

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

HOMENAJE A LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Fiat iustitia ne pereat mundus. Homenaje a Luis Beltrán Almería*

ROMO FEITO, Fernando. *Presentación*

MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia. *Luis Beltrán Almería, el intelectual que miraba hacia el este y se convirtió así en un excepcional teórico de la literatura –*

MORALES-RIVERA, Santiago. *La saga/gran fábula de L.B. – ROMO FEITO, Fernando. Una conversación con Luis Beltrán –* ESCRIG APARICIO, José Antonio. *El grotesco en los álbumes ilustrados infantiles –* GINÉS ORTA, Carlos. *Antibelicismo y risa en la literatura rusa –* RUBIO CREMADES, Enrique. *La risa y la prensa satírica en el Madrid romántico. THION-SORIANO*

MOLLÁ, Dolores. *El humorismo y la risa según Juan Valera –* CALLAU GONZALVO, Sergio. *San Isidro y San Isidoro regresan de Xibalbá: Microhistoria del origen de la agricultura en Mesoamérica –* ENCINAR, Ángeles. *Diálogo entre generaciones a través del cuento: Luis Mateo Díez, José María Merino, Pilar Adón y Sara Mesa –* EZPELETA AGUILAR, Fermín. *Pedagogía y novela: Galdós y Unamuno dialogan con Anatole France y Paul Bourget –* GARRIDO, Antonio. *El influjo de las redes sociales y los dispositivos de internet en la gestación de nuevos géneros narrativos –* GIDI, Claudia. *Teatro y didactismo. Notas sobre tres momentos clave –* MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *Impresiones de viaje: en el cruce de caminos hacia la novela –* URRACA DE LA FUENTE, Patricia. *Carmen Martín Gaité: la mujer andrógino y la mujer ensimismada- DUEÑAS LORENTE, José Domingo. Aproximación a la historia en la obra de Ignacio Martínez de Pisón -* MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. *El imaginario kafkiano a la luz del pensamiento de Luis Beltrán –* RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *La última Carmen Laforet: «Creciendo hacia la juventud» -* VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio. *El simbolismo del subsuelo en el cine hispánico reciente: figuras, géneros y raíces literarias. -* OTERO ÍÑIGO, Elizabeth. *El general en su laberinto, una fuga ensimismada.*

BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

HOMENAJE A LUIS BELTRÁN ALMERÍA

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Fiat iustitia ne pereat mundus. Homenaje a Luis Beltrán Almería*

ROMO FEITO, Fernando. *Presentación*

MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia. *Luis Beltrán Almería, el intelectual que miraba hacia el este y se convirtió así en un excepcional teórico de la literatura –*

MORALES-RIVERA, Santiago. *La saga/gran fábula de L.B. – ROMO FEITO, Fernando. Una conversación con Luis Beltrán –* ESCRIG APARICIO, José Antonio. *El grotesco en los álbumes ilustrados infantiles –* GINÉS ORTA, Carlos. *Antibelicismo y risa en la literatura rusa –* RUBIO CREMADES, Enrique. *La risa y la prensa satírica en el Madrid romántico. THION-SORIANO*

MOLLÁ, Dolores. *El humorismo y la risa según Juan Valera –* CALLAU GONZALVO, Sergio. *San Isidro y San Isidoro regresan de Xibalbá: Microhistoria del origen de la agricultura en Mesoamérica –* ENCINAR, Ángeles. *Diálogo entre generaciones a través del cuento: Luis Mateo Díez, José María Merino, Pilar Adón y Sara Mesa –* EZPELETA AGUILAR, Fermín. *Pedagogía y novela: Galdós y Unamuno dialogan con Anatole France y Paul Bourget –* GARRIDO, Antonio. *El influjo de las redes sociales y los dispositivos de internet en la gestación de nuevos géneros narrativos –* GIDI, Claudia. *Teatro y didactismo. Notas sobre tres momentos clave –* MUNGUÍA ZATARAIN, Mharta Elena. *Impresiones de viaje: en el cruce de caminos hacia la novela –* URRACA DE LA FUENTE, Patricia. *Carmen Martín Gaité: la mujer andrógino y la mujer ensimismada- DUEÑAS LORENTE, José Domingo. Aproximación a la historia en la obra de Ignacio Martínez de Pisón -* MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. *El imaginario kafkiano a la luz del pensamiento de Luis Beltrán –* RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *La última Carmen Laforet: «Creciendo hacia la juventud» -* VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio. *El simbolismo del subsuelo en el cine hispánico reciente: figuras, géneros y raíces literarias. OTERO*

