre:

Dragan: Belgrado es una de las ciudades más antiguas de Europa, con más de 7.000 años de historia, conquistada por 40 ejércitos y 38 veces reconstruida desde su ruina.

¿Qué le parece extraño?

¿Quiere ver la mesa dónde estudió el Mariscal?

En 1945 el mariscal unificó las seis repúblicas manteniendo la paz durante 30 años (p. 8).

Es significativo que este fragmento abra la acción en el Museo de la Revolución, donde es un espacio de la memoria. Belgrado pasó ser conquistada por los celtas y los otomanos en 1455. Los turcos se retiraron en 1881. Serbia reclamó el territorio, poblado por la mayor parte por los albaneses. La ruina es la característica de la conquista. Belgrado es una ciudad cicatrizada, cosida con la ira y la sangre de la guerra. Ioana Gruia destaca su potencial corrosivo: las ruinas funcionan, «a la vez como una piel agresiva (que se renueva siempre construyendo un cerco asfixiante)» (Gruia, 2016, p. 118). Asimismo, la ruina significa una abertura al pasado y al presente. Los escombros son la huella, la cicatriz que han dejado detrás de sí la guerra, el fuego y la historia. La ruina, cuya sombra es inquietante, trastoca lo cotidiano y lo íntimo, llegando incluso a amenazar la lengua con que está construida la identidad del individuo. Es la conexión de la historia colectiva a la individual, ya que como analizaremos, los restos están presentes en el pensamiento del individuo, sobre todo en las voces de los protagonistas, cuyas historias son atravesadas por los escombros:

Baltasar: Es extraño.

Que esta ciudad pueda seguir llamándose Belgrado, que uno pueda seguir viajando a Belgrado, es decir me marcho a Belgrado, o voy a coger un avión destino a Belgrado, es extraño que Belgrado exista, decir Belgrado, la palabra Belgrado y que Belgrado sea una ciudad, en la misma ciudad de los asesinos. No quiero ver la mesa dónde estudió. No quiero perder la fe en la Educación (Liddell, 2007, p. 9).

Belgrado es el espacio del odio por el otro, de la sed de venganza y poder. El nombre de la ciudad se convierte en un nombre extraño. El protagonista es consciente

la maldad de las personas, sin embargo, quiere creer y mantenerse firmemente en la ignorancia. El nombre de la ciudad es un nombre usado bajo la mentira y la violencia. La propaganda política ha dado una imagen de victoria y armonía, mientras al otro lado de la ciudad, en las fronteras seguían las luchas encarnecidas entre etnias.

La herida aparece en los espacios aniquilados, donde los rostros se hallan desfigurados, cubiertos por miles de capas de silencio. Nancy ya se refería a los campos de exterminio como espacios no representantes de la representación, donde los sujetos carecen de rostro y de cuerpo para poder existir, para poder considerarse autónomos e independientes del poder. Los campos contruidos por muros, por cemento y ceniza se imponen, dominan sobre los cuerpos heridos, deformados, aquellos que no imitan «la representación» que quiso para sí el nazismo: un bloque de sentido, sin fisuras, «cuya afirmación y triunfo tienen lugar en el silencio» (Nancy, 2006, p. 52). Como bien señala Acedo para poder reafirmarse sin fisuras necesita de un sujeto sin rostro, sin rasgos humanos (Acedo, 2013, p. 6)<sup>3</sup>. Según Cavarero la no-representación se da en la mirada cuando se aparta por cómo es dada la repugnancia o la ofensa. Aunque *Belgrado* no se componga de la arquitectura concentracionaria, encarna vivencias inmirables. Liddell recurre a la repetición, al cántico para poder ser reveladas y comprendidas las fisuras de una ciudad soterrada bajo la imagen del no-rostro:

Al contrario de los edificios públicos, las habitaciones son espacios que, a pesar de brindar protección e intimidad, se tambalean bajo la sombra de la violencia y del mal. La geografía urbana se agrieta llegando a desestabilizar la tranquilidad de los personajes. Se ven amenazados por las roturas externas que se cuelan en sus mentes. No se pueden desplazar y se revelan en una explosión violenta, negando la posibilidad de fuga.

## 5. LA HERIDA DE GÉNERO

La herida no solo traspasa los cuerpos de las ciudades y del individuo, sino también los cuerpos de las mujeres. En la guerra de Yugoslavia, como en el Holocausto, las mujeres fueron violadas de manera sistemática<sup>4</sup>. Agnes, el alter-ego de Angélica Liddell, confiesa sus heridas, sus cortes en las que subyacen una narración violenta y traumática:

Agnes: Ya me empiezo a cortar con cosas.

<sup>3</sup> Primo Levi comentó la no figuración del rostro del enemigo. Para él y otros supervivientes el enemigo era quien no tenía rostro humano tampoco nombre: «estaban alejados, eran invisibles, inaccesibles» (2013, p. 193).

<sup>4</sup> Es necesario incidir en la cuestión de que el número de testigos era menor en el caso de las mujeres. Según Glantz (2008, p. 216) se debe a dos motivos, uno biológico y otro etimológico.

Son los accidentes que llegan,  
que llegan el accidente,  
un corte superficial, por azar, un dedo,  
sin inocencia,  
son ya un corte y una quemadura,  
¿nunca te ha pasado?  
Cuando piensas en otra cosa  
y te cortas un dedo (Liddell, 2007, p. 24).

El fragmento con que inicia el primer monólogo muestra la carga semiótica de la herida. La intención de autolesionarse no es inocente, sino justificada. La herida confiere así en términos deleuzeanos como el acontecimiento, el accidente esperado a que se encarna en la piel. El cuerpo va a ser el soporte, por donde se inscribe la herida como acontecimiento. El corte refleja a otros pliegues que desvelan las voces de aquellas personas que han sido caídas en el olvido. La vulnerabilidad que Liddell enseña al principio culmina en la escena décima cuando Agnes se sacrifica. Baltasar lo cuenta tras regresar a su tierra. Sabemos que, a través del relato de Baltasar, se entrega a su agresor y asesino:

Baltasar: Te lo voy a contar otra vez.  
Por si todavía no lo has comprendido.  
Ella sabía que la iban a matar,  
me lo dijo,  
con sus propias manos.  
Agnes me dijo, si me acuesto con este tipo me matará.  
Y la mató, como ella dijo.  
Con sus propias manos.  
La estranguló (p. 124).

Angélica Liddell denomina este acto de entrega a su agresor como un sacrificio poético. Agnes en latín significa cordero, es el cordero que se sacrifica. Según Bataille (1993) la carne es la revelación de la pasión, de la intimidad, la suspensión de la ética. La carne herida revela su intimidad y la intimidad de las mujeres que fueron violadas y asesinadas.

La herida está manchada por la humillación y la pérdida genealógica. El genocidio y la guerra son dos sistemas o mecanismos paralelos de violencia que someten a las mujeres al silencio y a la humillación. Los cuerpos de las mujeres fueron objetos de violación sistemática por los militares como táctica de guerra. Los espacios sagrados como el vientre de la madre son extirpados o violados. La violencia irrumpe con más efectividad en aquellos cuerpos que no se pueden manchar: «Se practicará sistemáticamente la desfiguración, la profanación de los espacios considerados, el de la muerte física o la violencia de las mujeres» (Heritier, 1996). El propósito de estas prácticas innombrables «no es la muerte de la víctima, sino deshacer su propio

nacimiento» (Osorio, 2005, p. 83). Es la desaparición de su identidad, de su huella genealógica, en sustitución por otra, estigmatizada por la vergüenza y la culpa.

Desde una perspectiva estructural el cuerpo (textual) se sacrifica para dar continuidad a la palabra. El sacrificio muestra la angustia de una parte de Occidente, la de una ciudad que se ha quedado con una gran parte de la sociedad huérfana de recuerdos. Solo la palabra ofrece a través del sacrificio poético la devolución de una nueva identidad y la esperanza de los pueblos masacrados por los mecanismos de la violencia y el poder.

## 6. CONCLUSIONES

El propósito de este artículo es analizar desde una poética corpórea fundamentada en dos motivos epidérmicos, la herida y la cicatriz, que configuran la pieza dramática *Belgrado, lengua canta el misterio del cuerpo glorioso*, de Angélica Liddell. El cuerpo va a ser clave como inscripción de la memoria fracturada de una ciudad. Los personajes son atravesados por la violencia y el horror de la guerra. Sus cuerpos aparecen marcados por heridas y cicatrices, no solo por la violencia bélica sino también por la violencia personal que se produce en el ámbito cotidiano e íntimo. *Belgrado* se convierte en un himno que sacraliza y rinde homenaje a aquellos que fueron masacrados por el mandato del dictador Slodoban Milosevic y la pasividad de los estados europeos. Angélica Liddell con esta pieza intenta no solo rescatar las voces que han sido silenciadas por el genocidio, devolver la voz a esos cuerpos desmembrados, sino también rehacer la historia que ha desubjetivizado la identidad no solo de un país cosido por las ruinas y miserias del ser humano, sino de las mujeres que han sido violadas de forma sistemática. *Belgrado* se presenta como geografía inscrita en la esperanza y en el duelo. La literatura no es sino el reflejo, no del fracaso como defiende la dramaturga en un principio, sino del intento de que la comunicación funcione, de que la palabra que se inscriba nombre sin deformarse el genocidio de varias naciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO ALONSO, N. «La escritura corpórea en la narrativa de Luisa Valenzuela. LIII Congreso Internacional de Americanistas», en *Disciplinas, discursos y prácticas corporales: una mirada a la construcción cultural de los cuerpos y las identidades*, Universidad Iberoamericana de México, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, «Desplazamientos. Una reflexión sobre la posibilidad de escuchar el horror»; en *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 2 (2013), pp. 85-104.

- ABUÍN, A., «Listas y números en el teatro español actual», *Ínsula*, 823-824 (2015), pp. 49-50.
- BATAILLE, G., *La teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1993.
- BLANCHOT, M., *La folie de jour*, París, Éditions Gallimard, 2002.
- CAVARERO, A., *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Barcelona, Trotta, 2009.
- DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2011.
- DERRIDA, J., *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- GARCÍA MANSO, M. L., «Las guerras de la ex-Yugoslavia en la creación dramática femenina española», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2 (2009), pp. 145-169.
- GLANTZ, M., *La polca de los osos*, Chile, Cuarto propio, 2008.
- GRUIA, I., *La cicatriz en la literatura contemporánea europea*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- HENRÍQUEZ, J., «Entramos a vivir y morir en el escenario», *Primer acto*, 321 (2007), pp. 21-30.
- HÉRITIER, F., «Réflexions pour nourrir la réflexion», *Seminaire de François Héritier. De la violence*. Éditions Odile Jacob, París, 1996.
- LEVI, P., *Si esto es un hombre*, Madrid, Austral, 2013.
- LIDDELL, A., *Belgrado, canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artezblai, 2007.
- \_\_\_\_\_, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», en *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta me tienes, 2010.
- MONTI, S., «La escritura dramática de Angélica Liddell: Belgrado canta lengua el misterio de un cuerpo glorioso», *Cuadernos Aispi: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7 (2016), pp. 155-172.
- \_\_\_\_\_, *Verdad y mentira en el sentido Extramoral*, Madrid, Gredos, 2011.
- OSORIO, A., «Violencias extremas y etnicidad: la ex Yugoslavia», *Alteridades*, 15, 30 (2005), pp. 75-84.
- SCARRY, E., *Body in pain. The making and the unmaking of the world*, Oxford, University Press, 1965.
- VASSEROT, C., «Prólogo: La pasión según Angélica Liddell: de la palabra poética al sacrificio dramático», en *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta me tienes, 2014.

## UNA LECTURA DE *RAYUELA* DESDE EL FANTASMA DE LA MAGA \*

### A READING OF *RAYUELA* FROM MAGA'S GHOST

NATALIA PLAZA MORALES  
Université de Cergy-Pontoise

#### RESUMEN

En el presente trabajo llevamos a cabo una lectura de *Rayuela*, con el propósito de profundizar en aquellos aspectos de estilo que nos resultan pertinentes en cuanto a la relación que mana entre los personajes de Horacio Oliveira y de La Maga en esta novela. En este sentido, pretendemos elucidar la caracterización de estos dos personajes por medio de la neutralidad como modo de lectura para comprender el juego narrativo cortazariano y reforzar la idea de una búsqueda de ruptura dicotómica en la narrativa del escritor argentino. El vínculo de Oliveira con las mujeres nos llevará a la lectura del goce como estado perseguido por el personaje.

PALABRAS CLAVES: juego, neutralidad, goce, ruptura, reconciliación.

#### ABSTRACT

In the present work we carry out a reading of *Rayuela*, with the purpose of deepening into those aspects of style which are relevant to us with respect to the relationship that springs between the characters of Horacio Oliveira and La Maga. In this sense, we intend to elucidate the portrayal of these two characters through neutrality as a reading hypothesis, in order to understand the narrative of Cortázar and reinforce the idea of a search for a dichotomous rupture in the narrative of the Argentine writer. Oliveira's bond with women will lead us to the reading of enjoyment as a state pursued by the character.

KEY WORDS: game, neutrality, pleasure, rupture-reconciliation.

*Rayuela*, escrita en 1963, se conoce como la segunda novela de Julio Cortázar, aquella que ha proporcionado al escritor argentino más fama en el ámbito internacional. Pocos amantes de la literatura no han oído hablar de la Maga, convertida ya en un personaje célebre de la literatura latinoamericana contemporánea, de la cual pretendemos ampliar aquí en detalle. De tal forma, nuestro análisis pretende desglosar

---

\* Recibido: 26-12-2018 / Aceptado: 23-09-2019.

algunas ideas de estilo que nos resultan significativas, principalmente aquellas que surgen del diálogo entre la Maga y Horacio Oliveira, una relación singular explorada por el escritor latinoamericano durante la primera parte de la novela.

Para algunos críticos, una de las lecturas más substanciales de esta novela nos conduciría a comentar su carácter lúdico y experimental, considerado como uno de los aspectos más distintivos que marcarían el hilo conductor de la narración. Así, como lo muestra ya su título, *Rayuela* evoca un juego para niños. En este sentido, algunos autores han analizado con acierto la importancia que Cortázar dio al gesto de jugar a lo largo de su obra: «El juego sería un pequeño mundo alternativo, un mundo propio a Oliveira, un lugar intermedio entre la realidad que huye y la que persigue, sin realmente pertenecer ya a ninguna de las dos<sup>1</sup>».

El propio Cortázar nos proporciona la pista para conectar sus declaraciones con las teorizaciones de otros autores que han concedido tal importancia a la actividad lúdica (Donald Winnicott, Sigmund Freud...). Y es que, tal y como lo explicaba Freud en *El poeta y los sueños diurnos* (1908), el juego del adulto nos permite adentrarnos en un universo paralelo, cercano al sueño, aquel del fantasmear despierto. Cortázar pensó en una rayuela para organizar la estructuración de su libro. Pero, además, tal juego ancestral se leería a lo largo de la novela como el símbolo que introduce una atmósfera metafísica, una búsqueda más sustancial de la existencia humana, esa que nos haría ir de «aquí» para «allá», es decir, de un mundo al otro. Esta puesta en marcha nos desvela la esencia limitada y, en gran sentido, surrealista de sus personajes, confirmando al lector su existir como un proceso absurdo e irrelevante, algo tan anodino como, en principio, podría parecer el juego de niños: «Cuando estaba escribiendo *Rayuela*, recordé que la rayuela es un mándala, sólo que los niños la juegan sin intención sagrada; entonces adopté la rayuela como símbolo de una tentativa metafísica, como búsqueda mítica que supone una iniciación y una prueba<sup>2</sup>».

Arrastrados por un aura metafísica para conformarse al mundo, los personajes de *Rayuela* brillan por su condición mediocre, tienen dificultades tanto económicas como sociales, viven en la más triste miseria parisina. Lo único que parece no hacerles cruzar la barrera de lo patético se descubre con respecto a la manera en que su universo los mantiene a flote: «Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar<sup>3</sup>».

---

<sup>1</sup> Licata, *Dinámica del círculo y de la espiral en Julio Cortázar: Una lectura de «Rayuela» a «Los Premios»*, Liège, Universidad de Liège, 2014, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> J. Cortázar, *Rayuela*, Barcelona, Editorial Bruguera S.A, 1963, p. 12.

El carácter ensayístico de la prosa cortazariana es aquel que conduce al escritor argentino a experimentar con la interrogación retórica, a empapar la escritura de una gran sensibilidad filosófica, crítica e humanística, la cual parecería regirse por la idea de hacernos evitar caer en una respuesta cerrada que podría interrumpir o poner fin al divagar del pensamiento en el que como lectores nos sumimos de pleno. El estilo de esencia surrealista y filosófica que se desglosa de los diálogos entre la Maga y Horacio nos servirá para formular la hipótesis de un posible modo de lectura, aquel que nos permitirá hablar en este trabajo de la recepción de una estética de lo neutro como espacio de reflexión en la experiencia escritural de Cortázar. Un lenguaje que interpretaremos por medio de la caracterización del personaje femenino, centrándonos fundamentalmente en la visión que se percibe de la forma en que dicho arquetipo convive y se representa ante los ojos de Horacio. El estudio del personaje femenino en *Rayuela* nos lleva a interpretar la relación que la Maga mantiene con el protagonista a través de una lectura narrativa del goce lacaniano, noción que nos conducirá a dar forma a algunas posibles cuestiones acerca del deseo experimentado por el personaje masculino.

## 1. LA MAGA Y LA PERSONIFICACIÓN DEL FANTASMA DE UNA DUDA METAFÍSICA. ¿LA NEUTRALIDAD COMO ORDEN EN EL DESORDEN?

«Yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas<sup>4</sup>» pronunciaba Cortázar en una de sus cartas, tras abandonar el cuento como escritura cerrada y lanzarse en la búsqueda de una forma diferente de escribir y de leer el texto. Lo que se propuso hacer Cortázar con este intento suyo de desestructurar cualquier orden, anunciaba ya algunos de los cimientos de un proceso estético que, creemos, va más allá de la organización textual y tiñe la literatura y a la sociedad contemporánea. Su manera de escribir en *Rayuela*, de representar metafísicamente a sus personajes, de indagar en el desorden como hito, nos llevará a formular su estilo como un precedente de una generación latinoamericana de escritores contemporáneos que juegan visiblemente con los procesos y términos antitéticos para romper con las dicotomías en su proceso de escritura, renovando una estética de vanguardia, entre quienes destacamos a Mario Bellatin y a César Aira.

*Rayuela*, protagonizada por un personaje masculino, Horacio Oliveira, ha destacado por la crítica por la fuerza con la que profundiza en la introspección de su personaje, quien se dibuja con distintas voces y tonalidades, presentándose al lector como un ser rico en facetas psicológicas:

---

<sup>4</sup> J. Cortázar, *Cartas*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Madrid, Alfaguara, 2012, p. 32.

El narrador es, a veces, un Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, gauloise, lleno el pecho de humo y de ternura. Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar a Horacio al hoyo<sup>5</sup>.

A pesar de la importancia de su personaje masculino, este arquetipo sucumbe al encanto, a la fuerza hipnotizante del imaginario femenino de la Maga, quien al mismo tiempo podría leerse metafóricamente como un personaje esclarecedor para Horacio. Un ser que permite al lector observar en la psique de Horacio la existencia de una cortina que lo separa entre dos fronteras: sus propias limitaciones de pensamiento ante el género femenino y la puesta en marcha de un cuestionamiento de la neutralidad como interpretación del mundo. Una visión alternativa a la que el personaje parece abrirse gracias a la desgarradora identidad de la Maga, espíritu singular que se dibuja con garra a través de los ojos y de los pensamientos de su protagonista masculino. Horacio Oliveira aparece representado como un intelectual bohemio, un ser viviendo en una contradicción constante desencadenada por la disidencia entre sus propias acciones y aquellas protagonizadas por la Maga, personaje en principio presentado como antagónico al protagonista. Sin embargo, a través de las vivencias que el protagonista descubre de la mano de la Maga, podríamos pensar que los binarismos que rigen su mundo y su manera de pensar lo que le rodea aparecen cada vez menos marcados y definidos, de manera que percibimos dicha ruptura de dicotomías y de oposiciones, una desestabilización que no deja de evidenciarse en sus discursos. Tan sólo un aspecto nos hace volver a nuestro sistema de pensamiento occidental concebido en opuestos y apreciado en el discurso de Horacio: la delimitación entre los géneros. Esta barrera entre los sexos es aquella que permite a la Maga suponer que no puede comprender todo aquello que él y su círculo intelectual analizan. Se dibuja en el personaje femenino un cierto grado de estupidez y de inocencia, descrito como apego a una forma de vivir y a unas creencias singulares que conducen al propio Horacio a recordarse a sí mismo que su *yo* piensa y sabe demasiado como para disfrutar del instante presente:

Y así me había encontrado con la Maga, que era mi testigo y mi espía sin saberlo, y la irritación de estar pensando en todo eso y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser [...]. Y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared<sup>6</sup>.

La ruptura de dicotomías en la obra de Cortázar es algo que ya había sido sugerido por la crítica: «Este rechazo de las dicotomías forma parte del grupo de ideas

---

<sup>5</sup> F. Alegría, «Rayuela: o el orden del caos», en J. Cortázar, *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (eds.), ALLCA xx, 1996, p. 721.

<sup>6</sup> J. Cortázar, *Rayuela*, Barcelona, Editorial Bruguera S.A, 1979, p. 13.

que encuentran expresión a través de toda la obra de Cortázar<sup>7</sup>». Recordemos que el pensamiento occidental se rige de manera binaria, se concibe en opuestos. Esta particularidad ha sido analizada por numerosos autores contemporáneos como Pierre Bourdieu y Françoise Héritier, entre otros.

Françoise Héritier fue una antropóloga francesa conocida por obras como *El pensamiento de la diferencia* (1996) y *Masculino/ Femenino II. Disolver la jerarquía* (2002). Según esta autora, pensamos el mundo en categorías de opuestos (arriba/ abajo, derecha/ izquierda...) y estas divisiones que lo caracterizan explican también las relaciones entre los sexos.

Para Pierre Bourdieu, el cuerpo se inscribe en una lógica convencional. Esta construcción social invita a pensar la oposición de sexos como una normalización que encuentra su justificación en una diferenciación anatómica, distinción ambicionada como natural y determinada. Sin embargo, Bourdieu sugiere que los cuerpos pueden redefinirse, incluso si tal transformación condujera a remodelar toda una serie de mecanismos ya consolidados, considerando los atributos de lo masculino bajo un ángulo positivo y dominante con referencia a las carencias y a las condiciones femeninas. El sociólogo sostiene que el cuerpo permanece todavía siendo un campo de experimentación limitado, mediante el cual, existiría una interacción subjetiva entre la identidad del sujeto y el otro, en tanto que agente perceptivo. Bourdieu atribuye esta oposición a un producto social, el cual explicaría la experiencia limitada del cuerpo femenino, inscrito en un sistema interactivo de percepción/ recepción: «Estos esquemas en los cuales un grupo deposita sus estructuras fundamentales (como grande/pequeño, fuerte/débil, grueso/fino, etc.) se interponen desde el principio entre cualquier agente y su cuerpo<sup>8</sup>».

En esta línea de pensamiento, podríamos decir que a menudo la crítica ha analizado a los personajes de la Maga y de Oliveira como opuestos. «El otro» sería la mujer, perteneciente a un grupo periférico, la ignorante en el caso de Lucía o la Maga. Mientras que Horacio correspondería al intelectual, a quien domina y dirige sus encuentros. Pero al pensar la relación con la Maga y hacerla contar a través del *yo* de Horacio, el escritor argentino nos dejaría apreciar una lectura de lo neutro cercana a la noción filosófica bartesiana con estas caracterizaciones. Lo neutro leído como un intervalo que no es ni el intelectual ni la ignorante, ni la razón ni la locura, sino más bien el tránsito que une estas diferencias y las deja mirarse de frente, de manera que, en la misma línea de análisis señalada por Malva E. Filer, el personaje masculino de

<sup>7</sup> M. E. Filer, «Leer a Cortázar como mujer» en *Me gustas cuando callas... Los escritores del 'Boom' y el género sexual*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2002, p. 68.

<sup>8</sup> P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 83.

*Rayuela* nos permite situarnos en ese espacio que busca precisamente romper con estas dicotomías y reconciliarlas<sup>9</sup>.

Para entender mejor la idea de lo neutro a la que nos referimos, es interesante remitirnos brevemente a las teorizaciones de Barthes. La reflexión de Barthes sobre lo neutro contiene un matiz filosófico. Su objeto de estudio tiene como pretensión general la ambición de disolver el carácter antinómico y binario del pensamiento occidental. Lo neutro es este estado de placer estético en la escritura. Con esta noción, Barthes ambiciona una especie de deconstrucción del pensamiento antitético de nuestra cultura occidental, interesándose en la desincronización de binarios y de binarismos. Así pues, lo neutro en Barthes designa una intención de traspasar las oposiciones<sup>10</sup>.

A nivel de la significación, no se trataría de buscar el sentido de lo neutro en la palabra, habría que buscarlo en el discurso mismo. Esta categoría nos conduce a renunciar al sentido literal y a llevarnos hasta un nivel de entendimiento más complejo y alejado de nuestra percepción y del pensamiento occidental. Esto produce una apertura de significación, otra lógica que es externa a lo que «es dicho» en el texto o en el habla. No se trata de considerar lo neutro como un tercer término sino como el segundo término de un nuevo paradigma capaz de ir más allá de lo que es comprensible por el pensamiento:

Lo Neutro no es pues el tercer término –el grado cero –de una oposición a la vez semántica y conflictiva; es, en un eslabón distinto de la cadena infinita del lenguaje, el segundo término de un nuevo paradigma, del cual la violencia (el combate, la victoria, el teatro, la arrogancia) es el término pleno<sup>11</sup>.

Es notablemente hacia el sentido filosófico que orientamos la caracterización de los personajes protagonistas de *Rayuela*, la Maga y Horacio Oliveira. La Maga no sabe de delimitaciones. Ella parece mirar a través de otros ojos, de unos anteojos que no necesitan alimentarse con información superflua, como lo sugiere el propio Horacio: «No aprendas datos idiotas –le aconsejaba–. Por qué te vas a poner anteojos si no los necesitas» (23). Ciertamente, la Maga no posee los conocimientos metafísicos que tienen los otros personajes masculinos, pero es precisamente esto lo que hace que ella pueda ver el mundo desde una óptica que, para Oliveira, con tanto como ha leído y aprendido, le resulta imposible. Y así, podríamos sugerir cómo esta falta del orden epistemológico permitiría a la Maga defenderse de caer en una visión organizada del mundo: «Era insensato querer explicarle algo a la Maga. Fauçonnier tenía razón, para gentes como ella el misterio empezaba precisamente con la explicación. La Maga oía hablar de

<sup>9</sup> M. E. Filler, «Leer a Cortázar como mujer», ob. cit., p. 68.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Lo neutro. Cursos y Seminarios en el Collège de France*, Siglo XXI, 2004, p. 85.

<sup>11</sup> R. Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairos, 1978, p. 141.

inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius<sup>12</sup>».

Horacio admite la admiración proferida a la Maga, un reconocimiento que surge precisamente en relación con la forma en que ve el mundo. La Maga es capaz de proyectarse en cada una de las cosas de la vida, es actriz de todo lo que le acontece y le rodea. Es un ser experimental y no metafísico, quien carece de un orden de pensamiento, y por ello, podemos pensar que actúa desmarcándose de la razón como sistema para comprender el mundo: «Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso, a menos que<sup>13</sup>...». A pesar de su ignorancia, de parecer estar siempre a un nivel inferior en comprensión que Horacio, la Maga también tiene buenos argumentos para cuestionar la visión del mundo de éste: Horacio parece planificar todo, examinar cada detalle, hasta el punto de que tal rigurosidad le llevará a dejar escapar el encanto inmediato de las cosas. De esta forma, lo «racional» y lo «irracional» parecen ir perdiendo con el discurso de la Maga su carácter fuertemente opuesto:

– Yo creo que te comprendo – dijo la Maga, acariciándole el pelo –. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. (...) ¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva? (...) Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta<sup>14</sup>.

Y así, a través de la visión de un personaje torpe, poco ilustrado, pero a su vez peculiar, como se presentaría la Maga ante Horacio, se podría contemplar un intento del escritor argentino por materializar, por medio de la escritura, una manera de pensar más allá de los límites: un desorden buscado a través de la caracterización de su personaje femenino que intenta «sobrevivir» con dicha ruptura del orden convencional. En este sentido, la Maga se nos descubre como un personaje extraordinario, el conducto del deseo al que el protagonista se halla en cierto modo atado, dejando trasparentar en sí misma un estado en confrontación que le hace ver el mundo desde la melancolía y la distancia.

Pero además, la Maga es el espejo contrariado gracias al cual el personaje masculino se cuestiona directamente sobre las sensaciones de ausencia y de carencia del instante presente en el que vive, por el que se halla preso en una espiral en continua

<sup>12</sup> J. Cortázar, *Rayuela*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1979, p. 23.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 64.

repetición de acciones y de pensamientos, sumido en un estado de pesadumbre y de desencanto, un momento del que no es capaz de disfrutar sin buscar una razón lógica, un por qué a toda acción : « Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir que en todo acto existía la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía<sup>15</sup>».

Por su parte, la Maga es puro desorden, un personaje capaz de pasar de un extremo al otro, de la alegría desenfrenada a la tristeza más infinita. La metáfora del paraguas mojado que se cierra de repente, describe a la Maga como a alguien que, de un momento al otro, cambia su energía y la convierte en melancolía. La Maga es permeable, al igual que el paraguas que aguanta la lluvia sin romperse, pero que, aún mojado, se pliega sin más dilación: «Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, como un paraguas mojado que se cierra<sup>16</sup>».

La virtud de la Maga es precisamente la de dar rienda suelta a este desorden de acciones y de pensamiento como una determinación natural de su carácter, una forma de sentir que encamina a Horacio a poner en tela de juicio sus esquemas de pensamiento concebidos en oposición y, a cuestionar deshacerse de estos: «Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. «Ir del desorden al orden», pensó Oliveira. «Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes<sup>17</sup>?».

La duda existencial y metafísica es aquella que acompaña a un personaje acongojado por perderse en un bucle pensamiento que le hace verse atrapado en una serie de cuestionamientos y de condiciones que no solucionan para nada su vida de mediocridad. El juego del orden y del desorden, la locura y la razón, van entrelazándose en la comunicación de esta pareja de personajes que se buscan para encontrarse, lo que nos lleva a la hipótesis de la neutralidad como el descifrar metafísico de un laberinto de ideas contrapuestas, de conflictos en oposición, como lo son tradicionalmente el instinto y la reflexión:

Entre cebar el mate y que se lo cebara la Maga no había duda posible. Pero todo era escindible y admitía en seguida una interpretación antagónica: a carácter pasivo correspondía una máxima libertad y disponibilidad, la perezosa ausencia de principios

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 63.

y convicciones lo volvía más sensible a la condición axial de la vida (lo que se llama un tipo veleta<sup>18</sup>).

El juego es precisamente ese canal, el instrumento que permite, metafísicamente pensando, llevarnos hacia un mundo paralelo, en el que todas estas contradicciones y todos estos opuestos parecen perder sus significaciones primeras:

El juego sería un pequeño mundo alternativo, un mundo propio a Oliveira, un lugar intermedio entre la realidad que huye y la que persigue, sin realmente pertenecer ya a ninguna de las dos. En su desconcierto, el territorio lúdico le otorgaría una especie de colocación temporaria.<sup>19</sup>

Y es durante el juego amoroso, como veremos a continuación, que las pulsiones de Horacio presentan una mayor versatilidad, que se marcan los instintos y se lee una armonía entre dimensiones que nos han sido representadas como opuestas.

## 2. EL GOCE DE HORACIO Y EL IMAGINARIO FEMENINO

El personaje de Horacio vive en un estado de búsqueda y de rechazo amoroso que se refleja en la historia que tiene con la Maga. Como hipótesis, podríamos formular que dicha controversia pulsional es la que nos permitiría hablar de una escritura que nos acerca al sentimiento del goce, uno de los aspectos fundamentales que marca una forma de sentir que es propia del protagonista de la novela de Cortázar. Horacio parece transmitir la ausencia, la falta, la carencia y el deseo, como las sensaciones que marcan la relación entre ambos.

Horacio describe a la Maga como una amante desenfadada, con una gran autonomía sexual:

Se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipo y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente<sup>20</sup>.

Pero cuando Lucía o la Maga «despierta» de este estado de frenesí en el que goza de placer, necesita recurrir a Oliveira para que la acaricie y la abrace, para poder sobrellevar la vuelta a la realidad, convirtiéndose para Horacio en un ser dócil y dependiente: « Pero la Maga sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos, y la otra, la reconciliada<sup>21</sup>». La Maga

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>19</sup> Licata, *Dinámica del círculo y de la espiral*, ob. cit., p. 43.

<sup>20</sup> J. Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 25.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 25.

acaba transformada en una fuente suprema de deseo, sus almas, sus intelectos no pueden conciliarse, pero sí sus cuerpos. Es en el ámbito del placer donde la Maga se convierte en un ser que pierde, ante Horacio, sus características inferiores genéricas y presenta un gran dominio y control de su ser.

Pero, aunque los personajes se atraen como «imanes», Horacio parece convencerse de que dicho deseo fluye porque no hay un sentimiento de amor entre ellos: «Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos<sup>22</sup>». El personaje masculino decide poner fin a su relación con la Maga e irse del apartamento de esta. Esto ocurre en el momento en que los lazos afectivos entre ambos parecen estrecharse (la Maga le pide que vayan a vivir juntos). Nuestra interpretación de lectura es que Horacio debe distanciar esta relación para conservar la espiral del goce marcada por la ausencia y por el rechazo. Es así como Horacio se va con Pola, para repetir con ella este instante del goce que ya había vivido con la Maga, y evitar así que el deseo se materialice, que desaparezca entonces el dolor y la inquietud propios que acompañan al estado del goce: «Había pasado de la Maga a Pola en un solo acto, sin ofender a la Maga ni ofenderse, sin molestarse en acariciar la rosada oreja de Pola con el nombre excitante de la Maga. Fracasas en Pola era la repetición de innúmeros fracasos<sup>23</sup>».

Recordemos que para Lacan el goce no es el deseo. Mientras que el deseo tiene que ver con la pérdida del objeto (en el caso de *Rayuela* hablaríamos de la Maga), el goce se asociaría con el significante. Para Lacan, y siguiendo a Freud que ya habló del lenguaje de los sueños, el inconsciente es un sistema de lenguaje que se organiza como un conjunto de significantes. Los significantes o imágenes actúan en la cadena paradigmática por desplazamiento, a través de la metonimia, y nos conducen al deseo como la fuerza de dominación. Si seguimos las teorizaciones del psicoanalista francés, el significante en *Rayuela* se correspondería con la imagen mental que el protagonista tiene del género femenino, de manera que todas las mujeres (Pola, la Maga, Talita...) se organizarían en un mismo proceder para permitir que el protagonista pueda experimentar el cuerpo en el sentido lacaniano:

Pues lo que yo llamo goce, en el sentido que en el cuerpo se experimenta, es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo aparece velada [...] Este cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión: un cuerpo es algo que está hecho para gozar, gozar de sí mismo<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>24</sup> J. Lacan, *Psicoanálisis y Medicina*, p. 17.

En esta línea de análisis, el protagonista no dudará en repetir los mismos rituales que emprendió con la Maga, llevando a Pola al mismo hotel, demostrando que el objeto de deseo es indiferente, así como el lugar y el momento en el que se encuentre con estas mujeres:

Por eso llevó a Pola al mismo sitio hotel de la rue Valette, encontraron a la misma vieja que los saludó comprensivamente, qué otra cosa se podía hacer con ese sucio tiempo. Seguía oliendo a blando, a sopa, pero habían limpiado la mancha azul en la alfombra y había sitio para nuevas manchas<sup>25</sup>.

Esta búsqueda de la mujer que lleva a cabo Horacio (en Talita, en la Maga, en Pola...), podría leerse como la repetición constante del goce, del significante del cuerpo de mujer que el protagonista busca una y otra vez, y que le llevan al sentimiento de lo absurdo:

Pola París, Pola París, cada vez más suya, senos sin sorpresa, la curva del vientre exactamente recorrida por la caricia, sin el ligero desconcierto al llegar al límite antes o después, boca ya encontrada y definida, lengua más pequeña y más aguda, saliva más parca<sup>26</sup>.

Al evitar la consolidación del amor, el personaje prolonga el deseo, y al cambiar de significante, Horacio se asegura mantener viva la potencia del goce, para experimentar con intensidad el dolor y la tensión de la pulsión:

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo<sup>27</sup>.

Pola podría interpretarse como una prolongación del significante de la Maga. Acompaña a Horacio cuando la Maga ya no está, recordándonos que el goce es la marca perseguida por el propio personaje, quien no quiere librarse al amor para continuar con la satisfacción dolorosa de la carencia:

Pola levantó un poco la cabeza y miró a Horacio que tenía los ojos cerrados. Se preguntó si también haría eso con su amiga, la madre del chico. A él no le gustaba hablar de la otra, exigía como un respeto al no referirse más que obligadamente a ella<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> J. Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 334.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 335-336.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 359.

En este sentido, es como si los personajes femeninos de Pola y la Maga comprendiesen al final que la conexión con Horacio no puede ir más allá del goce y reconociesen y aceptasen la sombra de estos otros significantes de deseo:

Hasta cuando gemía, porque en un momento había gemido, había querido librarse pero ya era demasiado tarde, el lazo estaba cerrado y su rebelión no había servido más que para ahondar el goce y el dolor, el doble malentendido que tenían que superar porque era falso, no podía ser que en un abrazo, a menos que sí, a menos que tuviera que ser así<sup>29</sup>.

La Maga, por su parte, ya había admitido y aceptado la relación con Pola, aunque en ella se dibuje este sentimiento de amor que le lleva al reproche: «París es gratis – citó la Maga –. Vos lo dijiste el día que nos conocimos. Ir a ver la clocharde es gratis, hacer el amor es gratis, decirte que sos malo es gratis, no quererte... ¿Por qué te acostaste con Pola<sup>30</sup>?».

En un momento de la historia con la Maga, el protagonista parece llegar a reconocer que el amor ha surgido entre ambos y que entonces es necesario poner fin a sus encuentros. Horacio es capaz de admitir que ha querido a la Maga, que ha traspasado esta frontera desde el deseo, hasta el punto de caer en un estado vacío y cerrado, en un círculo que ya no permite el juego de la búsqueda, aquel ritmo tan espontáneo que marcaba su relación: «Querer a la Maga había sido como un rito del que ya no se esperaba la iluminación; palabras y actos se habían sucedido con una inventiva monotonía, una danza de tarántulas sobre un piso lunado, una viscosa y prolongada manipulación de ecos<sup>31</sup>».

Uno de los pasajes de *Rayuela* nos permitirá hablar de una posible lectura de la metáfora del final del goce, puesto que podríamos interpretar que, aunque Horacio piensa que la Maga espera la muerte como un verdadero encuentro intelectual, la muerte del amor también podría leerse como el final del goce, puesto que para Lacan el goce no termina nunca si no es tras la muerte: « Se llegó así a saber que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix, el ingreso al concilio de los filósofos [...] la a única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor<sup>32</sup>».

La Maga y Horacio a veces se dejan arrastrar hacia el lado más destructivo del deseo y se arrancan en una tendencia instintiva que pone de manifiesto las pulsiones mortíferas de los dos personajes: « Donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 26.

cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente [...] como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado<sup>33</sup>».

### 3. LUCES Y SOMBRAS DE UN MISMO ESPEJO: LA MAGA Y OLIVEIRA

A pesar de la visión machista que rodea al personaje de la Maga, Horacio no puede dejar de pensar en la Maga como un personaje puro, distinto, capaz de obviar cualquiera de las necesidades y los cuestionamientos filosóficos y vitales que le ahogan. La Maga no sería, según nuestra lectura, la antítesis de Horacio, sino el más allá de lo material y lo pensable, lo abstracto de un pensamiento de lo absurdo, surrealismo puro. El lector lograría pensar el arquetipo femenino desde la perspectiva deconstruccionista, de manera que tan sólo este personaje encontraría su binaridad convencional en el género, una distinción de la que el escritor argentino pareció no saber o querer deshacerse.

