BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

VAIOPOULOS, Katerina. *Juan José Domenchina y la obra de arte total:* El desorientado *(glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo Don Juan apócrifo) entre vanguardia y tradición.*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Katerina Vaiopoulos
Juan José Domenchina y la obra de arte total: *El desorientado (glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo Don Juan apócrifo)* entre vanguardia y tradición
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 319-344
https://doi.org/10.55422/bbmp/1266

JUAN JOSÉ DOMENCHINA Y LA OBRA DE ARTE TOTAL: *EL DESORIENTADO (GLOSA, DITIRAMBO Y VEJAMEN DE UN NUEVO DON JUAN APÓCRIFO)* ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN.

Katerina VAIOPOULOS
Università degli Studi di Udine
ORCID: 0000-0003-4996-2430

Resumen:
El ensayo analiza una obra casi desconocida de Juan José Domenchina, publicada en Valencia en 1937, en fragmentos, bajo el título *El desorientado*. El protagonista es un «nuevo Don Juan apócrifo», un hombre insatisfecho que se cree un seductor, pero permanece en un plano teórico-literario. A través de aforismos, citas y páginas de diario, emergen su visión misógina, su miedo a la mujer y su inconsistencia, llegando a la desmitificación del mito donjuanesco. Al mismo tiempo, Domenchina juega con la intertextualidad, la metaliteratura y los recursos de la literatura apócrifa, relacionándose especialmente con Antonio Machado.

Palabras clave:
Intertextualidad. Metaliteratura. Don Juan. Desmitificación.

Abstract:
This essay analyzes a nearly unknown work by Juan José Domenchina, published in Valencia in 1937, in fragments, under the title *El desorientado*. The protagonist is a "new apocryphal Don Juan," a dissatisfied man who believes himself to be a seducer but remains on a theoretical-literary plane. Through aphorisms, quotations, and diary entries, his misogynistic vision, his fear of women, and his inconsistency emerge, ultimately leading to the demystification of the Don Juan myth. At the same time, Domenchina plays with intertextuality, metaliterature, and the resources of apocryphal literature, relating it particularly to Antonio Machado.

Key Words:
Intertextuality. Metaliterature. Don Juan. Demystification.

La fusión en la misma experiencia estética de lenguajes distintos —poético, musical, pictórico, teatral, coréutico, cinematográfico...— fue uno de los aspectos más llamativos de cómo los y las exponentes de la Generación del 27 concibieron la expresión artística, cada uno y cada una de forma individual. Por un lado, hay casos emblemáticos y patentes, como la convergencia entre poesía, música, dibujo y pintura en García Lorca y Alberti, o la perfecta fusión del poema con la melodía musical realizada por Gerardo Diego, sin contar las experiencias teatrales y cinematográficas que unen distintas artes y principios estéticos, y las colaboraciones interpersonales (García Lorca-Manuel de Falla, Dalí-Buñuel...). Por otro, hay escritores más marginales —y en ocasiones marginados— que no practicaron el arte total en un sentido estricto y programático, ni destacan por cooperar con músicos, pintores, cineastas u otros artistas, pero se acercaron a ella por caminos diferentes, por ejemplo, integrando tradiciones discursivas en tensión dialéctica. Ni todo ello debería causarnos sorpresa, siendo el concepto mismo de obra de arte total —desde el mismo Wagner en adelante— asunto de discusión y de múltiples interpretaciones.

El caso de Juan José Domenchina (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1959) es uno de los más peculiares, aunque, ciñéndose al

ámbito poético pre-exilio, no sería tarea ardua rastrear en sus versos sonoridades distintivas e insólitas, así como imágenes visuales y plásticas, que revelan una sensibilidad musical y pictórica. Análogamente, en su dimensión de crítico literario y colaborador de revistas, bajo el seudónimo de Gerardo Rivera, es posible —pero no fácil— encontrar referencias a la idea de arte total. Sin embargo, hay un ejemplo llamativo que pertenece a su vertiente novelística, poco estudiada y cuantitativamente escasa[1]: *El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo)*.

La obra consta de cuatro fragmentos que vieron la luz en Valencia en 1937, durante la Guerra Civil, pero se indican fechados —probablemente refiriéndose a la redacción— en Madrid entre 1926 y 1930, los primeros tres, y en 1929, el cuarto. Respectivamente, la publicación se llevó a cabo en el número II de *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura* (Domenchina, 1937a y 1999) y en el número XII de *Hora de España* (Domenchina, 1937b y 1999). Este último texto presenta una nota inicial a pie de página que dice: «Del libro inédito del mismo título. En el segundo número de "Madrid", Revista de la Casa de Cultura, se publicaron ya tres fragmentos de esta novela».

El libro inédito del mismo título es casi seguramente el que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, con signatura Mss/22270/1, titulado *El desorientado: novela*, aunque desconocemos qué tipo exacto de relación hay entre los cuatro fragmentos publicados y el texto del manuscrito. Este forma parte del apartado número cuatro (serie «Obra de creación») del Archivo

[1] Solo en un caso se puede hablar de una novela íntegra y publicada como tal: *La túnica de Neso*. La obra apareció en Madrid en 1929, en la colección de «Grandes novelas humorísticas» de Biblioteca Nueva (Domenchina, 1929 y 1994), pese a que el aspecto humorístico fue valorado negativamente por Jiménez Caballero en sus reseñas (1929a y 1929b), y más tarde por García de Nora (1958, 233-234). El psicoanálisis es un pilar de la obra y ha sido estudiado por Anne-Cécile Druet (2013a y 2013b); otro estudio que trata el tema es Vaiopoulos, 2025. Antes, el escritor había publicado la novela corta *El hábito* (Domenchina, 1926 y 1993), un texto bastante caótico que sobresale por su léxico médico críptico y su potencial erótico. Sobre la prosa narrativa de Domenchina y su papel dentro de la prosa vanguardista española hay estudios de Bellver (1979, 35-56), de Enrique García Fuentes (Domenchina, 1994) y de Rodríguez-Fischer (Domenchina, 1999).

personal de Juan José Domenchina, donado por Ernestina de Champourcín a la BNE, en 1982, y sigue inédito y sujeto a los derechos de autor, sin la autorización de los herederos a la reproducción digital[2]. El manuscrito es un borrador autógrafo de 279 hojas, con numerosas correcciones, que incluye en los primeros folios (8-16) una carta de Domenchina a Juan Ramón Jiménez, y luego el texto de la novela —cuyo comienzo es «Madrid no es solo la costumbre, sino también el lujo de los madrileños...»—, con algunas hojas de notas intercaladas[3]. Tampoco hemos podido averiguar cómo se conectan el manuscrito y los fragmentos publicados con los textos reunidos bajo el título «Don Juan y otros ensayos» (de la misma sección del archivo material), otro borrador autógrafo, de 77 hojas, de carácter misceláneo, que incluye por lo menos dos escritos de interés: «Don Juan: retrato» y «Don Juan: genio y figura»[4].