ÍNIGO, Elizabeth. *El general en su laberinto, una fuga ensimismada.*

BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004). – José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39001. Santander.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* está recogido en los siguientes índices: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): C4. SCOPUS. DIALNET (Universidad de la Rioja). ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades). LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts). MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association). PIO (Periodical Index Online).

Correo electrónico: boletin@sociedadmenendezpelayo.es

© Sociedad Menéndez Pelayo

Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al BBMP. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insua (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Londero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zatarain (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

Índice

Nota de la Directora

<i>Fiat iustitia ne pereat mundus. Homenaje a Luis Beltrán Almería</i> <i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i>	5-8
---	-----

Presentación

Presentación <i>Fernando Romo Feito</i>	9-11
--	------

Acerca de Luis

Luis Beltrán Almería: el intelectual que miraba hacia el este y se convirtió así en un excepcional teórico de la literatura <i>María Antonia Martín Zorraquino</i>	15-35
La saga/gran fábula de L. B. <i>Santiago Morales Rivera</i>	37-48
Una conversación con Luis Beltrán <i>Fernando Romo Feito</i>	49-79

Risa y humor

El grotesco en los álbumes ilustrados infantiles <i>José Antonio Escrig Aparicio</i>	83-108
Antibelicismo y risa en la literatura rusa <i>Carlos Ginés Orta</i>	109-124
La risa y la prensa satírica en el Madrid romántico <i>Enrique Rubio Cremades</i>	125-152

El humorismo y la risa según Juan Valera <i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	153-172
--	---------

Géneros literarios

San Isidro y San Isidoro regresan de Xibalbá: Microhistoria del origen de la agricultura en Mesoamérica <i>Sergio Callau</i>	157-198
---	---------

Diálogo entre generaciones a través del cuento: Luis Mateo Díez, José María Merino, Pilar Adón y Sara Mesa <i>Ángeles Encinar Félix</i>	199-219
--	---------

Pedagogía y novela: Galdós y Unamuno dialogan con Anatole France y Paul Bourget <i>Fermín Ezpeleta Aguilar</i>	221-234
--	---------

El influjo de las redes sociales y los dispositivos de internet en la gestación de nuevos géneros narrativos <i>Antonio Garrido Domínguez</i>	235-248
---	---------

Teatro y didactismo. Notas sobre tres momentos clave <i>Claudia Gidi</i>	249-266
--	---------

<i>Impresiones de viaje</i> : en el cruce de caminos hacia la novela <i>Martha Elena Munquía Zatarain</i>	267-282
---	---------

Carmen Martín Gaité: la mujer andrógino y la mujer ensimismada <i>Patricia Urraca de la Fuente</i>	285-294
--	---------

Autores y problemas

- Aproximación a la historia en la obra de Ignacio
Martínez de Pisón
José Domingo Dueñas Lorente 297-316
- El imaginario kafkiano a la luz del pensamiento de
Luis Beltrán
Elisa Martínez Salazar 317-350
- La última Carmen Laforet: creciendo hacia la
juventud
Domingo Ródenas de Moya 351-370
- El simbolismo del subsuelo en el cine hispánico
reciente
Antonio Viñuales Sánchez 371-396
- El general en su laberinto*, una fuga ensimismada
Elizabeth Otero Íñigo 397-415

Bibliografía

- La epistolaridad como máscara del yo. Reseña de *La
novela epistolar española* de Patricia Urraca
Alvaro Ledesma de la Fuente 419-421

FIAT IUSTITIA NE PEREAT MUNDUS **HOMENAJE A LUIS BELTRÁN ALMERÍA**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Directora del BBMP
Universidad de Cantabria
ORCID: 0000-0002-1170-6098

Hacer justicia al arte, ese podría ser el lema campante en las armas del escudo intelectual de Luis Beltrán, pues a la teorización y revisión totalizadora del arte literario ha consagrado su vida académica y sus esfuerzos este profesor, este amigo, este maestro al que dedicamos el segundo monográfico del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* del año 2025.