Horacio se mira y mira a la Maga, y para pensarla como distinta a él, parece no saber más que oponerla, cuando en realidad la Maga es representada como más que un pensamiento que ya ha pasado el filtro de la normatividad, la Maga es puro sueño surrealista. La Maga puede amar a su hijo, cuidarlo y llorarlo, al tiempo que lo rechaza, segundos después, de la manera más incoherente:

Horacio tiene razón, no me importa nada de ti a veces, y creo que eso me lo agradecerás un día cuando comprendas, cuando veas que valía la pena que yo fuera como soy. Pero lloro lo mismo, Rocamadour, me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible<sup>34</sup>.

La Maga es un personaje que dirige sus actos de manera opuesta a como se nos ha enseñado. Sin embargo, esta forma de actuar es tan espontánea, que a Horacio y al lector les resulta difícil juzgar tal pensamiento como captivo o inmoral, llegando a la conclusión de que existe en la Maga una forma de pensar distinta que no se corresponde con nuestra visión del mundo. Así, por ejemplo, la Maga se escandaliza al hablar alto por si despierta su hijo enfermo, pero no parece asustada o aterrorizada por tener a su hijo moribundo en casa y no en el hospital. Y Horacio parece observar con asombro y, desde lo racional, la manera extraña con la que actúa esta mujer que le tiene asombrado y atrapado, que le lleva quizás a poder materializar la noción más disparatada de sus ideas, ¿y si aquello que rigiese nuestros pensamientos fuese lo irracional? ¿O y si no

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 152.

pudiésemos distinguir entre lo que es racional y lo que no? ¿Encontraría a la Maga<sup>35</sup>? O lo que es igual, ¿descubriría una forma diferente de ver y de pensar el mundo?

Los personajes femeninos analizados en este trabajo son el producto del imaginario femenino pensado por el escritor argentino. La Maga no es tan sólo un personaje encantador e idílico, sino que, además, marca ya una forma de sentir al ser humano contemporáneo: defectuoso, débil, torpe pero singular, libre y atrevido. Lo que le gusta a Oliveira de la Maga son precisamente sus defectos, su peculiar forma de ver el prisma desde un lado no contrariado, y por qué no, de reinventar el espejo, de neutralizar estos opuestos para poder ser feliz a pesar de lo miserable de su vida.

Cualquiera de los elogios que recibe la Maga, ella misma los traslada a Horacio. Y al final, la metáfora es aquella de una luz, la Maga, perseguida por una sombra, Horacio, o la de una sombra perseguida por una luz, la Maga:

Gregorovius la contempló extasiado, acordándose de una calle de Morlaix al anochecer, un viaducto altísimo, nubes. — Esa luz es tan usted, algo que viene y va, que se mueve todo el tiempo.

— Como la sombra de Horacio — dijo la Maga —. Le crece y le descrece la nariz, es extraordinario<sup>36</sup>».

El propio Horacio parece reconocer que tiene miedo de encontrar en ella una parte de sí mismo, como si la búsqueda y el encuentro continuado de la Maga no fuera más que una persecución y una huida de su otro yo, aquel que permanece escondido pero que en realidad tanto le asombra: «Nunca te llevé a que madame Leoni te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones<sup>37</sup>».

Estos personajes comparten la esencia de ser seres fatídicos, con vidas mediocres y miserables:

A la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre por causa del fracaso de las leyes en su vida. [...] Por mi parte [...] no encontraba demasiado horrible que al entrar en un cuarto a oscuras para recoger un álbum de discos, sintiera bullir en la palma de la mano el cuerpo vivo de un ciempiés gigante<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

La Maga es además un ser extraño, supersticiosa, capaz de creer que tal destino puede tronarse por tan solo un gesto anodino. Esto es algo en lo que coincide con el propio protagonista:

En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche [...] Sé lo que es eso porque también obedezco a esas señales, también hay veces en que me toca encontrar trapo rojo<sup>39</sup>.

Estamos ante personajes que yacen en la penuria y que, precisamente, por la elegancia con la que viven tal oscuridad, brillan como seres extraordinarios: «Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar<sup>40</sup>».

Terminemos nuestro análisis con una cita de Fernando Alegría, quién no duda en poetizar la complejidad de los personajes. Porque la Maga puede ser todo: la vida, la muerte, la razón, la locura. Al borrar cada gesto, cada acción, cada término, la Maga nos lleva hasta Horacio, hacia el otro lado, aquel que no tiene más escapatoria que saltar al vacío para reencontrarse consigo mismo:

¿Quién vive? La Maga. Quien vive es, en verdad, quien se hunde, agoniza y muere en la locura que es nuestra suerte, quien se da sin pedir nada, en el acto del amor. ¿Quién muere? La Maga, porque no se vive de regalo y hay que pagar el precio [...] No hay, entonces, otro camino para el desesperado auténtico que desgarrarse las vestiduras, de adentro y de afuera, llorando de amor por el mundo que borra de una plumada o de un salto. Horacio<sup>41</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, F., «Rayuela: o el orden del caos», en Julio Cortázar, *Rayuela*, eds. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, ALLCA xx, 1996.
- BARTHES, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairos, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Lo neutro. Cursos y Seminarios en el Collège de France*, Madrid, Siglo XXI, 2004.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- CORTÁZAR, J. (1955-64), *Cartas*, Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_, (1963), *Rayuela*, Barcelona, Editorial Bruguera S.A, 1979.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>41</sup> F. Alegría, *Rayuela: o el orden del caos*, ob. cit. p. 772.

- FILER, M. E., «Leer a Cortázar como mujer», en *Me gustas cuando callas... Los escritores del 'Boom' y el género sexual*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2002.
- HÉRITIER, F., *Masculino/ Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Barcelona, Ariel, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Masculino/ Femenino II. Disolver la jerarquía*, México, FCE, 1998.
- LICATA, *Dinámica del círculo y de la espiral en Julio Cortázar: Una lectura de Rayuela a Los Premios*, Liège, Universidad de Liège, 2014.
- LACAN, J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Du Seuil, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Le désir et son interprétation*, Livre VI, Paris, De la Martinière, 1958-1959.
- \_\_\_\_\_, *Psicoanálisis y Medicina*. Disponible en <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.9%20%20%20PSICOANALISIS%20Y%20MEDICINA,%201966.pdf> [Consultado 26-11-2018].

## DINAMIZACIÓN DEL PATRIMONIO LITERARIO: USOS CULTURALES DE LA LEYENDA\*

## DYNAMIZATION OF THE LITERARY HERITAGE: CULTURAL USES OF THE LEGEND

PILAR VEGA RODRÍGUEZ  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

A partir de la investigación del proyecto DLLHO\_19, este trabajo reflexiona sobre el valor patrimonial de la leyenda (oral o literaria) y sobre los usos culturales que pueden colaborar a la conservación y dinamización de este activo, junto con la trascendencia del legendario en las investigaciones sobre geografía literaria.

PALABRAS CLAVE: patrimonio literario, leyenda, usos culturales, geografía literaria.

### ABSTRACT

Based on the research project DLLHO\_19, in this paper we reflect on the heritage value of the legend (oral or literary) and on the cultural uses that can contribute to the conservation and dynamization of this asset, together with the transcendence of the legendary in the investigations on literary geography.

KEY WORDS: literary heritage, legend, cultural uses, literary geography.

1. El patrimonio lo constituyen el conjunto de bienes materiales<sup>1</sup> que en continua interacción constituyen el activo a través del cual un pueblo participa en el devenir de la Humanidad. Este acervo lo integran expresiones materiales (muebles e inmuebles), e inmateriales (instrumentales, éticas, religiosas, artísticas, lingüísticas,

\* Recibido: 03-03-2019 / Aceptado: 18-09-2019.

<sup>1</sup> El patrimonio material o tangible se compone de objetos físicos o artefactos que el ser humano construye (herramientas, utensilios u objetos artísticos); a estas dos categorías se añaden los sociofactos, o comportamientos, ritos y costumbres que la gente practica para regular sus vidas. indistintamente el concepto de patrimonio intangible o inmaterial para significar «los usos, representaciones y expresiones, así como el conocimiento y las habilidades necesarios asociados que las comunidades, grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural»; Cfr. UNESCO Convención para la salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial, (2004). Disponible en: <http://portal.unesco.org>

políticas, sociales, económicas, culturales, etc.). Forman parte de este patrimonio no sólo las expresiones cristalizadas de una cultura (objetos antiguos, arquitectura, sitios arqueológicos, textos literarios) sino también otros bienes no tangibles o inmateriales, como las tradiciones ligadas a un territorio, prácticas culturales, relatos, etc. e incluso conceptos de cierta abstracción, como los de identidad, nacionalidad.

Se trata de un capital recibido de las generaciones precedentes que las que nos sucederán tienen derecho a recibir; esto implica en el patrimonio una movilidad continua entre lo legado y lo transmitido. De modo que el patrimonio, siempre en constante evolución, arrastra consigo los diversos modos de vida y de mentalidad por los que una sociedad atraviesa y lo constituyen tanto los productos del pasado como los actuales (nuevas artesanías, lenguas, conocimientos<sup>2</sup>), en cuanto bienes que pueden ser rememorados y recreados por la sociedad para su progreso<sup>3</sup>.

La trayectoria del cuidado del patrimonio ha sido principalmente conservacionista. Dado que la memoria de las comunidades tiene una subsistencia corta, ligada a la visibilidad de los hitos que permiten el recuerdo, el patrimonio cultural necesita de la intervención coordinada de agentes privados y públicos para hacer perdurable la visibilidad y memoria de sus bienes<sup>4</sup>. Algunas de estas acciones son el sostenimiento de la investigación arqueológica, la creación de museos, de centros históricos de interpretación, las publicaciones, la organización de eventos culturales, la difusión cultural masiva, etc. Como resultado de estas acciones, se produce la democratización de la cultura, se logra la incorporación de los símbolos a la memoria colectiva, y la identidad de grupo resulta cohesionada. Esta sería la perspectiva conservacionista del patrimonio en la que intervienen principalmente sectores profesionales (historiadores, arqueólogos, arquitectos, restauradores, etc.).

Es inevitable que en el criterio de lo que debe conservarse o restaurarse del patrimonio cultural intervengan factores muy diversos (económicos, sociales, simbólicos, incluso políticos) y que en las motivaciones de los agentes de la conservación del patrimonio puedan intervenir razones ideológicas o mercantilistas; pero, a la vez,

---

<sup>2</sup> «El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas». DEFINICIÓN, Patrimonio Cultural de la UNESCO México 1982.

<sup>3</sup> N. García Canclini, «Los usos sociales del Patrimonio Cultural», en Aguilar Criado, Encarnación, *Patrimonio Etnológico, Nuevas perspectivas de Estudio*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33.

<sup>4</sup> Este patrimonio puede pertenecer a la propiedad pública o privada pero su preservación y conservación es responsabilidad de todos, sea cual sea su propietario (el Estado, las instituciones competentes, todos los ciudadanos).

es innegable que en muchas ocasiones solo el respaldo de las instituciones consolidadas consigue frenar el saqueo especulativo y promueve acciones de recuperación y conservación.

Pero la perfecta conservación de un patrimonio solo es posible por la simultánea dinamización, muy especialmente en el caso del patrimonio inmaterial que, si se convierte en un ámbito de la rareza y deja de pertenecer a todos, pierde su condición de patrimonio. Dinamizar el patrimonio cultural supone llevarlo más allá del ámbito del experto (de los historiadores, arqueólogos, etc.) de forma que su significado pueda continuar siendo utilizado y comprendido (en el ámbito del turismo, el desarrollo urbano, la comunicación etc.). Para ello, es imprescindible no solo la formación de la sociedad en el cuidado y promoción del patrimonio sino la realidad de un uso cultural de ese patrimonio. En la medida en que la memoria y la valoración social custodian el patrimonio es posible continuar generándolo y acrecentándolo, que es el modo óptimo de conservarlo. Esto requiere consensuar y emprender labores de reconstrucción y/o recreación de elementos emblemáticos dañados o desaparecidos y, al mismo tiempo, seguir incorporando nuevos elementos a la red patrimonial. «El patrimonio es algo vivo. Sólo las sociedades vivas son capaces de crear patrimonio<sup>5</sup>».

Desde esta perspectiva dinámica el patrimonio es un instrumento del desarrollo y la difusión cultural cuyos usos sociales conviene estudiar.

2. Cada vez más, el patrimonio literario es considerado fuente de valor económico para las sociedades, no solo por su capacidad de transformarse en negocio o producto (el editorial, por ejemplo) sino también, por su actuación como factor productivo en los planes de desarrollo y dinamización del turismo cultural, con nuevos usos posibles.

Este patrimonio lo integran todas las manifestaciones artísticas del lenguaje que expresan el mundo humano. El patrimonio literario es simultáneamente material (textos producidos en un soporte físico y lugares físicos implicados por estos textos) e inmaterial (toda la carga de significación que implica un texto en ámbitos sociales, artísticos, culturales, políticos). Además, el patrimonio literario puede incluir manifestaciones intangibles, sin soporte, dependientes en exclusivo de la transmisión y memoria (es el caso de todas las manifestaciones de la literatura oral).

Tanto uno como otro requieren de la custodia y protección de las instituciones, que cooperarán con la iniciativa y trabajo personal de investigadores para la recuperación de textos, restitución de versiones, localización de atribuciones, catalogación

---

<sup>5</sup> C. Martínez Garate & H. A. Ayerra, Conferencia *Patrimonio: ¿un concepto en crisis?*, España, 2006. Disponible en: <http://www.nabarralde.com> [Consultado: marzo 2006]

y conservación de legados literarios, etc. En esta tarea intervienen los conservadores, historiadores, bibliófilos y bibliotecarios, filólogos, traductores, y también, políticos, educadores, gestores culturales, quienes trazan estrategias para la perduración del patrimonio en la conciencia e identidad social.

El patrimonio literario acoge también, más allá de la obra literaria de los escritores, los espacios vinculados a esa obra (casas del autor, rutas literarias de personajes / temas / biografías, lugares monumentales ligados a los textos literarios, etc)<sup>6</sup>.

Entre los bienes del patrimonio literario inmaterial se cuentan los relatos tradicionales en su soporte oral, las leyendas, vinculadas en tantos casos a un espacio geográfico o a un objeto que puede generar glosa o ficcionalización. En este caso, y en muchos otros, el texto del patrimonio literario potencia el valor del patrimonio territorial o material (como objetos significativos) a los que aporta significados históricos o simbólicos. Por eso el territorio puede convertirse con frecuencia en un recurso cultural, literario y económico de gran importancia<sup>7</sup>. Se entiende así que la revalorización de paisajes haya alcanzado trascendencia como riqueza patrimonial de las sociedades, más aún cuando es posible interpretar o resignificar esos espacios<sup>8</sup>. Ocurre esto cuando se explican y detallan sus circunstancias particulares (su historia, tradiciones, condiciones), y cuando ese espacio continúa siendo vivido y comprendido. <sup>9</sup>Podríamos denominar estos espacios entonces como «lugares literarios».

Son lugares literarios, además de aquellos en los que nació, vivió, escribió y murió un escritor o el lugar donde está enterrado, su casa (musealizada), o los lugares por donde han deambulado sus personajes, también los sitios en los que escriben o viven los autores coetáneos, los pueblos y ciudades, tal como los contempla la literatura sin olvidar los lugares imaginarios, y los lugares descritos en las guías de viajes como ligados a personajes, hechos históricos, hitos geográficos y monumentales de los que

---

<sup>6</sup> A. Bataller Catalá, «La ruta literaria como actividad universitaria vinculada al territorio y al patrimonio». Disponible en: <https://www.uv.es/asabranca/encontre/bataller.pdf> [Consultado: 23-12-2018].

<sup>7</sup> J. Ortega Valcárcel, «El patrimonio territorial: el territorio como recurso cultural y económico», *Ciudades*, 04 (1998), pp. 31-48.

<sup>8</sup> R. Silva y Fernández y V. Fernández Salinas, «El patrimonio y el territorio como activos para el desarrollo desde la perspectiva del ocio y del turismo», *Investigaciones Geográficas*, n.º. 46, mayo-agosto (2008), pp. 69-88.

<sup>9</sup> R. Dosso, «Paisaje, turismo y desarrollo. Contribuciones conceptuales para un desarrollo sustentable», Conferencia en Montevideo, 2010.

se ha ocupado la literatura<sup>10</sup>. Estos lugares pueden vincularse entre sí conformando rutas o itinerarios, una posibilidad de interés creciente para el turismo cultural<sup>11</sup>.

3. Como se ha dicho, el patrimonio territorial se encuentra íntimamente vinculado con intangibles como la noción de «identidad», o «nación». En el mismo sentido, la leyenda participa plenamente tanto del patrimonio territorial como del patrimonio inmaterial (en su soporte oral), y en el caso de la leyenda literaria de la objetivación material. Al igual que otros elementos del patrimonio intangible interviene en la generación de la identidad ofreciendo historias arquetípicas que van evolucionando y son revisitadas por los diferentes autores y públicos, en diferentes épocas, brindando una creación comunitaria. Son muy numerosas las leyendas fundacionales y etiológicas en las que se explica el origen y proceso de constitución de las identidades nacionales o territoriales.

Además de los mapas, estudios, y obras de restauración, etc. la persistencia del recuerdo de lo ocurrido en un espacio permite transformar los hitos visibles del pasado en un lugar de sedimento de memoria histórica. En este proceso interviene, como es lógico, la construcción imaginativa, a consecuencia de una evocación emocional y una perspectiva: «Este carácter subjetivo entronca con la cultura, con la geografía cultural, desde la que no solo nos preocupa el paisaje observado, sino también el que ha sido reflejado en diversos textos procedentes de la literatura (descripción, ficción, simbología<sup>12</sup>)».

La leyenda es ese tipo de historia que despierta una emoción admirativa; un texto que apela directamente a la vivencia emocional de los espacios a los cuales confirma como especialmente perfectos, sublimes, notables, llenos de significado, capaces de inspirar una emoción radicalmente positiva y placentera, que interesa y sorprende. No puede encontrarse, en efecto, algo más adecuado para la promoción de un espacio, mejor dispuesto a introducir al turista en esa experiencia emocional del pasado. Por tanto, la leyenda, al dar cohesión al territorio, y contribuir al dibujo de su geografía

---

<sup>10</sup> L. Soldevila, «Geografía literària dels països catalans: la gènesi d'un projecte'a», *Literatura i paisatge*, Tarragona, APELLC, 2009, pp. 12-13.

<sup>11</sup> Cfr. J. Camps y M. Viladegut, «Les rutes literàries com a introducció a la geografia artística dels escriptors», en *Jornada sobre Literatura i Ensenyament*, 2009.

<sup>12</sup> Cfr. F. Pillet Capdepón, «El paisaje literario y su relación con el turismo cultural», *Cuadernos de turismo*, (33), 2014, p. 300. Son referencias imprescindibles para esa visión emocional del paisaje y la comprensión de la geografía las obras de J. Bonnemaïson - J. Lasseur y C. Thibault, *La Géographie culturelle: cours de l'université Paris iv-Sorbonne 1994-1999*, 2000; M. Brosseau, «Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques», *Recherches sociographiques*, 44 (3), 2003, pp. 525-547; M. Crang y N. J. Thrift (eds.), *Thinking space* (Vol. 9), Psychology Press, 2000 y D. Mitchell, *Cultural geography: A critical introduction*, Blackwell, 2000.

cultural, interviene de modo directo en la conformación del magma de significaciones de un entorno cultural<sup>13</sup>.

Ya que todo lo que se coloca en forma de narración se recuerda y persuade mucho mejor, las estructuras narrativas se han convertido en el fundamento de la actividad cultural en todas partes (la publicidad, el folklore, las artes plásticas, etc.). Independientemente del subsistema de que procedan, todas coinciden en lo mismo, la narración de una historia. La narración organiza la experiencia humana, le confiere una dirección y secuencia y, por tanto, una interpretación o explicación de una causa. El protagonista de la narración es siempre el sujeto humano, también cuando los personajes no lo son; cualquier protagonista de un relato asume la intencionalidad sólo propia del ser humano para mostrar una conducta a través de la mediación del narrador.

Como en toda narración, el narrador de la leyenda selecciona hechos, los aglutina y organiza en función de una trama y desenlace. El material de que parte no es ilimitado, sin embargo; el relato arranca de otro relato previo, el cual puede ser moldeado y reescrito, siempre conjugando dos perspectivas temporales, la de un pasado no completamente fabuloso, en el que ocurrieron los hechos, y la interacción con el presente en el que el público puede cotejar la nueva versión ofrecida de un sustrato narrativo ya conocido. La relación del público /lector de la leyenda en relación al relato es diversa a la de un lector común, que no aplica ningún tipo de control al relato salvo el de las normas fundamentales de la verosimilitud.

La leyenda narrativiza el pasado, y con ello consigue tres objetivos. En primer lugar, una enseñanza moral, nunca mejor dispensada que a través de la narración; en segundo, la conducción del receptor hacia el conocimiento propio, puesto que impone por fuerza la inexorabilidad del tiempo que pasa (recibir la historia es poder contrastarla con el estado presente del lugar visitado y de uno mismo). Finalmente, y por su propio dinamismo, los relatos asociados al lugar pueden suscitar nuevos relatos, ya que quien escucha una leyenda podrá reproducirla con amplificaciones o limitaciones, derivadas de su propia singularidad; ese ha sido el proceso de desarrollo y crecimiento habitual de todas las leyendas. La leyenda referida es semilla de nuevas narraciones y reescrituras, de nuevas fabulaciones, actualizadas según los contextos de producción y recepción. Todo narrador de lo legendario ha sido previamente receptor, y todo receptor puede convertirse en un futuro narrador; de ambos depende la continuidad de la memoria.

---

<sup>13</sup> Para el tratamiento de la leyenda como patrimonio territorial puede consultarse E. Martos Núñez y A. E. Martos García, «Las leyendas regionales como intangibles territoriales», 2015.

Por otra parte, la leyenda es el fruto de una recepción y transmisión comunitaria en función de lo juzgado patrimonial en un momento dado. Pero la leyenda en la que es posible señalar un autor, por haber recibido un tratamiento literario, el análisis de los estratos patrimoniales es incluso más interesante ya que al intangible (temas, conceptos, cadena de transmisión) se añade el material del texto escrito, de autoría individual, pero generalmente no único. Las versiones e interpretaciones que la leyenda literaria realiza sobre la tradición popular son muy diferentes según las épocas, los estilos estéticos, los autores, de manera que la multiplicación de textos es obra de la preexistencia de intangibles culturales.

4. De lo dicho hasta ahora es fácil deducir la vinculación del patrimonio literario y los estudios de la geografía literaria, cuyo objetivo es la indagación en el diálogo semiótico que se entabla entre literatura, territorio y espacios culturales. La geografía fija el espacio, lo llena de significado, lo transforma en función de una perspectiva, posibilita el recorrido por él. En cuanto esta lectura se realiza desde el sentido de la pertenencia, desde una perspectiva subjetiva y emocional, es lógica la coincidencia<sup>14</sup> entre literatura y geografía.

Con sus derivaciones en el campo de la «geocultura» y la «geo-poética» la geografía literaria ha promovido el estudio de las representaciones literarias de los espacios (ciudades, paisajes, territorios sociales y políticos) y, a la inversa, la lectura literaria de espacios -ya sean reales, paisajes singulares o sitios culturales, o bien poéticos, míticos, hasta ficticios- así como de las implicaciones que estas lecturas suponen para la construcción de la identidad individual y colectiva (políticas, nacionales, sociales, etc.). Como ámbito específico de la geografía literaria, la geopoética estudia el espacio que dibujan las ficciones sobre el espacio real embelleciéndolo, como hace un paisajista al humanizar, embellecer, domesticar el paisaje, y darle una forma.

Desde esta perspectiva se comprendió el proyecto DLLHO\_19 «Diseño de un Legendario Hispánico del siglo XIX accesible *online*» cuyo objetivo era poner a la disposición del gran público un repertorio que aglutinase los textos literarios más valiosos de este siglo de oro de la leyenda literaria, preparados para la comprensión de lector moderno mediante anotación y bibliografía. Lo que pretendía esta plataforma era la potenciación del repertorio y el uso creativo de los lectores-prosumidores del turismo cultural y literario. Mediante la geolocalización estos textos podrían ser consultados *in situ*, acrecentando de este modo las cualidades explicativas, etiológicas, históricas

---

<sup>14</sup> Como bibliografía de referencia puede consultarse D. Pocock, «Geographical fieldwork: an experiential perspective», *Geography: Journal of the Geographical Association*, 68 (4), 1983, p. 319 y J. D. Porteous, «Smellscape», *Progress in Physical Geography*, 9 (3), 1985, pp. 356-378.

o fundacionales a las que aspiraba el texto. Con este tipo de lectura se favorecía la experiencia subjetiva y emocional del lector /viajero.

Un ligero repaso por las webs destinadas al turismo cultural y estrechamente vinculadas a los BIC demuestra la generalización de rutas y paseos guiados por las ciudades para conocer las leyendas del lugar. En muchos casos estas visitas se transforman en una performance teatral, con participación del público, sobre un guión mínimamente dispuesto, y su objetivo es reforzar el papel informativo del guía turístico con un espectáculo de amenidad. El guión enlaza varias leyendas someramente apuntadas que protagonizan unos pocos personajes históricos o ficticios.

La revisión de estos espectáculos, y de las páginas en las que instituciones oficiales, empresas turísticas o bloggers referían las leyendas de lugar, ha puesto de manifiesto, en su mayoría, un conjunto de escasa calidad literaria y rigor histórico. Por otra parte, tanto las empresas de visitas teatralizadas como las páginas de leyendas evidencian el desconocimiento de tradiciones que en el pasado dieron lugar a trayectorias de creación literaria. En este contexto, el proyecto DLLHO\_19, se propuso favorecer el acceso a textos literarios que pudiesen servir de alimento a los dos tipos de usos culturales detallados: la visita teatralizada y la antología legendaria por lugares.

La elección del siglo XIX como fuente de estas versiones vino determinada por la singularidad que el género obtuvo en este momento, en que la leyenda fue acuñada por los poetas y narradores como nuevo género literario. Desde el segundo tercio de siglo se produjo en toda la península un fenómeno de promoción de la leyenda literaria por razones variadas: desde la nostalgia romántica de los siglos medievales al entusiasmo regional y la intención legitimadora de los nacionalismos gallego y catalán, etc. que estuvieron en el origen de la promoción del movimiento floralista. Sobre la base de tradiciones orales, recuerdos del lugar, o motivos del imaginario popular se confeccionaron muchos textos, íntimamente relacionados con la explicación de espacios naturales y culturales, que tuvieron su repercusión en la configuración del imaginario de los viajeros (españoles o extranjeros<sup>15</sup>). Por sus condiciones formales, corta extensión, motivos tipificados y demanda de lectores, las revistas y periódicos literarios fueron el soporte predilecto de difusión de la leyenda literaria. En estas publicaciones de diversa procedencia, confeccionaron textos de este tipo autores literarios, más o menos consagrados, eruditos, colaboradores ocasionales y lectores, además de los redactores de las cabeceras. Este tipo de texto sobrevivió a través de

---

<sup>15</sup> Entre ellos Washington Irving, que visitó la localización de la cueva de Hércules en Toledo, bajo la iglesia de S. Ginés, en 1826 y reprodujo la historia en los capítulos VI y VII de las *Legends of the conquest of Spain*, London, John Murray, 1836.

todas las estéticas, romántica, realista, modernista, y sostuvo pretensiones políticas de signos contrapuestos.

En relación con la leyenda, la perspectiva conservacionista fue el modo de afrontar la recuperación de las tradiciones por parte de los primeros estudiosos del folklore en nuestro país. Después del trabajo de humanistas como Hernán Núñez el Pinciano o Juan de Mal Lara en el siglo XVI, que recogieron cuentecillos y refranes de informadores orales en busca de la filosofía vulgar expresada en las producciones del pueblo<sup>16</sup>, en el siglo XIX, por influjo de la devoción nacionalista alemana (Herder, Grimm, Naubert, Tieck) y el ejemplo de escritores como Walter Scott o René Chateaubriand, se reinició en nuestro país el coleccionismo de textos de literatura popular. Primeramente, fueron rescatados los romances, por Jovellanos, Nicolás Böhl de Faber, y de modo decisivo Agustín Durán, pero también serán dinamizados en el uso cultural como refleja la moda del romance literario en autores Juan Arolas, el duque de Rivas, etc. (tras los pasos de lo realizado por Lope, Quevedo, Góngora y tantos autores del siglo de Oro). La recuperación del cuento popular y de la leyenda contó con la labor de figuras insignes como Fernán Caballero, y en el uso cultural del cuento folklórico como género literario con autores como Antonio Trueba, Luis Coloma, según ha estudiado Montserrat Amores<sup>17</sup>. También las leyendas nacionales o del país, catalogadas en una serie de rótulos: nacionales, históricas, religiosas, caballerescas, recibieron un tratamiento novedoso en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Zorrilla, Bécquer, Manuel Fernández y González, bien en la lírica, la novela o el teatro. La labor conjunta de todos estos escritores trató de preservar de la desaparición absoluta las tradiciones, recuerdos, modos de vida que solo contaban con el registro oral para su supervivencia y, en muchas ocasiones, en lenguas no oficiales, como el gallego, vasco o catalán); y no raramente esta actividad coleccionista fue promovida también por movimientos políticos de orientación nacionalista o regionalista. Pueden recordarse las leyendas catalanas recogidas por Pablo Piferrer, las muchas leyendas de toda España incluidas en libros de viajes por Víctor Balaguer y Francisco de Paula Mellado,

---

<sup>16</sup> Y muchos otros eruditos, como Lorenzo Palmireno, Gonzalo de Correas, Sebastián de Covarrubias, Luis Pinelo, Luis Zapata, Juan Farfán, que prestaron atención a los refranes, proverbios, cuentecillos populares. En las centurias siguientes, se aborda el proceso de la literaturización de productos populares, como el romance, en los romances literarios de poetas como Lope, Góngora y muchos otros escritores y la utilización en la narrativa y el teatro del cuentecillo popular, y los temas legendarios.

<sup>17</sup> Entre los recopiladores cabe citar a Juan Nicolás Böhl de Faber con su *Floresta de rimas antiguas castellanias*, (1821); Agustín Durán, en su *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, (1828-1832), Fernán Caballero, que edita sus seis volúmenes de tradiciones populares (cantos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles) entre 1859 y 1877. Y fundamentalmente la *Biblioteca de las Tradiciones populares españolas*, Francisco Álvarez y C<sup>á</sup>, 1883, promovida por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). Para consultar los ejemplos de escritores que remodelaron literariamente el cuento popular en el siglo XIX es imprescindible el catálogo de Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, vol. 27, Editorial CSIC-SIC Press, 1997.

o coleccionadas por eruditos locales<sup>18</sup>. El mismo objetivo guiaba al costumbrismo romántico con su retrato de los «oficios en trance de desaparición», «tipos pintorescos», característicos de un momento y lugar, pero a punto de perderse. Pero, según se acaba de indicar, no estuvo fuera del objetivo de los escritores del siglo XIX la dinamización del patrimonio legendario dado que estos autores no sólo transcribieron tradiciones sino que dieron lugar a género literario histórico de «la leyenda poética», y utilizaron procesos de transferencia e intermedialidad al servirse de las leyendas en nuevos soportes como el teatro (lírico, cómico, dramático); la pintura, además los libros de viajes, la novela histórica o la poesía narrativa. En realidad, podría hablarse del género de la «leyenda dramática» también, en la que cosecharon triunfos José de Echegaray, Joaquín Dicenta, Manuel del Palacio, Mariano Catalina o Manuel Cano y Cueto.

Por su variedad de registros, calidad literaria en la mayoría de los casos, perfil de sus autores, muchos de ellos historiadores y que por tanto ofrecían una versión fidedigna de la leyenda, y por su indudable comprensión dinámica del patrimonio literario, consideramos que la leyenda literaria del XIX constituía un material de gran valor para una diversidad de usos culturales<sup>19</sup> del patrimonio.

Ya que la leyenda literaria fue un género que sobrevivió durante todo el siglo XIX y fue amoldándose a las exigencias de los diferentes movimientos estéticos estos textos aportan notable interés para la consideración del romanticismo, costumbrismo, realismo, simbolismo, etc. Como ejemplos tomados del repertorio <https://www.descubreleyendas.es> podemos seguir las aplicaciones dadas a la etiqueta «romántico» a través de los textos, que es aplicada tanto a un paisaje («Pagaraisla en Campomanes») como un edificio («San Juan de la Peña») o a la escena que podría servir de inspiración a un pintor romántico («La virgen de la montaña»). Y por su interés en esta valoración de la distancia de estilos y puntos de vista en la escritura transcribimos esta reflexión de Víctor Balaguer en su libro *A granel*, en que el autor contrasta estilos de escritura a propósito de la composición de una leyenda:

Publico estas impresiones tales como fueron pensadas y escritas, que no quiero borrarles su color de época, en forma de leyenda romántica, con todos los sellos, arreos, menesteres

---

<sup>18</sup> Recopiladas según provincias o comarcas; por ejemplo, las leyendas granadinas, coleccionadas y vertidas al molde literario en varios tomos por J. Afán de Ribera, Luis Montes, o J. Soler de la Fuente.; las tradiciones sevillanas, que recoge Manuel Chaves y Manuel Cano y Cueto; las leyendas de Toledo de Juan Moraleda o Eugenio Olavarría, de Ávila como las *Tradiciones* de Valentín Picatoste. O bien las colecciones generalistas: entre ellas las de Luciano García del Real, José Doménech, Luis Escudero y Peroso, etc. Las leyendas también pueden ser coleccionadas según criterios temáticos: leyendas religiosas, por ejemplo, como las de Anna Valldaura, Julio Bernal y Soriano, o Leopoldo Martínez Padín y Muñoz Maldonado. En ocasiones se coleccionan leyendas en torno a un edificio (El Escorial, según hace Muñoz Maldonado, o los conventos famosos, en la práctica de Víctor Balaguer).

<sup>19</sup> Por usos culturales entendemos la representación cultural de un elemento patrimonial, en conexión con empresas culturales, de cara a su rentabilidad desde un punto de vista educativo, social, económico.

y atributos de lugar y tiempo. Me limito solo a corregir algún error de fondo y a enmendar descuidos de forma.

Acaso estas páginas parezcan fuera de uso; que no se escribía en aquellas- 178—épocas como ahora. Se dejaba entonces campear libre la fantasía, que hoy se reprime; se perseguían y se tenían ideales que hoy ni se persiguen ni se sienten, y se procuraba dar amenidad al escrito, lo cual hoy no se juzga muy necesario.

Pudo estar equivocado, no digo que no, la juventud de aquella época, pero también creo que puede estarlo la presente<sup>20</sup>.

El repertorio *DLLHO\_19* presenta textos de interés para la investigación sobre la tradición popular, las identidades nacionales y las geografías literarias. Para los estudiosos del imaginario, un legendario de acceso digital y con opción multicanal permite establecer analogías y relaciones significativas en relación con temas, motivos, personajes, lugares, y trazar rutas e itinerarios.

Tomando como ejemplo el Rey D. Pedro de Castilla el repertorio *descubreleyendas.es* permite dibujar su movimiento a través de localidades y ciudades, situar sus lugares de residencia o fijar el lugar de las anécdotas más famosas. En Sevilla, el rey confía el Ayuntamiento a un diligente escribano de la familia de los Pineda, se ajusticia a sí mismo, simbólicamente, colgando una cabeza en la calle donde dio muerte a un rival de sus amores («Justicias del rey D. Pedro»), o no quiere faltar a la fama de que cumple sus promesas, aunque en este caso es una promesa que nunca hizo, e indulta a un condenado a muerte («El caso del condenado a muerte»). En Madrid, el rey D. Pedro I de Castilla interviene personalmente en el esclarecimiento y resolución de una historia protagonizada por Iván Ramírez. El monarca imparte justicia ante la situación de este personaje engañado y agredido por un pariente que intenta matarle para quedarse una herencia que corresponde legítimamente a su hijo («El bodegón de la cadena»).

Por otra parte, las posibilidades de acumulación que permite la herramienta tecnológica podrán favorecer la asociación de versiones de un mismo tema legendario y de su posible comparación. El resultado es la ordenación de episodios dentro de un tema legendario, las diferentes versiones en función de autores y tendencias ideológicas, y el examen de los meta-textos y glosas añadidos a la interpretación de la leyenda. Tomando como ejemplo la desgracia de los hermanos Carvajal, ejecutados por orden de Fernando IV, la plataforma favorece la comprensión y división de los episodios: la enemistad de los hermanos Carvajal con Juan de Benavides, la muerte del favorito (de la que son acusados los Carvajal, aunque no hay pruebas convincentes), la ejecución desde la Peña de Martos, la enfermedad y muerte del rey poco después, que fue interpretada como un castigo divino. Es fácil establecer comparaciones entre los

<sup>20</sup> V. Balaguer, "San Juan de la Peña", *A Granel*, 1896, p. 111.

autores del repertorio que se ocupan de la leyenda: Telesforo Trueba, Ángel Gálvez, Ramón Ortega Frías, Isabel Camps Arredondo y Dionisio Ibarlucea. Ortega Frías hace la narración completa, y Gálvez y Camps se fijan en la ejecución y la subsiguiente muerte del rey. Así mismo, la plataforma facilita la particularización de los materiales; es significativo en este ejemplo, que solo Camps, poetisa jienense sea la única que hace mención al hito de «la cruz del lloro». Ortega Frías tiende a novelar la leyenda y razonar las causas por las que los Carvajal fueron acusados, un episodio amoroso y un falso testimonio. Dionisio Ibarlucea reescribe la historia en una publicación para niños (*El amante de la infancia*, 1866) y destaca por ello la lealtad de los Carvajal al rey, que no eluden la posible salvación de la muerte si colaboran en una conspiración contra Fernando IV. Así pues, con la lectura simultánea de las versiones de una misma leyenda se facilita el análisis del pensamiento político y social de creadores y de lectores, si se toman en cuenta los lugares de publicación.

Del mismo modo, la recopilación y conexión hipertextual favorece la interrelación de disciplinas, y permite llegar a nuevas conclusiones interesantes para la Historia del Periodismo, y de la bibliografía general, en lo relativo a autores y géneros. Como ejemplo sirven los textos del repertorio firmados por Francisco Fernández Villabrille, autoridad reconocida por el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, [dbe.rah/](http://dbe.rah/) como «uno de los autores españoles más prolíficos en cuanto hace a temas de educación tanto para sordos como para ciegos, además de escribir sobre los temas más variados, tales como educación o historia». Pero también podrían añadirse noticias sobre su labor literaria en el la revista *Siglo XIX* (en 1837) y en *Museo de las Familias* con la publicación de leyendas literarias (1846 y 1849), tal vez a raíz de su participación en la obra colectiva, *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (F.P. Mellado, 8 vol.1846), o sus poemas, entre los que destaca «Descubrimiento del Nuevo Mundo», Colón.

Otro aspecto que puede destacar el repertorio es el testimonio de hitos desaparecidos, o de significados previos otorgados a un espacio. El ejemplo en este caso es el «Pozo de Funeres», actualmente ligado a un siniestro episodio de la guerra civil en 1936, pero del que antes se contaba la leyenda de «La fuente del collar», como recuerda Eladio Jove<sup>21</sup>.

Finalmente, y enlazando con lo planteado al principio de este epígrafe, un repertorio de estas características puede servir de fuente documental en la creación de nuevos productos, servicios, procesos, de desarrollo económico; ya que facilita

---

<sup>21</sup> E. Jove, *La fuente del collar*, disponible en: <https://www.descubreleyendas.es/Info/Consultas.aspx?IdLeyenda=19>

el acceso de las empresas (turísticas, grupos teatrales, productores audiovisuales) a textos poco conocidos o utilizados.