Los textos publicados en *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura* pertenecen a tres tipologías distintas: I. «De los aforismos y notas de don Juan» (Domenchina, 1937a, 75-77); II. «De las citas de don Juan» (77-79); III. «Del diario de don Juan» (79-82); mientras que el trozo que vio la luz en *Hora de España* está formado solo por algunas páginas «Del diario de don Juan» (Domenchina, 1937b). El título general sigue siendo el mismo *El desorientado*, siempre acompañado por el subtítulo *Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo*, rótulo cuyos elementos merecen cada uno un comentario aparte, empezando por el último en orden de aparición. La referencia a un nuevo don Juan coloca la narración en una

[2] De acuerdo con la respuesta de la BNE a mi solicitud de reproducción del manuscrito, que obviamente no ha dado el resultado esperado.

[3] Según la descripción del manuscrito del catálogo de la BNE, la foliación original es a tinta, es independiente para cada parte y presenta numerosos saltos; además el versus de cada folio es en blanco, excepto los 2-4, 138, 142 bis, 144 y 144 bis, que están escritos por ambas caras, mientras que los folios 129, 133, 137 y 139 son en blanco.

[4] De acuerdo con la misma descripción del catálogo de la BNE, hay algunas hojas de notas intercaladas y algunos ensayos más, uno titulado «La tormenta» y otros sin título; el versus de cada folio es en blanco, excepto los 31 y 39-43, que están escritos por ambas caras, mientras que la hoja 30 es en blanco.

exterminada cadena de obras, de la cual constituye un «nuevo» eslabón, junto con una miríada de textos vinculados entre ellos por la presencia de la misma tipología de protagonista, lo que constituye una recuperación de un emblema de la tradición española, empezando por *El burlador de Sevilla*. Sin embargo, retomar esta figura en las primeras décadas del siglo XX significa someter a don Juan a un proceso de intensa reelaboración, lo que varios escritores e intelectuales llevaron a cabo con distintos propósitos (López, 1986). La versión presentada por Domenchina es un *apócrifo*, es decir falso, espurio o ilegítimo, dependiendo, en nuestra interpretación, del sentido de extravío y pérdida de rumbo, explicitado en el título primario por el adjetivo sustantivado *desorientado*.

1. El don Juan desorientado de Domenchina

Lo primero que conocemos de este nuevo don Juan inauténtico son sus aforismos, notas y citas literarias favoritas, que lo caracterizan como un hombre que quiere autopercibirse como un seductor, citando diez veces el nombre del mítico personaje. De sus opiniones se deduce que constantemente intenta atraer y enamorar y se considera a sí mismo un exitoso conquistador de mujeres, pero, al mismo tiempo, es movido por una eterna insatisfacción con toda experiencia amorosa y sexual, por no volver a encontrar la emoción de cuando quiso de veras por primera vez. Necesita a una mujer, una que le juzgue heroico y busque completarse en él y con él, para alcanzar ambos la plenitud, y sin embargo manifiesta todo concepto tópico de la tradición literaria misógina y donjuanesca. Por ejemplo, defiende la idea de que tener suerte con las mujeres solo le ocasiona a uno escepticismo y neurastenia, y manifiesta un claro deseo de trasfigurar a las ya conquistadas, trasmitiéndole el «morbo sublime del sufrimiento» (Domenchina, 1937a, 75), y afearlas, para que nadie más quiera poseerlas. Asimismo, atribuye al género femenino la falta de humor, sinceridad, grandeza de alma y curiosidad intelectual, y aplica el consabido doble estándar moral entre los sexos que le lleva a despreciar a toda mujer, rechazando a las difíciles por difíciles, considerando a las honradas como «tesoros escondidos, que, solo porque nadie los busca, están seguros» (Domenchina, 1937a, 76), y

declarando que no le tientan ni «la virginidad candorosa de la púberes incipientes», ni «la virtud, ya esclerosada y rígida de las doncelluecas» (Domenchina, 1937a, 77). Entre los aforismos y notas destacan algunos juegos anfibológicos chistosos, con doble lectura sexual, como las siguientes:

> No gusto yo de que las mujeres me ensalcen, colocándome sobre su cabeza; ni de que me denigren, poniéndome a sus pies. Me basta con que me dispensen una acogida intermedia, mediocre, equidistante de entrambos extremos. [...]
> Me aconsejan que abandone a las mujeres y que me consagre al estudio de las matemáticas. Pues bien: la mujer es parte alícuota del hombre. Y el hombre es la bisectriz del ángulo femenino (Domenchina, 1937a, 75).

Hasta la alusión a la inversión satírica y sacrílega de una oración femenina a la Virgen: «Señora, Vos que conseguisteis la gloria de concebir sin pecar, otorgadme a mí la gracia de que pueda pecar sin concebir» que está precedida por la constatación de que «Don Juan, según los hipócrates es estéril» (Domenchina, 1937a, 75-76).

Lo que el don Juan apócrifo no hace es actuar: no relata encuentros con mujeres que desemboquen en prácticas sexuales, y todo se resuelve en alusiones a una vida meramente literaria, alimentada por textos que hablan del asunto de una forma teórica y tópica que recuerda la experiencia paralela del protagonista de *La túnica de Neso*. Este personaje también, de vez en cuando, se auto-asocia explícitamente a don Juan y, aunque narra concretas vicisitudes eróticas, siempre el sexo aparece fútil e insatisfactorio, marcado por el miedo a la paternidad y a la homosexualidad, a menudo masturbatorio, y en ocasiones problemático (ninfomania, impotencia, sexo inorgásmico y disfuncional..., con referencias a otros personajes de la novela).

En el caso de *El desorientado*, el tejido intertextual incluye a Heine, «el placer no es más que un dolor muy agradable» (Domenchina, 1937a, 75), a Montaigne, «hay ciertas cosas que se ocultan con objeto de enseñarlas» (76), a La Bruyère, «una mujer no separa nunca su estimación de su gusto» (76), a Dante, «per me si va

tra la perduta gente» (76, en italiano en el texto), a Amiel, «la mujer tiende a la asimilación rápida y usurpadora. Transforma sin vacilaciones las reminiscencias en hallazgos personales» (78) y otros, hasta llegar a Santa Teresa y al Arcipreste de Talavera, para satirizar la moralidad de las monjas, y al Eclesiastes, «Lo que busca mi alma, y no encuentro; un hombre entre mil he hallado; mas mujer de todas estas nunca hallé» (77). Una mezcla de fuentes que desorienta, a veces por lo incoherente, pese al hilo conductor misógino, y a veces por lo sujetivo, por el modo de que este don Juan reinterpreta los contenidos y los retuerce para sus propios fines.