Hacer justicia a Luis. Darle las gracias por sus desvelos, trabajos, magisterio y amistad, ese es el objetivo que un grupo de amigos, colegas y discípulos tuvieron cuando propusieron a esta centenaria revista la elaboración del número monográfico que sigue a esta presentación.

Debía sin duda la revista decir que sí a esta propuesta por varios motivos. Luis es uno de los grandes teóricos de la literatura actual. Luis ha colaborado en muchas ocasiones con la Sociedad Menéndez Pelayo, entidad que promueve esta revista, en publicaciones, en congresos, en afanes investigadores comunes, en

el propio número ordinario de este año para el que ha escrito un artículo y, por qué no decirlo, quien firma este escrito quisiera considerarse de algún modo discípula de sus enseñanzas, amiga y sobre todo admiradora de un intelectual independiente, que ha forjado un pensamiento propio que aspira a comprender y a explicar el arte.

El valor de Luis Beltrán como teórico de la literatura, indiscutible, se agiganta aún más si lo ponemos en relación con la independencia de su espíritu, con su enorme humanidad y con su singularidad como persona y como estudioso.

Grandes virtudes todas que también se presentaban en Marcelino Menéndez Pelayo: capacidad lectora, espíritu indómito-evidentemente en las antípodas ideológicas de Beltrán- presencia incómoda para quienes siguen las doctrinas sin pensar o discutir y deseo de construir un sistema de explicación del arte, una nueva estética.

Quiero interrumpir un momento el hilo conductor de estas líneas para recordar el desasosiego que me produjo mi lectura de la primera obra íntegra de Luis Beltrán, *Simbolismo y Modernidad* (2015), libro que él me envió amablemente cuando me invitó a participar en el Genus Novel. Era esta la primera vez en la que un investigador principal de un proyecto en cuya gestación yo no hubiera participado me invitaba a integrarme en él, una generosidad que ejemplifica bien claramente de qué tipo de hombre estamos hablando.

Confieso que volví atrás muchas veces sobre mis pasos, sobre mi lectura. Releía y subrayaba y escribía en los márgenes el signo de interrogación, otras veces las palabras por qué, cómo... Veía las urdimbres del pensamiento de Luis, pero me costaba abrirme camino entre las páginas, bosque de ideas magníficas, pero no sencillas de comprender al instante.

Pero volvamos a Luis Beltrán y al homenaje que conforma este volumen.

Podemos hacer dos lecturas del número que se entrecruzan una y otra vez. La académica, de todos los artículos que homenajean al maestro Luis Beltrán mostrando cómo se pueden aplicar o discutir sus ideas, y la humana, que refleja la admiración y el cariño que los colaboradores de este volumen tienen hacia Luis.

Sabiduría y bonhomía son los atributos de Luis. Textos académicos y manifestaciones de cariño es lo que queremos devolverle en agradecimiento sincero por lo mucho que nos ha enseñado y por la integridad que siempre muestra, a veces incómoda para algunos.

El volumen reúne estudios de diversos investigadores españoles y latinoamericanos que participan en este homenaje que quizá sin pretenderlo destaca la enorme influencia de Beltrán Almería en la teoría literaria, la estética, el humor y los géneros menores. Las contribuciones que lo conforman reflejan la amplitud temática y metodológica de su legado, que abarca desde la literatura comparada hasta el simbolismo moderno, pasando por la narrativa breve y el análisis cultural de la risa. Un trabajo coral que muestra la huella del pensamiento de un catedrático muy poco corriente en sus humildes formas externas y en la brillantez y pasión con la que se entrega a la investigación y a la docencia.

En ese coro de voces investigadoras la coordinación de Martha Elena Munguía, Claudia Gidi y Fernando Romo ha sido imprescindible para que la empresa haya llegado a buen puerto y es justo que les agradezca ese trabajo, un agradecimiento que el *Boletín* hace extensivo también a todos los investigadores que han colaborado en el monográfico.

Hacer justicia al sabio y a su sabiduría, para que no perezca el mundo. Permitidme esta paráfrasis del aserto hegeliano-metamorfosis pertinente del dicho latino «Hágase justicia, aunque el mundo perezca»- para cerrar estas palabras.