La conclusión de estas reflexiones es la necesidad de continuar apoyando las iniciativas de digitalización de patrimonio literario sostenidas en nuestro país por las actuaciones gubernamentales y las fundaciones privadas, de tanta solidez y consistencia ya, y que según manifiestan nuevos proyectos, como el que hemos descrito aquí, han sido el punto de partida para posibilidades de dinamización del patrimonio literario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C., *El rey Arturo y su mundo: diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza, 1991.
- AFÁN DE RIBERA, A. J., *Cosas de Granada: leyendas y cuadros de antiguas y modernas costumbres granadinas*, Granada, [s.n.], 1889.
- \_\_\_\_\_, *Del Veleta a Sierra Elvira: leyendas, cuentos y Tradiciones granadinas*, Granada [s.n.], 1893.
- \_\_\_\_\_, *Entre Beiro y Dauro*, Granada, Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1898.
- \_\_\_\_\_, *Leyendas y Tradiciones de Granada*, Imp. de La Lealtad, a cargo de J. G. Garrido, 1887.
- \_\_\_\_\_, *Los días del Albaicín: Tradiciones, leyendas y cuentos granadinos*, Granada, [s.n.], 1886.
- AMORES, M., *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Vol. 27, Madrid, Editorial CSIC-SIC Press, 1997.
- BALAGUER, V., «San Juan de la Peña», *Los frailes y sus conventos: su historia, su descripción, sus Tradiciones, sus costumbres, su importancia*, [Barcelona] Llorens Hermanos, 1851.
- \_\_\_\_\_, *El Monasterio de Piedra. Su historia, sus valles, sus cascadas, sus grutas, sus Tradiciones y leyendas*, Madrid, F. Cao y D. de Val, 1880.
- \_\_\_\_\_, *Historias y leyendas*, Madrid, Imp. De la Viuda de M. Minuesa de los Ríos, 1889.
- \_\_\_\_\_, *A granel: libro de pasatiempo y deporte*, Madrid, El Progreso Editorial, 1896.
- \_\_\_\_\_, *Al pie de la encina: historias, Tradiciones y recuerdos*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1898.
- BATALLER CATALÁ, A., «La ruta literaria como actividad universitaria vinculada al territorio y al patrimonio». Disponible en: <https://www.uv.es/asabranca/encontre/bataller.pdf> [Consultado: 23-12-2018]
- BERNAL Y SORIANO, J. *Tradiciones histórico-religiosas de todos los pueblos del arzobispado de Zaragoza*, en el Establecimiento Tipográfico de Mariano Salas (Zaragoza), 1880.

- BÖLH DE FABER, C. (Fernán Caballero), *Cuentos y poesías andaluces coleccionados*, Sevilla, Mercantil, 1859.
- BÖLH DE FABER, N., *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, F. Perthes, 1827-43.
- BONNEMAISON, J., LASSEUR, M., & THIBAUT, C., *La Géographie culturelle: cours de l'université Paris IV-Sorbonne 1994-1997*, 2000.
- BROSSEAU, M., & CAMBRON, M., «Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques», *Recherches sociographiques*, 44(3), 2003, pp. 525-547. Disponible en: <https://www.erudit.org/en/journals/rs/2003-v44-n3-rs727/008205ar/abstract/> [Consultado: 25 de febrero 2019].
- CAMPS, J., & VILADEGUT, M., «Les rutes literàries com a introducció a la geografia artística dels escriptors», en *Jornada sobre Literatura i Ensenyament*, 2009. Disponible en: [http://www.catedramariustorres.udl.cat/activitats/jornades/jorn\\_5t.pdf](http://www.catedramariustorres.udl.cat/activitats/jornades/jorn_5t.pdf) [Consultado: 25 de febrero 2019].
- CANO Y CUETO, M., *Leyendas y Tradiciones de Sevilla*, Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, 1875.
- CHAVES, M., *Páginas sevillanas: sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables. Tradiciones populares, cuentos viejos, leyendas y curiosidades*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1894.
- CRANG, M., & THRIFT, N. J. (eds.), *Thinking space*, 9 (2000).
- DOMENECH, J., *El pasatiempo: colección de novelas, cuentos y leyendas españolas*, Valencia, imp. de la Opinión, 1862.
- DOSSO, R., «Paisaje, turismo y desarrollo. Contribuciones conceptuales para un desarrollo sustentable», Comunicación presentada en IV Congreso Latinoamericano de Investigación Turística, Montevideo [URY], 22-24 septiembre, 2010.
- DURÁN, A., *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1849.
- ESCUDERO Y PEROSSO, L., *Colección de leyendas españolas*, Sevilla, Imprenta y Litografía de El Porvenir, 1865.
- FERNÁNDEZ HERRERO, M., *Los mil y un cuentos: colección de leyendas, novelas, anécdotas y tradiciones en prosa y verso de escritores españoles antiguos y modernos*, Madrid, Gabriel Díaz y Compañía, 1870.
- GARCÍA CANCLINI, N., «Los usos sociales del Patrimonio Cultural», en E. Aguilar Criado, *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de Estudio*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33.
- GARCÍA REAL, L., *Tradiciones y leyendas españolas*, Barcelona, Tasso, 1899.
- JOVE, E. «La fuente del collar», *La Opinión: periódico de intereses morales y materiales* [Año III, Número 241 - 14-12-1879], pp. 2-3; [Año III, Número 242 - 18-12-1879], pp.2-3; [Año III, Número 243- 21-12-1879], pp. 2-3. Disponibles en: <https://www.descubreleyendas.es/Info/Consultas.aspx?IdLeyenda=19> [Consultado: 25 de febrero 2019].

- IRVING, W. *Legends of the conquest of Spain*, London, John Murray, 1836.
- MARTÍNEZ GARATE, L., & AYERRA, H. A., *Conferencia Patrimonio: ¿un concepto en crisis?* España, 2006, Disponible en: <http://nabarralde.com> [Consultado: 2 de marzo 2006].
- MARTOS NÚÑEZ, E. & MARTOS GARCÍA, A. E., «Las leyendas regionales como intangibles territoriales», 2015. Disponible en: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/7443> [Consultado: 25 de febrero 2019].
- MORALEDA Y ESTEBAN, J., *Leyendas históricas de Toledo*, Toledo, Librería y Encuadernación de Menor Hermanos, 1892.
- MUÑOZ MALDONADO, J. (conde de Fabraquer), *Historia, Tradiciones y leyendas de las imágenes de la Virgen aparecidas en España*, Madrid, J.J. Martínez, 1861.
- \_\_\_\_\_, *Los Misterios del Escorial: historia, leyenda, Tradiciones: famosas hazañas, tenebrosos crímenes, amores*, Barcelona, Editorial de Espasa Hermanos, 1880.
- ORTEGA VALCÁRCCEL, J., «El patrimonio territorial: el territorio como recurso cultural y económico», *Ciudades*, 04 (1998), pp. 31-48.
- PICATOSTE, VALENTÍN., *Tradiciones de Ávila*, Madrid, Miguel Romero (impresor), 1888.
- PILLET CAPDEPÓN, F., *La geografía y las distintas acepciones del espacio geográfico*, 2004.
- \_\_\_\_\_, «El paisaje literario y su relación con el turismo cultural», *Cuadernos de turismo*, 33 (2014), pp. 297-309.
- POCOCK, D., «Geographical fieldwork: an experiential perspective», *Geography: Journal of the Geographical Association*, 68, 4 (1983), p.319.
- PORTEOUS, J. D., «Smellscape», *Progress in Physical Geography*, 9, 3 (1985), pp. 356-378.
- SILVA PÉREZ, R., & FERNÁNDEZ SALINAS, V., «El patrimonio y el territorio como activos para el desarrollo desde la perspectiva del ocio y del turismo», *Investigaciones Geográficas*, 46, mayo-agosto (2008), pp. 69-88. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/14607> [Consultado: 25 de febrero 2019].
- SOLDEVILA, LL., «Geografia literària dels països catalans: la gènesi d'un projecte'a», *Literatura i paisatge*, Tarragona, 2009. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/13084056/literatura-i-paisatge-a-cura-de-finaangles-2009-apellc> [Consultado: 25 de febrero 2019].
- SOLER DE LA FUENTE, J., *Tradiciones granadinas*, Granada, Manuel Sanz, 1849.
- UNESCO, *Convención para la salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial*, 2004. Disponible en: <http://portal.unesco.org> [Consultado: 25 de febrero 2019].
- VALLDAURA, A., *Tradicións religioses a Catalunya*, Estampa de J. Roca.1877.
- VVAA., *Tradiciones populares españolas*, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, 1883, promovida por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo).



**OLIVANTE DE LAURA Y LA REFLEXIÓN SOBRE EL VESTIDO\***  
**REFLECTIONS UPON CLOTHING IN OLIVANTE DE LAURA**

TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA  
IES San Andrés (Léon)

RESUMEN

Antonio de Torquemada nos ofrece en su obra *Olivante de Laura* las alusiones a prendas propias de los libros de caballerías; sin embargo, aporta una novedad frente a otras de su género pues la trama cuestiona la validez del vestido como elemento marcador de jerarquía. La noción medieval de «cada uno según su estado» se convierte así en objeto de debate por parte de los propios personajes. El héroe viste con ropas no acordes con su estatus para poder acercarse a su amada, al igual que hacían las gentes de la época para poder conseguir sus fines. A partir de este hecho, Torquemada muestra sutilmente los cambios que la sociedad está sufriendo y cómo se hace necesario establecer en vez del vestido, otro elemento más eficaz que pueda representar las jerarquías sociales, como pudiera ser el linaje o la sangre.  
PALABRAS CLAVE: vestido, libros de caballerías, renacimiento, jerarquía, linaje.

ABSTRACT

Antonio de Torquemada displays in *Olivante de Laura* the typical references to clothing and textiles used in other chivalric books. However, he innovates as he questions the capacity for dress to convey hierarchy. The medieval notion of dressing «according to one's status» becomes now the central topic for debate about which the main characters discuss. Following the Renaissance trend, the hero disguises himself as a shepherd in order to approach his loved one. His behavior is a reflection of the times, when people also wear clothes not appropriate to their status. It is from here that Torquemada subtly shows the way society is changing and claims for a new and more effective method to determine and measure hierarchy. Clothing will no longer be valid, he then proposes lineage.

KEY WORDS: clothes, chivalric books, renaissance, hierarchy, lineage.

---

\* Recibido: 17-03-2019 / Aceptado: 23-09-2019.

## 1. INTRODUCCIÓN

Antonio de Torquemada (1507-1569), humanista nacido en Astorga y secretario del Conde de Benavente, sucumbe a la tentación de escribir un libro de caballerías cuando ya el género estaba consagrado. Habían pasado más de 50 años desde que Garcí Rodríguez de Montalbo publicara *Amadís de Gaula* (1508), pero esto no fue óbice para que Torquemada a pesar de haber renegado de los libros de caballerías por su estilo enrevesado e ininteligible en su *Manual de escribientes* publicara en 1564, *Historia del invencible cavallero don Olivante de Laura, príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla, agora nuevamente sacada a la luz*, libro hoy conocido como *Olivante de Laura*<sup>1</sup>. Señala Muguruza que el autor había mostrado en aquella obra su preocupación de filólogo por el buen uso de la retórica y la lingüística, algo que criticaba de los libros de caballerías pero que él se encargará con máximo prurito de compensar en *Olivante de Laura*. Quizás sea ese exceso de celo lo que hiciera que Cervantes condenara la obra como arrogante en *El Quijote* y fuera merecedora de las llamas. Sin embargo, a juzgar por las menciones que existen a esta obra en inventarios de libreros de la época y en registros de barcos destinados a América, gozó de éxito en su momento a pesar de que solo tuvo una edición de la que se conservan numerosos ejemplares<sup>2</sup>.

No faltan en el libro las aventuras propias de este género: caballeros y doncellas enamorados, aventuras maravillosas, jayanes cuyos modales y atuendo son un burdo remedo de las convenciones cortesanas, monstruos híbridos que recuerdan la tradición de los bestiarios, etc. El gusto por la retórica se ve en los largos parlamentos de los personajes, en sus debates y en el gusto por una comicidad basada en el juego con el discurso. Torquemada, por su oficio sometido a las limitaciones y rigidez del lenguaje jurídico, se permite en esta obra hacer uso de su libertad creadora. Atiendo en esta breve comunicación a uno de los aspectos que se debaten en el libro: el atuendo.

---

<sup>1</sup> I. Muguruza Roca, «El pastor en los libros de caballerías: El caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 20 (1995), pp. 197-215.

<sup>2</sup> En la Biblioteca de Cataluña: Bon 9-IV-9; en la Biblioteca Nacional de Madrid: R-862 (con partes manuscritas), R-2475, R-3364, R-26727; en la Biblioteca Universitaria de Valencia: R-1/133; en la British Library de Londres: 634.1.21, G.10286; un ejemplar incompleto en la Hispanic Society Library de Nueva York; en la Bibliothèque Arsenal de París: Rés.Fol.B.L.972; en la Bibliothèque Mazarine de París:373; en la Bibliothèque Nationale de París: Rés. Y2 356. Hay una edición moderna del libro a cargo de Isabel Muguruza, quien publicó las obras completas de Antonio de Torquemada en el año 1997 en la Fundación José Antonio Castro. Anteriormente, la misma autora había publicado en microfichas su tesis doctoral *Estudio y edición del «Olivante de Laura», de Antonio de Torquemada* en 1994. Igualmente, este texto está digitalizado y forma parte del *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* a cargo de Ivy Corfis.

## 2. ANTONIO DE TORQUEMADA Y SU OPINIÓN SOBRE EL VESTIDO EN LA ÉPOCA

A pesar de que las menciones al vestido en *Olivante de Laura* desde un punto de vista cuantitativo son similares a las existentes en otras obras del mismo género, pues se citan los tejidos y prendas convencionales en las situaciones más habituales –sedas y brocados presentes en entradas, recibimientos, justas, andas cubiertas con paños fúnebres, etc.–, la presencia del traje toma una dimensión diferente gracias al debate que en torno a él se establece, algo que obedece a la situación histórica del momento<sup>3</sup>.

El *Olivante de Laura* no critica el gasto excesivo en que la sociedad incurría por estar pendiente de las modas, algo que sí criticaba el autor en sus *Coloquios satíricos* (1553) como señala Bernis: «los usos e invenciones nuevos de cada día desasosiegan a las gentes y acaban las haciendas<sup>4</sup>». Otros escritores de la época compartían la misma opinión, así Antonio de Guevara en *Aviso de privados* (1539) habla de la «nueva locura» que supone cambiar de ropa por antojo obedeciendo los dictámenes de la moda<sup>5</sup>. Antonio de Torquemada se centra en su libro de caballerías en reflexionar sobre el atuendo como elemento de categorización social, tema que también apuntaba en los mencionados *Coloquios satíricos*: «y de lo que a mí me toma gana de reír es de ver que los oficiales y los hombres comunes andan tan aderezados y puestos en orden que no se diferencian en el hábito de los caballeros y poderosos»<sup>6</sup>.

El concepto de jerarquía y su materialización en el vestido, como recuerda la conocida expresión: «cada uno según su estado», se convierten en objeto de debate en varios capítulos, pues la relación entre el vestido y el individuo llegaba entonces hasta unos límites que hoy no son comparables. Es necesario recordar, como señala Jones, que en el siglo XVI los vestidos no son meros objetos, sino que se consideran una extensión de la persona y por ello se llega a identificar el valor económico de las prendas con el valor moral de quien las luce<sup>7</sup>. Esta aserción, que era una incuestionable creencia y un principio de consolidación social, parece tambalearse en la propia sociedad coetánea al

<sup>3</sup> En *Olivante de Laura* existen 37 menciones a tejidos, algo más que en *Palmerín de Olivia*, *Lepolemo*, *Reimundo de Grecia* o *Claribalte*, con 22, 23, 16 y 4 respectivamente. Las menciones a prendas son abundantes, 177, destacando el término «hábito».

<sup>4</sup> A. de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Nueva biblioteca de autores españoles, VII, p. 529. Citado en: C. Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 31.

<sup>5</sup> A. de Guevara, *Aviso de privados*, VIII, pp. 146-147. Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm> [consultado 03-03-2019].

<sup>6</sup> A. de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, VII, p. 526. Citado en C. Bernis, ob. cit., p. 11.

<sup>7</sup> A. R. Jones y P. Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, New York, Cambridge University Press, 2003.

autor, a juzgar por las duras críticas de Torquemada hacia aquellos que contravenían la ortodoxia en el vestir.

### 3. OLIVANTE DE LAURA Y EL VESTIDO

#### 3.1. LA REFLEXIÓN SOBRE EL VESTIDO COMO MARCADOR DE CLASE EN LA OBRA

En *Olivante de Laura*, los diálogos de los personajes giran en torno al tema del atuendo gracias a la introducción de un pastor, personaje idealizado del Renacimiento por su cercanía a la naturaleza y por asociarse con un mundo puro y contemplativo. Esta figura, aunque aparece en el género de los libros de caballerías de la mano de Feliciano de Silva en *Amadís de Grecia* (1530), ganará preponderancia tras la publicación de *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor (1559), aunque el propio Torquemada en sus *Coloquios satíricos* (1553) ya había incluido a los pastores como personajes en su séptimo *Coloquio pastoril*, con el que se cierra esta obra<sup>8</sup>.

Este personaje, propio de la narrativa bucólica, se convierte en uno de los pilares fundamentales de *Olivante de Laura* pues permite al autor articular en torno a él la verdadera trama del libro, la cuestión del atuendo y su significado. El tema del vestido, presente en todos los libros de caballerías, toma otra dimensión pues se analiza desde un prisma social y se cuestiona su validez como trasmisor de los inamovibles principios jerárquicos de la sociedad contemporánea al autor. Si atendemos a los datos cuantitativos, el vocablo «hábito» con el significado de «vestido» se menciona en 24 ocasiones, y es la prenda que más veces aparece en la obra. Además, contrastando este libro con otros del mismo género, es igualmente la obra que más veces hace uso de esta palabra.

Además, cabe destacar que Torquemada consigue reflexionar sobre el vestido no a través de su voz de narrador, como venía siendo habitual en otras obras de este género en las que los narradores interpolaban reflexiones o comentarios, sino a través de los personajes. Aquí, son ellos quienes verbalizan sus opiniones adoptando distintos puntos de vista con respecto al «hábito» que visten Silvano y Sileno, lo que permite poner en escena la polémica que alrededor del vestido existía en el momento<sup>9</sup>.

Por otro lado, el autor crea un debate sobre el vestido partiendo de una situación que refleja de forma inversa lo que ocurría en la sociedad. De esta manera, aunque Torquemada en sus obras ensayísticas criticaba las malas costumbres de las gentes

---

<sup>8</sup> I. Muguruza Roca, art. cit., p. 197.

<sup>9</sup> Sileno es el nombre que Olivante toma cuando se disfraza de pastor.

de forma directa, en su obra de ficción *Olivante de Laura* la crítica es implícita, pues en lugar de interpelar a quien viste con prendas más lujosas de las que debe, interpela a quien rechaza las ropas lujosas a favor de otras más viles. El mensaje es el mismo: provoca el mismo rechazo o desazón ver a alguien de jerarquía baja con costumbres poco pulidas y groseras usando ropas nobles, como ver a alguien noble vestido de pastor. De hecho, las interlocuciones de varios personajes, pero especialmente las de la princesa Lucenda y la infanta Galarcia, muestran la perplejidad que causa ver a unos pastores –así caracterizados por sus prendas o «hábito»– con la apostura y maneras propias de los cortesanos.

Y así se llegaron tan cerca de los corredores que enteramente el uno y el otro podían bien juzgar lo que tanto avían deseado, siendo mirados de todos, que espantados estaban de ver la estraña apostura y buena disposición de los dos pastores, pareciéndoles cosa muy contraria a razón que tanta hermosura en tan grossero ábito estuviese encerrada. (*Olivante de Laura*, I, xxiv, p. 229).

De hecho, el propio Olivante, en la primera aparición del pastor Silvano en escena, se sorprende al verle conmovido por amor hacia la infanta Galarcia: «siendo un pastor, en quien por razón devía aver tan pobre juyzio para caber tan mortal y doloroso sentimiento» (*Olivante de Laura*, I, xxiii, p. 218). No obstante, el héroe se presta a disfrazarse de pastor para ayudarle pues está dispuesto a correr este riesgo porque así también él podrá acercarse a la corte y a su amada, la princesa Lucenda.

– Señor Peliscán, yo he prometido un don a Silvano, el qual me ha pedido una cosa que no poco holgaréis de oír: que yo vaya oy con él donde la infanta Galarcia está, dexando las armas y vestido de semejantes vestiduras que las tuyas. Y como sea cosa de que yo tan poco perjuyzio reciba, y yendo disfraçado en su hábito podré tomar lengua de las cosas de la corte y saber lo que después de venido más nos conviene hazer, no le he querido negar su demanda. (*Olivante de Laura*, I, xxiv, p. 226).

Aunque Olivante resta importancia a este atrevimiento ante Peliscán, como muestra la cita anterior, en otros momentos se trasluce su preocupación y así intentará que «en aquel hábito de los de la casa no fuesse visto» (*Olivante de Laura*, I, xxv, p. 237). De hecho, Peliscán no entiende por qué Olivante adopta ropas humildes pues se da cuenta de la contravención social en que incurre:

Y no puedo dexar de quejarme desto, que no puedo pensar que sin mucha causa en esse hábito os ayáis assí salido, sin que yo supiesse dónde ni por qué lo hagáis. (*Olivante de Laura*, I, xxx, p.282).

En la misma línea se pronuncia la infanta Galarcia, que percibe el peligro subsiguiente al adoptar una identidad falsa.

Y si debaxo del grossero hábito pastoril se encierra persona que merezca ser amada, como avéis sospechado, bien empleado es en él el amor si por vuestra causa en tal estado

ha venido que para solamente veros se aya puesto en tan gran baxeza y peligro como de ser conocido le podía venir. (*Olivante de Laura*, I, xxv, p. 244).

En esta época, las rígidas normas por las que los estamentos sociales se regulaban estipulan no solo el número de sirvientes, cantidad de rentas, y trabajos aptos para cada uno sino también la forma de vestir. El uso del vestido estaba legislado a través de pragmáticas y se imponían penas económicas a los contraventores requisando los vestidos o poniendo multas por el doble o más del valor de la prenda. Estas leyes suntuarias estaban indicadas para frenar el gasto superfluo y limitar el deseo aparentar de las gentes<sup>10</sup>. Sin embargo, el caso que se presenta en *Olivante de Laura*, donde un personaje adopta prendas inferiores, no está legislado formalmente, aunque se sabe que existen penas sociales como la humillación y la pérdida de la honra al adoptar prendas de una jerarquía inferior. Vestir con ropas inapropiadas para el estatus implica una degradación voluntaria que estigmatiza, un ataque al orden establecido, algo en lo que no podían incurrir sus valedores, además dar cierto valor superior a unas prendas humildes que nunca debieran ser ensalzadas.

### 3.2. EL USO DEL DISFRAZ EN *OLIVANTE DE LAURA*

El uso del disfraz era habitual en la época y no solo en la literatura pues sabemos que incluso Felipe II en alguna ocasión salía disfrazado con el fin de pasar desapercibido a su paso por las ciudades<sup>11</sup>. Aventuras de este tipo se recogen en multitud de libros de caballerías y en otros géneros literarios, sin embargo, la diferencia entre estas escenas y lo que se observa en *Olivante de Laura* radica en que el recurso al disfraz aquí no es algo puntual para facilitar encuentros amorosos pactados entre dos amantes, para liberar a alguien de la muerte, etc. En la obra de Torquemada el disfraz deja de ser un elemento subsidiario o anecdótico de la trama y se convierte en un aspecto clave de la misma. Es cierto que el disfraz de pastor responde a una tradición literaria existente y que en este momento está en boga, como señalé antes, pero el autor hace un uso ambivalente del mismo pues, además de permitirle presentar el bucolismo, el amor platónico, églogas, etc., le da pie a señalar la necesidad de tener otros marcadores de jerarquía social distintos al atuendo. Así, Torquemada pone a debate la premisa de la época que equipara el vestido con el valor de la persona, a la que clasifica en su faceta social, económica y moral. Presenta lo que *a priori* sería inconcebible, que personas de espíritu noble vistan con prendas humildes, siempre asociadas con caracteres incultos

<sup>10</sup> Véase J. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, vols. I-II, Gráficas Bachende, Madrid, 1788.

<sup>11</sup> En 1585, Felipe II entró en Barcelona sin ser visto y Luis Cabrera de Córdoba explica «entró de noche por excusar ceremonias antiquísimas, mantenidas de los catalanes por sagradas e inalterables (pero) no convenientes a la grandeza de los presentes reyes». M. J. Del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 25.

y primitivos. Esta situación también tenía un paralelo en la sociedad del momento en la que muchos nobles empobrecidos no podrían vestir como les era conveniente.

La princesa, que hasta allí, embebida en mirar a Olivante, reboviendo muchas cosas en su pensamiento avía estado, y sospechando que el hábito que tan crecida hermosura encubría no fuese suyo, volviéndose a Silvano, con un suspiro que sin sentirlo con mucho dolor se le salió de las entrañas, le dixo:

– Silvano, ¿dónde hallaste tan buena compañía como has traído contigo? ¿Por ventura andáades los dos tras el ganado juntos en la floresta donde tu padre habitava? (*Olivante de Laura*, I, xxiv, p. 233).

Hasta que la verdadera identidad de los dos pastores no se desvela, la trama consiste en el enfrentamiento causado por las contradicciones entre la aparente realidad y los presupuestos sobre los que la sociedad jerárquica se sustenta.

### 3.3. LA SANGRE COMO MARCADOR DE CLASE

Aunque la Arcadia ideal es de imposible traslación a una sociedad rígidamente jerarquizada, el autor coloca a sus personajes en una posición que les permite recrearla por unos instantes, pues se hace posible dentro de su mundo de ficción que alguien noble vista con prendas viles, que un pastor tenga modales cultivados, y que la vida campestre se prefiera a la cortesana, como ocurre en los capítulos finales cuando los caballeros y el emperador Archelao se encuentran en la casa de la pastora Silveida: «se tornaron a sentar donde el fuego estava en aquella pobre casa, con tan gran contentamiento y alegría que ninguna falta les hazían para ello las riquezas del imperial palacio de Constantinopla». (*Olivante de Laura*, III, xxiii, p. 867).

Sin embargo, este mundo ideal solo tendría cabida en la ficción, pues la realidad es muy distinta y en ella la diferenciación jerárquica es la norma. Torquemada, a través de los distintos personajes de su obra, cuestiona la validez de tomar como elemento definitorio de jerarquía social algo tan externo e intercambiable como el vestido. Al igual que ocurría en la realidad contemporánea al autor, la observancia de estas leyes del vestido se está resquebrajando y ya nadie obedece las normas establecidas desde antiguo. En efecto, la obra de Torquemada muestra que un vil hábito de pastor no sirve para ocultar la nobleza de quien lo lleva, y del mismo modo tampoco lo contrario es posible. En la obra literaria, ni Olivante, ni Silvano son pastores; el primero se había disfrazado delante del lector, el segundo lleva un disfraz sin saberlo pues en realidad es hijo del emperador y la pastora Silveida, como se desvela en los últimos capítulos de la obra. Este uso aleatorio del vestido no significa que esté Torquemada en contra de la compartimentación social y las jerarquías, sino en contra de que el vestido sea el elemento diferenciador, como sutilmente se muestra en la trama de la obra.

El final que propone el autor responde a la ortodoxia de la época pues la obra concluye con la restauración del orden existente y con el mantenimiento de las convenciones sociales. Sin embargo, hay que recordar que, hasta llegar a la anagnórisis, el lector ha leído cientos de páginas –no en vano Cervantes llama a la obra «tonel»– en las que probablemente ha tenido tiempo para reflexionar sobre el concepto del atuendo y su significado en la obra literaria y en la realidad.

Torquemada no condena la pobreza de la madre de Silvano por ser pastora, que no resta calidad al hijo: «aunque os aya faltado el valor que las riquezas y lineage os pudieran poner, no os olvidó la fortuna en dotaros de muy gran virtud y bondad» (*Olivante de Laura*, III, XXIII, p. 872), pues es de casa real. Revelado su origen nobilísimo, el pastor Silvano no se ocupará de procurarse vestidos lujosos con los que manifestar visualmente su estatus. Su identidad no necesitará de prendas que la reafirmen, pues su nobleza y valor habían quedado claros ya desde el comienzo de la obra y ahora se ratifican aludiendo a un aspecto de mayor preeminencia, su sangre regia. El linaje del que procede será el salvoconducto que le permita conseguir el amor de Galarcia, y ella igualmente es consciente de que su ascendencia noble tiene más valor que cualquier riqueza material, y expresa aliviada que ahora podrá «dexar de ser culpada del verdadero amor que le tenía» (*Olivante de Laura*, III, XXIV, p. 878).

Mas sobre todos era la alegría de Silvano estremada, no tanto por lo que en ser hijo de un tan soberano príncipe ganava como por parecerle que no le faltava del todo el merecimiento para osar servir a su señora Galarcia (*Olivante de Laura*, III, XXIII, p. 873).

#### 4. CONCLUSIÓN

Antonio de Torquemada, acaso hastiado por el devenir de los tiempos que parece avasallar las convenciones del vestido, adopta en este libro de caballerías una perspectiva que imita de forma inversa lo que se ve en la realidad. El protagonista de *Olivante de Laura* no guardará decoro en el vestir con intención de conseguir su objetivo amoroso, y así, igual que en la vida cotidiana los hombres comunes se disfrazan de caballeros, en su ficción los nobles se visten de pastores. Esta situación le permite analizar desde el prisma de distintos personajes, algo inusitado en un libro de caballerías, la importancia del vestido como marcador de clase concluyendo, como el autor se esmera en mostrar, que el elemento fundamental para poder pertenecer a jerarquías superiores no es la riqueza en el vestido sino la nobleza de sangre. El atuendo no puede seguir siendo ya símbolo de clase, ni tampoco las rentas, el número de servidores, etc. Todos esos elementos, relacionados directamente con el poder económico, pasan a un segundo plano y ahora surge otro valor que adquiere más importancia que el dinero, la sangre. Un nuevo valor que había que remarcar en un

mundo donde la burguesía comenzaba a tener tantas o más riquezas que las familias aristocráticas y donde el linaje era el único elemento inalienable. Las dudas, debates y contradicciones presentes en esta obra son reflejo de la sociedad cambiante de la época donde los preceptos se cuestionan para determinar su validez y ofrecer otros modelos sociales acordes con la nueva realidad que surge. Esta obra refleja el momento coetáneo al autor donde unas nuevas estructuras, que están apareciendo, se establecerán con la misma fuerza que las anteriores. En los años venideros, el vestido dejará de abrumar por su lujo, al contrario, será sobrio y de elegancia austera pues la verdadera jerarquía está en la sangre.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos v*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- DEL RÍO BARREDO, M. J., *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- EISENBERG, D. y MARÍN PINA, M<sup>a</sup>. C., *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- GUEVARA, A. de, *Aviso de privados*, VIII, pp. 146-147. Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm> [consultado 03-03-2019].
- JONES, A. R. y STALLYBRASS, P., *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- MUGURUZA ROCA, I., «El pastor en los libros de caballerías: El caso del Olivante de Laura, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 20 (1995), pp. 197-215.
- TORQUEMADA A. de, *Olivante de Laura*, I. Muguruza Roca (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1997.
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, vols. I-II, Gráficas Bachende, Madrid, 1788.



**LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LAS ROSAS DE PIEDRA  
Y LAS ROSAS DEL SUR DE JULIO LLAMAZARES\***

**THE IMAGE OF SPAIN IN *LAS ROSAS DE PIEDRA*  
AND *LAS ROSAS DEL SUR* BY JULIO LLAMAZARES**

ALIDA ARES ARES  
Universidad de Trento

RESUMEN

En este artículo analizamos la obra de Julio Llamazares publicada en dos volúmenes, *Las rosas de piedra* (2008) y *Las rosas del sur* (2018), considerando su carácter sistémico como un único libro de viajes, poniendo de relieve los elementos discursivos y lingüísticos característicos y enfocándonos principalmente en su contenido temático, en la imagen de España que resulta del mismo. Para ello, en primer lugar, observamos los objetivos, la estructura, las características descriptivas de la obra y los rasgos pragmatolingüísticos y léxicos y, en segundo lugar, nos centraremos en su contenido temático.

PALABRAS CLAVE: Julio Llamazares, literatura española contemporánea, literatura de viajes, viaje por España, patrimonio artístico.

ABSTRACT

In this article we analyze the work of Julio Llamazares published in two volumes, *Las rosas de piedra* (2008) and *Las rosas del sur* (2018), considering its systemic character, as a single travel book, highlighting the discursive and linguistic elements characteristic of it and focusing mainly on its thematic content, the image of Spain that results from it. For this purpose, first of all, we shall analyze, in the first place, the objectives, the structure, the descriptive characteristics of the work and the pragmatolinguistic and lexical traits and, secondly, we will focus on its thematic content.

KEY WORDS: Julio Llamazares, contemporary Spanish literature, travel literature, travel through Spain, artistic patrimony.

---

\* Recibido: 18-03-2018 / Aceptado: 18-09-2019.

## 1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 2018 se publicó *Las rosas del sur*<sup>1</sup>, el volumen que recoge los viajes de Julio Llamazares por las catedrales del sur de España y que completa *Las rosas de piedra*, publicado diez años atrás<sup>2</sup>. El primer volumen comprendía las visitas a las cuarenta y dos catedrales de la mitad norte, y estaba estructurado en seis capítulos correspondientes a los seis viajes que el escritor realizó para ello, titulados: «Galicia», «El reino perdido», «Donde la Vieja Castilla», «Vascos, navarros y riojanos», «Aragón de Norte a Sur» y «Las seos de Cataluña». El segundo, dividido en ocho capítulos, se corresponde con otros tantos viajes que abarcan las restantes treinta y tres catedrales: «Madrid, tres más una», «Por tierras de Extremadura», «La Mancha y alrededores», «Levante: moros y cristianos», «Las catedrales del mar (Baleares)», «El valle del Guadalquivir», «La frontera de Granada» y «Las catedrales del mar (Canarias)».

Los libros de viajes se encuentran entre las mejores obras de Llamazares: *El río del olvido* (1990), *Trás-os-Montes* (1998), *Cuaderno del Duero* (1999) y, más recientemente, *Atlas de la España imaginaria* (2015), *El viaje de Don Quijote* (2016) y la serie *Los caminos de la picaresca* (*El País*, agosto de 2018) dan buena prueba de su dominio del género. Pero en esta ocasión el viaje y la redacción del mismo se convierten en una empresa excepcional realizada durante casi diecisiete años, entre el 1 de septiembre de 2001 y el 30 de marzo de 2018, y que ha supuesto un recorrido por España de más de veinte mil kilómetros repartidos en catorce viajes. Estos comprenden la visita a las setenta y cinco catedrales distribuidas por toda la geografía, considerando tales aquellas en las que actualmente tiene su cátedra el obispo, con la salvedad de la de Roda en Huesca, que ha dejado de serlo, y la de Mejorada del Campo de Justo Gallego, que el autor incluye por su singularidad como un epílogo quijotesco a las catedrales de la Comunidad de Madrid.

Pero Llamazares no solo describe las catedrales, sino que traza un panorama general del territorio donde se hallan: nos habla de la geografía, el paisaje y la economía de la región, de la ciudad episcopal y del carácter de sus gentes, de rincones particulares, museos y obras arquitectónicas o artísticas, y también de hoteles, restaurantes y bares que visita durante el día y la noche que permanece en cada lugar. Sin embargo, no se trata de una guía turística, en todo caso se podría usar como una guía alternativa, como las obras que consulta también el mismo autor para organizar sus itinerarios,

---

<sup>1</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, Barcelona, Alfaguara, 2018.

<sup>2</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra* [Barcelona, Alfaguara, 2008], que citaremos siguiendo la edición de Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

entre ellas la de Avelino Hernández, *Donde la vieja Castilla se acaba: Soria* (2015), que considera un clásico de los libros de viajes<sup>3</sup>.

El libro en dos volúmenes de Llamazares recuerda las obras renacentistas por su arquitectura y su contenido humanístico y los libros de viajes de los escritores románticos, ya que recoge las propias vivencias del autor, su pensamiento, sus impresiones y sentimientos durante el viaje y va más allá del tiempo en que se realiza. Es un libro que muestra la pasión del escritor por la historia y el arte y por esos edificios singulares, las catedrales, que surgieron en un momento determinado de la historia de las ciudades y han sufrido con ellas continuas transformaciones a lo largo del tiempo, y al mismo tiempo muestra su interés por los paisajes y la idiosincrasia de las diferentes regiones de España.

## 2. PROPÓSITO Y OBJETIVOS

El carácter de esta empresa que ocupa más de mil cuatrocientas páginas distribuidas en los dos volúmenes, lo sintetiza el autor en el Preámbulo:

Este es un viaje en el tiempo y en la geografía. En el tiempo, hacia el pasado, hacia la época en la que se construyeron esos maravillosos edificios que han sobrevivido al tiempo como representaciones de la ciudad de Dios en la tierra y que conocemos como catedrales; y, en la geografía, a través de un país que es un mosaico de regiones tan diferentes como sus paisajes<sup>4</sup>.

El viaje nace de una imagen fascinante: la visión, cuando era niño, de una catedral, la de León, con sus vidrieras reflejadas en la pila del agua bendita, removida por la mano de su padre, como en un caleidoscopio<sup>5</sup>. Esa imagen se convierte en el eje central de la obra. No solo retorna de manera explícita con frecuencia en el interior de las catedrales (León, Murcia, Mallorca, Córdoba...), sino que la visión de la realidad compleja de España que nos muestra es también multiforme y caleidoscópica. A la atracción que siente por esos templos que lo deslumbraron desde niño, se une el gran interés que se muestra en toda su obra por los mundos que están desapareciendo o que van quedando al margen de la realidad:

Qué es lo que me llevó a elegir estos edificios para este nuevo viaje literario (...). Intuyo que la atracción que siempre me han producido las catedrales desde que, cuando era niño,

<sup>3</sup> «Más que un libro, es una declaración de amor, una introspección poética, un recorrido por una tierra que es más que eso, una exaltación, en fin, de todo lo que la literatura tiene de misterioso y emocionante» (A. Hernández, *Donde la vieja Castilla se acaba: Soria*, León, Rimpego, 2015, Prólogo, p. 3).

<sup>4</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 17.

<sup>5</sup> El episodio aparece en J. Llamazares., *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994 [Cit. ed. de 2004, pp. 185-191].

entré por primera vez en la de León y también, acaso por la preferencia que siento por esos mundos que han quedado a desmano de la historia o simplemente de la realidad<sup>6</sup>.

Fulcanelli en el incipit de *El misterio de las catedrales* (1929)<sup>7</sup>, siguiendo la imagen clásica de la obra de creación como un libro, que hallamos ya en Dante<sup>8</sup>, las define como «bellos libros de imágenes que despliegan hacia el cielo sus hojas esculpidas en piedra». En el mismo pasaje de la obra, que Llamazares cita al inicio de *Las rosas de piedra*, Fulcanelli revela la impresión que le produjo a él también la vista de una catedral gótica cuando era niño:

La más fuerte impresión de nuestra primera juventud –teníamos a la sazón siete años–, de la que conservamos todavía vívido un recuerdo, fue la emoción que provocó, en nuestra alma de niño, la vista de una catedral gótica<sup>9</sup>.

El objetivo que se propone Llamazares es el de leer, «deshojar», las catedrales españolas como si fueran «rosas de piedra», una metáfora poética que sugiere que desea indagar a través de ellas, captar su esencia, su misterio, y vivir desde dentro la experiencia para ofrecérsela luego a los lectores:

A deshojarlas como si fueran rosas de piedra, enormes rosas arquitectónicas surgidas en nuestras ciudades hace ya cientos de años y hoy olvidadas por la mayoría, he dedicado este libro<sup>10</sup>.

En la *Nota del autor* de *Las rosas del sur* advierte que se trata de un libro de viajes, «no de arte ni de historia, ni mucho menos de espiritualidad». Pero podemos considerar la advertencia como un recurso de modestia, pues el libro muestra al mismo tiempo su pasión por las dos primeras y su interés por la tercera, y constituye una valiosa fuente documental como testimonio social de esta época, aunque la intención que mueva al autor sea esencialmente literaria, como precisa en el *Preámbulo*:

Sin otra voluntad que la viajera y sin otra intención que la literaria. Esa que sigue la estela de los antiguos viajeros, aquellos que partían por partir, en palabras de Rimbaud, o que preferían un mal camino a una buena venta, en las de Cervantes. Los viajeros, en suma, que iban buscando la magia que el mundo ofrece a los que andan<sup>11</sup>.