Mención de honor merecen el aforista La Rochefoucauld[5], el dramaturgo alemán Hebbel[6] y el filósofo Nietzsche[7], todos ellos exponentes de un pensamiento que va de lo cínico y escéptico a lo trágico irracionalista, sin olvidar el matiz misógino expresado con distintos grados de vigor, es decir el tipo de contenidos que necesariamente le corresponden a un autoproclamado don Juan post-decimonónico y decadente, que quiere conformarse a este modelo de seductor, adoptando una actitud amoral. Sin embargo, con ironía, por ejemplo cuando cita el ensayo *El sexo y el carácter* (1903), de Otto Weininger: el joven filósofo afirma aquí que cada individuo es una mezcla de elementos masculinos y femeninos, y asocia lo masculino con lo activo, productivo, lógico, moral y consciente, y lo femenino con lo pasivo, improductivo, ilógico, amoral e inconsciente; por lo cual, mantiene que hay que aniquilar toda la esencia de lo femenino para que la humanidad evolucione

[5] François de La Rochefoucauld defendió una idea muy cercana al modo de ser de don Juan, es decir la fuerza del amor de uno hacia sí mismo, el *amor propio*, una forma egoísta de amor, que siempre mueve al hombre, aun cuando parece virtuoso, porque siempre va buscando su satisfacción personal; de esta idea nace un pensamiento centrado en la hipocresía, el cinismo y la desilusión. La presencia de La Rochefoucauld también consta en los preliminares de *La túnica de Neso*, con una cita en lengua original («On parle peu quand la vanité ne fait pas parler. Le ridicule déshonore plus que le déshonneur»; Domenchina, 1994, 7), que remite directamente a la vanidad y a la logorrea del protagonista, así como a las distintas situaciones que le hunden en lo ridículo.

[6] A Christian Friedrich Hebbel don Juan hace referencia dos veces, mencionando antes a Judith y luego a Holofernes, protagonistas de su primera tragedia, de 1840.

[7] De Friedrich Wilhelm Nietzsche don Juan se limita a retomar algunas citas relacionadas con su visión del artista.

hacia la completa realización de su potencial. Esto lleva a nuestro don Juan a concluir sarcásticamente que «si prospera la ambición de este filósofo, me veo cesante» (Domenchina, 1937a, 77).

Entre las notas también sobresale la exaltación del tacto, como sentido privilegiado de la experiencia amorosa, sobre todo en esta mención del fisiólogo y antropólogo italiano Paolo Mantegazza:

> Siempre supuse que en el amor todo es cuestión de tacto. Esta suposición mía la corrobora Montegazza [*sic*], que denominó al amor material «la expresión superior del tacto» (Domenchina, 1937a, 77).

Seguida por otra similar:

> Cada mujer se nos lleva un jirón de mirada, de mirada táctil. Un desgarrón de intuición posesoria. Acaban por dolerle a uno los ojos (Domenchina, 1937a, 77).

Cabe recordar que en la misma época, Domenchina publica el poemario *El tacto fervoroso* (1930), donde se aproxima a temas donjuanescos, con textos donde cobran protagonismo las pasiones eróticas, y el vigor vital juvenil colisiona con la desilusión de la madurez.

Y por fin las referencia al arquetipo heracleo: Hércules es modelo de energía y virilidad, pero también víctima de tortura, como se ve en *La túnica de Neso*, cuyo título remite directamente a la muerte de este héroe mitológico. En el mito, Hércules fallece por ponerse la túnica empapada en la sangre envenenada de Neso —un centauro que él había matado— que le otorga su esposa Deyanira, convencida de que gracias a ella su marido aborrecerá a todas las demás mujeres. En realidad, se trata de la venganza post-mortem de Neso, ya que cuando el héroe se pone la túnica, esta se le pega al cuerpo y la piel empieza a desprendérsele, sin que él logre deshacerse de la prenda. Incapaz de resistir al dolor, Hércules muere arrojándose a las llamas de una pira. Metafóricamente, la túnica de Neso representa una fuerza destructora que devora desde dentro, una pena tanto física como moral, que conduce inevitablemente hacia la muerte. En la novela, la referencia mitológica actúa como alusión proléptica a la

conclusión y se explica solo tras el desenlace: siguiendo las pautas de la muerte de Hércules, Arturo opta por poner fin a su sufrimiento delante de los espejos del cuarto de baño en los que se reflejan las llamas de un bidón de gasolina ardiendo, en una manifiesta actualización vanguardista del mito. En el epílogo epistolar de un confidente del protagonista, se hace patente la metáfora de la túnica, un traslado de la neurosis que envolvía a Arturo y de la que no ha conseguido liberarse. En cambio, en los aforismos y notas de don Juan, Hércules es el prototipo de la sexualidad masculina y de su ostentación frente a la pretensión de hombría de las mujeres varoniles:

> en mi concepto, el arquetipo o molde de don Juan lo constituye Herakles [...], que pernoctó y cumplió holgadamente con las cincuenta hijas de Thespios. Este alarde de varonía dice bien a las claras lo que es don Juan. Porque este es un alarde [...] que no todos los hombres [...] se pueden permitir. [...]
>
> Herakles, Don Juan hercúleo, gustó de mujeres diferenciadas. Así, dio muerte a Hipólita o Melanipia, reina de las Amazonas, y a muchas de sus secuaces, todas las cuales serían unas repugnantísimas viragos (Domenchina, 1937a, 76-77).

Si de la escritura gnómica, considerada una vía de acceso a la mente del personaje, se pueden deducir varios aspectos de su caracterización, el modo de ser de este don Juan se desarrolla y se confirma en el fragmento de diario que sigue, otra modalidad de escritura que permite penetrar su interioridad. De hecho, en *El desorientado*, Domenchina juega con los recursos de las teorías freudianas (como hace de modo más rotundo en *La túnica de Neso*, con la sesión de psicoanálisis, la técnica de asociaciones espontáneas, la interpretación de los sueños...) y aprovecha de sus medios para ahondar en la mente del personaje e intentar reproducir el fluir de los pensamientos.

Buena muestra de este proceso es el comienzo de la primera de las dos páginas de diario, que se abre con la reflexión de que todos los logros que alcanza le parecen a don Juan muy poco, mientras que la vida tendría que reservarle algo excelso; de aquí nace una amarga insatisfacción que le conduce a la siguiente cavilación:

> Vale más el hallazgo que el disfrute. Vale más obtención que tención. En la obtención hay tensión de conquista; en la tención, negligente regodeo de usufructo. Claro es que yo jamás tengo porque —y lo diré unamunescamente— tener es contener, y contenerse en la tención; y yo no me detengo en lo que tengo, ni en rigor lo contengo, porque sólo se me logran hallazgos insuficientes, cuyo disfrute, para un espíritu de mi altura, equivaldría a detentación de minucias; esto es, de algo, que apenas es algo y que, por ende, no me corresponde (Domenchina, 1937a, 79).

Si este ejemplo permite enfocar el tipo de elucubración, que parece un fin en sí misma, el fragmento siguiente, acerca del llanto, ilustra cómo Domenchina juegue *quevedescamente* con el vocabulario insertando términos médicos relacionados con los aspectos menos agradables del cuerpo, sus secreciones: en este caso, disertando acerca del momento sublime en el que el dolor se convierte en lágrimas, añade que el llanto carece de dignidad estética, porque genera mucosidad que el escritor llama «coriza» («El llanto, como la coriza, es mixágeno») y «pituita» («cuando una mujer llora, nos humedece de ternura ... y de pituita»; Domenchina, 1937a, 79).