Que este número extraordinario interese al mundo académico, pero, sobre todo, que Luis Beltrán sienta el calor de la

amistad de sus discípulos y colegas y calibre la huella que sus trabajos han dejado, están dejando y seguirán dejando en todos nosotros.

PRESENTACIÓN

Fernando ROMO FEITO
Universidade de Vigo

Se debe a la generosidad de quienes hacen el BBMP este volumen, que es, ante todo, doble testimonio de amistad. Palabra esta desgastada, porque en ciertos medios, como el universitario, todo el mundo se dice amigo de todo el mundo y sin una idea definida de lo que implica. No, aquí, la amistad es real y doble, entre nosotros, los coordinadores del volumen, y respecto del dedicatario, al cual debemos entre otras cosas habernos conocido: dos compañeras de la Universidad Veracruzana, Martha Munguía y Claudia Gidi, en México, y un tercer compañero, de la Universidad de Vigo, el que suscribe esta nota; esto es, a uno y otro lado del *mar tenebroso*. Todo se ha hecho de común acuerdo.

Pero solo con afecto mutuo no se forma parte del selecto elenco del BBMP; hay además un aspecto técnico. Técnico en el sentido griego de la palabra, algo así como «un saber manejarse con». Y aquí entra la figura de Luis Beltrán Almería y otra vez en un doble sentido. Luis Beltrán Almería durante cincuenta años ha sabido manejarse como docente y como investigador en la teoría literaria. Ha desarrollado sus actividades en la Universidad de Zaragoza, pero el alcance de su labor trasciende su país y llega hasta el continente americano, en particular a México. Estamos ante una obra que, sin ninguna duda, ha propuesto alternativas para pensar y analizar el arte verbal y, particularmente, el género novelesco, la historia y la risa en la literatura. Habrá quien las comparta y quien no, pero no cabe duda de que lo que ha hecho tiene un sesgo original, al margen de la corriente del uso.

Y ha sabido manejarse además como docente y como dirigente. Ha hecho discípulos, muchos, a uno y otro lado del Atlántico, y ha tenido talento para reunir, organizar y dirigir inteligencias diversas, no subordinadas a una dogmática común, sino en coincidencia en unos núcleos de pensamiento. Se diga lo que se diga, aunar el talento teórico con la capacidad directiva no es tan frecuente. Los colectivos funcionan mucho según el talante particular de quien tienen al frente y que el grupo, en sus sucesivas variantes, haya llegado a considerarse «un grupo de amigos», dice mucho de quien lo ha dirigido.

A los tres coordinadores de este volumen se nos ocurrió a la vez y de forma espontánea que la mejor forma de testimoniar nuestro afecto por Luis en su jubilación era organizar un libro en homenaje suyo. Las reticencias del protagonista ante cualquier homenaje o cosa que lo valga motivaron que, tras consultar a un sabio encantador, que diría Cervantes, la idea inicial diera unas cuantas vueltas, sufriera unos cuantos cambios y acabara por transformarse en la edición de este volumen que tienes en tus manos, amable lector.

No hemos pretendido de ninguna manera reunir aquí a todos ni la mayor parte de los amigos de Luis; ni a sus discípulos; ni a sus colaboradores. Hay quienes no han podido sumarse por exceso de compromisos previos o circunstancias personales, pero que igualmente respaldan la iniciativa. Pero sí es una muestra representativa y suficiente, creemos, y ello tiene reflejo en la selección de temas que presentamos. No vamos a fatigar al lector con el resumen de lo que los autores ya han dicho mejor, pero sí queremos invitar a reparar un momento en la organización del conjunto, porque ella dará cuenta cabal de nuestro propósito.

En primer lugar, aunque este no sea un colectivo de homenaje al modo habitual, dedicamos un primer apartado, «sobre Luis», a la clásica etopeya, a la semblanza de la persona en su biografía intelectual y en su actividad como profesor, y también a una panorámica de conjunto de su pensamiento.

Ya está dicho que la risa y el humor han ocupado buena parte de su atención y a ellas hemos dedicado otro apartado. Partiendo de la atención bajtiniana a estas cuestiones, nos parece que Luis las ha llevado a un desarrollo original.