Como un moderno Rimbaud, el autor parte por el placer del viaje, para descubrir y regresar trayendo consigo el conocimiento y la magia de un mundo desconocido, y,

<sup>6</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 18.

<sup>7</sup> Fulcanelli, *El misterio de las catedrales y la interpretación esotérica de los símbolos*, París, 1929, cap. 1. Disponible en <http://10millibrosparadescargar.com> [consultado en 07/11/ 2018].

<sup>8</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, xxxiii, pp. 82-90. Disponible en: [https://it.wikisource.org/wiki/Divina\\_Commedia/Paradiso/Canto\\_xxxiii](https://it.wikisource.org/wiki/Divina_Commedia/Paradiso/Canto_xxxiii).

<sup>9</sup> Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, ob. cit., *Incipit* cap. 1.

<sup>10</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 18.

<sup>11</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 19.

como su admirado don Quijote<sup>12</sup>, lo hace introduciéndose con inquietud en un mundo que ha sido despojado de su significado y de sus valores. Las catedrales, afirma, «no son ya más que espejismos, reliquias de un tiempo ido que quedó aprisionado en ellas»<sup>13</sup>.

Además del texto de Fulcanelli, Llamazares cita al frente de su obra el pasaje inicial de *La época de las catedrales* de Jacques Duby<sup>14</sup>, que es una recreación del mundo medieval de finales del siglo X, esa época a la que pone rumbo cuando emprende su travesía:

Muy pocos hombres –las soledades se extienden hacia el oeste, hacia el norte, hacia el este, inmensas, y terminan por invadirlo todo–, tierras yermas, ciénagas, ríos vagabundos [...] Un mundo salvaje. Un mundo acechado por el hambre [...]. Sin embargo, desde hace cierto tiempo, movimientos imperceptibles empujan a esta humanidad miserable a emerger lentamente de la barbarie<sup>15</sup>.

Un periplo tan largo requiere planificación, itinerarios, mapas, bibliografía. Pero el autor sabe que el viaje que se planifica es solo subsidiario del real, y que no se ha de ir sabiendo lo que se va a ver. Como afirma Claudio Magris, otro gran viajero: «Viajar es una experiencia musiliana, confiada al sentido de las posibilidades más que al principio de la realidad»<sup>16</sup>. El devenir del viaje y el azar son los que mueven también al viajero Llamazares y harán que se desvíe para visitar lugares no incluidos inicialmente en su itinerario, como la excatedral de Roda de Isábena y la de Mejorada del Campo, o que personas que se cruzan en su camino lo entretengan o lo dirijan a otros sitios que no pensaba visitar, como cuando en Salamanca el vigilante de la puerta de la catedral le aconseja ir a ver una exposición en la Torre Mocha:

–No lo sé, lo pensaré –le agradece su consejo el viajero despidiéndose. Pero no lo piensa mucho. En cuanto sale a la calle se encuentra la Torre Mocha de frente y, cuando se quiere dar cuenta, está ya dentro de ella<sup>17</sup>.

Llamazares posee una amplia cultura humanística: sus intereses abarcan la literatura, la historia, la sociología, el arte y la filosofía, tal como se puede apreciar en sus anteriores libros de viajes, novelas, ensayos y artículos periodísticos. En cada

---

<sup>12</sup> Acerca de la influencia de *El Quijote* en la literatura de viajes de Llamazares véase A. Ares Ares, «En la estela de Cervantes: similitudes y diferencias entre *La ruta de Don Quijote* de Azorín y *El viaje de Don Quijote* de Julio Llamazares», en J. Ferrándiz Lozano y J. Payá Bernabé (eds.), *Azorín, clásico y moderno*. Número monográfico de *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 67 (2017), pp. 130-145.

<sup>13</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 18.

<sup>14</sup> G. Duby, *La época de las catedrales (Arte y sociedad, 980-1420)*, Madrid, Cátedra, 1993.

<sup>15</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 13-14.

<sup>16</sup> C. Magris, *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama, 2008. En *Prefacio*, p. 17.

<sup>17</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 196.

ocasión se documenta con la bibliografía en torno al tema, y esa literatura, que se incorpora a su mirada personal y enriquece su imaginación, se transmite luego en su trabajo. Además de las obras de Fulcanelli y Duby, y de los libros de historia y arte que aparecen citados en la obra, como los *catálogos monumentales* de Gómez-Moreno (1870-1970)<sup>18</sup>, el autor ha tenido en consideración libros de filosofía relacionados con el paisaje y la búsqueda de la belleza, como *Lo bello y lo siniestro* (1982) y *La funesta manía de pensar* (2018), de Eugenio Trías, y otros libros de viajes, como *Imágenes de Suecia* (2018), de Lars Gustaffson y Annetta Blamquist, *Cartas de la época de Ibiza* (2008) de Walter Benjamin<sup>19</sup>, y el de Avelino Hernández, citado arriba, del que toma el título para su tercer viaje: «Donde la vieja Castilla», así como *Notas de andar y ver* (1988) de Ortega y Gasset y *Andanzas y visiones españolas* (1922) de Unamuno, que cita en sus visitas a Sigüenza y Ávila, respectivamente.

En realidad, la obra entera es un homenaje a los escritores españoles que nacieron, vivieron o escribieron acerca de las catedrales y los lugares en que se hallan. Desde Cervantes, a quien encontramos ya en el preámbulo y luego en Zaragoza y en La Mancha, a tantos otros poetas, novelistas o ensayistas como Álvaro Cunqueiro en Mondoñedo, Clarín en Oviedo, Claudio Rodríguez en Zamora, Federico Muelas en Cuenca, Ausiàs March en Valencia, Marià Villangómez en Ibiza, Federico García Lorca en Guadix, etcétera. A algunos les ha dedicado el capítulo, como «La patria de Miguel Hernández» en Orihuela o «La sombra de Machado» en Baeza. Este, por ser uno de sus poetas predilectos, lo acompaña durante todo el recorrido. Hay también referencias a autores extranjeros, como en el capítulo dedicado a la catedral de Pamplona, «La sombra de Hemingway», donde se incluye además una cita de Victor Hugo<sup>20</sup>.

Durante el viaje va adquiriendo nuevos libros, generalmente estudios y guías de las catedrales de autores locales, que compra, lee y comenta *in situ*, a veces incluso con el propio autor<sup>21</sup>, lo cual contribuye, junto con las explicaciones de los guías, religiosos o estudiosos de arte con los que se encuentra, a incrementar la polifonía coral de la obra y a ofrecer al lector una visión múltiple y poliédrica de cada lugar.

---

<sup>18</sup> M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España (1870-1970)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Servicio Nacional de Información Artística (1967) [correspondiente a la provincia de Salamanca], y *Catálogo monumental de España (1870-1970)*, Madrid, Mateu, 1903 [correspondiente a la provincia de Ávila]. Disponibles en: <http://biblioteca.cchs.csic.es> (consultados el 16/01/2019). El autor los cita en la visita a la catedral de Ciudad Rodrigo (LRP: 205) y a la de Ávila (LRP: 290), respectivamente.

<sup>19</sup> El autor cita estos libros entre los que ha manejado en una videoentrevista con Berna González Arbour, «¿Qué está leyendo Julio Llamazares?», publicada en *El País* el 14/9/2018.

<sup>20</sup> Alude de manera implícita a *Fiesta* (1926) de Hemingway y *Viaje a los Pirineos y los Alpes* (1890) de Victor Hugo.

<sup>21</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 254 y ss.

### **3. DESARROLLO Y ESTRUCTURA DE LA OBRA**

Llamazares hace la distribución de los catorce viajes que componen la obra de acuerdo con la delimitación por provincias eclesiásticas, que a su vez sigue la de los romanos, ya que considera artificial la actual diferenciación administrativa. Y en cada uno de los viajes, que comprende la visita a las diversas catedrales de una diócesis, va describiendo el paisaje y la topografía de la región que atraviesa, considerando también su estado de desarrollo agrícola e industrial. Al llegar a la ciudad se dirige a la catedral y observa en primer lugar el exterior, sus volúmenes y las características arquitectónicas más sobresalientes. Una vez dentro, describe la planta y los espacios interiores y da una primera vuelta de reconocimiento que comienza, generalmente, por la nave de la Epístola, prosigue por la girola y la nave del Evangelio, para regresar al punto de partida.

Su mirada es contemplativa, pero, al mismo tiempo, escrutadora, reflexiva y crítica. No solo se interesa por la catedral con sus obras de arte y su historia en relación con la ciudad y el territorio que la rodea, sino también por los vínculos espirituales que todavía mantiene la población del lugar con ella. Estos vínculos han ido disminuyendo debido al cambio de mentalidad de la sociedad y a otros obstáculos materiales, como la exigencia de la mayoría de los cabildos del pago de la entrada a los visitantes y la programación de los oficios a horas intempestivas, cuando ya se han ido aquellos. Al autor le interesa sobre todo el aspecto humano de las gentes que encuentra, y por ello viaja de incógnito, ya que es reveladora la actitud de acogida o de indiferencia, incluso de recelo, que muestran sacerdotes, sacristanes o empleados de los museos cuando el visitante se acerca a ellos y les interroga sobre determinadas cuestiones, o cuando permanece en el templo más de lo que suele ser habitual. En las catedrales más visitadas por los turistas (Madrid, Sevilla, Córdoba, Granada, Barcelona...), observa también el comportamiento de estos, generalmente inapropiado en relación al lugar, y dialoga también a menudo con los mendigos y las gentes del lugar que se encuentran en las inmediaciones del templo, para conocer sus opiniones.

Al mediodía sale a comer, y describe el ambiente de las calles y de los restaurantes. En alguna ocasión se cita con algún amigo con el que intercambia sus impresiones. Tras el almuerzo regresa a la catedral y visita el museo diocesano y de nuevo el templo. Lo hace con la ayuda de algún libro o siguiendo las explicaciones de un guía, o incluso, a veces, con una audioguía. Durante esta segunda visita se recrea ante algunos retablos e imágenes que lo atraen por su singular belleza, reflexiona sobre la historia de los personajes allí enterrados, observa con incredulidad las reliquias y se regocija con las leyendas o vidas de santos que despiertan su curiosidad. También asiste a las funciones religiosas (misas, rosarios, bodas, funerales) y repara en la actitud

de los devotos que acuden a ellas. Cuando todos se han ido, él se demora en las naves vacías hasta que el recinto va quedando a oscuras o en penumbra. Luego sale a la luz y da un paseo hasta algún lugar donde tomar apuntes y poder admirar el paisaje en torno a la ciudad mientras atardece. Después de cenar, solo o acompañado por algún amigo, da otro paseo, entra en algún bar y describe el ambiente y el paisaje nocturno de la ciudad.

El orden se repite casi inalterado en cada relato, lo que hace que el lector tenga la impresión de acompañar al viajero durante todo el día y por todo el viaje comprendido en cada capítulo, que incluye la visita a varias catedrales. A ello contribuye la estructura formal circular del relato y el esquema temporal (un día para cada catedral, dividido en tres partes: mañana, tarde y noche) y la repetición de las acciones: por la mañana, viaje de una ciudad a otra y visita a la catedral; al mediodía, comida y paseo por la ciudad; por la tarde, visita al museo y la catedral; al atardecer, paseo; y por la noche, cena y paseo. Un tiempo cíclico marcado dentro del templo por la luz del sol que gira en torno a él penetrando a través de ventanales, rosetones y vidrieras e iluminando las diferentes naves y capillas en las distintas horas del día hasta el atardecer, cuando deja las naves en penumbra. Es la misma luz que buscaban los arquitectos de las catedrales góticas, la que disuelve y reverbera los colores en las vidrieras mostrando la maravilla de la labor del artista, la misma que en la teología mística del cristianismo simboliza la contemplación espiritual (el «río de luz», «la rosa de los beatos», en la visión del emperador dantesco)<sup>22</sup>. La catedral que se alza desde la tierra hacia el cielo es el triunfo de la perfección espiritual y el reflejo de la armonía del cosmos, «la ciudad de Dios», que representa el mundo, la creación del gran Arquitecto del Universo, como recuerda el autor en la catedral de León<sup>23</sup>:

[...] La impresión que produce es la de estar en un sueño. Un sueño que va creciendo a medida que la vista se desliza por los muros, de abajo arriba y de un lado a otro, descifrando los motivos de una iconografía, que como el mundo en la religión, se divide y se organiza en tres planos diferentes: abajo los vegetales, en medio el mundo animal, y en lo más alto del todo, el sobrenatural o místico. Es decir, la célebre pirámide religiosa tan del gusto del medievo<sup>24</sup>.

La concepción del tiempo cíclico determinado por la naturaleza con la repetición de los días y las estaciones es también la que sustenta la idea del «eterno retorno», la duración eterna. Y es la filosofía neoplatónica del *homo viator*<sup>25</sup>, ese viajero que se

<sup>22</sup> «Le faville tornano poi a sprofondarsi nel fiume di luce» (DANTE, *Paradiso*, Canto xxx, vv. 46-81).

<sup>23</sup> San Agustín, *La ciudad de Dios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

<sup>24</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 128.

<sup>25</sup> Plotino (203-270) enseñaba que el hombre, en tanto es un ser espiritual, tiene como último fin (o destino) de esta vida el retorno al *Uno* del que procede. Ob. cit. en Bueno, G., «Homo viator. El viaje y el camino». Prólogo a P. Pisa, *Caminos reales de Asturias*, Oviedo, Pentalfa, 2000.

desplaza sobre los acontecimientos y civilizaciones mientras el tiempo corre bajo sus pies:

El espectáculo del atardecer es algo así como el contrapunto de la creación del mundo que el viajero acaba de ver en el interior de aquel [del museo de la catedral]. La Gerona del siglo XXI, con sus torres y edificios, parece quieta en este momento, indecisa entre la luz y la penumbra de una noche que ya llega recordando que todo es un suceder de vida y muerte, de luz y de oscuridad, como lo representó hace siglos el anónimo autor de *La creación del mundo* imaginando cómo sería el primer día del universo ¡Qué sensación de fugacidad!<sup>26</sup>

La arquitectura de la obra de Llamazares se conforma a esta filosofía: relato circular marcado por el curso solar que va girando en torno e iluminando a cada una de las catedrales, la ciudad y los alrededores, y que se va desplazando en el espacio, por la geografía española, y en el tiempo, en su historia. La concepción del viaje es también circular: el viajero, como el protagonista homérico, sale de Madrid, donde reside, y regresa a casa de cada uno de los catorce viajes; mientras que la subdivisión geográfica en provincias eclesiásticas constituye un puzzle de otras tantas piezas que, a medida que avanza y se amplía, de oeste a este y de norte a sur, va configurando el mapa de la nación.

#### 4. CARACTERÍSTICAS DESCRIPTIVAS

La secuencia textual envolvente es la descripción de los lugares y lo que se encuentra en ellos, como corresponde a los libros de viajes, aunque el autor alterna la descripción con la narración y el diálogo. Dentro de la descripción encontramos diversos tipos: la descripción de monumentos y obras de arte, que adquiere en esta obra especial relevancia por ser las catedrales el objetivo del viaje, la relacionada con las ciudades y el paisaje, y la de la caracterización de personajes.

La técnica descriptiva de las catedrales sigue un orden que va del exterior al interior y de lo general a lo particular. Comienza el autor describiendo la fachada principal de la catedral, generalmente orientada hacia el oeste, y al entrar se sitúa a los pies de la nave central, frente al altar mayor, para observar la forma arquitectónica de su planta y alzado y las proporciones del templo<sup>27</sup>. Durante su recorrido, como el arqueólogo que desvela la complejidad estratificada de un yacimiento, va descubriendo las diversas capas –estilos arquitectónicos, historia, obras de arte, hagiografía,

<sup>26</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 660.

<sup>27</sup> «Y teniendo las basílicas proporciones y formas del cuerpo humano, del mismo modo que la cabeza del hombre es el principal miembro del mismo, así la capilla mayor se ha de construir como principal miembro y cabeza del templo» (Di Giorgio Martini, F., *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, Ed. Corrado Maltese, Milano, Il Polifilo, 1967).

leyendas, creencias populares– que conforman las catedrales, y al tiempo que nos va proporcionando una información preciosa y detallada va depositando sobre ellas su mirada poética. El discurso fluye como un diálogo personal del autor-viajero con el arte y la historia que atesoran los templos:

Una catedral [la de Santiago] que es como la mayoría de ellas, el resumen de muchas catedrales superpuestas, desde aquel templo inicial que ordenó construir el rey Alfonso II el Casto a raíz del descubrimiento de los restos del apóstol y en torno al que surgiría la ciudad de Compostela. Por si faltara algo el viajero accede a ella por la puerta más hermosa de la Tierra: el pórtico de la Gloria, la obra en piedra más fabulosa de todas las de su estilo posiblemente en el mundo<sup>28</sup>.

En la descripción de elementos arquitectónicos de interiores, la materia, las formas, colores y estilos se mueven y amoldan en cada ocasión a la mirada del sujeto, como cuando describe la luz que penetra a través de cimborrios reverberando en las vidrieras, que crea en el interior de las naves imágenes caleidoscópicas entre realidad y ensoñación<sup>29</sup>, como la cúpula en la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia:

[...] semeja un caleidoscopio, tal es su altura y profundidad, y al mismo tiempo un pozo invertido, un elegante y airoso pozo de piedra que da vueltas al mirarlo merced a las muchas luces que entran por sus vidrieras y por la que recibe de la catedral [de Murcia] [...] La vista del visitante no se despega de ese magnífico caleidoscopio que enfoca el cielo y de la maravillosa estrella que lo corona engarzando los nervios de las columnas que la sostienen<sup>30</sup>.

Otra característica de sus descripciones es el perspectivismo, la observación de los espacios mientras va acercándose a ellos, como en un *travelling* cinematográfico, o mirando desde abajo y desde arriba, como en el párrafo anterior donde el cimborrio se vuelve un pozo invertido. Un ejemplo de ambos recursos lo encontramos en la descripción de la catedral de Gerona, que se eleva sobre una escalinata de cien peldaños:

Uno a uno el viajero asciende la escalinata, que es ancha como una grada, mientras contempla cómo la catedral se va agrandando ante él a medida que se aproxima a ella [...] ¡Qué vista tan espectacular! Abajo, frente a sus pies, la escalinata desciende vertiginosa hacia la pequeña plaza que se abre justo al fondo, aprisionada entre los edificios como si fuera un pozo cuadrado [...]<sup>31</sup>.

En la descripción de las obras de arte, combina la información detallada con percepciones sensoriales y emociones que le provoca su contemplación y, en particular, su perfección y belleza, como la sillería del coro de la catedral de Sevilla:

<sup>28</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 27.

<sup>29</sup> Unamuno la define «una luz no usada» en *En torno al casticismo*, Barcelona, «Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales» [dir. S. Valentí i Camps], 1902, vol. 4, cap. 4. 3. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>. (consultado el 11/11/2018).

<sup>30</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 335.

<sup>31</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 646.

El viajero sigue en el cielo mirando esta fantasía tallada en el siglo xv [...] Solamente el facistol y el templete con la imagen de la Virgen obra de Bautista Vázquez, escultor salmantino del xvi, ya sirven para elevar este coro mudéjar, único al parecer en su estilo, a la categoría de único, pero es que además los asientos, que son ciento veintisiete en total, componen una partitura que no necesita casi de voces para oír su música<sup>32</sup>.

La música que suena en ocasiones en el interior del templo se integra en sus descripciones. A veces es una música de fondo, otras algún ensayo o un concierto, como el del organista Gereon Krahforst en la catedral de Alcalá, que con su virtuosismo hace vibrar e inunda de música la catedral entera:

La música torrencial se apodera de las naves y las bóvedas, retumba como un gran trueno, se diluye por capillas y pasillos conmocionando a un público que asiste absorto a las evoluciones del organista en su inalcanzable púlpito, cerca de las altas bóvedas, desde donde las notas caen como una cascada<sup>33</sup>.

Llamazares posee una sensual pasión por la concreción física de las formas, los colores, los detalles. Muchas de las cosas y materias que describe suelen quedar envueltas por esa luz corpórea y espiritual a la vez, sobre todo las imágenes talladas de madera, como la Virgen de Andorra, de la Seo de Urgel:

Esta Virgen que preside el presbiterio y la catedral entera es tan hermosa y tan sugerente que atrae todas las miradas, como le ocurre ahora al viajero, que la mira emocionado por su impenetrable policromía perfecta (roja y blanca toda ella), por su serenidad y por la majestad del Niño<sup>34</sup>.

O la pequeña Inmaculada de Alonso Cano de la catedral de Granada, en el capítulo que titula, precisamente, «Las Vírgenes granadinas», y que le recuerda a su madre:

[...] la pequeña Inmaculada es tan hermosa que todas las demás Vírgenes sobran, pues ni a hacerle sombra alcanzaría ninguna. El viajero, emocionado, se queda un rato ante ella extasiado por esa imagen con la que su autor logró la perfección suprema. Definitivamente, su madre tuvo el mejor nombre, piensa el viajero mientras contempla esta Inmaculada cuya serenidad tanto le recuerda a ella<sup>35</sup>.

Pero a la vez su mirada es crítica, y muestra el disgusto ante añadidos y superposiciones que rompen la armonía y, sobre todo, ante la violación o adulteración de obras de arte por motivos de credo religioso, como en la mezquita de Córdoba, donde el enfrentamiento entre culturas y fes llevó a profanarla edificando una catedral en su interior:

---

<sup>32</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 491.

<sup>33</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 66.

<sup>34</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 635.

<sup>35</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 610.

Durante todo el día, el viajero se debatirá en ese malestar estético que el contraste entre las dos culturas y los dos credos aquí enfrentados le producirá cada vez que lo descubra<sup>36</sup>.

Mientras visita las catedrales, de tanto en tanto se sienta en un banco o en el claustro para tomar notas, y mientras pasea por la ciudad se detiene en un bar o en un rincón apartado y anota también en su libreta la información que le servirá luego como memorando para la redacción definitiva del capítulo en el que se reflejarán sus impresiones y la realidad de lo que ha visto y lo que le ha sucedido.

De las ciudades describe el paisaje urbano, su estado de conservación, el ambiente, la actividad comercial, el ajetreo de las calles:

Mientras que por Chamberí los pocos que se veían eran personas mayores, paseantes madrugadores o mujeres que compraban el periódico y el pan, por la calle Hortaleza y Gran Vía son jóvenes que todavía siguen de juerga o que vuelven a sus casas con los rostros demacrados [...] Ya en la Puerta el Sol, más adelante, donde Madrid tiene su corazón, unos y otros se mezclan con los turistas y con los sindicalistas que ya se agrupan con sus banderas y distintivos ondeando [...]<sup>37</sup>

En las descripciones de paisajes la naturaleza posee siempre historia, está animada, provoca emociones sensoriales<sup>38</sup>:

En la hora dudosa del atardecer, la vieja ciudad castellanense, el bastión en la frontera entre Valencia y Aragón, la arriscada sede episcopal que tantas gestas viviera antes de sucumbir a su decadencia de hoy, flota más que se asienta en su emplazamiento rocoso rodeada de montañas que se borran como ella poco a poco mientras que en las riberas del río Palancia comienzan a iluminarse los pueblos y pedanías de alrededor<sup>39</sup>.

El reflejo especular de su mirada frente al paisaje se intensifica ante aquel que le trae recuerdos personales y en el que proyecta sus sentimientos<sup>40</sup>, como al contemplar desde Segorbe el pico de Espadán, el lugar donde su padre combatió en la guerra y estuvo a punto de morir:

El viajero lo mira con melancolía. El viajero a estas alturas del atardecer, empieza a sentir el peso de la memoria y se arrepiente de no haber escuchado más a su padre cuando debía,

<sup>36</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 459.

<sup>37</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., pp. 13-14.

<sup>38</sup> Sobre el paisaje en la obra de Llamazares véase: M. A. Suárez Rodríguez, *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, León, Universidad de León, 2004 [Tesis doctoral]. I. Andrés Suárez, «La prosa de Julio Llamazares», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, pp. 476-485.

<sup>39</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 288.

<sup>40</sup> P. Phillips, «La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares», en Marrero Henríquez, J. M. (coord.), *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 105-124. V. q. A. Ares Ares, «Motivos clásicos en la novela *Distintas formas de mirar el agua* de Julio Llamazares», en *Lectura y signo: revista de literatura*, n. 12/ 1 (2017), pp. 49-55.

cuando todavía podía contarle historias de la guerra, de esa guerra que vivió con solo diecinueve años y que le trajo desde su pueblo leonés hasta esta sierra castellonense que el viajero ahora contempla, violeta en la lejanía, ensoñadora y fantasmal a un tiempo<sup>41</sup>.

Entre los personajes descritos destaca el viajero. Su imagen física aparece en las fotografías que la fotógrafa Cecilia Orueta, su mujer, a la que está dedicada la obra, realizó para ilustrar la obra, y que nos permiten contemplar lugares, escenas, personajes y detalles que se describen en los diferentes capítulos. El autor también nos ofrece un breve perfil suyo en contraste con el comportamiento de los turistas en el interior de la catedral de La Almudena de Madrid: «escéptico, reflexivo, respetuoso y hasta lento en el andar»<sup>42</sup>. Y no obstante su interés humanista por la religión, la espiritualidad y los temas relacionados con ella, de su credo religioso nos dice: «no cree en los favores, y menos si los hace una talla de madera (distinto es que le guste que otros lo crean)»<sup>43</sup>. Por otra parte, a lo largo de la obra se revelan muchas otras facetas de su carácter, por ejemplo, el sentido del humor y la ironía, entre otras.

Los personajes históricos que «pueblan» las catedrales, sea porque estén enterrados en ellas o porque hayan dejado allí sus obras (reyes y nobles, obispos, santos y mártires, literatos, pintores, arquitectos, orfebres, vidrieros, escultores...), son tan numerosos que en el imaginario medieval compondrían la más extraordinaria *danza de la muerte*. Echamos a faltar por ello un índice alfabético que, como los mapas que ilustran los itinerarios de los viajes, facilitaría la consulta y nos daría una idea en perspectiva de la importancia que han tenido determinados personajes y artistas en la historia de las catedrales españolas. También son numerosos los personajes con los que se encuentra el viajero. De querer llevar a cabo una clasificación de estos últimos, se podrían agrupar en tres categorías: los que trabajan en la catedral, que son religiosos, sacristanes y personal de la catedral o del museo catedralicio, como taquilleros, vigilantes, personas de la limpieza o guías; los visitantes, entre los que distinguimos parroquianos, peregrinos y turistas; y los que están fuera de la catedral, a la entrada –como los mendigos o algún artista– o en el resto de la ciudad: librerías, personal de museos, restauradores y ciudadanos normales que el viajero encuentra por la calle, en parques o jardines; y, por último, los familiares y amigos del viajero que viven en las ciudades que visita.

Las relaciones que él entabla con ellos son también muy variadas, yendo de las exclusivamente comerciales a las personales, y de simples intercambios verbales de cortesía a conversaciones más largas y confidenciales. En las interacciones breves

<sup>41</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 289.

<sup>42</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 18.

<sup>43</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 18.

usa en general el discurso indirecto, traza en breves líneas el retrato del personaje y cita solo aquellas frases que proporcionan la información relevante o aportan algunas otras connotaciones: humor, complicidad, ironía, recelo. Solo transcribe diálogos más largos cuando el interés del personaje o del tema lo merecen, y lo hace a imitación de los intercambios verbales reales: considerando el tono y el habla del sujeto, dotándolos de la personalidad de aquel. Como hace con Manolo, el guía autodidacta de la catedral de Ciudad Rodrigo, que el autor define como «una extraña mezcla de pícaro y maestrescuela» y al que dedica el capítulo, «El guía de Ciudad Rodrigo»<sup>44</sup>.

- ¿Qué ve usted en esa esquina?
- Una imagen.
- ¿Y en la otra?
- Otra imagen.
- ¿Y ahí?
- ¿Ahí? -dice el viajero, mirando a donde señala-. Nada.
- Claro. Porque no hay nada -le sonríe Manolo, divertido<sup>45</sup>.

Y también con Jesús, el encargado y guía del museo de la catedral de Badajoz, cuya pronunciación y cuya timidez hacen que nos resulte un personaje afable y simpático<sup>46</sup>. Entre los personajes que retrata con mayor detalle se encuentran el *mosén* de Roda de Isábena, José María Lemiñana, que rescató de la ruina la excatedral<sup>47</sup>; Justo Gallego, «un quijote» que desde hace cincuenta años está construyendo él solo, con la esporádica ayuda de algún vecino, «una catedral» enorme en Mejorada del Campo<sup>48</sup>; don Tomás Leal, el cura de la catedral de Burgo de Osma<sup>49</sup>, al que el autor ya había conocido quince años atrás cuando escribía *Cuadernos del Duero*<sup>50</sup> y que colecciona refranes que empiezan por «Más vale...» o «Vale más...»; y algunos personajes curiosos, como el mago Merlín de Mondoñedo<sup>51</sup>, librero de Cunqueiro; Salvador, que le hace de guía desinteresadamente en la catedral de San Salvador de Oviedo, propietario del café Sevilla donde iba el autor cuando estudiaba Derecho en esa ciudad<sup>52</sup>; D. Felipe Albarrán Vargas-Zúñiga, encargado de protocolo del arzobispado Mérida-Badajoz<sup>53</sup>; así como muchos de los amigos del viajero: el pintor Sendo en Astorga, Cerebro en

<sup>44</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 198-207.

<sup>45</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 210.

<sup>46</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 139 y ss.

<sup>47</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 513 y ss.

<sup>48</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 69 y ss.

<sup>49</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 321 y ss.

<sup>50</sup> J. Llamazares, *Cuadernos del Duero*, León, Edilesa, 1999.

<sup>51</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 90 y ss.

<sup>52</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 118 y ss.

<sup>53</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 141 y ss.

Badajoz, Alejandro en Córdoba o Iñaki en Menorca. Todos estos personajes, junto con otros anónimos, constituyen una seleccionada muestra de tipos y caracteres de nuestro país.

## 5. CARACTERÍSTICAS PRAGMALINGÜÍSTICAS Y LÉXICAS

La narración gira en torno a la tercera persona en lugar de la primera, que es más habitual en los libros de viajes. Esto le permite al narrador convertirse también en un personaje literario a la par que el resto y desplazar de sí mismo el centro deíctico. La suya es una visión especular y omnisciente, el narrador conoce todo acerca del viajero, los hechos que refiere, cómo se mueve, lo que hace, lo que ve y lo que siente, y lo describe mediante la *demonstratio ad oculos* (Bühler, 1983)<sup>54</sup>:

Con las manos en los bolsos, caminando muy despacio y deteniéndose cada poco para volver a admirar lo visto, el viajero recorre una por una las vidrieras, que se deslizan ante sus ojos como si fueran un libro abierto. El viajero va embriagado por la luz que las alumbraba (luz de Dios, diría un creyente) y por la música que ahora suena, que parece elegida para ello<sup>55</sup>.

De este modo logra que los lectores también «vean» lo que él describe, al igual que, más adelante, cuenta cómo un grupo de ciegos «ve» la catedral de Ciudad Rodrigo siguiendo las explicaciones del guía:

[...] se les ve felices. Felices de estar aquí y de escuchar lo que los ojos no pueden ver, pero que el guía les va contando. A cambio, piensa el viajero con cierta envidia, no les afecta la oscuridad que invade ya todo el templo a esta hora ya avanzada de la tarde<sup>56</sup>.

Las referencias contextuales al espacio y al tiempo, dentro y fuera de las catedrales, no difieren de las de sus precedentes libros de viajes: en toda su obra el espacio es a la vez físico y social, y comprende, además de los elementos estructurales materiales o de la naturaleza, las gentes, la cultura, el lenguaje, el modo de vida, los sentimientos. Y mientras que las catedrales son la memoria de las ciudades, el tiempo es el olvido. El papel del arquitecto, del artista o del escritor es fundamental, ya que intentan atrapar el tiempo fugitivo, dejar un testimonio del mismo. En la Seo de Urgel el autor se pregunta, pensando en el monje que ilustró el Beato de Liébana: «¿Cómo iba a suponer que tantos siglos después sus creaciones continuarían existiendo, conservadas como tesoros en una urna? ¿Será eso la posteridad?»<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> K. Bühler, *Teoría del linguaggio* [1983], Roma, Ed. Armando Mondadori, 2009.

<sup>55</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 128-129.

<sup>56</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 215.

<sup>57</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 641.

El tópicos clásico del *Ubi sunt?* («¿Dónde están o qué fue de...?») que posee una amplia tradición en la literatura española<sup>58</sup>, junto con otros relacionados con él, recurre a menudo dentro de las catedrales, esas *rosas de piedra* llenas de belleza y obras de arte en todas sus manifestaciones, que son a la vez cementerios llenos de panteones de personajes ilustres. Y la respuesta a la pregunta *Ubi sunt?* se halla en muchos de los epitafios de estos, como el de Gil Rodríguez de Junterón, el arcediano de Lorca enterrado en Murcia («Aquí viene a parar la vida»)<sup>59</sup>. El autor lo sugiere asimismo con las imágenes del crepúsculo que, tras revestir por unos instantes de oro las obras de arte y las efigies de los notables sepultados en las catedrales, los deja a oscuras a los ojos del mundo.

Pero el sentido filosófico más espiritual del *Ubi sunt?*, el *de contemptus mundi* o «desprecio del mundo», se encuentra solo en una de las numerosas tumbas de cardenales de la catedral de Toledo, la del arzobispo Portocarrero: «HIC IACET PULVIS, CINIS ET NIHIL; es decir, “aquí yace polvo, ceniza y nada”»<sup>60</sup>. En relación con el tópicos se halla el de la fugacidad de la vida (*tempus fugit*): los sepulcros empotrados en los muros de las naves y capillas de la catedral de León le recuerdan al visitante «lo efímera que es la vida»<sup>61</sup>. Y también el de la vanidad del mundo (*Vanitas vanitatum omnia vanitas*), que se halla explícitamente en el epitafio del canónigo Juan de Grajal en la misma catedral de León: «¡Oh, tú, quienquiera que seas, que pasas y contemplas la mezquina superficie de este mármol, mira adónde va la vana gloria de este mundo!»<sup>62</sup>. En contraste con ellos, se halla el tópicos del *carpe diem*, que invita a gozar del momento, en el capítulo que el autor dedica a la catedral-mezquita de Córdoba, «Córdoba *carpe diem*»<sup>63</sup>.

En la visita a la catedral de Tuy, que titula «La barca del Miño»<sup>64</sup>, el autor ilustra el *tempus fugit* virgiliano a través de una alegoría: el viajero en busca de la calma y la soledad se acerca hasta el río Miño, que delimita la frontera entre España y Portugal, y, tumbándose en la orilla, se abandona contemplando el río y todas las cosas –incluida la catedral– reflejadas en él como flotando en el agua. El tiempo se desliza con la corriente y la catedral es la barca que arrastra el río del tiempo, de la historia, hacia el Más Allá, hacia la nada o la eternidad:

<sup>58</sup> M. Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique», *Thesaurus*, Tomo 30/ 3 (1975), pp. 471-519.

<sup>59</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 339.

<sup>60</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 166.

<sup>61</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 131-132.

<sup>62</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 140.

<sup>63</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 451 y ss.

<sup>64</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 40-53.

Tendido sobre la hierba, con la cabeza sobre una piedra y el alma llena de agua, el viajero, cumpliendo al fin su objetivo, se va quedando traspuesto, contemplando cómo el río va llevándose sus penas y, con ellas, las imágenes que se reflejan en su superficie: los chopos, la Comandancia Naval, las barcas de la ribera, el perfil de las higueras y las casas y esa gran mole de piedra, desafiante, que domina la ciudad y el horizonte, pero que se desgaja de él como si fuera una enorme barca. Una barca que se aleja poco a poco hacia el océano Atlántico [...] <sup>65</sup>.

La grandeza de ese río que atraviesa las fronteras está implícita también en las reflexiones del viajero, que desea llenarse de agua <sup>66</sup> y fluir en la corriente que comunica las dos orillas, los dos países <sup>67</sup>, mientras corre hacia el océano. El río tiene un papel significativo en la obra de Llamazares: *El río del olvido* (1990) y *Cuadernos del Duero* (1999) tienen como protagonistas los ríos. La vida es como un río (*vita flumen*) que corre fugaz hacia la muerte <sup>68</sup> y las catedrales son como naves, barcas de piedra, que plasman la transformación que opera el tiempo por la mano del hombre y los avatares de la historia. La metáfora de la barca de piedra se repite y amplía en el interior de las catedrales de Valladolid, Córdoba y Guadix, cuando el viajero se duerme en su interior (*Somnium, imago mortis*) y se despierta confundiendo el sueño y la realidad, como expresa en este pasaje con claros ecos calderonianos:

En cualquier caso la breve siesta le ha hecho despertar confuso, como si la mezquita fuese una ensoñación fantástica, un lugar fuera del tiempo y de la realidad a la que intenta regresar. ¿Qué es más ficticio, se pregunta mientras la contempla, lo que está viendo o lo que soñó? <sup>69</sup>

Por lo que se refiere al lenguaje, Llamazares muestra una vez más su acercamiento filológico a la lengua <sup>70</sup> y un conocimiento y manejo encomiables del léxico especializado relativo a la geografía, al urbanismo de las ciudades, a la arquitectura, a la historia y al arte. Su sensibilidad lingüística se revela en numerosos particulares: transcribe frases en gallego, catalán y valenciano, y epitafios latinos con su traducción. Recoge términos en catalán, vasco e incluso leonés <sup>71</sup>. Remite a la etimología árabe o latina de muchos

<sup>65</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 48-49.

<sup>66</sup> La imagen del alma llena de agua recuerda un pasaje del *Viaje a Italia* de Goethe en Roma cuando exclama: «Como una botella se llena pronto cuando se sumerge abierta debajo del agua, así puede llenarse uno en Roma cuando es sensible y está preparado. El elemento artístico nos envuelve por todas partes» (J. W. Goethe, *Viaje a Italia*, Madrid, 1891, Librería de la Viuda de Hernando y C.<sup>a</sup>, vol. II, p. 176).

<sup>67</sup> Llamazares es un admirador de Portugal y de la literatura portuguesa y hace un homenaje a este país en su libro *Tras-os-Montes. Un viaje portugués* (Barcelona, Alfaguara, 1998).

<sup>68</sup> Véase J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2006, p. 360, s.v. *pantano*.

<sup>69</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 469.

<sup>70</sup> En un libro reciente (J. Llamazares, *Atlas de la España imaginaria*, Madrid, Nórdica Libros, 2015), recorre el país siguiendo la huella de lugares geopoéticos, lugares imaginarios que corresponden a tópicos lingüísticos (Los Cerros de Úbeda, Babia, las Batuecas, Pinto y Valdemoro, Jauja, la ínsula Barataria, Fuenteovejuna), pero que existen en la realidad.

<sup>71</sup> En J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 126, encontramos el término leonés *entrecallar*.

topónimos (*Magerit* de Madrid, *Ebusus*, *Yebisah* de Ibiza; *Septem* de Ceuta, etcétera). Explica el significado de palabras dialectales (*figas* 'amuletos'; *riuà* 'riada'; *panza de burro* 'nubes persistentes'), y de términos locales referidos a tradiciones (*masclatá* 'disparo pirotécnico', *trobigueres* 'ligas', *poteo* 'irse de vinos') o de la gastronomía (*esgarrat* 'plato de bacalao', *orelletes* 'dulce valenciano', *garum* 'salsa de vísceras fermentadas de pescado'), entre otros muchos. También se interesa por nombres de plantas (*vinagrellas*) o por el significado de términos que desconoce (*Pandorga*, una fiesta de Ciudad Real). Refiere además abundancia de refranes y frases hechas relacionadas con los lugares, como *tirar de la manta*, cuyo origen descubre en Tudela<sup>72</sup>.

Sus diálogos, por otra parte, reproducen las particularidades fonéticas del habla de los personajes que encuentra, como la del cochero gitano en Palma de Mallorca: «-¿Un paseo, *cabayero*? -Le tienta otro de los cocheros arrastrando gitanamente la y...»<sup>73</sup>; y de nuevo más tarde: «Venga, amigo, dese una *vueltesita*...»<sup>74</sup>; o la del guía del museo de Badajoz: «La vizit dura cuarencinco minut y comprendel muzé y la catedral...»<sup>75</sup>. Y en ellos muestra también una particular atención al tono y al registro del lenguaje, el cual se adapta constantemente a las circunstancias. Por otra parte, ironiza sobre el lenguaje hueco que aparece en algunas guías de viaje<sup>76</sup> y sobre los anglicismos superfluos<sup>77</sup>.