Otro aspecto del pensamiento de nuestro don Juan que aflora en estas páginas de diario son sus contradicciones, por ejemplo, declara quererse liberar de todo tipo de ecuanimidad, por identificarla con la tibieza y la mediocridad, pero, al mismo tiempo, rechaza tanto al hombre que se descompone en la expresión de sus emociones, como al que calcula y mide todo tipo de reacción. O bien, en el caso de las estrategias amorosas, quiere ostentar intrepidez, seguridad y conocimiento de lo femenino, cuando en realidad tiene miedo de ser engañado por las mujeres, y de esto depende buena parte de su misoginia. Es evidente, por ejemplo, al hablar del amor en la edad madura, cuando deja de animarse tanto el espíritu como el cuerpo:

> Cuando uno ya no se siente idóneo para supervalorar a una mujer, para soñar despierto; para absorber, alternativamente, y con fe ciega, las estrictas dosis de ilusión y de engaño, que

> distribuye, con suma justeza, el femenil instinto, y que atizan y perenizan la sagrada lumbre..., está uno, mal que le pese, al margen del amor (Domenchina, 1937a, 79).

O al introducir la idea de las «curvas» de las mujeres, las reales de sus cuerpos y las metafóricas de su estilo de vida, y el tono se hace burlón:

> a la merced de las curvas tiránicas que son la vida que la mujer efunde, ¿cómo llegar a feliz término? Por lo humorístico y pícarescamente [...] se habla de «las curvas de la mujer», a las que se atribuye su más vivo incentivo [...] La mujer es eso: el despótico predominio de las curvas. Rectitud y hombredad son conceptos idóneos, que se sustituyen. De un punto a otro tiende el hombre —viril, recto— una recta; la mujer, entre arrumácos y perplejidades, interpone sus curvas (Domenchina, 1937a, 79).

Sin embargo, el tema dominante del diario del 11 de julio es la inconstancia femenina: lo que le da más miedo a don Juan —y hace de él un misógino— es el considerar a la mujer una criatura necesariamente cambiante y mudable, por su misma constitución. Este es el tema que le obsesiona y que malogra cualquier juicio positivo que intente expresar sobre las mujeres, como la conversación con su prima relatada en el diario, cuando don Juan se propone «improvisar un panegírico de la fémina, complemento fatal del hombre» y el discurso se convierte «en sardónica diatriba» (Domenchina, 1937a, 80). Ni siquiera en esta parte, el personaje abandona las citas y las referencias intertextuales, empezando por un análisis freudiano de la relación entre el hombre y la madre y entre el hombre y todas las mujeres que encontrará sucesivamente, para seguir con Nietszche y la defensa de la mujer-madre como mujer-cuerpo, falta de valores espirituales e incapaz de amistad, y acabar con Artzibachev, que limita la razón de ser del sexo femenino a la juventud: «Todas las muchachas [...] parecen princesas; pero nunca llegan a reinas» (Domenchina, 1937a, 81). Finalmente, recurre a Papini en contra del casamiento:

> Estas reinas malogradas [...] a trueque de un instante de dicha, exigen [...] un oneroso estipendio de afanes continuos, sin prescripción: fidelidad a ultranza, adición eviterna. Matrimonio. «El matrimonio —dice Papini— es una promesa de felicidad y una aceptación de martirio» (Domenchina, 1937a, 81).

La conversación sigue con una defensa de don Juan concretada a fuerza de citas, acumulando referencias intertextuales, encajando frases y máximas ajenas, a fin de plasmar una imagen preconstituida de sí mismo, autocomplaciente y cínica, y un prototipo femenino negativo, centrado en la inconstancia o en el desengaño absoluto —dejaría la volubilidad solo frente a la desilusión, la fealdad y la falta de alternativas— para terminar con un inevitable silencio:

> No dije más. Hice Mutis, que era lo único que podía hacerse con algún garbo en conyuntura semejante. A episodios y exabruptos de esta índole les debo yo la inequívoca fama de loco que disfruto entre amigos y deudos (Domenchina, 1937a, 82).

De naturaleza distinta es el fragmento aislado del diario fechado a 15 de junio (Domenchina, 1937b), otro texto que puede ejemplificar cómo la búsqueda de efectos antirrealistas no conlleve solo la destrucción del personaje y de la malla espacio-temporal tradicionales, sino también la adopción de un estilo que traslada al ámbito de la prosa el sincretismo, la simultaneidad, el hermetismo y las otras innovaciones del lenguaje poético y pictórico. En este sentido, destaca el empleo insistido y burlesco de la analogía, el recurso retórico que permite asociar entre sí cosas y palabras de forma intuitiva, a menudo arbitraria, sin fijarse en la distancia que las separa en la realidad compartida objetiva. El blanco de Domenchina parece ser la idea de que las analogías, acercando imágenes sin explicitar los nexos relacionales, posibiliten la creación de un entramado que renueva nuestro modo de pensar el mundo, un proceso que se evidencia en el incipit de nuestro texto:

> He estado a pique de atrapar, intelectualmente, una pulmonía. Sí, sí; intelectualmente; por enfriamiento psíquico y a consecuencia de una ducha de imágenes. ¡Es tan tentador, y tan arriesgado, jugar con las imágenes! Sobre todo, con las que constipan. (Domenchina, 1937b, 23).

Empiezan así unas páginas de diario que alternan la narración de una experiencia vivida por don Juan, algunas digresiones de carácter filosófico y de tendencia misógina, y un flujo de imágenes insólitas, usado conscientemente como instrumento psicológico. Todo con un estilo que quiere sorprender mediante la sucesión de palabras extravagantes y desusadas, seleccionadas y yuxtapuestas según criterios rítmicos y fónicos antiprosaicos, aunque Domenchina no trate de alcanzar una prosa lírica pictórica y evocativa. La secuencia anecdótica relatada —que se podría definir una tenue trama— no involucra al lector mediante la mímesis, ya que ni sigue la lógica ordinaria ni trata asuntos comunes, sino que se aleja de la idea de obra asequible, o «transparente», optando por la búsqueda del efecto asombroso, que pasma y desconcierta al lector. Así sigue el incipit, justificando la riqueza de detalles:

> El trance es chusco. Pero lo narro con toda puntualidad. Esta puntualidad no es regodeo de ufana inverecundia; ni palidonia humilde de pecador contrito. No asume ninguna de estas dos formas de la ostentación. (Domenchina, 1937b, 23).

Tras una digresión sobre los extremos de retractar o exhibir el pecado, se insinúa la meditación metaliteraria:

> Pero, ¿adonde voy? En veces me dejo a merced de la pluma. Mi puntualidad en este relato no es, pues, pesadumbre ni alarde, sino sencilla y simplemente mi manera, exigente, morosa, de narrar. Todo está en el detalle. Si un matiz se escabulle ya no hay todo perfecto. [...] De suerte que yo, cuando escribo, no me resuelvo a prescindir de un solo átomo esencial, por muy humilde y sin relieve que se me antoje. Y no peco de prolijo, pues una síntesis perfecta ha de ser jerárquica emulsión de los ingredientes todos del análisis.

> La jerarquía salva del caos babélico (Domenchina, 1937b, 24).

Para pasar después a la narración propiamente dicha de la «ducha de imágenes» —definida «¡Hidroterapia pintoresca!»— que tiene lugar a la hora de la siesta en un día caluroso de junio que anticipa la canícula veraniega.