En cuanto a las figuras retóricas, en la obra hay abundancia de tropos, entre los que destacan las metáforas referidas a las catedrales (*rosas de piedra*, *bosque de piedra*, *naves*, *relicarios*, *cementerios*, *reductos de paz*). Algunas de ellas provienen de conceptos filosóficos clásicos, como *libro de historia*<sup>78</sup>, *ciudad de Dios*, *Jerusalén celeste*<sup>79</sup>. Otras, como *nave* (ya lexicalizada) o la *barca* de la alegoría de «la barca del Miño», forman parte del acervo clásico de las metáforas náuticas<sup>80</sup>. Asimismo, abundan las figuras de pensamiento: las sinestesias: «se oye latir el aire»<sup>81</sup>, «una llanura infinita de cereal

<sup>72</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 414.

<sup>73</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 369.

<sup>74</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 377.

<sup>75</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 139.

<sup>76</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 147.

<sup>77</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 266.

<sup>78</sup> Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, vol.1, cap. xvi, «El libro come simbolo», pp. 423-489.

<sup>79</sup> Véase nota 11.

<sup>80</sup> Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, ob. cit. vol.1, cap. vii «Metáforas náuticas», pp. 189 y ss.

<sup>81</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 127.

y añil [...]»<sup>82</sup>; los símiles: «[...] cuya portada barroca se alza frente a sus ojos como un retablo de piedra abierto a la escalinata»<sup>83</sup>; las personificaciones: «El palacio de la Almudaina y la catedral se miran también con aburrimiento [...]»<sup>84</sup>, y otras muchas que requerirían un estudio aparte. De entre todas ellas queremos destacar una figura particular y recurrente en la poesía y en la prosa de Llamazares: la de la *anamnesis*<sup>85</sup>, que es cuando el autor ‘rememora’, ‘recuerda’ un pasado que no ha vivido, como en este pasaje de la visita a la Seo de Urgel:

Sentado en el primer banco, después de tomar sus notas, el viajero se deja llevar por sus pensamientos. Con la ayuda de la música, estos se van hacia el pasado, hacia la época en que se construyó este templo, cuando los Pirineos eran aún un territorio casi inaccesible y por sus valles pastaban libres los caballos de sus moradores [...]»<sup>86</sup>.

Y en la misma catedral, frente a la hermosa imagen de la Virgen de Andorra, tras contemplar la copia del Beato de Liébana, el viajero se ve a sí mismo escribiendo el libro como el monje copista del Beato:

[El viajero]... se sumerge poco a poco en el silencio mientras se ve a sí mismo como aquel monje que, en su celda medieval y lebaniega, dibujaba en un pergamino a la luz de una vela, durante horas, las figuras que adornarían el texto del Apocalipsis sin saber adónde irían a parar»<sup>87</sup>.

Esa *anamnesis* tiene lugar en momentos y ante obras o paisajes que le impresionan particularmente, como sucede también al contemplar el tapiz románico de la Creación (s. XI), en la catedral de Gerona:

[...] lo que ocurre sucede en otra época, la de la creación del mundo, cuando la Tierra no tenía forma y el mar y el cielo se confundían en la inmensidad el tiempo; un tiempo que aún no existía porque tampoco existía la vida, como tampoco existían la noche, ni el sol, ni las estaciones. Todo era una amalgama, un magma de luz y sombras que envolvía el silencio puro e inmenso del firmamento. ¡Qué sensación de grandiosidad!»<sup>88</sup>

El subjetivismo y la expresividad lingüística<sup>89</sup>, además de mediante el uso de las figuras retóricas, se manifiestan de diversos modos en la descripción, la narración y

<sup>82</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 407.

<sup>83</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 647.

<sup>84</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 369.

<sup>85</sup> La *anamnesis* parte del concepto filosófico platónico del «saber» como «recordar» el pasado anterior a nosotros, «rememorar» algo no vivido, como un diálogo del alma consigo misma, ya que el alma es inmortal y por ello conoce el pasado, recuerda el mundo perfecto de las ideas. Este concepto ha sido formulado por Platón en el diálogo *Menón* (vid. Platón, *Obras completas*, Patricio de Azcárate (ed.), tomo 4, Madrid 1871, pp. 275-345 (Disponible en <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf04275.pdf>))

<sup>86</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 636.

<sup>87</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 641.

<sup>88</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 659.

<sup>89</sup> C. Kerbrat Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* [1980], Buenos Aires, Hachette,

el diálogo. El discurso adquiere su mayor expresividad poética en la descripción de los espacios interiores y las obras artísticas particulares, así como de los paisajes, tal como hemos visto en los ejemplos que hemos transcrito en el apartado correspondiente a las características descriptivas (§. 4). En la narración la expresividad se manifiesta sobre todo mediante la ironía y los apartes, que son más frecuentes cuando el viajero contempla con incredulidad algunas reliquias y la veneración de santos e imágenes religiosas. Por ejemplo, al comentar el contenido de un relicario de la capilla de los Remedios de la catedral de Bilbao, que contiene, dice: "huesos de San Melquíades, San Nemesio, San Saturnino, San Gabino, y ¡de una de las once mil vírgenes! (a saber de cuál de ellas)"<sup>90</sup>; y en la misma catedral ironiza también acerca de los lemas de las tumbas de algunos obispos: «Lo mejor son sus lemas episcopales: «Dame las almas, quítame todo lo demás», el de Gúrpide, y "No he venido a ser servido, sino a servir", el de Añoveros<sup>91</sup>.

El narrador incluso bromea con su propio personaje, como al entrar en la catedral de San Sebastián: «Detrás de él, sobre la puerta, un frío cartel indica: *Por favor, apague el móvil. Para hablar con Dios no lo necesita*. El viajero obedece, no porque vaya a hablar con Dios, sino por educación»<sup>92</sup>. Pero es en los diálogos donde aparecen más a menudo la ironía y el humor, incluso la provocación, como sucede en la catedral de Valencia, cuando pone en entredicho ante un feligrés la autenticidad del Santo Grial, que se venera allí y también en otros templos (entre ellos el de San Isidoro de León):

- ¡Claro que se sabe! ¡Es este! -le responde al viajero el señor al que le pregunta con ganas de provocar más que de resolver su duda.
- Pues en León dicen que es el que tienen ellos...
- ¡Sí, hombre, sí, ahora nos van a quitar el cáliz...! -contesta contrariado el hombre<sup>93</sup>.

Un pasaje particularmente humorístico es el que narra la visita guiada por el claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo con Manolo, el guía autodidacta, que hemos citado arriba, que va mostrando a los turistas las figuras de los capiteles del claustro o los tesoros del museo como un *showman*:

- ¡Aquí el árbol de la vida!... ¡Aquí una perdiz cantando al reclamo!... ¡Aquí un estudiante que se quedó dormido y se cae con el libro para atrás!... ¡Aquí, una serpiente devorando a una mujer!... ¡Aquí, una mujer devorando a un hombre! [...] ¡Mirad qué libros!...¡Mirad qué cuadros!...¡Mirad aquí qué bordados!<sup>94</sup>

---

1986.

<sup>90</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 367.

<sup>91</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 367.

<sup>92</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 375.

<sup>93</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., pp. 308-309.

<sup>94</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 212 y ss.

La exclamación, la hipérbole y la valoración apreciativa o ponderativa explícita no suelen ser frecuentes en los textos de Llamazares, pero en esta obra aparecen a menudo combinados con la amplificación cuando contempla la grandeza o belleza de los edificios y obras de arte, como al entrar en la enorme catedral de Sevilla:

No solo es espectacular, sino que corta el aliento al verla por primera vez. Y es que sus dimensiones son tan fabulosas que incluso alguien como el viajero, que ha visto ya catedrales de todos los tipos, de todos los tamaños y colores, se queda paralizado al ver estas cinco naves que ciertamente parecen soñadas por unos locos<sup>95</sup>.

También abunda la interrogación retórica, pero sin apelación al lector; el autor la usa para plantearse cuestiones ante la realidad que observa, para introducir una reflexión o hacer ilaciones, como en la Seo de Urgel, pensando en el Beato de Liébana, en el pasaje que hemos citado arriba<sup>96</sup>.

## 6. LA IMAGEN DE ESPAÑA

Son muchos los paisajes y ciudades, catedrales, monumentos, sucesos y personajes históricos, escritores, filósofos, artistas y personajes reales que desfilan a lo largo de este viaje por España, y del conjunto de todos ellos se obtiene una visión poliédrica, caleidoscópica, del país mismo y de sus principales características, así como de los problemas que le afectan o que poseen mayor relieve de carácter social. El viajero nos va dando esa visión de España a través de la descripción de la realidad que observa, de los libros que lee o comenta durante el viaje y de las gentes con las que se encuentra en los lugares que visita, dentro y fuera de la catedral. A continuación, analizaremos sintéticamente los temas más recurrentes en la obra.

### 6.1. LAS CATEDRALES Y SU FUNCIÓN

Llamazares lee a través de las catedrales la historia de la ciudad desde la época en que estas se construyeron. Las catedrales, los edificios más sublimes que se conservan, y su arquitectura tiene una finalidad espiritual, fueron edificadas como representación de la ciudad de Dios, la Jerusalén celeste. En su origen eran lugares de acogida, en ellas se hacían reuniones gremiales y asambleas del pueblo. Eran centros de estudio, y eran también espacios de recogimiento, incluso refugio para los perseguidos o sostén para los menesterosos, como confirman todavía los nombres de plazas y puertas: de la *Limosna* en Oviedo o la de la *Almoína* (cat. 'limosna') en Valencia. La catedral era también centro artístico e intelectual. Constituía una ciudad sagrada y simbólica dentro de la ciudad. Sin embargo, advierte el autor reiteradamente, en el s. XXI las catedrales se

---

<sup>95</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 478.

<sup>96</sup> *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 641.

están convirtiendo, como otros edificios religiosos (monasterios, conventos y algunas iglesias), en museos, en los que hay que pagar una entrada para acceder, hay que someterse a unos horarios estrictos y la mayor parte del día permanecen al margen de cualquier otra función:

En los 16 años que he empleado en recorrer todas las españolas he visto cómo iban cerrándolas y cómo se convertían en edificios vacíos de toda espiritualidad (religiosa o profana, tanto da) sin otro destino que el de generar dinero. Los mercaderes del templo hoy son los propios obispos<sup>97</sup>.

En opinión de Llamazares, cerrar las catedrales a los feligreses, o dejarles entrar estrictamente para los oficios religiosos, a horas intempestivas, con las naves en penumbra como en las catacumbas, se convierte en una sustracción al pueblo de su belleza y su función, además de ser un grave error, ya que los cabildos están dando la imagen negativa de una Iglesia que mira a la parte lucrativa y se aparta con ello de la misma ortodoxia cristiana:

Si la mezquita de Córdoba era una mina recaudatoria, la catedral de Sevilla no se queda atrás. Deberían poner la entrada, rezonga el viajero, en lugar de por la puerta del Príncipe por la del Perdón, en la que un relieve representa la expulsión por Jesús de los mercaderes del templo<sup>98</sup>.

Las catedrales están llenas, pero no ya de feligreses, han sido invadidas por los turistas, como las principales ciudades monumentales, y estos no muestran devoción alguna, ni tampoco respeto: pasean por el recinto hablando por el móvil y haciéndose fotografías ante las imágenes, como sucede en Madrid, Toledo, Valencia, Córdoba, Sevilla, Granada y en todas las grandes ciudades turísticas.

Llamazares concluye su obra con la descripción de las procesiones del Viernes Santo en la catedral de La Laguna, en las que participa mucha gente, pero que él mira con escepticismo: el hecho de que estas celebraciones congreguen a mucha gente y participen en ellas, en su opinión no se debe considerar un signo de religiosidad, ya que acuden también muchos por el espectáculo en sí. Las autoridades religiosas, sin embargo, lo interpretan como muestra de la devoción, queriendo hacer ver que el laicismo de nuestra sociedad no es tal:

El obispo expresa su satisfacción por ver la catedral llena, lo que demuestra, según él, que el laicismo de la sociedad española del que tanto se habla no es cierto. Incluso muchos de los que se creen ateos no lo son, afirma, «pues luego son los primeros en portar a hombros la cruz de Cristo en estos días»<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> J. Llamazares, «Catedrales», *El País. Opinión* (7 de abril, 2018).

<sup>98</sup> J. Llamazares, *Las rosas del Sur*, ob. cit., p. 477.

<sup>99</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob.cit., p. 680.

## 6.2. EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y SU CONSERVACIÓN Y EXPLOTACIÓN

Además de serlo ellas por sí mismas, son incontables las obras de arte que se hallan en las catedrales y en los museos catedralicios que visita el viajero, sean de autores anónimos o de renombrados artistas, pintores, plateros e imagineros. Y todas estas obras constituyen un enorme patrimonio artístico que la Iglesia y el Estado han de preservar. En algunas catedrales, como en la de Zamora, donde las capillas están cerradas con verjas, impidiendo ver bien los retablos, sin embargo, en la sala del museo, que guarda valiosos tapices, el viajero echa en falta mayor vigilancia: «¿Para qué tanta vigilancia en el resto de la catedral si, luego, lo mejor, que es esta sala, está a merced de los visitantes?»<sup>100</sup>. Y también echa de menos instalaciones mejores, con paneles explicativos de los objetos artísticos expuestos: «Porque siendo estos tapices auténticas piezas únicas [...] están expuestos sin protección y, algunos de ellos, sin un cartel que explique de qué se trata»<sup>101</sup>. En catedrales como en la de Segorbe comenta que es tal el desamparo del templo que cualquiera podría estar tentado de llevarse algo<sup>102</sup>.

Sin embargo, las obras de arte que contienen los templos y la falta de religiosos no habrían de ser óbice, en opinión del autor, para que las catedrales, regidas por la iglesia, siguieran cumpliendo con la función para la que fueron creadas en su día gracias al mecenazgo y a las donaciones y limosnas de los ciudadanos. Y alaba aquellas catedrales que, como la de Murcia, aún siguen vivas, es decir, permanecen abiertas a sus feligreses: «Da gusto ver esta catedral, abierta y viva como una iglesia rural, no como tantas otras convertidas ya en museos religiosos»<sup>103</sup>.

## 6.3. CREENCIAS RELIGIOSAS, SUPERSTICIONES Y LEYENDAS

El viajero respeta la religión y a los creyentes, aunque él no lo sea; defiende que la catedral sea un centro espiritual, sin embargo, a su mirada no se oculta la superstición que encierran muchas creencias, como el culto de las reliquias, y usa a menudo la ironía en vez de una crítica directa, subrayando el hecho de que se multipliquen, como los cuerpos de santos o el cáliz del Santo Grial, y manifiesta su estupor ante algunas colecciones, como la de la catedral de Coria, donde, entre otras reliquias, se veneran: un fragmento del *lignum crucis*, el mantel de la Última Cena, una espina de la corona de Cristo, una ampolla con leche de la Virgen y una pluma del arcángel San Gabriel:

<sup>100</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 179.

<sup>101</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 179.

<sup>102</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 283.

<sup>103</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 335.

«[El viajero] las contempla una tras otra sin saber si sentirse objeto de una gran broma o caer rendido ante ellas implorando el perdón del cielo»<sup>104</sup>.

Asimismo, deplora abiertamente la exhibición de las momias o partes del cuerpo de los mártires: «Una cosa es la veneración y otra, distinta, la necrofilia, piensa alejándose del lugar»<sup>105</sup>. También le produce rechazo la historia de las *emparedadas* de Astorga y La Laguna, mujeres que vivieron encerradas en un espacio reducidísimo como castigo y penitencia por sus pecados. En cambio, se regocija con las diversas leyendas que descubre sobre las catedrales, como la del *topo* en la de León o el *lagarto* en la de Sevilla, o la de Pedro Díaz, el obispo de Ciudad Rodrigo que resucitó el día de su funeral dejando aterrorizados a los feligreses<sup>106</sup>. Y también le divierten las vidas de algunos santos, como la de santa Librata, que se venera en Sigüenza, de la que el guía de la catedral le comenta que es una santa «muy complicada» y que podría haber sido «la primera anoréxica de la historia», añadiendo que tuvo ocho hermanas que nacieron todas el mismo día y todas fueron santas. Y en este punto, y ante los gestos de incredulidad de los presentes, el guía comenta, con una sonrisa: «Para Dios nada es imposible»<sup>107</sup>.

#### 6.4. LA MEMORIA Y LA GUERRA CIVIL

Llamazares es un observador atento de la situación social y política española, lo cual se refleja en los artículos periodísticos que escribe semanalmente para *El País*. Sobre todo es perspicaz y analítico cuando se trata de relacionar los hechos del pasado con el presente, como demuestra aquí al indagar acerca de la percepción de las gentes, religiosas y laicas, de una y otra ideología, y de diferentes comunidades de España, sobre los sucesos violentos acaecidos durante la Segunda República, la Guerra Civil y la postguerra. Toda su obra es una batalla contra el olvido, y su interés por la historia en torno a la Guerra Civil se remonta ya a la primera de sus novelas, *Luna de lobos* (Seix Barral, 1985), donde cuenta la historia de los *maquis*, y ha sido tema de muchos de sus cuentos y artículos periodísticos<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., pp. 128-129.

<sup>105</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 546.

<sup>106</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 206.

<sup>107</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 262.

<sup>108</sup> Véase C. Carcamo, «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33 (2006), Universidad Complutense de Madrid. Sobre la guerra civil véase también C. Ravenet Kenna, *El viaje de las memorias en Llamazares*, Madrid, Ed. Verbum, S. L., 2018; F. Valls Guzmán, «El eco de la guerra civil (Algunos ejemplos: Julio Llamazares, Pilar Cibreiro y Antonio Muñoz Molina)», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica (Letras de humanidad), 2003, pp. 56-62; C. B. Rodas, «La Guerra civil en la novela española actual: ¿metáfora o mito?», en VV. AA.: *De historias y ficciones. Estudios literarios españoles*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan (Argentina), 2001, pp. 51-66; V. Possi, *El maquis en la novela contemporánea. De Julio Llamazares a Almudena Grandes*, Madrid, Wisteria Ediciones, 2017.

La España de la Guerra Civil, símbolo de las grandes contraposiciones ideológicas y de posiciones políticas fundadas en ideales vividos hasta el presente como valores absolutos y convertidas en visiones maniqueístas de la lucha entre el bien y el mal, aparece en su obra en numerosas ocasiones<sup>109</sup>, y de nuevo aquí, en las catedrales, por las señales de destrucción que dejó el fuego o la artillería en esos templos, donde a menudo se refugiaban soldados de uno u otro bando durante la contienda, y por las lápidas conmemorativas que recuerdan en ellos los asesinatos de religiosos durante el 34 y el 36. En catedrales que fueron incendiadas, como la de Alcalá, que perdió numerosas obras de arte, y que ha sido restaurada recientemente, el autor interroga sobre los sucesos a la gente del lugar que se encuentra en la catedral:

—¿Ardió todo?

—Casi todo. Imagine usted que la temperatura alcanzó los tres mil grados según dicen... Hasta el tejado se vino abajo.

—Lo que me extraña es que quedara algo... —dice el viajero, impactado, contemplando la catedral en torno.

—Poco, prácticamente nada, ya digo (...) Y mataron a varios canónigos.

—¿También?

—También. Seis o siete por lo menos... A uno de ellos delante de esa puerta.

—¿Y usted cómo sabe tanto? —le pregunta el viajero, cada vez más intrigado. Quizá sea un cura, sopesa.

—guía —responde el otro muy serio<sup>110</sup>.

Un poco después, conversa sobre las circunstancias del mismo incendio con el encargado de una librería de la ciudad, que le da una versión distinta de los hechos:

—La catedral la quemaron los milicianos porque un grupo de rebeldes se habían hecho fuertes en la torre, donde establecieron una ametralladora. Eso por no hablar de los curas, que participaron de modo activo en la rebelión —dice el hombre, al que se ve que le molesta el maniqueísmo con el que muchos cuentan la historia.

—Las cosas hay que contarlas bien.

—Por supuesto —dice el viajero que está de acuerdo con él—. Pero ¿y las demás iglesias?

—Eso ya fue otro cantar... Fue por la indignación del pueblo por el comportamiento de la Iglesia en esos días y, antes, durante la República<sup>111</sup>.

En la catedral de Jaén le sorprende que una lápida conmemore, junto con los religiosos asesinados, a los caídos de la parte de los vencedores. Y que en ella con retórica franquista se denomine «una revolución marxista» a lo que fue un levantamiento militar, un golpe de Estado, cuando la Ley de Memoria Histórica obliga a quitar de los sitios públicos las alusiones partidistas en aras de la reconciliación. Pero la iglesia, que se denomina «conciliadora», mantiene todavía lápidas «a los caídos por

<sup>109</sup> Véase S. G. Payne, *La guerra civil española*, Madrid, Ed. Rialp S.A., 2014, pp. 143 y ss.

<sup>110</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 56.

<sup>111</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 63.

la patria» dentro de las iglesias. Y sobre este tema el viajero constata, al interrogar al sacristán, que continúa existiendo un muro de resentimiento e intransigencia:

—¿No cree que deberían quitar lo de «revolución marxista»? —le pregunta no a él [el oficiante] sino al sacristán, cuando termina la misa, un viajero decidido a meter el dedo en la llaga, aunque sin imaginar que tanto: el sacristán que se ha detenido al verlo, le mira con ojos de estupefacción.

—¿Usted piensa eso? —responde—. Pues me parece muy bien. Pero yo no voy a hablar con usted —añade, echando a andar hacia la sacristía.<sup>112</sup>.

La postura del sacristán de Jaén contrasta con la del *mosén* de la catedral de Solsona. En esta población de Cataluña, donde los sucesos durante la guerra fueron incluso más sangrientos que en otras regiones, se quemaron conventos e imágenes sacras y hubo numerosos asesinatos, el párroco, catalanista, habla en cambio de aquello restándole importancia:

—¿Aquí mataron a muchos curas?

—Muchos —contesta el párroco—. Aunque, cuando llegaron los otros —dice— no fue mejor.

—¿Y eso?

—Me acuerdo cuando entraron los franquistas en Solsona. Yo era pequeño, pero recuerdo que mi padre, que era de derechas, al verlos desfilar con las banderas, dijo: «Pobre Cataluña»<sup>113</sup>.

En el claustro de la catedral de Oviedo, la cual, dice Llamazares, para algunos es el símbolo de la monarquía y para otros del republicanismo y de la legendaria rebeldía asturiana, ante una lápida en homenaje a más de un centenar de curas asesinados en las revueltas del 34, el autor hace una reflexión pesimista:

Hoy que todo aquello ha pasado (lo de las guerras y las insurrecciones), al viajero le parece que esta vieja catedral, como todas las de España, no es sino un ejemplo más de las grandezas y miserias de este complejo país y de las contradicciones que han conformado su historia y que, posiblemente, continuarán conformándola muchos siglos<sup>114</sup>.

Acerca del tema Llamazares se interesa por conocer todas las opiniones, y no solo en las catedrales, sino también en los lugares donde se libraron cruentas batallas, como en la sierra de Espadán, donde su padre combatió, salvándose de milagro, ya que murieron casi todos los soldados de su compañía, salvo él y otro telegrafista que estaban tratando de reparar la radio y se habían quedado atrás, en la descubierta:

<sup>112</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 438.

<sup>113</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 626.

<sup>114</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 113.

Es decir, que si el viajero está aquí mirando Segorbe es gracias a esa casualidad que permitió a su padre seguir con vida y reanudarla cuando la guerra terminó. Segorbe sin embargo, ya no recuerda esos días, aquellas fechas tan desoladas y tan sangrientas [...] <sup>115</sup>.

En un reciente artículo publicado en *El País*, «La España hemipléjica», retoma el tema, dejando clara su posición a favor de la reconciliación y de la Ley de la Memoria Histórica, reivindicando el derecho también de los vencidos a encontrar y dar una sepultura digna a sus familiares asesinados durante la guerra y en la inmediata postguerra como represalia y venganza, y al hacerlo recuerda de nuevo a su padre:

(...) una persona que hizo la guerra con los nacionales, lo que no le impidió condenar las barbaridades que hicieron los suyos ni dejar de buscar a un hermano del otro bando desaparecido y querer por igual a los otros independientemente de la trinchera en la que combatieron <sup>116</sup>.

## 6.5. DESIGUALDAD, EMIGRACIÓN, DESPOBLACIÓN

Las diferencias entre las regiones ricas y pobres de la Península, que el autor ya ha denunciado innumerables veces también en sus artículos periodísticos <sup>117</sup>, son patentes en esta obra que recorre las diversas comunidades de España. El abandono sufrido por el mundo rural español en muchas comunidades cuya economía se basaba en la agricultura ha creado una situación gravísima: catorce provincias españolas tienen más de un 80% de los municipios en riesgo de extinción. La España rural emigra a las grandes ciudades industriales y pierde población a un ritmo de 45.000 habitantes cada año. Las comunidades de Extremadura, Andalucía y Castilla-La Mancha, son las más afectadas. Dentro de esta última la Alcarria conquense y la Serranía de Guadalajara se encuentran entre las comarcas más pobres, como constata el viajero mientras las recorre <sup>118</sup>.

La riqueza de otras comunidades se advierte también en sus catedrales, como en la de Madrid, en las vascas de Bilbao y San Sebastián, y en las catalanas, que lucen recién restauradas. Otras lo están siendo en el 2003, como la de Vitoria, con un presupuesto de cinco mil millones (pesetas), mientras que, tal como comenta el autor: «la mitad de ese presupuesto es la que tienen para las once catedrales de Castilla y León» <sup>119</sup>. También dentro de comunidades ricas, como la valenciana, observa gran

<sup>115</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 274.

<sup>116</sup> J. Llamazares, «La España hemipléjica», *El País*, 09/02/2019.

<sup>117</sup> Entre ellos, J. Llamazares, «La España de las desigualdades», *El País. Opinión*, 05/01/2019, donde afirma: «El estado de las autonomías, tan alabado por casi todos durante un tiempo, se está convirtiendo en el de las desigualdades sin que nadie parezca querer corregir esa inercia, tan peligrosa además de injusta».

<sup>118</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 250.

<sup>119</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 347.

diferencia entre las ciudades del interior y las capitales de la costa, como, por ejemplo, entre Segorbe y Valencia, ambas sedes episcopales, una pobre y la otra muy próspera. Las desigualdades se advierten sobre todo en los campos de las diferentes comarcas, bien cultivados o abandonados, pero también en el interior de las ciudades, como en Calahorra y en Tudela, entre la zona antigua (más pobre) y la nueva, o en Orihuela, en el barrio de población mayoritariamente gitana, donde se encuentra la modesta casa-museo de Miguel Hernández.

Como consecuencia de la desigualdad de las regiones surgen los problemas de la emigración y la despoblación de los lugares más pequeños o menos desarrollados. La emigración tiene un gran peso en las regiones más ricas, donde en las calles, establecimientos e incluso en las catedrales, el viajero encuentra con frecuencia a gentes que provienen de otras regiones de España, como en la catedral de San Sebastián, en la de Bilbao, en Lérida, en Solsona, en la Seo de Urgel, en Gerona o en Barcelona y en Madrid.

## 6.6. LA IDENTIDAD

El viaje es, al mismo tiempo, una travesía por la historia de España desde la época de las catedrales (ss. XII y XIII) y los reinos de entonces, hasta el momento actual y las distintas comunidades que la conforman, algunas de ellas, como el País Vasco y Cataluña, caracterizadas por su marcado nacionalismo. En el cuarto viaje de *Las rosas de piedra*, «Vascos, navarros y riojanos», que comprende el territorio que fue el antiguo Reino de Navarra, al llegar a Vitoria el viajero constata la pujanza del nacionalismo vasco en el ambiente de las calles y bares, «La mayoría de ellos independentistas, a juzgar por los carteles y las pintadas que los jalonan», y asiste al acto de homenaje al fallecido político y escritor Mario Onaindía, del que dice: «simboliza en su trayectoria la tragedia de este pueblo dividido y enfrentado frontalmente»<sup>120</sup>. También en Cataluña el nacionalismo se manifiesta abiertamente, inclusive en el clero: «Desde Ripoll [el monasterio], la senyera se sucede en todos los pueblos, remarcando el carácter catalanista de todos ellos y poniéndole al paisaje una nota de color...»<sup>121</sup>. En el resto de las regiones no advierte una posición tan marcada, si bien es cierto que la actual subdivisión territorial de las Comunidades Autónomas, que no obedece, salvo en algunos casos, a un criterio histórico, y la desigualdad económica entre ellas, ha fomentado rivalidades y alianzas.

<sup>120</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 353.

<sup>121</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 645.

La diversidad cultural y lingüística y la idiosincrasia de las diversas regiones históricas constituyen para el autor una gran riqueza, junto con la diversidad de paisajes, gentes y costumbres, pero no entra en la discusión política, aunque no se muestra partidario de patrias ni de fronteras, ni siquiera de las que existen con Portugal, como ya hemos comentado al hablar de la frontera del Miño<sup>122</sup>. En el preámbulo a *Las rosas de piedra*, advierte, «para que nadie malinterprete»:

Cuando me refiero a España, lo hago como territorio, el que lleva ese nombre en la actualidad, sin entrar en la discusión política existente sobre su identidad, como tampoco entro en la de su actual división autonómica. De hecho me guío por la división antigua, más coherente a mi parecer, que por la que está en vigor, demasiado artificial en muchos casos<sup>123</sup>.

Llamazares, que no tiene una patria, porque su pueblo yace bajo las aguas de un pantano, el del Porma, en una entrevista de Manuel de la Fuente con motivo de la publicación de su novela *Las lágrimas de San Lorenzo* (2013)<sup>124</sup>, afirmaba, respecto al significado para él de la palabra *patria*:

La memoria es la única patria de todas las personas que hemos renunciado a todas. [...] Para un escritor, la patria es su memoria, la patria son esos lugares a los que deseas volver porque allí has sido feliz, y creo que la patria no tiene nada que ver con la falsa idea del patriotismo vinculada a tierras y fronteras<sup>125</sup>.

La historia y el arte, la mezcla de estilos que se hallan en las catedrales y que describe el viajero, nos llevan a considerar que han sido las diversas culturas, sobre todo la romana, la árabe, junto con la del occidente de Europa y el Mediterráneo, principalmente a través de las peregrinaciones y el comercio, las que han ido construyendo y reconstruyendo la identidad del país, conformando no solo los pueblos y ciudades, sino también el carácter de las gentes. Y de manera particular hay que destacar la huella que ha dejado la cultura islámica que pervivió durante ocho siglos y especialmente en las ciudades de Levante y del centro-sur, muchas de las cuales eran grandes capitales de antiguas taifas. Las catedrales, construidas sobre las mezquitas, todavía conservan las plantas y elementos de las mismas (arcos, puertas, yaserías y torres), como sucede en las de Valencia, Murcia o Sevilla. La mezquita de Córdoba constituye un símbolo del sincretismo entre las culturas islámica y cristiana; aunque ese adulteramiento inquiete al autor, que lo siente como una agresión de una fe a la otra.

<sup>122</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., pp. 40-53.

<sup>123</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 18.

<sup>124</sup> J. Llamazares, *Las lágrimas de San Lorenzo*, Barcelona, Alfaguara, 2013.

<sup>125</sup> Entrevista en *Abc. Cultura* (11/4/2013).

Como advierte Lleó Cañal (2008)<sup>126</sup> en un artículo referido a las ruinas de Roma y extensivo a otras grandes civilizaciones como la islámica, en las confrontaciones entre imperios y credos religiosos, los símbolos del poder y de la fe fueron eliminados y sustituidos por los de los conquistadores, a menudo aprovechando los mismos materiales. El hombre medieval, observa Lleó, no sentía remordimientos al destruir estos edificios:

Era difícil para un hombre medieval sentir nostalgia o dolor por las ruinas imperiales, puesto que estas eran testimonios de «la ciudad de los hombres», cuya aniquilación había defendido San Agustín como paso imprescindible para el triunfo de la «Ciudad de Dios» y eran, además, el refugio de los dioses paganos, ídolos a los que se les atribuía poderes demoníacos.

Pero no obstante la destrucción de templos paganos no se eliminó la cultura romana, ni con la destrucción de las mezquitas los reyes cristianos pudieron eliminar la influencia de la cultura árabe. Los mudéjares y moriscos, que se integraron en la España cristiana tras la Reconquista, hicieron que el arte islámico perviviera en la arquitectura hasta el s. XVI, dando prueba de ese rico mestizaje entre culturas en las ciudades como Tudela y en numerosos monumentos, como las catedrales de Teruel y Tarazona o en la capilla mozárabe de la catedral de Toledo, donde todavía se celebra la misa con rito hispanomozárabe desde la época de Cisneros<sup>127</sup>, y pervive incluso en los libros miniados religiosos, como misales, antifonarios y libros de oraciones, creados por monjes mozárabes en los *scriptorium* de los monasterios, como el Antifonario mozárabe de la catedral de León<sup>128</sup>. Y no solo en el arte, sino en la agricultura, en la artesanía y en la lengua hallamos las huellas de la pervivencia de su cultura hasta el día de hoy.

Por otra parte, en las catedrales se observa también el mestizaje entre la cultura y el arte de los reinos medievales de Castilla y Aragón en ciudades como Orihuela, donde el viajero encuentra una mezcla de estilos que revelan su historia: el gótico valenciano predomina en su arquitectura, pero a este se suman el rococó y renacimiento de varios retablos y el barroco de algunas imágenes<sup>129</sup>. Y al describir la ciudad afirma:

Su silueta es, por ello, celtíbera, griega, cartaginesa, romana, visigoda, árabe, aragonesa y castellana, pues tales son las culturas que durante más o menos tiempo la dominaron

<sup>126</sup> V. Lleó Cañal, «Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet, el impacto de las ruinas en la sensibilidad artística moderna», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 36 (2008), pp. 93-108. La cita que transcribimos se encuentra en pp. 95-96.

<sup>127</sup> J. Llamazares, *Las rosas del Sur*, ob. cit., p. 181.

<sup>128</sup> J. Llamazares, *Las rosas de piedra*, ob. cit., p. 140. Véase. M. C. Lacarra Ducay (Coor.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2006.

<sup>129</sup> J. Llamazares, *Las rosas del Sur*, ob. cit., p. 317.

y conformaron, si bien la influencia de algunas haya sido mayor que la de otras. En concreto, las tres últimas son las que más impronta dejaron en ella, sin duda por haber sido las más recientes; la árabe por los aprovechamientos y en el cultivo de la feraz huerta del Segura, cuyo paisaje modificaron y conformaron tal como es hoy, y la aragonesa y la castellana en la fisonomía urbana de la ciudad<sup>130</sup>.

La idiosincrasia de las Islas Baleares es asimismo el resultado de una mezcla de culturas que la han conformado a través de los siglos, la cartaginesa, la romana, la árabe y la catalana, como se percibe en Ibiza:

Esa belleza que aún pervive en algunas zonas, muy pocas, del interior y del norte de la isla en las que es posible evocar la Ebusus cartaginesa y romana y la Yebisah árabe musulmana de la que de cuando en cuando aparecen restos arqueológicos y de las que heredó el nombre y una cultura que se entrelaza con la catalana que implantó al conquistar la isla el obispo de Tarragona Guillén de Montgrí el año 1235<sup>131</sup>.

En cuanto a las gentes, en Las Palmas de Gran Canaria, una isla que levantaron hombres –dice– que tenían «un pie en la mitología y otro en la historia», y por donde han cruzado tantos pueblos, no encuentra el autor ni entre los mayores que siguen las funciones de la Semana Santa en la catedral, ni entre los jóvenes que llenan los bares, diferencias en el comportamiento con los del resto de la nación:

[...] estos que ahora aguardan frente a su fachada a que pase la procesión que viene de Santo Domingo y recorre las viejas calles de Vegueta hasta la medianoche, o los que sin interés en ella, buscan la diversión en los bares y restaurantes en grupos animadísimos— en nada se diferencian ya salvo en el acento de todos los que el viajero ha visto a lo largo y ancho de la nación en la que se integran.<sup>132</sup>

Al llegar al final del viaje, en San Cristóbal de La Laguna<sup>133</sup>, el autor hace un balance del recorrido por esa España invertebrada que ha contemplado:

Por el camino quedan paisajes de todo tipo, verdes y ásperos, secos y húmedos, marinos y montañosos, helados y calurosos, sobrepoblados y semidesérticos. Y en ellos, gentes de todas las clases, amables y displicentes, hurañas y hospitalarias, educadas y desagradables. La España poliédrica que hoy acaba aquí, en esta hermosa ciudad trazada con tiralíneas en lo que fuera el lecho antiguo de una laguna, de ahí su apellido, se extiende como un mapa en la memoria del viajero y sobre él las setenta y tres ciudades que ha visitado antes de llegar a esta [...] <sup>134</sup>.

<sup>130</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 314.

<sup>131</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 388.

<sup>132</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 671.

<sup>133</sup> Una circunstancia que remite, por contraste, a Vegamián, el pueblo del escritor, sumergido por un pantano, al contrario de La Laguna que surge en un antiguo lago desecado. Véase J. Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua* (2015).

<sup>134</sup> J. Llamazares, *Las rosas del sur*, ob. cit., p. 673.

Ese mapa que Llamazares ha diseñado es un mosaico que muestra los paisajes y las gentes de España, su historia y su situación social y económica: variedad de paisajes de todo tipo, ciudades llenas de monumentos y bellísimas catedrales, costumbres antiguas y rica gastronomía, fiestas y celebraciones; pero también desigualdades entre las comunidades y en el interior de las mismas, aglomeraciones urbanas, emigración, despoblamiento rural, rencores encubiertos desde la Guerra Civil, conflictos nacionalistas. Sin embargo, entre las gentes, el viajero no halla diferencias relevantes de comportamiento por el hecho de ser de unas regiones u otras, excepto las políticas. Será porque viajar, como decía otro gran escritor, Antonio Tabucchi, sirve, entre otras cosas, para hacernos comprender con mayor claridad que nadie posee nada, que el hombre en todas partes está de manera provisional:

[...] posar los pies en el mismo suelo durante toda la vida puede provocar un peligroso equívoco, el de hacernos creer que esta tierra nos pertenece, como si no la tuviéramos en préstamo, al igual que todo en la vida lo tenemos en préstamo<sup>135</sup>.

En San Cristóbal de La Laguna, Llamazares prueba esa desposesión, junto con la melancolía del que sabe que ese largo viaje que emprendió hace diecisiete años por la geografía española ha terminado, y se siente lejos de todo el mundo, viendo cómo la estela de su nave se desdibuja tras él mientras camina sin rumbo en la noche:

[...] San Cristóbal de la Laguna, un entramado de caserones y de palacios con varios siglos a sus espaldas y cierto aire ultramarino en el que la vegetación confirma que el viajero está ahora tan cerca de América como de Europa; es decir, tan lejos de todo el mundo como se siente en este momento mientras camina por La Laguna sin rumbo bajo la noche<sup>136</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

Son diversos los aspectos que habría que destacar de esta gran obra de Llamazares. Para empezar la admiración y el respeto que siente por esas «rosas de piedra» que son expresión del espíritu humano más sublime, edificios maravillosos que contienen el tiempo condensado y que como él muestra, nos dan la clave para conocer la historia de sus ciudades y, en consecuencia, la de España. Por otro lado la reprobación que hace a la mayoría de los cabildos que han olvidado su función originaria y, con su afán de lucro, han convertido las catedrales en museos para turistas, alejándolos así de la población local y apartándose del propio evangelio cristiano de la fraternidad.

Desde el punto de vista sociológico, a través de la mirada del autor se obtiene una visión caleidoscópica de España en sus múltiples facetas. Es la imagen que resulta

---

<sup>135</sup> A. Tabucchi, *Viajes y otros viajes*, Barcelona, Anagrama, 2012. En Prólogo, p. 10.