En ocasiones Domenchina logra el propósito de asombrar al lector con juegos retóricos y metafórico que rayan en lo quevedesco, por ejemplo, recurriendo a reificaciones y personificaciones, como cuando don Juan describe una sensación de

> peso desagradabilísimo en las plantas de los pies, como si llevase medias suelas de ese hediondo betún, o jesuítico aglutinante, que, según una grácil e intelectual comadrona, ex edil de esta villa, está hecho con meconio de munícipes natos, mugre de concejal y sangre de contribuyente (Domenchina, 1937b, 25).

O asocia el aire caliente y denso a las «entrañas de morena» (Domenchina, 1937b, 25) y el canapé del saloncito donde está intentando descansar a un cuerpo cuyas «curvas gráciles encierran un ánima femenina», aludiendo también a las «nalgas considerables y de mucho cumplido» que allí dejaron «remembranzas redondas, glúteas, de feminidades de excepción» (Domenchina, 1937b, 26), hasta llegar a zaherir al canapé «con una triple injuria despectiva. "Eres insinuante, incómodo y estrecho, como una mujer" -le dije-» (Domenchina, 1937b, 27).

La verdadera lluvia de imágenes comienza porque «la sed y el sopor de la siesta, inconciliables, urdían y atizaban un grotesco conflicto» (Domenchina, 1937b, 27), que se describe con abundante léxico técnico vinculado con la fisiología (faringe, pirosis, ácido clorhídrico, úlcera, glotis, epidermis, glándulas, calambre, hiperestesia...), hasta cuando don Juan, afligido por la sed, pero incapaz de moverse, piensa acudir a su fantasía para solucionar el problema:

> Perezosamente, y sin esfuerzo físico, podía avenirme con la sed de mi fiebre. ¡Señor! El poeta, ¿no es todopoderoso? En lo subjetivo, ¿no es todopoderoso? Concebí, ipso facto, una ocurrente estratagema. […] Primeramente, pronuncié y paladeé […] un nombre legendario, y exótico: Gambrinus. Este nombre comenzó a henchirme de burbujas trémulas, de oro hialino, y me amargó gratamente en el paladar como el lúpulo. He aquí el origen del milagro. De Gambrinus […] surgió, como un fuste de espuma, la espiritual maravilla, el soliloquio tácito y refrigerante. La evocación, enjuta en un principio, trocóse en regalada y morosa aparítmesis; en enumeración fruitiva de calidades, aspectos, panoramas, situaciones, abstracciones, relaciones, matices y hallazgos desalterantes (Domenchina, 1937b, 28).

El poder creador de la palabra poética desencadena una amplísima enumeración, un flujo de conciencia en el cual se da la concatenación analógica de imágenes aparentemente desvinculadas, cuyos nexos estriban en la experiencia vital y cerebral del protagonista, que afirma:

> He aquí a la letra […] el refrigerador monólogo antedicho: «Gambrinus. Alemanes. Barrigas de alemanes. […] Eter etílico. Muchacitas trasudadas y ligeras de ropa. Lechugas. […] Brocal y vaho del pozo. Pradera. Musgo. Césped. Descote y brazos de jamona, en los jardines, al socaire de un guarda dormido. Pétalos de rosa. Lóbulos grosezuelos de orejas cándidas. Amanecida en la Pradera de San Isidro. Carretas con algas por los senderuelos de la costa. Levante salobre. Batistas blancas, con mujeres dentro. Luna de otoño sobre el río. Barrancos por la noche. Idilio al relente. Nevada con modistas, al corro, en el Retiro. Manar recóndito, en la umbría, del fontanar humilde. Epitalamio rispido, gatuno, con escarcha sobre las tejas de enero (Domenchina, 1937b, 28-29).

Igualmente, don Juan piensa aplicar la misma estratagema al revés —«Una enunciación llamativa y caliente de estampas tórridas» (Domenchina, 1937b, 30)— cuando la idea del agua se hace tan dominadora como para producirle conatos de vómito; sin embargo, decide tocar el timbre y pedir una infusión que le evita contraer la

pulmonía intelectual mencionada al comienzo del texto. El círculo se cierra con el protagonista que se pone a escribir las páginas que el lector tiene ante sus ojos, en un saloncito decorado según los tópicos del estetismo decadente (un Buda criselefantino, un baldaquino, fetiches exóticos, una repisa barroca, mayólicas...), para enfrentarse con otro lugar común, la diatriba entre arte puro y comprometido:

> El arte puro, exquisito, por sí sólo no refrigera. Esta verdad se me cuaja en la comisura de los labios, [...], de suerte que mi boca, a mi pesar, se ríe. Pero se ríe excilulosamente [...]. Sin embargo, la belleza, el primor, y aun la comodidad, me circuye. Pero la belleza, como la mujer, no existe por sí: hay que fruirla para que se logre (Domenchina, 1937b, 31).

Y concluye con la vinculación final entre los cisnes rubenianos y el mito de Leda revisado a la luz de la desmitificación burlesca misógina, con una alusión sexual a la robusta «afirmación» del toro en el mito de Pasífae en comparación con la línea curva de la «interrogación» del cuello del cisne:

> Con 38 grados, y en ellos, a la sombra, no se concibe el deliquio—voluptuoso, pero exquisitamente puro—de la mujer de Tíndaro [Leda]; halla más disculpa, y se me antoja más humana, jocunda y divertida la bestialidad de Pasífae. Leda pudo ser una clorótica delicuescente, cursi; Pasífae encarnó el arquetipo de la mujer de armas tomar. El cuello del cisne quizás sería, rubenianamente, una interrogación; lo del papá de Minotauro fué una afirmación robustísima... (Domenchina, 1937b, 31).

Con este texto, Domenchina se sitúa en una perspectiva vanguardista, en busca de matices novedosos como la experimentación lingüística y estilística, la atmósfera onírica y la ironía desmistificadora. Aquí, su orientación demoledora se dirige no solo hacia la narrativa tradicional, sino también hacia el modernismo, y estriba, por un lado, en la idea de desmantelar los sistemas prestablecidos ridiculizándolos y mofándose de sus tópicos, de modo que se abran grietas en una estructura de

apariencia sólida y monolítica, por otro lado, en el cerebralismo y en la alteración de la relación entre lectura y escritura, ya que se puede desarmar un edificio literario también mediante la disección minuciosa de sus integrantes y exigiéndole al lector un alerta constante, como explica Michel Dupuis (1986, 850-851).