<sup>136</sup> J. Llamazares, *Las rosas del Sur*, ob. cit., p. 690.

de la historia de las catedrales, de la descripción de los paisajes de las distintas regiones, de la situación social y económica de las mismas, del ambiente de las ciudades y de retratos y diálogos con las personas con que se encuentra el viajero. En esa imagen se reflejan los contrastes, la variedad, la riqueza del territorio, y también los problemas socioeconómicos del país: la desigualdad territorial entre regiones ricas y pobres, la emigración, la despoblación, los nacionalismos y la cuestión identitaria, así como la brecha creada en la sociedad española por la Guerra Civil. También se pueden observar en esa mirada, al mismo tiempo, los rasgos principales de los españoles, su carácter y su comportamiento: sus gustos, sus intereses, su laicismo y religiosidad, y también sus maneras de disfrutar y divertirse.

Llamazares, al hacer este viaje por la geografía e historia del país, no está solo: en su discurso se advierte la huella de los escritores que lo han precedido y que han indagado en la intrahistoria de la nación, desde el mismo Cervantes a los noventayochistas Baroja y Unamuno, Machado o el filósofo Ortega y Gasset. Pero Llamazares no pretende darnos una visión parcial y subjetiva, sino que prefiere dejar que la imagen del país surja de la complejidad de los diversos factores que observa y describe al lector, ya que de la combinación de todos ellos surge una imagen más fidedigna, plural y compleja de la realidad y es cada lector quien ha de interpretarla.

Queremos subrayar la arquitectura de la obra en su conjunto, la armonía entre el contenido y la forma y la proporción entre las partes: cada catedral es vista siguiendo un orden temporal similar, lo que otorga a cada visita una estructura circular que se conforma con la filosofía que inspiró la construcción de las catedrales, basándose en la luz, el equilibrio, las proporciones. Y al mismo tiempo un orden geográfico espacial que va trazando, a medida que avanza de oeste a este y de norte a sur, el perfil del país, tanto físico como histórico y sociológico. Por último, destacaremos la riqueza y precisión del lenguaje, el detalle en las descripciones arquitectónicas y artísticas, la fluidez y expresividad del discurso y el lenguaje poético con el que Llamazares envuelve los espacios y muestra las imágenes, que hace que podamos observar la realidad de España y admirar la belleza de las catedrales reflejada en el agua removida por su mano como en un caleidoscopio.

#### BIBLIOGRAFÍA

ANDRES-SUÁREZ, I. Y CASAS, A., (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Université de Neuchâtel, 1998.

- \_\_\_\_\_, «La prosa de Julio Llamazares», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, pp. 476- 485.
- ARES ARES, A., «Motivos clásicos en la novela *Distintas formas de mirar el agua* de Julio Llamazares», en *Lectura y signo: revista de literatura*, n. 12/1 (2017), pp. 41- 58.
- \_\_\_\_\_, «En la estela de Cervantes: similitudes y diferencias entre *La ruta de Don Quijote* de Azorín y *El viaje de Don Quijote* de Julio Llamazares», en J. Ferrándiz Lozano y J. Payá Bernabé, *Azorín, clásico y moderno. Monográfico de Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 67 (2017), pp. 130-145.
- BUENO, G., «Homo viator. El viaje y el camino», Prólogo a Pedro Pisa, *Caminos reales de Asturias*, Oviedo, Pentalfa, 2000.
- BÜHLER, K., *Teoria del linguaggio* [1983], Roma, Armando, 2009.
- CARCAMO, S., «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares», en *Especulo. Revista de estudios literarios*, 33 (2006), Universidad Complutense de Madrid. Disponible en en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>
- ÇIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2006.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981 [3ª ed.].
- DI GIORGIO MARTINI, F., *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, Corrado Maltese [ed.], Il Polifilo, Milano, 1967.
- DUBY, G., *La época de las catedrales (Arte y sociedad, 980-1420)*, Madrid, Cátedra, 1993.
- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales y la interpretación esotérica de los símbolos*, París, 1929.
- GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España (1870-1970)*, Disponible en: <http://www.bibliotecadigital.jcyl.es>.
- KERBRAT ORECCHIONI, C., *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* [1980], Buenos Aires, Hachette, 1986.
- LACARRA DUCAY, M. C. (Coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2006.
- LLAMAZARES, J., (2018), *Las rosas del sur*, Barcelona, Alfaguara, 2018.
- \_\_\_\_\_, «Catedrales», *El País. Opinión*, 7/4 (2018).
- \_\_\_\_\_, *El viaje de Don Quijote*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Distintas formas de mirar el agua*, Barcelona, Alfaguara, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Las lágrimas de San Lorenzo*, Barcelona, Alfaguara, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Atlas de la España imaginaria*, Madrid, Nórdica Libros, 2015
- \_\_\_\_\_, *Las rosas de piedra*, Barcelona, Alfaguara, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

- LLEÓ CANAL, V., «Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet. El impacto de las ruinas en la sensibilidad artística moderna», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 36, 2008, pp. 93-108.
- MORREALE, M., «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el ¿Ubi sunt? Lleva hasta el Qué le fueron sino...? de Jorge Manrique», *Thesaurus*, Tomo 30/3 (1975), pp. 471-519.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PAYNE, S. G., *La guerra civil española*, Madrid, Rialp, 2014.
- PALEÓLOGOS, K., «Julio Llamazares o la historia que se borró», en *Estudios Humanísticos. Filología*, 39 (2017), pp. 39-53.
- PHILLIPS, P., «La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares», en J. M. Marrero Henríquez (coord.), *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 105-124.
- POSSI, V., *El maquis en la novela contemporánea. De Julio Llamazares a Almudena Grandes*, Madrid, Wisteria, 2017.
- RAVENET KENA, C., *El viaje de las memorias en Llamazares*, Madrid, Verbum, 2018.
- RODAS, C. B., «La Guerra civil en la novela española actual: ¿metáfora o mito?», en VV.AA.: *De historias y ficciones. Estudios literarios españoles*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan (Argentina), 2001, pp. 51-66.
- SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. A., *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, León: Universidad de León, 2004 [Tesis doctoral].
- UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Barcelona, en «Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales», dir. por Santiago Valentì y Camps, vol. iv, 1902. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com>.
- VALLS GUZMÁN, F., «El eco de la guerra civil (Algunos ejemplos: Julio Llamazares, Pilar Cibreiro y Antonio Muñoz Molina)», en *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica (*Letras de humanidad*), 2003. pp. 56-62.



# RESEÑAS



ANNE LENQUETTE, *LES ROMANS D'ÁLVARO POMBO. SAVOIR ET FICTION EN ESPAGNE (XX<sup>E</sup> ET XX<sup>E</sup> SIÈCLES)*, PARÍS, HONORÉ CHAMPION, 2016, 377 PP.

CRISTINA OÑORO  
Universidad Complutense de Madrid

La prestigiosa editorial francesa Honoré Champion –con más de ciento treinta años de historia a sus espaldas editando textos académicos de referencia internacional– ha publicado recientemente *Les romans d'Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (xx<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles)*, un título que, sin lugar a dudas, marca un antes y un después en los estudios críticos sobre el célebre escritor español nacido en Santander en 1939. La autora de esta primera monografía en francés sobre Álvaro Pombo es Anne Lenquette, catedrática de literatura española en la Université de Limoges e investigadora del grupo E.H.I.C. (*Espaces Humains et Interactions Culturelles*) de dicha universidad, quien, durante las últimas dos décadas, ha consagrado el grueso de su investigación a la narrativa hispánica contemporánea.

El cuidado volumen de casi cuatrocientas páginas aparece introducido por Geneviève Champeau, una de las figuras de referencia del hispanismo francés. Desde las primeras líneas de su prólogo, subraya Champeau el carácter pionero de esta monografía, pues el estudio de Anne Lenquette tiene el valor de recorrer un camino poco explorado hasta este momento en Francia; y es que, como la propia autora apunta al comienzo del libro, Álvaro Pombo es un narrador relativamente poco estudiado todavía fuera de las fronteras de nuestro país. En este sentido, el volumen que aquí nos concierne constituye una pieza fundamental en la construcción del aparato crítico sobre la obra de Pombo y, con seguridad, servirá no solo para dar a conocer al escritor en nuestro país vecino sino también como acicate para futuros trabajos sobre su universo literario.

Como explicita el subtítulo del volumen, el hilo conductor que guía a Lenquette en su trabajo –y que problematiza cada concepto, obra o idea analizada– es la relación que se establece entre conocimiento y ficción en la poética pombiana. «Quelles sont les caractéristiques des fictions d'Á. Pombo ? Par quels biais propres sont-elles porteuses de vérité ?» (p. 20), se pregunta la autora en el capítulo introductorio. Interrogantes que, en definitiva, pueden resumirse en una única pregunta: ¿cuál es la «la poética del saber» que construye Pombo en sus creaciones literarias? Las coordenadas teóricas en las que podemos inscribir estos interrogantes no son otras que las establecidas en las décadas de los años sesenta y setenta por el pensamiento francés de corte post-estructuralista. Me refiero a las obras seminales de Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*, 1969) y François Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979) que, hace ya medio siglo, dibujaron un escenario nuevo para el pensamiento contemporáneo. Nuestra monografía, en definitiva, se sitúa en ese espacio epistemológico posmoderno en el que las prácticas discursivas –también las ficciones literarias– y su relación con el saber se vuelven problemáticas. Un espacio epistemológico de «duda activa», en palabras de Lenquette, que, me atrevería a decir, es el que le va como anillo al dedo al quehacer literario de Pombo, pues no en vano él mismo posee formación filosófica, lo que continuamente se refleja en sus novelas a través de conceptos y referentes fundamentales –de Sócrates a Hegel– de la tradición filosófica occidental.

Sin abandonar nunca la pregunta de raíz filosófica por la «poética del saber», Anne Lenquette se adentra con paso firme en el conjunto de la producción narrativa de Pombo publicada hasta 2012. Estructurada en tres grandes partes, la monografía combina la aproximación panorámica y el estudio pormenorizado –incluso retórico– en un movimiento crítico continuo que va del detalle filológico al marco general, del ejemplo escogido con inteligencia al comentario interpretativo de largo recorrido. Se trata, en otras palabras, de un trabajo en el que convergen la paciencia del estudioso erudito y la audacia del intérprete con vocación filosófica. Esta naturaleza híbrida del libro lo hace interesante tanto para estudiosos de la literatura como para filósofos, sin menoscabo del lector poco familiarizado con la obra de Pombo que pueda emplear este libro precisamente como guía de iniciación a la misma. Por otro lado, cabe destacar que la importancia concedida por Lenquette a las narrativas del «yo» (del diario íntimo a la autoficción) en la poética pombiana acerca este trabajo a otras investigaciones que actualmente están en marcha dado el desarrollo que han tenido dichos géneros literarios en la narrativa hispánica última.

El corpus de nuestro estudio es muy amplio, pues incluye las dos grandes etapas que tanto la crítica como el autor convienen en señalar como esenciales en la trayectoria novelesca pombiana. Como resume Lenquette (p. 18), la primera etapa incluiría sus cuatro primeras obras *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de*

Mansard (1983), *El hijo adoptivo* (1984) y *Los delitos insignificantes* (1986), y la segunda el resto de sus obras aparecidas antes de 2012, es decir, *El metro de platino iridiado* (1990), *Aparición del eterno femenino* (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), *Donde las mujeres* (1996), *La cuadratura del círculo* (1999), *El cielo raso* (2001), *Una ventana al norte* (2004), *Contra natura* (2005), *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), *Virginia o el interior del mundo* (2009) y *La previa muerte del lugarteniente Aloof* (2009).

Además de las obras publicadas en los últimos años (*El temblor del héroe*, 2012, *Quédate con nosotros*, *Señor, porque atardece*, 2013, y *La transformación de Johanna Sansíleri*, 2014), Lenquette solo dejaría fuera de su análisis las novelas históricas, como *El cielo raso* o *Una ventana al norte*, pues, a su modo de ver, en ellas tiene demasiado peso el referente histórico, lo que exigiría un análisis de otras características.

Las dos primeras partes de la monografía, tituladas respectivamente «Visages et masques du réel dans la fiction pombienne» y «De l'autre côté du miroir: faux-semblants de la parole et dérobadé du moi», se construyen de forma orgánica y complementaria. En la primera, Anne Lenquette aborda la nada sencilla tarea de acercarse a los conceptos de «realidad», «irrealidad», «verdad» y «mentira» en la poética pombiana. Para ello presta especial atención a figuras recurrentes en el universo del autor, como el fantasma o el doble, así como a los juegos textuales de carácter caleidoscópico y polimórfico con las instancias narrativas. Pero también a

los vínculos que, en sus obras, Pombo establece entre lo «irreal» y lo no-normativo o lo extraño. Así, como subraya Lenquette, en la obra de dicho autor se despliega un juego constante entre «le visible et l'invisible qui souligne la difficulté de distinguer de façon infaillible les contours fuyants de la réalité et introduit une subtile réflexion philosophique sur la nature insaisissable de celle-ci» (p. 44). Un juego que, para la autora, conduce a la conclusión de que en la obra de Pombo «Il existe donc autant de réalités que d'êtres humaines et de points de vue» (p. 81).

Como decía, Lenquette no abandona nunca durante su estudio la pregunta por la «poética del saber», lo que en esta primera parte se evidencia en el título del último epígrafe («Le statut de la fiction littéraire»), que pone el broche al incidir en que todos estos dispositivos pombianos estudiados, tanto formales como temáticos, están al servicio de una reflexión más amplia sobre la naturaleza de la ficción – naturaleza ontológica y epistemológica– y sus vínculos con la verdad.

La segunda parte («De l'autre côté du miroir: faux-semblants de la parole et dérobadé du moi») desplaza la mirada hacia las palabras y la lengua. Así, si en la primera parte la naturaleza de la ficción era interrogada desde un enfoque ontológico y epistemológico, aquí Lenquette concentra sus esfuerzos en tratar de entender cómo operan las palabras en la construcción del saber y la verdad en la poética pombiana, deslizándose hacia una perspectiva más cercana a las ciencias del lenguaje. Es

en esta parte en la que, precisamente, cobra radical importancia la conexión entre palabra e identidad, discurso y construcción de sí mismo, cuestiones que se hallan todas ellas en el corazón de los actuales estudios sobre narrativas del yo.

La tercera parte («L'ambition herméneutique et cognitive du littéraire») está dedicada a los diferentes mecanismos de interferencia sintáctica, sonora y semántica que ponen en juego las ficciones pombianas en su esfuerzo por no ofrecer al lector un único sentido de forma transparente. Asimismo, en el último capítulo, se revisan algunas de las referencias intertextuales fundamentales (Hegel, Elena Fortún, Emilia Pardo Bazán) que habitan el universo del autor y que, a su manera, también constituyen «mediaciones de sentido». Como explicita el propio título de estos capítulos finales, narrador y lector son tratados como hermeneutas, buscadores de sentido, intérpretes que construyen saber y verdad a través de lo literario, lo que vuelve a incidir en esa «poética del saber» sobre la que se interroga Lenquette a lo largo de todo el libro. Finalmente, en las últimas páginas de la monografía, Lenquette acabará concluyendo que «À la complexité du réel l'auteur oppose une approche de la connaissance fondée sur le

refus d'une conception figée du savoir» (p. 324).

Acompaña a la monografía un extensa bibliografía y dos índices, onomástico y de palabras clave, que serán de gran utilidad no solo a los lectores del libro sino a investigadores sobre la obra de Pombo. En la impresionante sección bibliográfica, cuidadosamente organizada, destaca la rigurosa revisión realizada por Lenquette de toda la obra crítica sobre Pombo así como la presencia de las principales obras de teoría literaria que, en el siglo XX, se han interrogado sobre la ficción literaria, de M. Bajtín a Darío Villanueva, pasando por las obras fundamentales de los enfoques mimético, estructuralista, cognitivo, pragmático, estética de la recepción y un largo etcétera.

Como escribía al comienzo de esta reseña, *Les romans d'Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (xx<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles)* sin duda está llamada a convertirse en una obra de referencia internacional en los estudios sobre el autor santanderino. Cabe esperar que a esta publicación le sigan muchas otras dedicadas al estudio de uno de los principales novelistas españoles del cambio de siglo.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *VERSOS QUE UN DÍA ESCRIBÍ DESNUDO*, MADRID, BALAPERDIDA, 2018, 79 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

El *corpus* poético del filólogo y poeta ibicenco José Manuel Lucía Megías ha sido compilado en dos volúmenes complementarios publicados en 2017 y 2018 por el sello editor madrileño Sial. Se está haciendo referencia, respectivamente, a *El único silencio (Poesía reunida. 1998-2017)*, y a *Yo sé quién soy. Inventario de una noche (Antología poética)*. El primero lleva un estudio introductorio de Caterina Ruta, y contiene también observaciones propias y ajenas sobre su poesía. El segundo lo firma M. Moro Rodríguez, a quien se debe asimismo la selección de los poemas, entre los cuales se incluyen composiciones pertenecientes a la obra titulada *Los últimos días de Trotski*, no recogida en *El último silencio*, y que puede leerse entera en la edición de 2015, a cargo de Calambur.

Incorporar esa muestra de dicho faltante no fue la razón principal para que recién llamase complementarios a los re-

feridos títulos. Hay una causa de mucho más peso: para la mejor recepción de un poeta son valiosísimas, casi indispensables, un par de iniciativas, la de juntar las obras escritas hasta la fecha en la que un *corpus* se reúne, y la de proveer a los lectores de muestras poéticas suficientes de la poesía del autor de que se trate, y ambos supuestos se han dado en los libros de 2017 y 2018 que mencionábamos antes, y que, en su virtud, se conjugan complementándose entre sí.

La lectura de uno y otro son provechosas para acercarse a la lírica, así como a la veta lírico-dramática, de este creador balear. Y puede ser indiferente el orden que se siga en leer tales entregas, porque funcionan implementándose mutuamente. Y aún cabe añadir que tanto la poesía reunida como la antología suponen una suerte de estado de la cuestión de José Manuel Lucía Megías como poeta, de su

trayectoria hasta el momento en el que, fruto de su constante creatividad literaria, ha visto la luz en la primavera de 2018 un nuevo conjunto, *Versos que un día escribí desnudo*.

Este libro fue publicado por Bala Perdida en el mes de mayo, haciendo constar la editora, muy probablemente con la aquiescencia cómplice del poeta, que se acabó de imprimir justo el 15 de ese mes, día del santo Patrón de la villa del oso y el madroño, de la que era natural. Así se remarcaba el carácter madrileño del editor, y el estrecho ligamen biográfico y profesional de José Manuel Lucía Megías con la ciudad, en la que desde hace muchos años ejerce como docente e investigador. Esas tareas las desempeña en la Universidad Complutense, en la que es catedrático de Filología Románica, y desde donde sigue proyectándose sobre todo su esforzado e infatigable fervor cervantino. Uno de los resultados de esa dedicación tan sostenida ha sido, en 2019, el tercero de los tomos de índole biográfica sobre el autor del *Quijote*, bajo el título de *La plenitud de Cervantes: una vida en papel*.

A la denominación Bala Perdida, esta editora ha asociado el lema «Los románticos del siglo XXI», cabecera secundaria pero significativa en la que se refleja muy bien el espíritu del libro de Lucía Megías, impregnado de una visión romántica del erotismo primordial de sus poemas, que no es sino el que esencialmente impregna su poesía. En *Versos que un día escribí desnudo* se desgranán vivencias dispares, a veces contradictorias, de una

historia de amor fingida como propia que a un tiempo puede leerse como un amor fehaciente plasmado como imaginario. En una de las composiciones, la que lleva el número 46, se dice de estos poemas que responden a una voz poética «a ti debida», y esa intertextualidad de carácter dúplice, pues remite a Garcilaso de la Vega y a Pedro Salinas, invita a leer el libro como un constructo amoroso que se crea y recrea, a partir de un sentimiento empapando la palabra poética.

Un par de intertextualidades nuestras, basadas en sendos títulos de Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda, acaso pudieran orientarnos hacia una de las claves de esta obra, nacida como fin de un amor, de una historia de amor, tras la desolación de la quimera de convertir, por galopante entusiasmo, una historia, por fuerte que sea, en sinónima del amor concebido como entrega permanente, inquebrantable y sin caídas traumáticas. Quimera, pues, la de un amor más bien soñado, pero que devino historia amatoria, y que el hablante se resiste a dejar en el olvido, a que acabe siendo una más, por mucho que diga y quiera convencerse de intentar a toda costa un final sin vuelta atrás posible.

Comprende *Versos que un día escribí desnudo* 59 composiciones cuyo contenido cabría interpretar como una transición al olvido al venirse abajo los castillos en el aire del amor mientras se van escribiendo los castillos en la arena del recuerdo. La desnudez del sujeto hablante se conforma como osmosis de la desnudez con la que se pretende desnudar una historia que un

día se vistió con prendas extraordinariamente férvidas. La escritura corpórea biológica, física, alienta en el cuerpo textual de la escritura como simbólico palimpsesto.

En esta obra de José Manuel Lucía Megías palpitan sentimientos de una cartografía del amor derivada en desamor. Y en ese mapa geográfico imaginado y descrito durante tanto tiempo como sendero feliz y perdurable hubo caminos plácidos, pero también contristados recovecos punzantes. Con todo, continúan persistiendo movimientos síquicos que son guadianas por donde lo finalizado reaparece, resurge, e incluso refulge, reanimando rescoldos de las brasas pretéritas. Siendo así, la línea inicial del poema primero del libro, «Estos son los últimos versos que te escriba.», bien pudiera traducirse como un brindis al sol de quien ofrece su cuerpo, su escritura, a la intemperie, desnudos al unísono ante el mar.

Como un paréntesis en el centro de la radiografía del crudo proceso hacia el desencuentro amoroso, el dicente se para a reflexionar sobre qué pueda ser la felicidad, y entonces lo que se origina son varios poemas metafísicos que están entre los más logrados del libro, en alusión a los textos 25 y 26. En estos versos se indaga, mediante interrogantes que se dejan en el aire, acerca de una posible ontología antropológica del existir humano, así como del sentido de una escritura nacida y alimentada en el amor.

No es ésta la primera vez que divago acerca del poeta de *Versos que un día escribí desnudo*. La experiencia de lecturas anteriores me ha permitido apreciar enseguida el cambio de tono que ofrece este libro respecto a los precedentes. Quien no esté familiarizado con ellos podrá hacerlo merced a la antecitada antologóa *Yo soy quién soy*. Si así lo hace, comprobará bien la modificación que en el discurso poético más característico del autor imprime esta obra de 2018, porque su lirismo ya no es exultante, sino transido de vivencias patéticas, y ese distingo crucial se traduce en resultados textuales acordes con ellas.

Las extensiones poemáticas de otros momentos han visto cortadas sus alas, y las germinaciones enumerativas y anafóricas, los paralelismos y yuxtaposiciones, tan propios de los registros más habituales de Lucía Megías, también. En la hora de la desafección no caben versos expandidos a borbotones. Los trances anímicos que abocan al punto de no retorno se hacen entrecortados, porque lo exige el abatimiento.

Ese es el paisaje que deja la escritora después de una batalla amorosa que fue vivida como plena. Si bien el instinto se encamina en ocasiones a la querencia, nada será igual en el sujeto que, ante las rocas y olas marítimas, ha recibido un contundente baño, pero de realidad, convirtiéndose en un naufrago desesperanzado, aunque aún y siempre en espera. ¿Y qué decir de las imágenes? El temor del hablante a valerse de la palabra «nosotros», sin objeto ni justificación ya, repercute en una meta-

foría que plasma distancias donde hubo jeras», que al atravesar el libro transluce cercanías muy estrechas, simbolizadas variadas polisemias. en una expresión, la de «palomas mensa-

JUAN ANTONIO GALLARDO, *DESPUÉS DEL INVIERNO (CUADERNOS)*, SEVILLA, EDICIONES EN HUIDA, 2018, 181 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

Ediciones En huida es un sello editorial andaluz que desde hace años viene apostando por dar a conocer autores no consagrados, e incluso nuevos, pero siempre interesantes, en los distintos géneros literarios, y lo demuestra su catálogo en continuado crecimiento. En esa editora pequeña, aunque en enriquecida expansión, Juan Antonio Gallardo (Huelva, 1968), conocido también como «Gallardoski», ha publicado un libro de variados sesgos al que puso el título de *Después del invierno (Cuadernos)*. Residente en Sanlúcar de Barrameda, y colaborador en distintos medios de prensa de Andalucía, había estampado con anterioridad algunas entregas poéticas, y también grabado algunos discos.

Tres cuadernos comprende este libro, un libro calificado como dietario, y asimismo como diario, por quién lo concibió. El subgénero diarístico presupone

que cuanto en él se inscribe tiene carácter autobiográfico, y alcance en principio privado, y si se me apura hasta dimensión íntima. Sin embargo, cuando quien escribe va desarrollando su escritura resulta a veces que la propia escritura reconduce y sitúa lo escrito a orillas de la ficción, asomándose en mayor o menor medida al ámbito de lo fictivo. Es lo que parece suceder en no pocas páginas de *Después del invierno*.

A dichos parámetros añade el narrador otra faceta en el diarismo, la terapéutica mediante la catarsis. Desde esta vertiente se habrían originado estas páginas tuyas, en principio nacidas para conjurar su tendencia hipocondríaca. Sin embargo, una vez participadas a unos amigos tal función ya no tendría más recorrido, porque se desvirtuó perdiendo su fin inicial nada más presentir que lo escrito, como es el caso, iba a ser leído por otros. Esta

perspectiva se declara en las siguientes líneas: «La noción de dietario, confesionario íntimo, vertedero de miserias personales o literarias catarsis momentáneas se está pervirtiendo. Empiezo a tener fantasmas detrás de mí, lectores omnipresentes. Este ejercicio pierde algo cuando aparecen estos lectores, pierde, entre otras cosas, su carácter terapéutico.» (p. 177)

Esperable es que en un diario se haga referencia a cuanto le ocurre a alguien durante un período de tiempo determinado, e igualmente que lo sucedido acontezca en el contexto en el que ese alguien está viviendo, cuando no en su mente misma. Y no es menos esperable que esos acontecimientos, del rango que sean, se ofrezcan ordenados de manera cronológica. En *Después del invierno* esa ordenación temporal no resulta rigurosamente diaria, porque hay jornadas en que no aparece nada anotado, lo que no es extraño, y sucede muchas veces en obras diarísticas. La primera ocasión en la que consta un mes concreto es el de septiembre de un año sin especificar, aunque deduzco que sería 2009, pues el tercer cuaderno comienza el 1 de diciembre de 2010, y se adentra ampliamente en el 2011.

El contenido de *Después del invierno* es misceláneo, pues en el libro se incluyen composiciones poéticas, algunas de ellas micropoemas; distintas narraciones, una contando un sueño, varias en forma de microrelato; evocaciones de experiencias, algunas de la niñez, reflexiones filosóficas, algunas metafísicas, sobre la muerte, por ejemplo, otras un mero elucubrar di-

vagatorio; referencias literarias, musicales y cinematográficas; pasajes poéticos expresados en prosa, por lo común con una dimensión de poeticidad que supera las muestras que en la obra se ofrecen de poesía plasmada en verso, opinión mía ésta que acaso coincida con cierto desapego, nunca desafecto, hacia su poesía perceptible de parte del autor.

En el marco tan singular, complejo y vario, de Sanlúcar de Barrameda, van apareciendo en el libro trazos argumentales de carácter lineal que lo recorren, a la vez que rasgos caracteriológicos que contribuyen a mostrar el atípico perfil de quien lo protagoniza. Es éste un hombre que ya ha entrado, pero no mucho, en los cuarenta, y cumple años cada cinco de julio (p. 107). Los 42 los habría alcanzado en 2009, pero ya en abril del año siguiente el narrador contabiliza un año más, diciendo que tiene 43 (p. 134) con bastante tiempo de anticipación. Estas fechas cuadran con la biografía de Juan Antonio Gallardo si se considera que, nacido en 1968, como se dijo al principio, en las fechas recién citadas su existencia había sobrepasado ya las cuatro décadas. ¿Estado civil? Casado y con una hija habida en el matrimonio. ¿Ocupación? Empleo en las oficinas de una fábrica, pero con determinadas capacidades ejecutivas que no se determinan. La empresa, como tantas en tiempos de crisis, se halla en una encrucijada, la de su probable desmoronamiento.

Sigamos: se desplaza en moto y actúa en una banda como guitarrista. En el mundo musical prueba a ser cantautor, y

por ende escribe letras para cantar y les pone música. Su devoción por la lectura es tanta que en el libro constan pruebas numerosas de que estamos ante un lector empedernido, y de espectro amplio. Con todo, entre el diversificado bagaje de escritores a los que alude directa o indirectamente, y entre los que no puede olvidarse a Fernando Pessoa, destacan en primer lugar figuras hispánicas consagradas, como el peruano César Vallejo, y los españoles Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, y Federico García Lorca.

En *Después del invierno* se otorga no menos relevancia a escritores posteriores al 27, y pertenecientes a la pretendida generación de 1936, como Gabriel Celaya, al medio siglo, como Caballero Bonald, y Carlos Edmundo de Ory, y a la leva literaria de los setenta, como Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero. Con uno de los enumerados tuvo un encuentro que se recuerda en el libro. Me refiero al jerezano Caballero Bonald, a quien visitaría en su casa de Sanlúcar de Barrameda como suele hacer un principiante en lides literarias a un escritor de indiscutible renombre y magisterio.

En la idiosincrasia del diarista sobresale un talante desenfadado y descreído, propenso al autoanálisis sistemático, al humor, a veces cáustico, y a la ironía, de la que no se libra ni él mismo. En más de una oportunidad, el distanciamiento irónico sobre su persona y su obra cobra visos de auto-ridiculización. Un rasgo muy llamativo es el irrefrenable decanta-

do rupturista, rasgatópico, desmitificador a mansalva, emprendiéndola de manera compulsiva contra tirios y troyanos, y mostrándose irreverente con la escritura propia. En este punto su escritura se hace más atractiva, sazónándose con una gran capacidad de observación y un indisimulado gracejo.

En no pocas obras narrativas acostumbramos a asistir a un *crescendo* en el relato en virtud del cual se lleva a los lectores al término del libro aumentando el interés por leerlo a medida que se avanza en la lectura. Pero este diseño no se ajusta a la historia que se va explicitando en *Después del invierno*, cuyas coordenadas las preside un factor decreciente: la empresa donde trabaja el protagonista se va yendo a pique, y con ella el ciclotímico narrador se va viniendo abajo también. Lo apreciamos conforme uno se adentra en el cuaderno tercero, un cuaderno en el que hay mucho contenido retrospectivo, y en el que predominan pesadumbres, una de ellas la muerte del padre sin haber podido hablar hondamente con él por imponderables de una ruptura familiar. Estos pesares tiñen de melancolía este cuaderno final, y contrastan con el optimismo y la alegría que transmite el cuaderno del comienzo. Aquel hombre tan dinámico del principio y que tantas veces nos hizo sonreír con su manera de ver las cosas y con su campechanía se va mostrando cada vez más pesimista, se va sintiendo un perdedor, convirtiéndose en el prototipo patético del individuo derrotado, acaso en metáfora simbólica, tanto él mismo como su em-

presa, de una sociedad, la andaluza y por más señas gaditana, y de una España que pudiera interpretarse que se encuentra en una situación más bien crítica, en una deriva desde lo que fue a lo que no se sabe qué va a acabar siendo.

La forma, en no pocas ocasiones descarnada, con la que el narrador expresa lo que ocurre, y lo que le ocurre en sus avatares cotidianos, proyecta sin duda en *Después del invierno* una imagen de veracidad real. Empero, no se olvide que las páginas de este libro diarístico se han constituido también como obra literaria. Y en tanto que texto de literatura el sujeto que las protagoniza va desarrollando un yo casi análogo al de Juan Antonio Ga-

llardo, pero sin ser enteramente él mismo. Sucedió que el contenido biográfico sufre un proceso de modificación en virtud de la escritura y por mor de la propia autogénesis creativa.

Que sea o no cierto lo que en esta obra se lee, poco importa. El procedimiento de continuada autorreferencialidad utilizado por el narrador no conlleva que ese yo que va desfilando por el libro y lo acarrea no sea una construcción, y por ende su realidad fuera del texto siempre será menos pertinente apreciarla que el hacer aprecio de la realidad efectiva resultante en ese mismo texto. Y desde este punto de vista, *Después del invierno* es una obra literaria por momentos fascinante.

**MARÍA CEGARRA SALCEDO y CARMEN CONDE, *EPISTOLARIO 1924-1988*,  
EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE FRAN GARCERÁ, MADRID, EDICIONES TORREMOZAS,  
2018, 697 pp.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

El sello madrileño Ediciones Torre-  
mozas, fundado y dirigido durante mu-  
chos años por la estimable poeta Luzma-  
ría Jiménez Faro, está especializado en la  
publicación de obras de autoría femenina,  
así como en títulos sobre autoras españolas,  
hispanoamericanas y de otros países.  
Lo acredita su amplio catálogo, en el que  
abundan conjuntos poéticos originales,  
reediciones, ensayos, antologías y traduc-  
ciones. También es remarcable consignar  
que esta editora patrocina el premio Car-  
men Conde de poesía escrita por mujeres,  
por medio del cual se han dado a conocer  
desde varias décadas atrás algunas poe-  
tas de gran interés. Y no resulta extraño  
que dicho galardón lleve el nombre de  
quien tanto hizo, en los tiempos difíciles  
del franquismo, por difundir la obra lírica  
de numerosas creadoras. Son razones,  
las anteriores, que por sí mismas avalan

haber acometido Torre-  
mozas el reto de  
materializar la edición del volumen que  
reseñamos.

Se trata del *corpus* de cartas cru-  
zadas durante setenta y cuatro años, en  
concreto desde 1924 a 1988, entre las es-  
critoras murcianas María Cegarra Salce-  
do (1899-1993), y Carmen Conde Abellán  
(1907-1996), que por su fecha de naci-  
miento pueden situarse en la nómina del  
27, a la que suele adscribirse la segunda,  
sin que se haya puesto interés en hacer-  
lo con la primera. De La Unión Cegarra,  
y de Cartagena Conde, ésta le sobrevivió  
tres años, aun habiendo nacido ocho más  
tarde.

Los textos epistolares alcanzan la  
cifra de 711. Llevan la firma de Conde 257,  
y la de Cegarra 454, es decir que a prime-  
ra vista pudiera parecer que su rúbrica la

estampó casi doscientas veces más ésta que aquella. Sin embargo, no fue así. De los guarismos recién consignados no ha de desprenderse una asimetría comunicativa. Las diferencias en ese número de documentos conservados se deben a que no tuvieron las dos igual diligencia en la conservación de las misivas. Porque Conde siempre tuvo mucho celo en conservar las cartas que recibía, y Cegarra no tuvo esa previsión con las que le eran dirigidas, de ahí que muchas de las que le remitió la cartagenera desgraciadamente se desconocen. Eso explica que en el volumen puedan sucederse cartas de Cegarra durante un período de meses en el que no hallamos recogida ninguna de Conde.

Precisaré que esta copiosa correspondencia no se mantuvo sostenida y regular a lo largo del tiempo en que se fue produciendo, sino que su frecuencia respondió a las diferentes vicisitudes biográficas por las que atravesaron Cegarra y Conde, quienes intercambiaron la mayor parte de sus misivas en período republicano, sobre todo en 1932 y 1933. Tocante a la procedencia de las cartas, son varios los orígenes: las recibidas por Cegarra proceden de un domicilio familiar, de los archivos de esta autora existentes en el Ayuntamiento de La Unión y en la Diputación de Alicante, y unas pocas de un archivo particular. Las que tuvieron a la cartagenera por destinataria las custodia el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de la ciudad de Cartagena.

A un breve pórtico de Javier Cegarra Pérez sigue en este libro un estudio de

Fran Garcerá, que se ha ocupado asimismo de la edición de las cartas y de las notas que las acompañan. El estudio es muy útil. Las notas son útiles también, correctas y moderadas. Pudieran haberse añadido muchas más, es cierto, porque a veces el lector del epistolario hubiese agradecido más puntualizaciones. Pero esos extremos no competen tanto al editor cuando a investigadores específicos. Además de los documentos epistolares, y de un índice de nombres citados, el libro contiene un valioso anexo fotográfico en el que se reproducen muchas instantáneas en las que aparecen las dos escritoras, en ocasiones retratadas juntas, o con otra persona, o en un un grupo.

Este ingente epistolario interesará sobremanera a quienes deseen conocer más y mejor aspectos de la vida de las dos autoras, pero asimismo les proveerá de más datos relativos a lecturas, opiniones, vínculos personales, proyectos, comentarios sobre noticias literarias, algunas obras respectivas, y sobre un texto escénico que realizaron al alimón. Aludo a la pieza *Mineros*, en cuyo título se refleja el influjo de una temática especialmente próxima a María Cegarra, pero a la que también se sintió atraída Carmen Conde. A día de hoy esta creación teatral, que Conde quiso estrenar en 1933, permanece inédita, y entiendo que su publicación sería un notable rescate que sugiero podría llevar a cabo Torremozas.

En el epistolario salen a relucir diversos autores y autoras con distinto grado de protagonismo, a veces ciertamente

mínimo, por ser muy de pasada. En otras oportunidades, las menciones son más significativas. Entre los nombres cabe citar a Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Gabriela Mistral, Concha Espina, Ramón Sijé y Miguel Hernández. Al oriolano ambas lo trataron bastante y lo conocieron bien en el lustro primero de los treinta, y al menos desde 1932. Más de una fotografía de este libro acredita que siguieron fieles a su recuerdo. En una instantánea se las ve a ambas, por ejemplo, en marzo de 1955 en un homenaje al poeta y en unas circunstancias de posguerra en las que el autor de *Viento del pueblo* era todavía proscrito por el régimen.

Aunque las referencias directas o indirectas a Miguel Hernández no son muchas en esta correspondencia, vamos a comentarlas, porque resultan muy dignas de aprecio. En el período cronológico abarcado por las cartas en el que se encuentran esas referencias, el poeta de Oihuela tan sólo había visto estampado el primero de sus libros, *Perito en lunas*, que salió en enero de 1933 en la murciana editorial Sudeste, y es a dicha obra a la que se cita o se alude en ese epistolario. En una carta fechada el 17 de marzo de 1933 le dice Conde a Cegarra que tiene previsto sacar un libro de poemas que sea «la liquidación de mi adolescencia lírica». Y líneas después agrega que piensa costeárselo «en letras, como Hernández» (p. 216).

En una carta que Carmen Conde dató el 2 de agosto de 1933 le informa a María Cegarra de que Miguel Hernández

«manda recuerdos para ti. Recíbelos.» (p. 295). Debió recibir este envío en un santiamén la destinataria, lo que en la época no era tan insólito, porque ese mismo día está datada otra suya en respuesta y en la que da por recibidos esos recuerdos de parte «del poeta alucinado.» (p. 296), calificativo de difícil y acaso compleja interpretación. Doy por hecho que Cegarra había leído por entonces *Perito en lunas*, una obra cuyo título le debió llamar poderosamente la atención, porque fue la primera mujer en España que alcanzó el título de Perito químico. En una misiva que la unionense le envía a su amiga, y que es del 17 de agosto de 1933, le pregunta, sin nombrar directamente al poeta olecense, pero sí a su libro, «¿Has convencido al Perito en lunas?» (p. 300), acaso en tono irónico.

Se refirieron las dos a Miguel Hernández de nuevo en sendas cartas de comienzos de 1934. El día último de enero le escribe Carmen Conde a María Cegarra una misiva, y a su término le dice: «También hay carta de Miguel Hernández, que te adjunto para que la leas.» (p. 365). El día siguiente ya le respondió la escritora de La Unión, expresándose en esos términos: «Muy agradable la carta de Miguel Hernández. Salúdalo en mi nombre.» (p. 366) Unas líneas después, le dice «Va *Celia*, Lenormand y Miguel Hernández» (ídem), en un anuncio que debe referirse, por lógica, a que le devolvió la carta hernandiana a quien iba dirigida.

Nos situamos ahora en 1935. El 27 de agosto de ese año intervino Miguel Hernández en una actividad cultural en

la Universidad Popular de Cartagena, institución que regían sus amigos Carmen Conde y su marido Antonio Oliver Belmás. El poeta de Orihuela dio una charla en la que recitaría distintos poemas, y a la que puso el siguiente título: «Lope de Vega en relación con los poetas de hoy.» No es éste un dato desconocido en la bibliografía del oriolano, sino todo lo contrario, pues ayuda a entender su afición lopista, que revierte en su obra teatral.