2. Un deseo disgregador y una estética totalizante

¿Cómo situar esta prosa híbrida experimental en el panorama narrativo que precede la Guerra Civil? Las características de los fragmentos analizados de *El desorientado* coinciden en buena medida con los rasgos que Tania Collani (2013, pár. 31) atribuye a la narrativa de vanguardia, es decir la hibridación de géneros, la tendencia al pastiche y a la teorización, la ironía, el estilo antiprosaico que insiste en el uso de analogías y la actitud antidescriptiva. Para escribir novelas vanguardistas, el canon por deconstruir, en parte, seguía siendo la novela decimonónica, buscando retar sus componentes como se buscaba retar (la técnica de composición con alternancia de narración, descripción y diálogo, la estructura, los personajes y su construcción, el estilo y los lenguajes, la creación de un mundo de ficción relacionado con la realidad, los asuntos y valores transmitidos). Por otra parte, había que desafiar otros paradigmas procedentes del siglo XIX que se habían erigido en sistemas, o lo intentaban. Domenchina se sumó a estos propósitos, añadiendo su actitud escéptica y sarcástica. Por ejemplo, en la prosa narrativa surrealista de *La túnica de Neso*, se fijó en la originalidad del protagonista y en la renovación de los contenidos y temas, pero también tuvo que enfrentarse con la creación de juegos imaginísticos inéditos y con el problema de la forma de la expresión, insertando nuevos ritmos, símbolos inusuales, detalles humorísticos, una intención estética descubierta que remite al cultismo y al conceptismo quevediano (Vaiopoulos, 2025); otros optaron por reforzar el aporte lírico o incluyeron la que Guillermo de Torre llamó modernolatría, es decir la presencia marcada y exaltada de todo lo relacionado con las máquinas y con el progreso científico y

tecnológico, como explica Rodríguez Fischer (Domenchina, 1999, 49-50).

Los novelistas vanguardistas actuaron de modo variado y distinto, tan falto de uniformidad como para generar la duda acerca de la existencia de una narrativa de vanguardia propiamente dicha, diferenciada en sus puntos firmes de las modalidades narrativas tradicionales, tanto realista, como modernista, y dotada de requisitos compartidos solo suyos. Entre estas bases imprescindibles sobresale —como en los textos que acabamos de analizar— la naturaleza experimental y fragmentada, que traslada al ámbito de la construcción narrativa el mismo tipo de roptura que se dio en la representación figurativa tradicional y que hace hincapié en la yuxtaposición de fragmentos y en la presencia simultánea de elementos o perspectivas diferentes (Fariña Busto, 2019, 53-54)[8]. Otros fundamentos irrenunciables son subrayar el contacto con otras formas de arte y de pensamiento y especificar qué orientación toma el experimento narrativo, gracias a la presencia de largos y elaborados subtítulos, un rasgo manifiesto del caso que estamos tomando en consideración.

Concretamente, los géneros hibridados por Domenchina en *El desorientado* son la escritura gnómica y el diario íntimo, y la mezcla produce un resultado que oscila entre la narración y la prosa ensayística miscelánea, pero en el subtítulo el escritor propone un distinto tipo de mestizaje entre glosa, ditirambo y vejamen, creando no solo un programa estético que se mueve entre tradición y renovación, sino también un concepto personal de arte total.

El término glosa revela una finalidad explicativa o didascálica, remitiendo a las aclaraciones que se ponen al margen de un texto para dilucidar una expresión o parafrasear un pasaje de cierta complejidad; glosar también significa comentar y amplificar

[8] La autora remite al *Catálogo de la exposición «Dadá y constructivismo»*, de 1989, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde Andrei Nakov publicó el estudio «La revelación elemental» (pp. 13-24); aquí subraya la idea de que los descubrimientos científicos de la época (partículas atómicas, teoría de la relatividad...) afectaron al concepto de obra de arte: el nuevo sentido que esta cobraba depende de un principio de constitución interno que une los fragmentos o partículas elementales que la constituyen.

una obra preexistente e implica una relación neutra en cuanto a la valoración de la tradición donjuanesca. Distinto es el caso de los términos ditirambo y vejamen, en patente antítesis entre ellos y evidentemente vinculados con un juicio de valor. El primero explicita una finalidad encomiástica, indica la voluntad de alabar, y de forma exagerada, a don Juan o a las figuras que menciona, y también implica una dimensión ritual de la escritura, siendo en origen la composición de carácter laudatorio dedicada a Dioniso. El vejamen, en cambio, expresa un propósito lúdico-satírico, remitiendo a los poemas festivos satíricos y a los discursos de índole burlesca típicos de los certámenes académicos del Siglo de Oro; su esencia es la evidenciación de los defectos, en este caso del protagonista o de otros personajes históricos o inventados aludidos en la obra, y puede desembocar en la deformación caricatural de la «víctima», o bien, en el caso de un mito, como el de don Juan, en su desmitificación.

El oxímoron ditirambo-vejamen indica una tensión entre celebración e ironía, entre entusiasmo y distancia crítica; además, conlleva una mezcla de registros, que en el caso del ditirambo se extiende a una fusión de poesía, música y rito, sin olvidar que la glosa también evoca el mundo poético musical, siendo una técnica de variación con iteraciones. Estamos ante un subtítulo que anuncia un texto que potencialmente, al mismo tiempo, comenta, exalta y deconstruye el mito de don Juan, y de hecho se concreta en una obra sustentada por la intertextualidad, donde la disolución de los límites entre los géneros es un acto estético conciente y totalizante, encarnado por un protagonista que es puramente metaliterario y sintetiza planos temporales —pasado (tradición) y presente (vanguardia, actualidad)— y lenguajes: aforístico, anecdótico, filosófico, ensayístico, onírico, técnico-médico, irónico. En este sentido se podría asociar *El desorientado* con otras experimentaciones de la época donde las ideas filosóficas sirven de referente para el desarrollo de la idea artística y narrativa, como *El incongruente* (1922), de Ramón Gómez de la Serna, y *Teoría del zumbel* (1930), de Benjamín Jarnés. Sin embargo, el referente más cercano sobre el cual los fragmentos de Domenchina se injertan de forma intertextual es *Juan*

de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936), de Antonio Machado.

3. El juego machadiano de los apócrifos y las amargas circustancias vitales

La común resistencia antes en Valencia y luego en Barcelona, entre 1937 y 1939, durante la Guerra Civil, aproximó a Domenchina y a Machado física y espiritualmente, más allá de la diferencia de edad y tal vez de índole. Compartieron los ideales políticos y sociales, el compromiso con el boletín diario del *Servicio Español de Información. Textos y Documentos*, las colaboraciones en la prensa periódica y la notable actividad pública[9]. Los dos escritores intercambiaron cartas, como las que Ernestina de Champourcín conservó y publicó en los setenta (Champourcín, 1975-1976), comentaron recíprocamente algunas de sus obras, y Domenchina siguió dando cuenta de este profundo vínculo a la muerte de Machado y, más tarde, durante el exilio (Paz, 2006, 538-539). Esto es lo que atestiguan tanto la necrología para la prensa francesa que Domenchina escribió el 22 de febrero de 1939, en Toulose, en

[9] Durante su estancia en Rocafort (Valencia), Machado presidió el Patronato de la Casa de la Cultura, intervino en la Conferencia Nacional de las Juventudes Socialistas Unificadas, tanto en enero de 1937, como el 1 de mayo, cuando pronunció un «Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas»), y en el mes de julio en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en el que participó con el discurso de clausura «Sobre la defensa y la difusión de la cultura». Considerable fue la paralela dedicación de Domenchina a la causa bélica: con Ernestina de Champourcín se trasladaron a Valencia durante la segunda expedición de intelectuales evacuados de Madrid por el Quinto Regimiento y, pese a que se les dio la oportunidad de dejar en seguida el país, optaron por servir a la causa republicana desde dentro. En abril de 1937, Domenchina fue nombrado jefe del *Servicio Español de Información*, en el cual colaboraba Machado con regularidad. Además, ambos fueron muy activos en la prensa valenciana, por ejemplo en la revista *Hora de España*, hasta su último número (el XXIII, de noviembre de 1938, que ya no llegó a ver la luz) y en *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura*, editada por el Ministerio de Instrucción Pública.

cuanto supo del fallecimiento de don Antonio[10], como las palabras que le dedica en la *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* que editó en México, en 1941, y en el número de homenaje a Machado de la revista *Las Españas* de 1947[11].