Sin embargo, lo que apenas se cuenta es cómo fue ese evento, y sus circunstancias, y una carta de Cegarra a su amiga nos amplía algunos detalles inesperados que de otro modo hubieran quedado en el olvido. Se los comentaba a la organizadora ese mismo día en una carta fechada en

La Unión, al regresar a su casa después de haber asistido a ese acto. Le dice: «Acabo de llegar de escuchar al poeta. Ha estado muy bien: interesante. Público, poquísimos. Las minorías selectas.» (p. 467)

Finalmente, subrayaré otro pasaje remarcable de este epistolario, esta vez relativo a Miguel de Unamuno. En carta del 12 de junio de 1933, Carmen Conde le comenta a María Cegarra que ha leído *Tres novelas ejemplares* del bilbaíno, y le señala con agudeza su diferente modo de ver los personajes masculinos y los femeninos, añadiendo que es la contraria a la que practica Gregorio Marañón: «la mujer, no el hombre, extramujer: viril; junto al hombre blando, amorfo, desvaneciéndose en ella; vencido.» (p. 280)

CONCEPCIÓN VALVERDE, *EL ÚLTIMO FADO*, CÓRDOBA, ALMUZARA, 2018, 238 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

La escritora granadina Concepción Valverde se dio a conocer como novelista con *La Biblioteca Fajardo*, obra editada por la editorial cordobesa Almuzara, que también ha publicado su segunda incursión narrativa, *El último fado*. A este sello andaluz se debe, por tanto, haber apostado por una autora novel y hasta hace bien poco desconocida en el género de la novela, apoyando sus dos primeros pasos en este campo.

En la solapa de este libro se indica que este nuevo relato se inscribe «en una línea bien distinta» del anterior, lo cual podrá comprobar todo aquel que lea y compare ambas creaciones novelescas. Quien lo haga así advertirá que, en efecto, se trata de un par de relatos que presentan muchas diferencias. Entre las varias en que pudiera fijarme, señalo el distinto marco contextual (cronológico, histórico, geográ-

fico) en el que se sitúan y desenvuelven los respectivos argumentos.

*La Biblioteca Fajardo* se ambientó en la España siglodorista peninsular, así como en la ampliada al Nuevo Mundo americano, lo que supuso a Concha Valverde un gran esfuerzo documentarse de manera pertinente para recrear dicha época desde todas las vertientes concernidas en ella. Lo que se narra en *El último fado* acontece en el siglo xx, y en los lustros de posguerra. También en este relato ha sido necesaria, es obvio, una recreación ambiental, pero no tan copiosa, y sin las exigencias de detalle histórico-social costumbrista del relato precedente. En este punto la novela se aproxima al concepto que del género tuvo Miguel de Unamuno, pues no se pone énfasis en lo circundante a la trama, sino en el ámbito doméstico sobretodo, de modo que los escenarios rurales y urbanos apenas se determinan y concretizan, aun

cuando se localizan en gran medida las acciones en un lugar provinciano y regional llamado Salvatierra.

Otro distingo entre las dos obras sería que en *La Biblioteca Fajardo* el universo del libro resulta fundamental, como se presagia desde el título mismo de la novela, siendo un factor clave en su trama. También los libros son importantes en *El último fado*, aunque su funcionalidad aquí no resulta tan determinante, sino que las lecturas constituyen una suerte de refugio psicológico para la protagonista en distintas ocasiones en las que se ve sobrepasada por los acontecimientos. Difieren asimismo ese par de relatos en que en el primero los hechos históricos se involucran en el tejido textual, mientras en el segundo son irrelevantes, dado que el enfoque básico se centra, como decíamos, en la esfera de una familia de exterratenientes venida muy a menos.

*La Biblioteca Fajardo* es obra cuya adscripción al subgénero de la novela histórica no ofrece la más mínima duda. En cambio, no parece tan sencillo tipificar *El último fado*, porque este relato puede caracterizarse de distinta manera según se considere que tengan más peso significativo unos ingredientes que otros. Así pues, un manojito de caracterizaciones puede aducirse a un tiempo para perfilar el libro. Pudiera decirse que estamos ante una novela psicológica, y sería muy plausible llamarla así, porque hay en ella continuados movimientos emocionales, así como idas y venidas síquicas. También pudiera decirse que es de índole criminal, en cuyo

caso pertenecería al grupo de las que la crítica sajona conoce como *femicrime*, por comportar un crimen en el que una mujer es la autora de un homicidio de los que se califican como de primer grado.

Asimismo, son notables los elementos de intriga y aún detectivescos, policíacos de esta novela, en la que una mujer ha sido engañada sobre su origen y sobre la desaparición de su supuesta tía, y va descubriendo poco a poco que le habían creado una identidad falsa, ocultándosela hasta donde les fue posible a quienes se la construyeron. *El último fado* igualmente admite ser considerada metanovela en virtud de sus factores metanovelescos, derivados de que el personaje femenino que la narra se refiere a la narración misma como tal, y a cómo se gestó, recordándonos la génesis del *Lazarillo de Tormes* en el hecho de que en la novela renacentista lo que se cuenta deriva de la petición de contar un «caso» extraordinario. De manera semejante se pide a la protagonista que dé cuenta del propio caso suyo, más divulgado que el de Lázaro, muy comentado, muy rumoreado en su tiempo por motivos bien distintos. Y todavía cabe la tipificación de novela onírica por las transcripciones diversas de las pesadillas y desvaríos que afectan al personaje principal.

*El último fado* lo protagoniza Amalia, persona curiosa, imaginativa y fabuladora cuyo nombre es el mismo que el de una mujer que habría sido su tía, según le contaban. En el entorno familiar donde crece, controlado por su tía Celia, nunca se le habló con claridad sobre cómo pudo

haber desaparecido en un río cercano, incluso muerto, esa otra Amalia enigmática, ni tampoco acerca de quiénes fueron sus padres. Sin embargo, al cumplir dieciséis años encuentra un diario que ofrece datos que desconoce, y que le permitirán ir descubriendo lo que ignoraba sobre su propia vida y la de sus progenitores. Al ir enterándose de su verdadera historia, va quedando consternada. Hasta aquí llega, en un muy apretado resumen, lo narrado en la parte primera de la obra, el Cuaderno azul.

Con un cambio inesperado, por lo súbito, de perspectiva, se encuentra el lector nada más iniciarse la parte segunda de la novela, el llamado Cuaderno rojo, que comienza situando a Amalia, como reclusa, en una cárcel. Entre rejas, y a petición de un editor, escribe su experiencia: su infancia, sus posteriores estudios, cómo supo de quién era hija, sus trastornos mentales, y el parricidio que cometió, y por el que está presa, habiendo sido condenada a una pena de reclusión mayor de casi diez años. También evoca las vicisitudes traumáticas que por sucesivos distintos había sufrido su madre, que no era sino la Amalia que le hicieron pasar por su tía. Y relata asimismo cómo mató a su propio padre, el malévolo juez Puig, con un abrecartas, en un impulso incontenible en el que se agolparon a su mente tantas situaciones lacerantes, a las que puso broche afrentoso el intento de agresión sexual que iba a hacerle el propio autor de sus días. La novela culmina cuando los dos Cuadernos de que consta, el azul y el rojo,

son entregados al doctor Eduard Binoche, tío suyo por estar casado con su tía Celia, y como ella artífice, y encubridor también, de la falsa historia pergeñada sobre las dos Amalias, la protagonista y su madre.

De este modo se cierra esa ficción novelesca, con la paradoja de que uno de los responsables de la traumática vida de la protagonista resulta ser un cualificado y reconocido profesional de la siquiatria, ejerciendo su labor en el Hospital Leclerc. A él se le llevan a su despacho, el 03, dos informes clínicos de la parricida, así como los dos Cuadernos escritos por ella, y que habrían de servirle de catarsis personal, con independencia de ser publicados. Ambos Cuadernos se ponen a su disposición simplemente porque narran una historia fascinante, sin sospecharse que el prestigioso siquiata no solo está concernido en el asunto, sino que fue cooperador necesario de la deriva que tomó el engaño urdido por Celia, su esposa, y avalado por él, y que acabaría en un parricidio.

Estructurada la novela, como se ha señalado, en las dos partes que la integran, los Cuadernos azul y rojo, la construcción interna de cada uno de ellos se subdivide en capítulos o, si se quiere fragmentos, cuarenta y treinta y ocho respectivamente, añadiéndose al final un texto en forma de carta informativa al doctor Binoche. En la fase postrera de la obra los capítulos se acortan, y en algún supuesto podría hablarse de que se ha plasmado un microrrelato de naturaleza más bien poética, como por ejemplo en el numerado como xxvi. Más amplio es el precedente,

el xxxv, ese sí a mi entender un verdadero poema en prosa, como lo acreditan estos dos párrafos: «Cada vez más fuerte, como el corazón de Poe, llegan a mis oídos los golpecitos que las cuartillas dan contra las paredes del sobre, como queriendo con ello reventarlo.// Cada vez más fuerte, más fuerte, más fuerte, como el corazón de Poe, de día y de noche golpean insistentemente las palabras amotinadas dentro, a la espera de salir y lanzarse contra mis ojos.» (p. 234).

Como apunte último, añadiré que leer y contrapuntear las dos novelas escritas por Concepción Valverde permite advertir que la maestría de la escritora andaluza, en ciernes anticipada en *La biblioteca Fajardo*, se ha convertido ya en un logro

literario indiscutible, por más complejo desde el punto de vista del estilo, de los diálogos, de la singular estructura de la obra, así como del manejo de los tiempos y del sorpresivo clímax novelesco conseguido en la parte segunda, en el titulado Cuaderno rojo.

Novela de árdua y difícil confección, desplegada con gran pericia técnica y valiéndose de un lenguaje muy cuidadoso sin dejar de ser natural, Concepción Valverde resuelve en las páginas de *El último fado*, con singular acierto narrativo, el laberíntico rompecabezas emotivo y psicológico en el que la protagonista vive siempre envuelta, por unas sinrazones u otras. A mí no sólo me ha complacido esta novela, sino que me parece portentosa.

**SANTIAGO MONTOBBIO, *POESÍA EN ROMA*, ALHAURÍN EL GRANDE, EL BARDO, 2018, 542 pp.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

El sello Los libros de la frontera, dentro de su colección El Bardo, y en su cuarta etapa, ha publicado una nueva entrega poética de Santiago Montobbio (Barcelona, 1966), escritor con una nutrida bibliografía literaria y que se licenció en Leyes y en Filosofía y Letras, impartiendo docencia en materias de Derecho y filológicas en la UNED, donde continúa enseñando estas últimas. El libro de poesía al que aludimos y que comentaremos se suma a los que la misma editora había estampado de este autor. Comenzaré citando *La poesía es un fondo de agua marina*, obra de 2011 que es la inicial de una tetralogía a la que se integraron después *Los soles por las noches esparcidos*, *Hasta el final camina el canto* y *Sobre el cielo imposible*. En 2017 vieron la luz otros dos títulos de este poeta, *La lucidez del alba desvelada* y *La antigua luz de la poesía*. Y a estos conjuntos se añadió,

en 2018, el libro que es objeto de la presente reseña, *Poesía en Roma*, una colección de poemas desacostumbradamente extensa, pues su contenido se acerca a las quinientas cincuenta páginas en un contexto de creaciones poéticas que se ofrecen en las librerías como libro sin alcanzar muchas veces las cien.

Realizada su primera comparecencia poética en forma de libro en 1989, año en que publicó *Hospital de inocentes*, tras varios lustros de silencio reemprendería Montobbio su andadura poética con nuevas entregas, ya en el presente siglo, lo que no obsta para que haya de ser considerado como un poeta de los noventa, o si se quiere de la encrucijada literaria finisecular. En los versos de este autor barcelonés se proyectan estéticas primordiales de las décadas de los setenta y ochenta, las que representaron los llamados novísimos y

la que se conoce como poesía figurativa, destacando en ella la poética de la experiencia.

Enlaza *Poesía en Roma* con la primera por sus referencias culturales continuadas, unas relacionables con el orbe artístico propiamente dicho, otras con el mundo literario. Entronca con la segunda el protagonismo de la cotidianidad de sesgo realista que recorre el libro por entero. Sin embargo, es bien sabido que a partir de la poesía figurativa, expresada mayormente en la poesía de la experiencia, los poetas han intentado singularizarse abriendo opciones nuevas, algunas surgidas con cierto parentesco, a la vez que diferenciación, con la poesía de la experiencia dominante. Y en los versos de *Poesía en Roma* se refleja bien esta búsqueda de un mundo literario propio nutrido de poéticas anteriores, aunque de idiosincrasia muy atípica.

Voy a explicar acto seguido en qué consiste, a mi entender, el trazo diferencial que la poesía de Montobbio presenta respecto a la de la experiencia, a fin de que se aprecien mejor las características de *Poesía en Roma*. Sabido es que esa poética de la que Luis García Montero ha sido máximo representante conforma una práctica que se basa en el principio de que todo texto literario es una obra de ficción, y por tanto la voz que habla en el poema corresponde a la de un personaje, por mucho que se refiera a vivencias relativas a la cotidianidad. Y en este punto la praxis de Santiago Montobbio ya resulta dispar, porque en sus versos la distancia entre el binomio que contrapone la ficción a lo no

fictivo se reduce y se estrecha tanto que se solapan entre sí, fundiéndose de una manera indistinguible, las dos opciones contrapuestas.

Cierto que en la poesía de la experiencia se procura una indistinción semejante, pero en ella el que pudiera considerarse «acabado» estilístico se atiene a vigilancias usualmente esperables en una creación literaria. No sucede así en *Poesía en Roma*, libro en el que se vuelca de inmediato lo que el hablante dice que hace, que siente, que piensa, que reflexiona y medita, que titubea, que rectifica, que ignora, que filosofa, que teoriza, que imagina, que recuerda, que evoca, que relaciona, y no ese mismo día: en cada momento de la escritura, realizada de forma a menudo insólita, a veces sentado, a veces, y son muchas, incómodamente de pie en cualquier sitio, lo que hace pensar en un proceder que otros autores han utilizado, por ejemplo Miguel de Unamuno cuando fue elaborando su *Cancionero*, o Rafael Alberti cuando iba escribiendo su excepcional libro *Versos sueltos de cada día*.

Se trataría de una poética instantánea concebida como si nada hubiese de quedar al margen del poema, bajo la persuasión de que todo es relevante, incluso lo más mínimo y anodino. En esta poética cabe el relato de todo lo enumerado en el párrafo precedente, y que se comporta como hilo conductor de una escritura en la que la capital de Italia es alfa y omega, protagonista e inspiradora absoluta. En este libro la ciudad es visitada de nuevo, tras varios años de ausencia, y con motivo

de un evento cultural en el que Santiago Montobbio participa. Esta visita propicia que Roma sea redescubierta a la luz de una mirada empática distinta y renovada, a la par que quien la está redescubriendo se redescubre a sí mismo al redescubrirla.

Se produce así una continuada autorreferencialidad que atestigua los sucesivos pasos y descansos que el caminante da en una urbe que le trae tantos recuerdos de su propio padre, y que le brinda la posibilidad de dialogar con la memoria familiar que compartieron no solo en España, sino en Roma. Sin embargo, el diálogo más sostenido se establece con una hispanista italiana, Carmelita Ferreri, una amiga entrañable de años, y muy concedora de la obra poética de Santiago Montobbio. Ella es otro protagonista indesligable de gran parte del libro y de cuanto en él acaece y se argumenta.

El propio título, *Poesía en Roma*, hace referencia a un componente sustancial del libro, la poesía, lo que ocasiona que un buen número de textos de la obra sean de índole metapoética, incluyéndose varios en los que se comentan poemas del propio Montobbio. La poesía se asedia desde múltiples ángulos y se inquiere acerca de dónde pueda albergarse, y a ella de tanto en vez se dirige el hablante como interlocutora, y mayormente situándola en el ámbito de lo sagrado, en esferas eclesiales propicias al intimismo, por alejarse del ruido mundanal, por ejemplo, oratorios e iglesias recoletas. Junto a esas atmósferas donde se puede gozar la soledad, el hablante goza también de distintos lugares

romanos que él siente como lugares del corazón, por el arraigo que en su memoria sentimental mantienen.

La poesía captada por el dicente la percibe en cualquier aspecto del entorno, y trata de señalarla mediante comparaciones e imágenes, valiéndose el autor de tantas y acumuladas tan intensamente en la parte final del libro que, cuando uno acaba de leerlo, se percata de que ha sido llevado a un clima poético y envuelto en él. De lo antedicho se desprende que ese constante interrogarse por la poesía, combinando y combinando variables sobre el particular, supone haber convertido *Poesía en Roma* en una obra de predominante carácter metapoético, aunque no se limitan a la poesía las variaciones que se plasman en la obra, porque también abundan las que se centran en el agua y en el silencio.

Lo que se procura en *Poesía en Roma* es que el lector perciba sin retoques ni pulimentos lo que se expresa, dejando a cada paso evidencias de que no se han tenido en cuenta para nada aderezos estéticos introducidos con artificio *a posteriori*, y que pudiesen comportar supresiones de ríspicos o redundancias verbales de diverso signo, lo que no deja de suponer una clase diferenciada de propuesta estética que linda deliberadamente en ocasiones con un prosaísmo que reflejaría la palabra hablada, y acaso también respirada, y que podría interpretarse como testimonio de una sencillez asociable a lo franciscano. En cualquier supuesto, una escritura plasmada de ese modo aporta un plus de sensación

de sinceridad humana y de radiografía de uno mismo que resulta muy remarcable.

Puede convencer más o puede convencer menos tal propuesta, pero en tanto que rotundamente genuina y desafiante resulta muy valiosa. Lo que se desafía con esa praxis literaria es una lectura prejuiciosa de lo que puede entenderse como poético, y se rebasan esas miras restrictivas, no siempre, pero sí numerosas veces. En mi opinión, atreverse a presentar como poético lo que no pocos dirían que no es poesía, ya resulta por eso mismo una manera alternativa de ofrecérsenos lo poético. Con todo, también ha de añadirse que muchos de los poemas son susceptibles de superar cualquier valoración en positivo de lo que pueda ser o no lo poético desde cualquier espectro analítico. Sencillamente porque algunos de los poemas de *Poesía en Roma* son espléndidos, sensacionales.

Decía más arriba que el libro entronca de algún modo con el esteticismo de los setenta si uno se atiende a varios de sus asuntos inspiradores. Hay en él, en efecto, alusiones continuadas a lecturas concretas, a escritores, a artistas, a obras literarias, a cuadros pictóricos, a piezas escultóricas, a construcciones arquitectónicas del patrimonio histórico romano. En el libro se atestiguan vivencias relacionadas con el arte entendido como diálogo con la belleza y con la espiritualidad, y ese factor, el de la espiritualidad, es el que marca un distingo clave con el culturalismo de los novísimos. En *Poesía en Roma* el arte siempre conduce a la meditación y a la espiritualidad, a una espiritualidad religiosa que acentúa todavía más la distancia con el esteticismo poético español de los años setenta y de sus continuadores.

**JUAN CARLOS ABRIL**, *EL HABITANTE DE SU PALABRA. LA POESÍA DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD (1952-2015)*, MADRID, VISOR LIBROS, 2018, 459 pp.

PEDRO MÁRMOL ÁVILA

Universidad Autónoma de Madrid - Université de Genève

Aunque no ausente de los manuales más recientes y actualizados de historia de la literatura española, ni tampoco de investigaciones monográficas, lo cierto es que la obra de José Manuel Caballero Bonald, por su inagotable riqueza, siempre está abierta a renovadas lecturas. Esto lo demuestra el reciente volumen a cargo de Juan Carlos Abril, que viene a conformar un culmen de su trabajo durante años dedicado a la figura del jerezano, con el cual se han dilucidado aspectos fundamentales sobre todo de su poesía. El primer colofón en esta relación, y uno de los esenciales, es el que viene marcado por la tesis doctoral de Abril, defendida en 2008, bajo la dirección de Luis García Montero: «Poesía en la escritura. José Manuel Caballero Bonald, habitante de su palabra». Ya en ella se aprecia el tono académico y a la vez poético de un estudioso habituado a

moverse por la orilla de la creación, como lo demuestran sus varios poemarios; uno de ellos galardonado con un accésit del Premio Adonáis (2000): *El laberinto azul* (2001).

El ensayo, que conserva el tono consignado, acoge una entrada incisiva y precisa en la expresión poética de José Manuel Caballero Bonald. Esa noción de «habitante de su palabra» supone una declaración de intenciones ya desde el mismo título. Se trata de explorar el lenguaje del escritor en el plano concreto de su poesía, para bucear en sus fundamentos y trazar así una visión de conjunto; tarea difícil, habida cuenta de la dilatada trayectoria de Caballero Bonald. Adscrito a la segunda generación de posguerra —llamada generación del 50, de medio siglo, de los niños de la guerra, etc.—, toda su obra poética se da cita en el libro: desde *Las adivinacio-*

nes (1952) hasta *Desaprendizajes* (2015), «un poemario absolutamente deslumbrante y tal vez definitivo» (p. 17). Entre uno y otro median nada más y nada menos que seis décadas, con las consiguientes modulaciones de una poesía primero de búsqueda de la voz propia que cedería el testigo a la vertiente contestataria y comprometida — *Pliegos de cordel* (1963) — y que, pasado el tiempo, se hará cerrada sobre sí misma y abundante en filigranas, barroca — *Descrédito del héroe* (1977) o *Laberinto de Fortuna* (1984) —, hasta desembocar en los últimos hitos — desde *Diario de Argónida* (1997) hasta el mencionado *Desaprendizajes* —, frutos de una madurez donde se plantean con aires renovados viejos planteamientos estéticos y se exploran otros nuevos. Se amplían, con ello, los horizontes de la tesis doctoral, por motivos cronológicos ajena a los últimos libros de poemas.

Juan Carlos Abril se decanta por una organización en doce capítulos, que se componen de distintas secciones: desde las tres del iv hasta las seis del ix, con otros que no tienen ninguna (así el x, el xi y el xii). La docena de capítulos se acompaña de una «Introducción» y una «Bibliografía selecta». La «Introducción» representa un exacto arranque: desgrana las claves vitales y literarias del autor y evidencia su coherencia como poeta, caracterizado en su estilo inconfundible. Son apenas nueve páginas las que cumplen con esta función inicial, y hasta sirven para el menos familiarizado con el escritor. En ellas comienzan a aflorar lo que será una constante: las citas a trabajos previos. Efectivamente,

uno de los problemas principales a los que se enfrenta el ensayo radica no solo en innovar en torno a un autor objeto de estudios significativos, aunque muchas veces parciales, sino en hacerlo en permanente diálogo crítico con lo que se ha expuesto antes. De ahí la relevancia de ese apartado final: «Bibliografía selecta». En él, como cabía esperar, se encuentran los trabajos más autorizados a propósito de Caballero Bonald y su poesía y otros de índole general donde se le dedica algún comentario, más o menos por extenso. Conviene, dicho lo cual, pasar por cada capítulo, cuyos títulos responden a los doce poemarios del autor en cuestión.

«I. *Las adivinaciones*». Lo principal aquí es delimitar los comienzos poéticos de Caballero Bonald, en las coordenadas de su propia biografía y del contexto. La «metafísica de la existencia» funcionará como pauta de comprensión en un principio y la metapoesía copará por sí sola una sección. Con la metapoesía adivinamos la figura de un escritor especialmente implicado con su labor de creación y profuso en las reflexiones sobre ella, que le hacen valorar de un modo destacado este conjunto: «En general advertimos que los poemas que sobrevivirán a las siguientes ediciones de *Las adivinaciones*, serán aquellos que posean un sesgo metapoético y unas preocupaciones claras por la propia palabra poética» (p. 43). Ello obedece a que el poemario «irá puliéndose poco a poco con los años y las décadas» (p. 43).

«II. *Memorias de poco tiempo*». Publicado solo dos años después de *Las adivi-*

naciones, en 1954, el poemario jalona una búsqueda todavía incipiente y abierta a una progresiva maduración, si bien ya tendrá lugar con este libro la «consolidación de la voz» (p. 61). Este y el anterior articulan un *continuum*: «Tanto en *Las adivinaciones* (1952) como en *Memorias de poco tiempo* (1954) existen textos intercambiables y, en conjunto, conformarían un primer ciclo que hemos denominado “de *Las adivinaciones*”» (p. 61). La identidad y la memoria integran los dos ingredientes básicos del poemario y el sintagma «el habitante de la palabra», extractado del título de uno de sus poemas, se erige en clave del libro, como lo será de la poética bonaldiana en bloque. Da, de hecho, título a la presente monografía.

«III. *Anteo*». Solo está conformado por cuatro poemas, de extensión notable, que se suceden en una obra que ha de estudiarse como «un lugar aparte» (p. 103) y que se publicó en 1956. La amalgama cultural capitaliza el poemario, con una fuerte impronta del flamenco, también visible en otros libros, en el cual Caballero Bonald se consagrará como prestigioso especialista. En concreto, en *Anteo* «Los títulos de las cuatro composiciones [...] representan los tres estilos “primitivos” del flamenco, atendiendo al propio autor: seguiriya, toná y saeta, esta última considerada un tipo especial de toná» (p. 123). A la tríada se sumará el martinete, «un cante asociado al mundo del trabajo, y muy en concreto dentro del mundo laboral, a la atmósfera de las fraguas» (p. 136). Abril se centra en las implicaciones de estas elecciones ge-

néricas y sus resonancias en el estilo y los temas.

«IV. *Las horas muertas*». Merecedor del Premio Boscán en 1958, y publicado al año siguiente, *Las horas muertas* sitúan a Caballero Bonald en la conocida dicotomía entre poesía del conocimiento y de la comunicación, fundamental para el medio siglo literario, como de inmediato advierte Juan Carlos Abril. Se identificará con el primer polo aunque «sin renunciar al eventual entendimiento comunicativo» (p. 155). Nuevas meditaciones sobre la palabra poética atraviesan el poemario y originan una interesante reflexión en el ensayo sobre el *logos* clásico en su trasvase a la poética personal de Caballero Bonald, abriendo así una tradición intelectual fecunda en Occidente, particularmente en lo tocante a la filosofía.

«V. *Pliegos de cordel*». Este poemario germinó en circunstancias inusuales, que obligan a Juan Carlos Abril a referir cuestiones biográficas imprescindibles. Publicado en 1963, el texto se vio influido por el traslado de Caballero Bonald a Colombia, donde impartió clases de literatura y cultura españolas. Y no siempre se ha ponderado este motivo: «La importancia de esta estancia se está revisando por la crítica» (p. 185). El mismo poeta ha reconocido «que vio en este periodo cómo se cerraba definitivamente su juventud y se abría la madurez» (p. 185). Colombia se presenta clave en la orientación hacia un «realismo singular» (p. 194) en el poemario, que estudia Abril en comparación con Antonio Machado bajo el hito de la visita

a su tumba, que realizó Caballero Bonald en febrero de 1959 junto con compañeros generacionales (Gil de Biedma, Barral, Marsé, etc.).

«VI. *Descrédito del héroe*». Con un importante trecho de por medio desde el anterior, el sexto poemario salió a la calle en 1977. Abril aprecia en este la madurez del poeta, afianzada lentamente desde sus probaturas juveniles. Se alcanza «la madurez del verso y de la prosa» (p. 217) y se aprehende la realidad como «poliedro» (p. 225), que se traduce en «el laberinto como procedimiento» (p. 241) en la construcción poemática, cuajada toda ella de abundantes elementos culturales que trascienden tiempos y pensamientos individuales.

«VII. *Laberinto de Fortuna*». La publicación de *Laberinto de Fortuna* (1984), título con claras reminiscencias de Juan de Mena, otorgó a Caballero Bonald el reconocimiento mayoritario de la crítica. La constatación le vale a Juan Carlos Abril para inaugurar un capítulo que esclarece los pormenores de un libro genuinamente barroco y fundado en el hastío del poeta por aquel entonces, que lo conecta con una veta literaria que se extiende desde la Antigüedad clásica hasta Baudelaire, con otros hitos en el camino. La melancolía sobresale como rasgo básico del poemario, donde «el sujeto escindido [funciona] como sistema» (p. 286) y Argónida desempeña un papel central, cuyo mundo mítico «ya había emergido vigorosamente en *Descrédito del héroe*, con su espacio paralelo en *Ágata ojo de gato*, y será la constante — la referencia — más visible del Caballero

Bonald maduro» (p. 302). Argónida es el lugar predilecto de Caballero Bonald, según sostiene Abril: «... se ha convertido a estas alturas en la recreación explícita de ese cruce entre realidad y ficción, entre Historia y Mito...» (p. 303).

«VIII. *Diario de Argónida*». El espacio de Argónida se vuelve tan consistente que logra dar título al siguiente poemario, de 1997. En él se plantea «una depuración tendente hacia la naturalidad [...] alrededor de las obsesiones de siempre» (p. 309), con lo cual Abril establece el sentido específico del texto en el mapa de la literatura bonaldiana. La relación con el género diarístico, el paso del tiempo, la metapoesía y los mecanismos ficcionales encarnan las preocupaciones aquí.

«IX. *Manual de infractores*». Publicado en 2005, el libro saca a la luz nuevas indagaciones escriturales de Caballero Bonald, una vez abandonados los demás géneros en que se prodigaba: reseña periodística, novela, etc. Abril acota la insumisión como constante del poemario, apreciable con toda diafanidad en el poema «Bienaventurados los insumisos». La presencia de la tradición o su ruptura, la rebeldía en la poesía, el mito como conexión de vida y poesía, un peculiar tratamiento de los sentimientos y la fuerza de la sombra como tema son los ejes del capítulo.

«X. *La noche no tiene paredes*». El primero de los tres últimos capítulos se encarga del poemario aparecido en 2009, donde la noche aglutina el mayor interés:

sus raíces, su sentido, su evolución, etc. Se convierte en el principal elemento de un libro donde el tema principal no es la identidad, aunque lo pudiera parecer, sino el tiempo, con lo cual Abril discrepa de otras direcciones de la crítica. Caballero Bonald replantea temas de su juventud y los transforma merced a su incursión en un texto de plena madurez.

«xi. *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas*». Juan Carlos Abril aduce que el poemario «tuvo pretensión de ser el último libro de poesía de José Manuel Caballero Bonald» (p. 397), quien lo escribió al borde de los 85 años y con un registro singular. Se trata de una especie de testamento, como apostilla Abril, que se compone de un solo poema de unos 3000 versos, vertebrados en «una estructura versicular sin signos gramaticales de puntuación», donde «Solo aparecen algunos paréntesis, casi siempre señalando deícticos, y signos de interrogación y exclamación» (p. 398). De igual forma, «se comienza sin mayúsculas, como dándonos a entender que la fragmentación forma parte de un discurso más amplio en el que se inserta lo escrito, el todo» (p. 398). En especial, esta última cita evidencia la visión de Abril en torno al poemario: parte de un todo, que es la vida, y parte de otro, que es la escritura. En ambas corrientes se presenta en continuidad, sin ruptura, el amasijo de palabras.

«xii. *Desaprendizajes*». Contra todo pronóstico, Caballero Bonald llevó a las prensas un poemario más (2015), que «nos recuerda el tono y la dicción de *Laberinto de Fortuna*» (p. 413). En palabras de Juan Carlos Abril, si es de rigor pensar en un «ciclo de Argónida» y en un «ciclo del infractor», «*Desaprendizajes* participaría de ambos, no se sabe bien si como punto y final de toda una vida o como cierre cíclico de su madurez» (p. 413). De nuevo, hay visos de que sea el último poemario de Caballero Bonald, aunque esto solo lo dirá el tiempo. *Desaprendizajes* sugiere el final de un camino, encerrado en poemas concretos nítidos en este sentido, como recalca Juan Carlos Abril. Valga como muestra «Que trata de los sedentarios».

Tras el análisis de los doce títulos, y en particular tras la mención de este último poema, que cita, Juan Carlos Abril acaba con un sucinto «Para qué repetirlo. Con esto concluimos» (p. 425). Y es que no hace falta nada más: todo se clausura, la voz del poema, la del poeta y la del ensayista. Nos queda un trazado dinámico y profundo derivado de la lectura atenta de los textos y su inserción en los fenómenos históricos y literarios necesarios para alumbrar el itinerario poético de José Manuel Caballero Bonald. La monografía alcanza su cometido con solvencia.



**ELSA MARGARITA RAMÍREZ LEYVA** (COORD.), *LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA EN LA UNIVERSIDAD*, MÉXICO DF, UNAM, 2017, 216 pp.

MARIANA DOMÍNGUEZ  
Instituto de Formación Docente Continua (Argentina)

Tal como podemos leer en la Presentación de este libro a cargo de su coordinadora Elsa Ramírez Leyva, el mismo reúne diversas investigaciones abordadas en el marco del Seminario «La enseñanza de la lectura en la universidad», realizado en 2015 y organizado bajo los auspicios de la Red Internacional de Universidades Lectoras, el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la UNAM, y el Instituto de comunicación de la Universidad Panamericana. Este surgió como respuesta a la preocupación y el reconocimiento de la responsabilidad de la universidad en la formación de lectores/as, por lo que su temática fue sumamente variada. El volumen se encuentra disponible de manera gratuita en la página web del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la UNAM.

La primera parte del libro se titula «La lectura en la universidad» y comprende cinco capítulos que tratan la cuestión con un recorte más general y abarcativo. El primero de ellos, «La lectura universitaria y los mitos de la alfabetización», fue escrito por Eloy Martos Núñez (Universidad de Extremadura) y Aitana Martos García (Universidad de Almería), quienes contraponen distintas concepciones de la alfabetización poniendo el énfasis en la lectura no solo como una búsqueda de información, sino especialmente en tanto literacidad crítica, como descubrimiento, indagación y construcción del conocimiento. Además, este capítulo –tan característico por la multiplicidad de metáforas que presenta– recupera y pone en valor los objetivos y el trabajo de la Red Internacional de Universidades Lectoras, que no funciona como un «gran depósito de

información», sino que «se configura más bien como [...] un gran mercado donde la gente, la mercancía y los “artefactos” fluyen permanente» (pp. 19-20).

El siguiente capítulo se denomina «Alfabetización y literacidad disciplinar: el acceso al conocimiento en las disciplinas académicas» y su autora es Guadalupe López Bonilla (Universidad Autónoma de Baja California). Esta investigadora retoma dos enfoques para el desarrollo de la literacidad disciplinar: el australiano, centrado en los géneros textuales de cada disciplina; y el estadounidense, orientado a la formación de los/as estudiantes para las prácticas disciplinares. En contraposición con estos, explica entonces la metodología de los cursos remediales de las universidades de México, que generalmente son impartidos por personas ajenas al campo disciplinar en cuestión o por miembros de la comunidad disciplinar que no cuentan con los recursos pedagógicos para el desarrollo de la alfabetización en la disciplina. Lo interesante de este capítulo es la posibilidad de tomarlo como punto de partida o diagnóstico para futuras acciones, en pos de formar estudiantes capaces de leer y escribir críticamente los géneros discursivos propios de su campo de conocimiento.

El tercer capítulo, «Enseñar a leer es enseñar a comprender ¿Se puede enseñar la comprensión lectora cuando se tienen déficits en esta competencia lingüística?», fue escrito por Ángel Suárez Muñoz y Sergio Suárez Ramírez (Universidad de Extremadura), y presenta los resultados de una investigación sobre las habilidades de

comprensión lectora de los/as estudiantes de los Grados de Primaria e Infantil respectivamente, con conclusiones diferenciadas según edad, género, especialidad y zona de residencia.

El cuarto capítulo se titula «Leer, escribir e informarse en la UNAM: una visión cartográfica» y resulta sumamente interesante porque presenta un estudio de tipo cartográfico, que en este caso particular se refiere a la comunidad educativa de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero que está siendo llevado a cabo por muchísimas otras universidades. La Cartografía LEAi (Lectura, Escritura y Alfabetización informativa), realizada por Elsa M. Ramírez Leyva y Martha Ibáñez Marmolejo, registra y plasma las diversas actividades de la UNAM relacionadas con la lectura, la escritura y las habilidades informativas, para que los universitarios puedan identificarlas y consultarlas a través de un mapa cartográfico con hipertextos. Los cuatro mapas fueron elaborados en Google Maps y sus nombres son: «Líneas de investigación» (ofrece proyectos de investigación y líneas, con sus coordinadores y e-mail de contacto), «Docencia-Difusión» (difunde todas las actividades realizadas y sus datos), «Dependencias en CU» y «Dependencias fuera de CU» (muestran la distribución de todo lo señalado en los mapas anteriores para en un futuro poder representar la demanda de actividades por regiones).

El último capítulo de esta primera parte se denomina «Aprender a leer los nuevos medios. Hacia una estrategia de

curaduría de contenidos digitales» y está a cargo de José Luis López Aguirre (Universidad Panamericana). Primeramente, presenta un completísimo estado de la cuestión sobre el tema, con un bagaje teórico sumamente sólido. Luego, propone una estrategia de curaduría de contenidos digitales para poder hacer frente a la sobreabundancia de información y así gestionarla exitosamente. En la Universidad, esta estrategia deberá estar orientada por un/a docente especializado/a que acompañe a los/as estudiantes en su aplicación y enseñe a buscar, seleccionar, valorar, clasificar, contextualizar, justificar y publicar información proveniente de los nuevos medios digitales, enfocándose siempre en temas de interés académico. Es muy importante –señala López Aguirre– que las competencias digitales estén orientadas «por un *ethos* que nos dirija a la constante búsqueda del bien común» (p. 91).

La segunda parte de este libro se titula «La lectura de textos académicos especializados» y comprende tres propuestas de enseñanza enfocadas en campos de conocimientos concretos. El primer capítulo, «La lectura de textos históricos», fue escrito por Íñigo Fernández Fernández (Universidad Panamericana), quien destaca la importancia de hacer entender a los/as estudiantes que, cuando se enfrentan a un texto histórico, no deben hacerlo para encontrar en él «la verdadera historia de...» o la «última y definitiva versión de...». Para este investigador es imprescindible enseñar a los/as estudiantes a plantear preguntas para hacerles a esos

textos concretos, intentando reconstruir no solo los hechos del pasado sino también las intenciones que animaron a los/as autores/as para escribir.

El segundo capítulo, «El desarrollo de habilidades para la lectura crítica en Ciencias Sociales. Estrategias basadas en la teoría sociocultural y la de inteligencias múltiples», está a cargo de María del Carmen Camacho Gómez (Universidad Panamericana). Lo que propone esta autora es la recuperación de los aportes de la teoría sociocultural de Lev Vigotsky y de la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner para enseñar a los/as estudiantes universitarios/as a leer críticamente textos de las Ciencias sociales. De Vigotsky retoma los conceptos de «zona de desarrollo próximo», «andamiaje» e «internalización», explicando que es muy fructífero partir de un diagnóstico de habilidades de lectura para luego diseñar actividades y secuenciarlas, generando situaciones en las que los/as estudiantes más hábiles ayuden a los/as más desventajados/as y en las que el aprendizaje que resulte de ellas pueda ayudar en la lectura de nuevos textos. Por otro lado, recupera de Gardner algunas inteligencias que es imprescindible desarrollar a la hora de enseñar a leer críticamente textos de Ciencias sociales: la lingüística-verbal, que busca mejorar la expresión oral y escrita a través del análisis del lenguaje; la interpersonal, que se basa en la interacción con otras personas; y la intrapersonal, en la que la persona interioriza la información que recibe del exterior y la convierte en

conocimientos que le permiten explicar su entorno (pp. 116-117).

El último capítulo de esta segunda parte se titula «Lectura de textos académicos en ciencias exactas, sociales y humanidades». En él, Juan Voutssás M. (Universidad Nacional Autónoma de México) explica primeramente que la globalización impuso los estilos y estructuras de comunicación de las ciencias exactas a las ciencias sociales y humanidades, aunque, a pesar de esto, cada disciplina sigue guardando su propia esencia (pp. 121-123). Entonces, recupera y pone en valor algunas experiencias en las que las universidades han asumido su responsabilidad en la enseñanza de prácticas de lectura especializada, elaborando una especie de síntesis de lo abordado en toda esta segunda parte del libro.