Por su parte, Antonio Machado comenta los fragmentos de *El desorientado* publicados en *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura* (Domenchina, 1937a), en el septiembre del mismo año, y demuestra saber que estas son páginas de una obra más vasta, que considera «admirables». Subraya, asimismo, cómo Domenchina retome la paradoja nietzschana del deseo de gozar varias veces de una misma cosa por primera vez en la construcción de su don Juan, y define al personaje «el gran desmemoriado» capaz de recordar solo «experiencias primeras del amor, primera y última, puesto que ninguna de ellas dejó nada en el recuerdo que pudiera trabajarse con sucesivas» (Machado, 1937).

Volviendo al nexo intertextual entre *Juan de Mairena* y *El desorientado*, las «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos» del apócrifo profesor se reflejan como en un espejo cóncavo valleinclanesco en la «glosa, ditirambo y vejamen» del apócrifo don Juan, un mito que tampoco falta en la producción machadiana de forma directa, ya que con su hermano Manuel redactó y estrenó la obra teatral *Juan de Mañara* (1927)[12], ni en los apuntes de Mairena

---

[10] De acuerdo con Amelia de Paz (2006, 539), la necrología es «traducción parcial —con la correspondiente puesta al día— del artículo publicado por Domenchina en *La Voz* el 14 de mayo de 1936 a propósito de la cuarta edición de las *Poesías completas* de Machado, luego recogido en las *Nuevas crónicas de Gerardo Rivera*» (Barcelona, Editorial Juventud, 1938, 29-34) y al final del discurso afirma que seguía en posesión de los autógrafos machadianos de los poemas publicados en el *Boletín del Servicio Español de Información*, aunque huyendo solo había podido llevar consigo exiguas pertenencias.

[11] Siempre según Amelia de Paz (2006, 539), allí Domenchina reedita las *Coplas* machadianas publicadas en el *Boletín del Servicio Español de Información*, bajo el título «Acto en recuerdo de don Antonio Machado», *Las Españas*, 4, 29 de marzo de 1947, 9 15.

[12] Es una obra de teatro, en tres actos y en verso, escrita por Manuel y Antonio Machado y estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 17 de marzo de 1927; la historia es una reelaboración del mito de don Juan y de sus relaciones con las mujeres, ya que hay dos personajes femeninos que se disputan su amor y recorren caminos contrarios: Elvira, que al comienzo es perversa, mata a su

(Machado, 2023, 121-123 y 286)[13]. Y la relación entre los dos apócrifos cobra aún más vigor si se tienen en cuenta las intervenciones de Mairena en varios números de *La Hora de España*, con breves ensayos de títulos tan sugerentes como «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín» (I, enero de 1937, 7-11), o «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena (V, mayo de 1937, 5-12)[14]; incluyendo el número XII, pocas páginas antes del fragmento de Domenchina, con «Miscelánea apócrifa. Palabras de Juan de Mairena» (5-11 y 23-31, respectivamente).

Apócrifo es la palabra clave. ¿Por y para qué inventar un escritor fingido? ¿hay que valorar más la acepción de *secreto* e interpretar el recurso como una tentativa de ocultar algo, o la de *inauténtico*, centrándose en un deseo de mistificación? ¿con qué propósito los dos autores explotaron esta estratagema y retaron sus lectores en un juego de espejos?

Conocida son las invenciones machadianas de apócrifos, sobre todo la de Mairena y de su maestro Abel Martín, brillantemente sintetizada y analizada por Pablo del Barco en el estudio preliminar de su edición de *Juan de Mairena* (Machado, 2023, 11-58). Tras reflexionar sobre su tendencia a la creación de «máscaras» heterónimas, pseudónimas y complementarias, y reconstruir el proceso de nacimiento del profesor apócrifo, del Barco subraya la «afición de Machado por este tipo de enseñanza,

marido, es ayudada por don Juan para huir de la justicia y acaba por redimirse, mientras que Beatriz queda deshonrada por don Juan y lo asesina para que no pertenezca a ninguna otra mujer. Rosa Sanmartín Pérez (2007, 7) subraya que los hermanos Machado «retoman la leyenda del Don Juan y la historia, la de Miguel de Mañara, para crear una obra que funde lo clásico y lo moderno, lo poético y lo filosófico».

13 Mairena analiza algunos aspectos del mito, por ejemplo, la diferencia sobre la visión que de él tienen mujeres y hombres: la percepción femenina es un elemento imprescindible que convierte a un varón en don Juan, mientras que la masculina se centra más en la envidia y los chistes acerca de la capacidad de procrear. Asimismo, hay interesantes ideas acerca del contexto contrarreformista que lo vio nacer (lo que impide asociarlo a Narciso) y sobre el *Tenorio* de Zorrilla.

14 Machado interviene en cada uno de los 22 números publicados de la revista, desde enero de 1937 hasta octubre de 1938, y casi siempre a nombre del apócrifo, con pocas excepciones (solo en los números IV, VIII, IX y XVIII no lo utiliza).

sin los rigores [...] de la académica», encarnada por el modelo de la Institución Libre de Enseñanza, a través de charlas, conferencias, lecturas variadas, teatro, bibliotecas y tertulias. Mairena complementa a Machado y dialoga con él; juntos transmiten un pensamiento «no titubeante pero sí en permanente transformación, [que] va creando un racimo de puntos de vista para enseñar a mirar el mundo, y verlo» (del Barco en Machado, 2023, 51). La elaboración del filósofo docente Juan de Mairena incluye tanto la ficción biográfica y editorial, como la creación de un estilo de enseñanza, siendo un profesor, y de una visión del mundo, que Machado llega a expresar de una forma más libremente crítica, con el distanciamiento irónico necesario, justo gracias a este disfraz.

En la producción literaria de Domenchina se da la misma creación de múltiples trasuntos del escritor: si, por un lado, Gerardo Rivera es el nombre con el cual firma sus artículos y críticas literarias en el diario madrileño *El Sol* durante los veinte y se caracteriza por ser un mero seudónimo, por el otro la ya mencionada *Túnica de Neso*, en la «Noticia autobiográfica» preliminar se atribuye al alter ego Juan Miguel Ansorrena, que Domenchina define «uno des mis personajes inéditos, que se salió pirandelianamente del dédalo de un manuscrito para vivir y escribir por su cuenta» (Domenchina, 1994, 8) y, en la dedicatoria, describe la obra como

> uno de los «apócrifos» o «vergonzantes» de Juan Miguel Anssorrena —escritor plurinucleado y de enjundia, hasta hoy inédito— y, a la vez, y de hoy más, se incluye en los plúteos de mi *opera spuria*. Juan Miguel y yo nos atribuimos mutuamente, con recíproca animosidad, el maravilloso engendro que, en fin de cuentas, y como trasunto onírico, y un si no es freudiano, de un vivir patológico, quizás sea obra de cualquier «inconsciente». Por lo que yo, que soy su padre putativo, lo pongo bajo la salvaguardia de su nombre ilustre [de Alberto Díaz de Guzmán] (Domenchina, 1994, 6).