La tercera parte se titula «La promoción de la lectura por placer y la lectura académica» y comprende tres capítulos que muestran las actividades de algunas universidades que están haciéndose cargo de la enseñanza de la lectura no solo académica sino también por placer, pensando la formación de lectores/as como un proyecto integral y a largo plazo. Estos son: «La lectura en la vinculación social de la universidad veracruzana», de Olivia Jarvio Fernández (Universidad Veracruzana); «El fomento a la lectura en la universidad a través de la celebración de los Centenarios culturales: Experiencias en la Universidad Olmeca», de Ariel Gutiérrez Valencia (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco); y «La lectura en la universi-

dad: una experiencia de trabajo en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (Enseñar a leer en la Universidad) », de Ma. Guadalupe Azuara Forcelledo. El primero expone las actividades llevadas a cabo por el Programa Universitario de Formación de Lectores (PUFL), un proyecto de vinculación social creado en 2006; el segundo recupera una experiencia llevada a cabo en 2014 por la Biblioteca «Francisco J. Santamaría», que consistió en vincular las acciones de su programa de lectura con la celebración de Centenarios culturales; y el último recopila todas las actividades llevadas a cabo en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, en el marco del Plan de Desarrollo Institucional 2012-2016.

Muchas de las actividades presentadas en esta parte del libro se repiten en las tres experiencias, tales como la entrega de libros a los/as estudiantes, la realización de encuestas-diagnóstico de prácticas de lectura, la organización de talleres y círculos de lectura, la gestión de visitas guiadas, la presentación de libros, la realización de maratones de lectura, la organización de conferencias, mesas redondas y festivales, etc. Sin embargo, también las tres experiencias son diversas: la Universidad Veracruzana se destaca por la inclusión de su Especialización en Promoción de la Lectura dentro del Programa Nacional de Posgrados de Calidad de SEP-CO-NACYT; la Biblioteca «Francisco J. Santamaría» por organizar sus actividades en el marco del Programa de Fomento de la Lectura de la Universidad Olmeca 2013-2020; y la Universidad Juárez Autónoma

de Tabasco por haber incluido una asignatura de *Lectura y redacción* en el tronco común de todas las licenciaturas.

La última parte de este libro se titula «Lectura en el tiempo» y es muy interesante, aunque quizás no se encuentra tan integrada a la totalidad como las anteriores. Su primer capítulo, «Los medios audiovisuales como instrumento de enseñanza y alfabetización: El experimento de Walt Disney en México (1943-1946)», de José Luis Ortiz Garza y Alma Delia Zamorano Rojas (Universidad Panamericana), recoge una experiencia muy llamativa en la que se usaron cintas animadas de Walt Disney para, primero, abordar en México cuestiones de higiene y salud, pero luego, en la década de 1940, enseñar a leer y escribir, en el marco del proyecto «Reading for the Americas». El capítulo explica en detalle el desarrollo de la experiencia, pero lo más interesante son las discusiones pedagógicas que se generaron al interior de ella, las que produjeron finalmente el abandono del proyecto por parte de las maestras mexicanas y su denuncia de que las cintas audiovisuales utilizadas reproducían representaciones estereotipadas de los norteamericanos y los latinoamericanos. Ante esto, llama la atención que, luego de expuesto todo este recorrido, los/as autores/as del capítulo mencionen que «hoy en día, con la proliferación de nuevas tecnologías, un concepto como el de “educación visual”, podría ser la respuesta para alfabetizar y transmitir contenidos valiosos, partiendo de los medios audiovisuales como constructores de co-

nocimiento, y del antecedente de un sueño que Walt Disney imaginó en 1943» (pp. 186-187).

El capítulo final se titula «El orden de los libros. El ejemplo de la biblioteca de los dominicos de Salamanca en el antiguo régimen» y fue escrito por Agustín Vivas Moreno (Universidad de Extremadura). El mismo analiza el catálogo del siglo XVIII de la Biblioteca del Convento de San Esteban de Salamanca como imagen representativa de su contexto histórico y cultural. Para esto, presenta una descripción cuantitativa y cualitativa de su contenido, reconociendo así su carácter cosmopolita, como también su diversidad lingüística y de géneros discursivos. En ella hay dos cuestiones que llaman especialmente la atención: por un lado, la falta de una distinción clara y manifiesta entre lo que es religión y lo que son los distintos saberes, y por otro lado el análisis que puede hacerse de la configuración física de la Biblioteca, de base tradicionalista y que muestra que la temática predominante (la religiosa) se encuentra enfrentada físicamente al resto (pp. 214-216).

Para concluir, destacamos la publicación del libro *La enseñanza de la lectura en la universidad* (2017) como una acción necesaria para poner en valor y difundir todas las actividades y proyectos que distintas universidades españolas y americanas están llevando a cabo al reconocer su responsabilidad en la formación de lectores/as críticos/as y competentes que no solo se acercarán a la palabra escrita como miembros de una comunidad académica

específica, sino también como ciudadanos/as que hacen de la actividad lectora un placer. Es por esto que cada una de las partes de este libro tiene un valor en sí misma. Además, a lo largo del volumen se menciona la asociación de cada universidad a la Red Internacional de Universidades Lectoras, un proyecto académico y «militante» que reivindica la lectura y la

escritura como competencias transversales e imprescindibles en los/as universitarios/as.

Alentamos con convicción la lectura de este libro tan completo y variado, y la consecuente puesta en marcha de actividades de enseñanza de la lectura en la Educación superior.

ANTONIO CHAS AGUIÓN (ED.), *ESCRITURA Y REESCRITURAS EN EL ENTORNO LITERARIO DEL «CANCIONERO DE BAENA»*, BERLÍN, PETER LANG, 2018, 252 PP.

CRISTINA TRINCADO SABÍN  
IES Nueve Valles. Puente San Miguel. Cantabria.

Enmarcado en el proyecto sobre «Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*», Antonio Chas Aguión edita esta publicación, cuyo objetivo se centra en analizar el entorno de producción de este cancionero (contexto histórico y cultural), así como los aspectos referidos a la transmisión textual de la obra, desde una perspectiva metodológica basada en la pluralidad de enfoques.

El *Cancionero* sigue siendo una obra que ofrece constantes controversias en su aproximación, pues amplios fragmentos continúan sin una investigación que desentrañe las particularidades individuales de los autores. Recoge Antonio Chas las palabras de Vicenç Beltran en este sentido: «la tradición de publicar cancioneros más que poetas adolece de notorias insuficiencias, y la más grave es realizar un trabajo que no puede resolver como regla general

los problemas filológicos de cada texto» (p. 12). Así pues, acudir a las reescrituras realizadas en la posterior historia de la literatura, y «los círculos en que esta se gestó y difundió», permite crear un marco referencial general amplio, en el que ha de insertarse la metodología y objetivo de este volumen monográfico.

De forma ordenada y contextualizando el resto de la obra, el primer trabajo se centra en la figura de Alfonso de Baena, compilador y poeta, así como la manera en la que desempeña su labor como compilador para el rey Juan II. Cleofé Tato añade, además, valiosísimos contrastes entre la selección realizada por Baena y otros autores como Santillana. Originalidad y gusto personal serán las características definitorias de Baena, pese a la escasez de estudios que focalizan las particularidades del *Cancionero* en este sentido.

Entre los editores recientes de la poesía de Baena, cabe mencionar a Ana Caíño Carballo, quien en 2018 publicó una edición y estudio de su poesía dialogada, ámbito temático en el que se centra su contribución. Las reglas formales y las convenciones empleadas nos revelan «a un poeta preocupado por la originalidad» que combina «numerosos tipos de metros y recursos técnicos» con el fin de alcanzar una perfección y excelencia únicas.

La transversalidad historia-literatura se hace patente en las contribuciones de Antonio Chas y Paula Díaz Prieto, y de Renata Landero. Los primeros, de forma conjunta, pretenden realizar una «cronología concreta en torno a un linaje», el de Diego y Gonzalo Martínez de Medina, cuya obra interesó a Alfonso de Baena en su cancionero. La escasez de datos, así como la siempre conflictiva homonimia, ha dificultado la aproximación a estos linajes de importancia en la Andalucía de la Edad Media de la época de Juan II. Precisamente en las figuras relevantes de esta Corte focaliza su investigación Renata Landero, así como en las menciones a los poetas de la misma en las comedias posteriores (siglos XVII- XVIII). Con el apoyo de una vasta bibliografía, tanto de índole histórico-literario (la *Crónica de Juan II de Castilla*, de Alvar García de Santamaría; la *Crónica de don Álvaro de Luna* o las *Generaciones y semblanzas*, entre muchas otras), se plantea una relación de comedias que giren «alrededor del argumento, con un apéndice teatral muy entrelazado con ellas a nivel temático, estructural y estilístico». Entre

los personajes que forman parte de este compendio, destacan Álvaro de Luna, Isabel de Portugal y los Infantes de Aragón en las reescrituras del Marqués de Santillana, Lope de Vega, Tirso de Molina o José de Cañizares, ya en el barroco, bajo el telón de fondo, en el que incide Landero, de la historia *magistra vitae*, empleado anteriormente en otras obras vinculadas a la corte de Juan II.

En el ámbito codicológico, Sandra Álvarez Ledo realiza un estudio de la accidentalidad en PN1, en concreto, en los decires de Gómez Pérez Patiño. La transposición y la pérdida «impiden conocer con exactitud cuál fue la disposición interna original de los apartados que contenían los decires» y es por ello fundamental centrar la investigación en elementos vinculadores, como las pautas temáticas o las secuencias estructurales (o analogías).

Virgine Dumanoir, especialista desde su tesis doctoral en la escritura y edición de los romances españoles, analiza el poema conocido como «Canción de alabanza del Condestable», conservado en cuatro manuscritos. Tras regularizar las grafías, y analizar las transcripciones, su estudio le permite «distinguir cuatro estrofas de cuatro versos, y no la serie aestrófica del romance». Dumanoir analiza los juegos métricos de las distintas versiones, el uso estilístico del verbo y las cuestiones relativas al anonimato, el cual permite al poeta una cierta licencia crítica y demuestra su habilidad política.

Cierra este aspecto de la investigación Mercedes Comellas, quien realiza un recorrido por los diversos paraderos del manuscrito del *Cancionero de Baena*, desde su venta en Londres en 1824. Desempeñan un papel clave en este sentido Bowring y José Antonio Conde, a quienes dedica un epígrafe en el que muestra el interés particular por los asuntos españoles, especialmente en el ámbito de la convivencia de las tres culturas y su influencia en la composición literaria. Así, afirma que «En el fondo del asunto latía una disputa ideológica que justificaba el uso espurio y manipulación de los textos [...]. El códice cancioneril desaparecido terminó sirviendo como argumento central para apoyar la tesis de convivencia entre las tres culturas».

Para cerrar el monográfico, Montserrat Ribao propone un muestrario de la influencia –y pervivencia– de los personajes de la Corte de Juan II y los Trastámara en la literatura del siglo XIX, cuyos textos

beben directamente de la fuente proporcionada por el *Cancionero de Baena*. Se incluyen tanto obras de índole popular y anónimo (por ejemplo, el cuento «La madre viral», publicado en *El Panorama* en 1838), como poemas (*Esvero y Almedoa* de Juan María Maury) y novelas (*Los bandos de Castilla*, de Ramón López Soler; *El Condestable de Castilla*, de Manuel Torrijos), así como teatrales como *Don Álvaro de Luna*, de Antonio Gil y Zárate. La «pasión y vehemencia» empleadas por estos escritores no hacen sino constatar la relevancia del *Cancionero*, vigente más allá del entorno del siglo XV.

La perspectiva transversal y plural de este volumen contribuye a ofrecer un estudio riguroso y original que «combina y armoniza» las aportaciones de los diferentes especialistas del cancionero. Todo ello para invitar al lector a «reflexionar, cuando no a buscar una explicación, sobre su presente».



**JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS**, *VIDA SECRETA*, BARCELONA, TUSQUETS (COL. NUEVOS TEXTOS SAGRADOS), 2015, 75 pp.

JUAN CARLOS ABRIL  
Universidad de Granada

Hay quienes escriben mucho y dicen poco, pero un poeta suele decir mucho más de lo que dice, convirtiéndose lo escrito en un punto de partida que nos lleva más lejos. La literatura y la poesía que merecen la pena siempre son un punto de partida. Eso sucede en *Vida secreta*, de Javier Rodríguez Marcos (Nuñomoral, Cáceres, 1970, aunque asentado en Madrid hace ya muchos años), un poemario cargado de intensidad y comprometido con una sentimentalidad que se expande, se hace universal y sirve de modelo. Me refiero a un compromiso ideológico que recarga el contenido de las palabras, las replantea, las refunda y las presenta de otra manera, sacudiendo los viejos significados, ya gastados, para presentarlos de un modo actualizado, puestos en nueva dirección semántica. Sin duda que en *Vida secreta* asistimos a este proceso... El poeta ha ordenado, sin secciones, 29 poemas —temá-

ticamente muy bien estructurados— que poseen como hilo conductor una reflexión lírica sobre su intimidad y, a través de ella, y por la gracia de la universalidad de la poesía, la intimidad de todos. Si la gramática de la universalidad chomskiana se encuentra sabiamente cuestionada, no es menos cierto que la poesía, que es *logos* por antonomasia, es la única herramienta —en la experiencia estética— que puede unir la voluntad de los seres humanos... En la poesía de Rodríguez Marcos hay un común denominador que nos pellizca, y esa es la manera de atraparnos. La poesía, en el horno del lector, crece como un pan, y he aquí una obra que adquiere, en las manos y en los ojos de los lectores, dimensiones no sospechadas. He ahí el «secreto» al que alude el título, un secreto doble —el del texto y el del lector, compartido— que se plasma en los propios poemas, dándonos más de lo que está escrito, aportando

literariedad a la literalidad, y proyectando imaginación a nuestra realidad, respectivamente. La poesía aporta otra dimensión a la vida. Intimidad proviene etimológicamente de lo que es interior, muy interior, así que en el desarrollo del poemario se abarcan aspectos de la intimidad — la intimidad como un complejo poliedro del sujeto contemporáneo — a lo largo y ancho de ese concepto, que es mucho más amplio que la simple noción amorosa, a la que pareciera desde algunas lecturas interesadas que se ha reducido el vocablo. No obstante observamos ese axial tema amoroso en poemas como el magnífico «El número dos» (pp. 51-52), en el que se aborda la indivisibilidad de la unidad que simboliza el uno, de dos que se aman, y esa disolución en la que se puede caer al mismo tiempo que cada parte pierde su identidad: «[...] Solos, / estamos solos. Juntos, ya te lo he dicho, / y solos. Quizá no pueda ser / distinto. Así, quizá esté bien / así. Quizá los que han nacido / solos no puedan ya / dejar de estarlo / nunca, vivir de otra manera.» (ibíd.). Pero como buen amor, amor total que abarca todas las facetas, se trata de una noción solidaria y comprometida, un concepto crítico que toca la vida privada y se expande hacia la vida pública, atravesando la propia poesía, como en el último texto del libro, «Et in Arcadia Elf» (p. 69), jugando con el tópico bucólico *Et in Arcadia ego* para trastocar ese yo de la compañía de los pastores por la compañía de carburantes: «La terrible llanura / de la Arcadia feliz / guarda un secreto. Ahora / la preside (rugiente / azufre, vaho nervioso) / la chimenea grávida / de una esbelta

y rotunda / central térmica [...]» (ibíd.), rompiendo la belleza del paisaje clásico con la irrupción horrorosa de un símbolo de la industrialización — y la contaminación, etc. — como la chimenea, y dando pie a la ironía: «Ahora / le toca a los poetas / sacar sus conclusiones.» (ibíd.).

Todo amor que se precie, por tanto, debe ser algo más que una simple estilización de los sentimientos, más o menos convencional, y transgredir sus propios límites. Se trata de un concepto humano y transversal. Javier Rodríguez Marcos así nos lo muestra, con un amor que dice futuro y que posee la esperanza inoculada, desde la conciencia de un corazón inmenso que ejemplifica la humildad y la universalidad. Acompaña al poemario una «Nota final» (pp. 71-75), a la manera de T. S. Eliot, que no deja lugar a dudas sobre los ejes sobre los que descansa esta poesía, como en el poema «Nuestros», escrito «desde el convencimiento de que para poder seguir escribiendo “esto no es justo” a veces tienes que decirlo en voz alta, y desde la sospecha de que no hay grandes injusticias sin pequeños cómplices» (p. 72). La amistad en «*In memoriam*» (pp. 29-31), o el amor fraternal que aparece en «Los pacíficos» (pp. 13-14): «Recuerda los pies fríos / del hermano en la cama (o en la mala memoria / y eran sus pies los fríos) / hasta que hubo camas / para los dos. [...]» (p. 13). Se refiere a su hermano Julián Rodríguez Marcos, escritor, galerista y editor, tristemente fallecido en 2019 (*Vida secreta* se publicó en 2015). Pero también el amor filial, como en «Asilo» (pp. 23-24),

donde asistimos al drama triste de nuestros mayores, que ya no se quedan en casa al cuidado de los hijos y son llevados a un asilo. Además, con el agravante de que el cambio se produce tras una vida libre en el campo: «Mis mayores pasaron / de la viña al asilo [...] Limpios ya de mañana, / no volvieron al campo.» (ibíd.). Amor filial que se reproduce posteriormente en los propios hijos, en el poema «Canción» (p. 49). Y es que en todo el poemario hay una suerte de expulsión del paraíso que va de parte a parte, como una maldición que nos dejó sin paraíso, aunque al menos nos queda el recuerdo para evocarlo y sentir que alguna vez pertenecemos a él. De ahí surgen poemas como el ya citado «Los pacíficos», quizás el más explícito de todos, «Ciudad» (pp. 17-18), y de manera implícita otros como «Agricultura» (pp. 15-16), en el que se articula a través de la mirada de un pintor la dialéctica verdad/realidad, «Locus amoenus» (pp. 19-20), «Férula de descarga» (pp. 21-22) o «Ya lo sé, la memoria» (p. 33), interpellándonos: «¿Recuerdas lo felices / que fuimos el verano / de la inmortalidad?» (ibíd.). Los siguientes poemas — una vez expulsados del paraíso, errantes — establecerán el conflicto de nuestro lugar en el mundo, nuestra identidad (véase «Gran hotel» (p. 37)], con la enfermedad — «Habitación 101» (pp. 25-26), por ejemplo — de por medio y nuestra vulnerabilidad y fragilidad, tema que ya había aparecido como título del anterior poemario de nuestro autor, *Frágil*, de 2002. 13 años, pues, para un puñado de poemas que, como vemos, ofrecen mucho... Uno de los temas más importantes y significa-

tivos que atraviesa esta parte central del libro, y que por tanto se puede considerar como nuclear, es la ceguera, tanto en sentido individual como colectivo. Tendríamos que remitirnos de nuevo al mundo grecolatino para recordar que el cínico Diógenes recorría las calles de Atenas buscando, con una linterna, a una persona justa al mediodía. Y no es que *Vida secreta* sea un libro cínico, pero sí que hay en él una mirada distanciada y crítica que tiene lógicamente que ver con una sólida *crítica de la modernidad*, en palabras de Alan Touraine. En «La casa de la herida» (p. 27), «Chatarra y sueño» (pp. 39-40), y en el siguiente, titulado explícitamente «Ceguera» (p. 41), asistimos magistralmente, y desde diferentes ángulos, a la exposición de este tema, con referencias intratextuales, como cuando se alude a la «ciudad herida» (ibíd.) que conecta con esa casa de la herida antes citada, estableciendo de nuevo una dialéctica privado/público: espacios distintos pero al mismo tiempo dos caras de una misma moneda.

El amor, como decimos, toca todas las cosas, y toma cuerpo en una relación *in absentia* del otro en «Solo en casa» (pp. 53-54), donde a partir de ahí, y no por casualidad, se recurrirá al intertexto guilleniano «El mundo está bien hecho» (p. 54), para pasar a una meditación antropológica en «Risas enlatadas» (pp. 55-56) y «Teoría de la evolución» (p. 57), uniendo, en una tensión lírica, ambas preocupaciones, la amorosa y la humana. El resultado, si se pudiera resumir aquí, es una apuesta por la sencillez — que no simplicidad — de un

personaje que se define así: «[...] soy / tal como veis que soy, / un ser desconfiado, un pobre hombre / un santo sin piedad, / un perro triste, / un loco triste- / mente / razonable.» (de «Conversación», pp. 59-60). La referencia al perro, y su conexión etimológica con la escuela cínica, apartada del mundanal ruido, pero observador implacable, se asienta igualmente en «Retrato robot» (pp. 67-68), otra composición en la que se aborda la cuestión identitaria de la voz poética que elabora Javier Rodríguez Marcos, y que bien podríamos convenir en que se trata de alguien muy parecido al autor, pidiéndonos, además, que le guardemos un secreto, ese de la vida a la que alude el título del poemario: «Tú guárdame el secreto. / Vivo en esta burbuja de daño y de belleza.» (p. 67), imaginándose como un perro que «[...] ladra a lo lejos, / increpando a la luna de los vertederos, / la jauría nerviosa de las palabras huecas.» (pp. 67-68). Después, a modo de epílogo, queda el poema antes citado «Et in Arcadia Elf». Así que asistimos a una inquietud final sobre la utilidad de las palabras y sobre la tarea del poeta, que bien se complementa con el primer poema del libro, «Zoología» (pp. 11-12),

donde se nos advierte desde el principio que «Las palabras son / animales salvajes» (p. 11). Pero dejamos este ulterior análisis para la perspicacia de los lectores, que a buen seguro habrán descubierto estas y otras muchas claves de una poesía que logra vínculos sin ningún recurso patético, que no renuncia a un análisis crítico de la sociedad, y que reivindica su parcela sentimental sin entrar en tópicos, ni caer en convencionalismos, consciente de sus limitaciones y de las decisiones que hemos tenido que tomar, de los caminos que hemos emprendido.

Javier Rodríguez Marcos desautomatiza el lenguaje poético de *Vida secreta* de clichés, con una sintaxis densa y trabada, y con verso corto y ágil fundamentalmente, que da viveza y ritmo, para reconciliarnos con la poesía y la lentitud de una palabra que debe paladearse desde la musicalidad y la emoción. La herida de la ciudad y la herida de la casa a la que aludíamos antes, se hallan también — cómo no — en el poeta, porque «Las palabras heridas / son capaces de hacer / todavía mucho daño.» (p. 12).

ARIADNA G. GARCÍA, *CIUDAD SUMERGIDA*, MADRID, HIPERIÓN, 2018, 68 pp.

JUAN CARLOS ABRIL  
Universidad de Granada

«Que en la ciudad oculta, sumergida, / el viento no derriba la esperanza, / ni hay gente que te imponga sus razones. / Allí puedes ser tú en libertad, / y macerar tus sueños hasta el logro.» (p. 64, de «Ciudad sumergida»). Estos son los versos finales del poema homónimo y final del libro que nos ocupa, *Ciudad sumergida*. Vemos que se nos ofrece una visión bastante optimista, más de lo que pudiera preverse en cualquier diagnóstico acerca de las oportunidades que disponemos, sobre todo teniendo en cuenta que la ciudad y el mito que representa, en su modernidad, han estado tradicionalmente cargados de negatividad: «Mi destino me espera en la ciudad / esculpida en el lecho submarino» (p. 63). La voz verbal busca su refugio, un espacio fuera de peligro en una especie de burbuja.

Parece que la poeta tiene muy claro el alcance de sus aspiraciones, que nunca

se encontrarán entrecortadas, pues no olvidemos que se trata de una ciudad oculta y sumergida, con lo que se acentúa el misterio del otro lado, es decir de la otredad a la que constantemente nos enfrentamos, llámese otra persona o mundo alternativo, representado sobre todo por la naturaleza. Si la ciudad se configura como una suma de los yoes, en este libro Ariadna G. García abraza un concepto colectivo en el que, más allá del nosotros, se trasciende la individualidad para engastar al sujeto contemporáneo en la especie humana. Quizá deberíamos recordar la noción de *homo bulla*, para subrayar esa protección. Optimismo sin ingenuidad ni poso roussoniano, la autora da cuenta de una suerte de certidumbre antropológica con la que hemos emprendido la lectura de *Ciudad sumergida* por el final, pero que ahora retomamos en su inicio. En efecto, el mundo natural se halla muy presente desde los primeros

versos, y es que las partes del poemario son cinco, a saber, «Devenir», «Memoria», «Origen», «La Tierra» y un «Epílogo», con el que se cierra el volumen y que consta de un solo poema, el citado y homónimo del libro.

«Los ciclos vegetales / son puro devenir.» (p. 15), se afirma desde los primeros dos versos, con los que se nos introduce en la naturaleza y se nos presenta el cambio como constante epistemológica en la que nosotros nos incluimos, desde la que alcanzamos sentido. Devenir significa realidad entendida como proceso o cambio continuo, por lo que lo único que permanece es el cambio. Esta concepción proteica de la vida, en la línea del clasicismo, acabará convirtiéndose en una marca ideológica que nos espoleará o impulsará a pensar que todo es mejorable, aunque, ya se sabe, también se puede ir a peor. Nos sirve de base, por el momento, para entender nuestro lugar en el mundo, nuestra identidad, comparando los ciclos naturales con los ciclos familiares, la muerte y la renovación de la vida. La autora le escribe a su abuela: «Tú conservas la herencia de tus padres, / legado que algún día yo dejaré a mis hijos» (p. 17). Así, la segunda sección del libro, titulada con acierto «Memoria», plantea un guiño retroactivo del lector con su propio pasado genealógico a través de la experiencia de la poeta, del recuerdo de sus abuelos, la Guerra Civil, y la condena del Alzheimer, esa enfermedad que ataca especialmente a la memoria, borrándonos el recuerdo: «Asisto a la condena de tu envejecimiento, al exilio de

tu propia conciencia» (p. 23). La alternancia del poema en prosa dotará a *Ciudad sumergida* de un dinamismo necesario rítmicamente, combinando fundamentalmente endecasílabos y alejandrinos con idas y venidas prosódicas, que apreciaremos mejor en «La Tierra», lo que dotarán al poemario de un certero equilibrio. Justo antes, «Origen» ocupa no por casualidad el núcleo del conjunto y presenta la esperanza embrionaria en la entraña de la madre, tematizada en la propia poesía y en el libro, en el vientre de una nueva generación que vuelva a dar, con su existencia, sentido al mundo. De manera elegante, asistimos a una reivindicación LGTBIQ que se trasciende por el amor de los seres humanos, más allá de la polaridad del género, del esencialismo moral o social o los reduccionismos del lenguaje. Ariadna G. García le escribe desde esa nueva intimidad a su mujer y a sus futuros hijos, criaturas placentarias a las que les habla y susurra su fe en la vida, y que significan el porvenir. «Sé que os hablo y me oís. Necesito creerlo / en este abismo helado que nos acecha, insomne.» (p. 33). El mundo, como podemos observar, se describe como abismo helado, y frente a eso toman cuerpo, igual que los próximos seres humanos que se desarrollan en su líquido amniótico, los individuos en una ciudad sumergida que se protege de los peligros del mundo exterior, estableciendo un paralelismo.

«La Tierra» entronca con esa concepción de la maternidad y la fecundidad en relación con Gea o Cibele, la diosa madre, y desde el inicio hasta el final hay

una identificación nítida del sujeto con la naturaleza: «soy el copo de leche [...]» (p. 42), «soy el sudario frío [...]» (p. 43), «soy la mora [...]» (p. 44), «soy un dolor [...]» (p. 45), etc., hasta llegar a la conclusión o certeza de que «encarnamos un ser» (p. 47) y al «somos» (ibíd.), que se repite en varias composiciones. Del yo al nosotros, por tanto, «soy el sueño que viaja de un ser humano a otro» (p. 51), pero sin ingenuidades, como decíamos, pues la conciencia ecologista en la que se engasta este discurso no se puede asociar más que de manera transversal a reivindicaciones universales de justicia social. El juego de desdoblamiento del yo hacia el tú, soy/eres, se proyectará en el «somos» (p. 53) para mantener «habitable / el planeta» (ibíd.). La aventura del fragmento o poema «VII», quizás el más estimulante de todo el libro, a nuestro modo de ver, junto con el «VIII», proporcionarán otra dimensión ficcional desde la que se cumple ese *homo bulla* antes citado. Por eso, quizás esta sección, que airosamente desemboca en la toma de conciencia de un *engagement*

ecologista, sea una novedad en la poesía española actual, desde esta perspectiva, y habría que detenerse a reflexionar. La poeta, bien conocedora de la tradición áurea como de las más recientes, nos invita a ello: «Ha llegado la hora de que olvides tu proyecto solitario, / y de que emprendas conmigo una defensa común» (p. 55), o «Implícate en las cosas que te atañen» (ibíd.), abandonando el romántico solitaire/solidaire e interpelándonos hacia un proyecto dialógico más allá de la posmodernidad. Este largo fragmento o poema final de esta serie, el «X», concluye de manera vehemente con los siguientes versos: «Mujeres y hombres de las históricas ciudades europeas, / de las grandes metrópolis asiáticas, orientales, africanas y americanas: / Demos un paso atrás. / Hacia nosotros. / Hacia el futuro. / Sonrientes y unidos. // Somos / naturaleza.» (p. 57). Un paso atrás para frenar el ritmo de producción capitalista, el consumismo y la degradación del medio ambiente. Aunque sin duda alguna, un paso hacia adelante.



JOSÉ LUIS REY, *LA EPIFANÍA*, MADRID, VISOR, 2018, 507 pp.

JUAN CARLOS ABRIL  
Universidad de Granada

Para comentar este sorprendente libro de José Luis Rey (Puente Genil, Córdoba, 1973) habría que remontarse a la etimología de epifanía, un *acontecimiento* religioso que proviene del griego ἐπιφάνεια y significa «manifestación». Para muchas culturas las epifanías corresponden a revelaciones o apariciones en donde los profetas, chamanes, médicos brujos u oráculos interpretaban visiones más allá de este mundo. Se trata, por tanto, de un *manifesto* –aparición en el sentido más creativo y creador del término– y un programa de intenciones, puesto en las extensas e intensas 500 páginas de este poemario, cantidad ciertamente inusual para un libro de poesía, según los estándares habituales. Por cierto, algunos poetas podrían reunir sus poesías completas incluso en menos de esa extensión. Dividido en cinco libros, asépticamente titulados «Libro primero», «Libro segundo», etc., solo el «Libro pri-

mero» (pp. 13-154) consta de 71 poemas, número que bien podría dar ya para dos o tres poemarios, según qué casos y autores. En una entrevista concedida a Ángela Alba para *El Día de Córdoba* (<https://bit.ly/2Li6vvT>), se asegura que «Hace años que Rey plasmó su teoría poética en un libro; el ensayo *Jacob y el ángel. La poética de la víspera*, publicado en 2010 y en el que se refiere al sentido de la poesía frente al vacío del ser humano o al silencio metafísico del lenguaje, entre otros temas. Así, recuerda que dicho ensayo está elaborado a partir de la lucha de Jacob con el ángel, “que ha sido un tema bíblico que me ha interesado mucho desde que descubrí el cuadro de Gauguin sobre este asunto” en el que se ve en primer plano a una muchacha con su caperuza blanca y al fondo la lucha entre Jacob y el ángel. “Este episodio bíblico –apunta– es fundamental para mí porque Jacob sería el poeta y el

ángel, el lenguaje, y de esa lucha nace la poesía, que está más allá del lenguaje”.

»Por lo tanto, sobre esa base se ha construido *La epifanía*, un libro en el que empezó a trabajar en 2014 y terminó en 2016. “Cuando publico mis obras hace varios años que están escritas”, aclara, y añade que “editar requiere otro ritmo distinto al de escribir”. “Si eres un autor prolífico como es mi caso, puedes tener un libro cada año o cada dos años, pero no puedes publicar todo eso porque en la poesía tiene buena fama lo poco y mala fama lo mucho”, asevera Rey, que opta por “esperar y guardar el ritmo editorial”.

*La epifanía*, por tanto, es un libro total que abarca un universo donde lo religioso sirve como modelo para volvernos a unir al mundo, un ciclo vital muy amplio, en este caso conectado directamente a la poética y trayectoria de José Luis Rey, desde su inicial *La luz y la palabra* (2001), y que tuvo continuación con *Volcán vocabulario. La luz y la palabra II* (2009). De sus siete poemarios publicados hasta la fecha, destaca *Las visiones* (2012) o *Barroco* (2010), sin ser exhaustivos, casi todos ellos con un nutrido número de páginas. Quizá podríamos enlazar con la noción de *lo barroco* —recordando el clásico de Eugenio d’Ors— una breve descripción de la obra de nuestro poeta, a modo de línea de fuga, y engarzar algunas ideas que nos servirían para describir el libro que nos ocupa. Barroquismo unido a cierto irracionalismo, haciéndonos eco de las resonancias del «exceso», frente a la medida, clave para entender lo barroco como categoría que apunta al núcleo

generatriz epifánico. No se trata de exceso escritural, sino de exceso total, expansivo y vital, sensorial, espiritual, etc. Plenitud que nos rebasa y rebosa. Lo barroco no es ya un movimiento histórico sino una categoría estética, y expresa la exuberancia. El estilo *natural*, la naturalidad renacentista del «escribo como hablo» no sirve para entender el tejido textual de lo barroco, porque la naturaleza debe ser perfeccionada y en el binomio *ars/natura* se opta por lo artificial como eje sobre el que descansa ese impulso perfeccionador. El autor asevera, en un cierto punto, que se «ha caído / muy dentro del lenguaje.» (de «A través del espejo», pp. 49-50). No podría ser más acertada y oportuna la referencia al sujeto trascendente kantiano que Carroll tan bien desarrolló... Se trata de un polisistema donde existen sistemas que están en continua relación, pero hay que precisar que la abstracción de cualquier sistema es demasiado estática, mientras que un laberinto —hombre/lector frente a mundo/libro— se encuentra moviéndose (nuestra percepción perdida en él), su naturaleza es de por sí cambiante o proteica. «“Todo es Proteo”, afirmaba [Baltasar] Gracián» (comenta Rodríguez de la Flor en su excelente *Pasiones frías*). Nos referimos a la naturaleza del yo, un yo y una identidad inestables, una subjetividad que ha perdido las referencias y que se halla perdida en un laberinto de estímulos y experiencias: en esa pérdida de referentes, la única realidad que desde lo barroco se erija como verdadera, será la que la ficción del yo sea capaz de crear, y he ahí ese mundo alternativo o irreal, figurado o virtual carac-

terístico: «Teoría del helado de nata» (pp. 47-48), «Balada del albañil» (pp. 213-214), entre otros muchos. Aquí se establecen relaciones con la huida mallarmeana, *l'art pour l'art*, con todo lo inherente a la recreación por la recreación, la voluta y el arabesco. La interiorización absoluta del arte, la vida dentro del arte en su búsqueda de realidades virtuales eternas... Simbolismo y barroco se fundirían como herramientas teórico-estéticas. El impulso trascendente y la multiplicidad de yoes son constantes en *La epifanía*, libro proteico, barroco, laberíntico exuberante e inacabable, que se recrea a sí mismo y que crea un mundo aparte, reflejo de la realidad, pero perfecto.

Los 238 poemas poseen una estructura similar, en torno a los 40 versos, si bien los personajes proteicos se van transformando de manera que circulan cientos de identidades, historias, anécdotas y argumentos. Un vasto conocimiento del sujeto verbal, que arrastra al lector, se pone en marcha para abordar miles de imágenes —entre otras cosas— para afirmar que no somos de una pieza, que no somos monolíticos, y que en realidad estamos rellenos de diferentes yoes que van modificándose, cambiando y transformándose. El ser humano es poliédrico. Todos esos yoes, los conscientes y los inconscientes, nos hacen ser quienes somos. Y no hay estabilidad. La visión monológica del sujeto medieval se contrapone a la del hombre del siglo XXI, mucho más compleja, si bien la trascendencia, esa que

explicó Kant, sigue manteniéndose en las bases del pensamiento ideológico y antropológico del ser humano, al menos hasta ahora. «¡Canta, Kant!» (pp. 27-28) ejemplifica que todas las elucubraciones se proyectan *heideggerianamente* —pero también *wittgensteinianamente*— desde y por la palabra, y que «Sólo hay una verdad / y está en la palabra» (p. 27)...

Para terminar, me gustaría insistir en que el tono himnico, a veces eufórico incluso, y en otras ocasiones más que nada celebratorio, preside el poemario, que es una exultante puesta en escena por donde soplan aires especulativos: «Ah, el espíritu, que sopla donde quiere» (pp. 29-30). Pero no quisiera olvidarme, en este recorrido somero por un libro que podría generar de por sí una tesis doctoral, que este vuelo poético y filosófico, esencialmente etéreo y metafísico, se corresponde con un pormenorizado y gestáltico recuento de anécdotas y recuerdos, los cuales van apareciendo de manera anárquica y asistemática a lo largo y ancho del poemario («Historia de la literatura de mi barrio», pp. 289-290), entre la memoria y el paso del tiempo, entre lo culto y lo cotidiano, entre el milagro de la vida y el abismo. Se unen así lo alto y lo bajo, tomando cuerpo la vida en una poesía —en el texto— en la que asistimos al relato de un aprendizaje donde hay que pagar un peaje por vivir, los poemas. Estos son los testigos, como el billete de cine rasgado que conservamos tras haber visto una película.



## Índice

CRÉDITOS	2
ARTÍCULOS	5
JESÚS GUZMÁN MORA, Amando Lázaro Ros (1886-1962): una reconstrucción bio-bibliográfica.	7
JORGE MACHÍN LUCAS, Juan Benet y el pensamiento místico: más allá del fatalismo.	35
PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ, Una poética de la herida en <i>Belgrado</i> , de Angélica de Liddell.	47
NATALIA PLAZA MORALES, Una lectura de <i>Rayuela</i> desde el fantasma de La Maga.	59
PILAR VEGA RODRÍGUEZ, Dinamización del patrimonio literario: usos culturales de la leyenda.	75
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA, <i>Olivante de Laura</i> y la reflexión sobre el vestido.	91
ALIDA ARES ARES, La imagen de España en <i>Las rosas de piedra</i> y <i>Las rosas del sur</i> de julio ILLAMAZARES.	101
RESEÑAS	138
CRISTINA OÑORO. Anne Lenquette, <i>Les romans d'Álvaro Pombo. Savoir et fiction en Espagne (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles</i> , París, Honoré Champion, 2017, 377 pp	139
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH. José Manuel Lucía Megías, <i>Versos que un día escribí desnudo</i> , Madrid, Bala Perdida, 2018, 79 pp.	143
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH. Juan Antonio Gallardo, <i>Después del invierno (Cuadernos)</i> , Sevilla, Ediciones En Huida, 2018, 181 pp.	147
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH. María Cegarra Salcedo y Carmen Conde, <i>Epistolario 1924-1988</i> , Madrid, Ediciones Torremozas, 2018, 697 pp.	151
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH. Concepción Valverde, <i>El último fado</i> , Córdoba, Almuzara, 2018, 252 pp.	155
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH. Santiago Montobbio, <i>Poesía en Roma</i> , Alhaurín el Grande, El Bardo, 2018, 542 pp.	159
PEDRO MÁRMOL ÁVILA. Juan Carlos Abril, <i>El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald</i> , Madrid, Visor Libros, 2018, 459 pp.	163
LECTURA Y SIGNO, 14 (2019)	405

MARIANA DOMÍNGUEZ. Elsa Margarita Ramírez Leyva (coord.), <i>La enseñanza de la lectura en la universidad</i> , México DF, UNAM, 2017, 216 pp.	169
CRISTINA TRINCADO SABÍN. Antonio Chas Aguión (ed.), <i>Escritura y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»</i> , Berlín, Peter Lang, 2018, 252 pp.	175
JUAN CARLOS ABRIL. Javier Rodríguez Marcos, <i>Vida secreta</i> , Barcelona, Tusquets (Colección Nuevos Libros Sagrados), 2015, 75 pp.	179
JUAN CARLOS ABRIL. Ariadna G. García, <i>Ciudad Sumergida</i> , Madrid, Hyperión, 2018, 68 pp.	183
JUAN CARLOS ABRIL. José Luis Rey, <i>La epifanía</i> , Madrid, Visor, 2018, 507 pp.	187





# LECTURA Y SIGNO



universidad  
de león

• Área de Publicaciones