Es así que Domenchina, al mismo tiempo que se entretiene con el recurso de la autoría apócrifa, se inserta en la amplísima tradición de los paratextos que juegan con el tema de la paternidad de las obras literarias (el autor-padre, o padre putativo, o padrastro al estilo de Cervantes). Y años más tarde, ya exiliado, sigue con la

invención de un poeta medieval árabe español en *El diván de Abz-ul-Agrib* (1945), un título que evoca tanto la tradición lírica islámica del «diwan», como *El diván del Tamarit* de Federico García Lorca[15]; llegando al margen del engaño o burla editorial, otro de los recursos posibles de la literatura apócrifa.

Cuando le da la palabra a Mairena, Antonio Machado elige títulos ricos en términos que presumen un designio serio y didascálico (sentencias, consejos, notas, apuntes, palabras, ideas), con incursiones chistosas (donaires) o en el pasado (recuerdos), y los contenidos propuestos se alimentan de sustancia intertextual, sobre todo remitiendo a textos filosóficos, retóricos y sofísticos, pero también literarios[16]. El resultado es un modo de enseñar a interpretar la realidad y ver la vida, dependiendo de las experiencias, las lecturas y los modelos (incluyendo al maestro Abel Martín) que Machado imagina como raíces del pensamiento de su profesor apócrifo, un portavoz complementario. Al revés —y bajo el culto disfraz de glosa (comentario), ditirambo (exaltación) y vejamen (sátira)— los aforismos, las citas y las páginas de diario de Domenchina, por un lado, se sustentan en la intertextualidad llevándola al punto que el personaje resulta total y concientemente metaliterario, y por el otro redundan en la constitución de un ejemplo bastante risible de incoherencia, debilidad y contradicciones, un don Juan no modélico e inauténtico, que no tiene nada que enseñar en el ámbito de la seducción, ni de la escritura, y no se puede tomar en serio.

[15] Esta creación de Domenchina fue definida pastiche literario y se vincula con otra donde sigue el juego del apócrifo, titulada *Los jardines de Hafsa* (Romera Castillo, 1988).

[16] Menciona, por un lado, a Bergson, Husserl, Jaspers, Scheler, Heidegger..., por otro a Manrique, Calderón, Espronceda, Paul Valéry, Jorge Guillén... Dedica, además, mucha atención a la tradición folklórica popular.

Bibliografía

BELLVER, Catherine G. (1979) *El mundo poético de Juan José Domenchina*. Madrid. Editorial Nacional.

CHAMPOURCÍN, Ernestina de. (1975-1976) «A propósito de unas cartas de Antonio Machado». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 304-307. I. 432-434.

COLLANI, Tania. (2013) «Les avant-gardes et la narration. Pour une poétique anti-prosaïque», *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*. 24. (*Avant-gardes et littérature narrative européenne*, http://journals.openedition.org/ narratologie/6661)

DOMENCHINA, Juan José. (1926) «El hábito». *La novela mundial*. Madrid. Tomo I (texto 9). 65-127.

DOMENCHINA, Juan José. (1929) *La túnica de Neso*. Madrid. Biblioteca Nueva. Colección de grandes novelas humorísticas.

DOMENCHINA, Juan José. (1937a) «El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo)», *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura*. II. 75-82.

DOMENCHINA, Juan José. (1937b) «El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo)», *Hora de España*. XII. 23-31.

DOMENCHINA, Juan José. (1993) «El hábito». *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*. Lily Litvak (ed.). Madrid. Taurus. 361-403.

DOMENCHINA, Juan José. (1994) *La túnica de Neso*. Edición e introducción de Enrique García Fuentes. Madrid. Biblioteca Nueva.

DOMENCHINA, Juan José. (1999) «El desorientado (Glosa, ditirambo y vejamen de un nuevo don Juan apócrifo)», *Prosa española de vanguardia*. Ana Rodríguez-Fischer (ed.). Madrid. Castalia. 291-307.

DRUET, Anne-Cécile. (2013a) «La première représentation de la psychanalyse freudienne dans le roman italien et espagnol: Svevo et Domenchina, perspectives comparées». *Interprétations de la pensée du soupçon au tournant de XIXème siècle. Lectures italiennes de Nietzsche, Freud, Marx*. Elena Bovo, Antonella Braida et Alberto Brambilla (coord.). Besançon. Presses universitaires de Franche-Comté.

DRUET, Anne-Cécile. (2013b) «La introducción del psicoanálisis en la literatura española a través de su representación». *Asclepio. Revista de Historia de la Meidicina y de la Ciencia*. 65. 2.
http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.14

DUPUIS, Michel. (1986) «Le roman». *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Théorie*. Jean Weisgerber (dir.). Amsterdam. J. Benjamins. Vol. II.

FARIÑA BUSTO, María José. (1019) «Colores, palabras, sonidos, espacio, tiempo: en busca de la obra de arte total». *Káñina. Revista de Artes y Letras*. XLIII. 2. 53-76.

GARCÍA DE NORA, Eugenio. (1958) *La novela española contemporánea*. Madrid. Gredos. Tomo II.

JIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1929a) «Reseña de *La túnica de Neso*». *Revista de las Españas*. 4. 31-32. 112.

JIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1929b) «Reseña de *La túnica de Neso*», *El sol*. 19 de junio. 2.

LÓPEZ, Ignacio Javier. (1986) *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna (1880-1930)*. Barcelona. Puvill.

MACHADO, Antonio. (1937) «Notas al margen». *El mercantil valenciano*. 1 de septiembre. 1.

MACHADO, Antonio. (2023) *Juan de Mairena*. Edición e introducción de Pablo del Barco. Madrid. Alianza.

PAZ, Amelia de. (2006) «Notas a diez poemas de guerra de Antonio Machado». *Revista de Literatura*. LXVIII. 136. 537-567

ROMERA CASTILLO, José. (1988) «*Los jardines de Hafsa*, un inédito de Juan José Domenchina». *Epos. Revista de filología*. 4. https://doi.org/10.5944/epos.4.1988.9520 .

SANMARTÍN PÉREZ, Rosa. (2007) «La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos», *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*.
http://www.abelmartin.com/critica/sanmartin.html.

VAIOPOULOS, Katerina. (2025) «*La túnica de Neso* (1929), de Juan José Domenchina: entre vanguardia, estilo 'barroco' y psicoanálisis». *Herencias, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica. Manual de espumas III*. Marisa Martínez Pérsico (ed.). Peter Lang. 89-99.