Lo mismo ocurre con los trabajos sobre la novela, el cuento y la narrativa en general, que no se han limitado a los cauces habituales, sino que se han extendido a la teoría de los géneros.

Finalmente, hay un apartado de autores y problemas, en el que se recogen trabajos que abarcan desde Kafka hasta el cine. Todos ellos han aparecido reiteradamente en nuestras discusiones.

Se notará al leer que unos citan mucho en sus páginas a Luis y otros poco o nada. Es que, como ya apuntamos y nos gusta repetir, esto no es una iglesia, sino reflexión abierta y coincidencia de intereses.

No debemos olvidar, finalmente, los agradecimientos: a Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, que han hecho posible este volumen; y a todos los participantes, que han atendido con diligencia nuestros requerimientos y, a veces, nuestra insistencia. A todos ellos, gracias.

ACERCA DE LUIS

LUIS BELTRÁN ALMERÍA: EL INTELECTUAL QUE MIRABA HACIA EL ESTE Y SE CONVIRTIÓ ASÍ EN UN EXCEPCIONAL TEÓRICO DE LA LITERATURA

María Antonia MARTÍN ZORRAQUINO
Universidad de Zaragoza
Orcid: 0000-0002-1119-3974

Resumen:

La presente contribución constituye una presentación de la vida académica de Luis Beltrán Almería (catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza), con motivo de su 70 cumpleaños. Tras una breve referencia a su formación secundaria y universitaria, se presta especial atención a su tesis doctoral, que versó sobre el llamado discurso indirecto libre, con referencia al discurso del personaje en la novela española moderna, para cuya elaboración ha sido esencial la teoría de los géneros del discurso y de la novela de Mijaíl Bajtín, del que Beltrán Almería es un excelente especialista en España. Se pasa revista a la dedicación docente e investigadora de Beltrán Almería, precisando las disciplinas de las que se ha ocupado, las tesis doctorales y proyectos de investigación que ha dirigido, y, en fin, los temas que le han ocupado en su brillante y extensa producción científica.

Palabras clave:

Luis Beltrán Almería. Mijaíl Bajtín. Discurso indirecto libre. Teoría de la novela. Enseñanza e investigación en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Abstract:

This contribution presents the academic life of Luis Beltrán Almería (Professor of Literary Theory and Comparative Literature at the University of Zaragoza), on the occasion of his 70th birthday. After a brief reference to his secondary and university education, special attention is paid to his doctoral dissertation, which dealt with the so-called free indirect discourse, with reference to the character's discourse in the modern Spanish novel. Mikhail Bakhtin's theory of discourse genres and novel of whom Beltrán Almería is an excellent specialist in Spain, was essential for the development of this thesis. The teaching and research dedication of Beltrán Almería is reviewed, specifying the disciplines he has worked on, the doctoral dissertations and research projects he has directed, and, finally, the topics that have occupied him in his brilliant and extensive scientific production.

Key words:

Luis Beltrán Almería. Mikhail Bakhtin. Free indirect discourse. Novel theory. Tuition and Research about Theory of Literature and Comparative Literature.

A modo de introducción

Mi maestro, Félix Monge, subrayaba con algunos sustantivos las virtudes de un hombre de letras realmente valioso. Los empleaba raras veces, porque los grandes hombres de letras no abundan. Uno de ellos era el de «intelectual en su pleno sentido»; otro, «humanista de verdad (o verdadero)». Luis Beltrán fue alumno suyo en los cursos 1975-1976 y 1976-1977 y, claro, todavía no podía aplicarle esos términos. Pero lo tenía en gran estima dentro de los estudiantes de su curso. Su promoción (1972-

1977), la última que cursó la licenciatura en Filología Románica de nuestra Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza —a partir del año 1973 se convirtió en Filología Hispánica—, contaba con estudiantes que alcanzaron importantes éxitos en su profesión: por ejemplo, Gonzalo Corona Marzol (profesor titular de Literatura Española en Zaragoza, prematuramente fallecido a los 44 años), o Francisco Javier Blasco Pascual (catedrático de Literatura Española en la Universidad de Valladolid), o María Pilar Celma Valero (catedrática de la misma disciplina y universidad), o Margarita Lliteras Poncel (catedrática de Lengua Española también en la Universidad de Valladolid). Monge, sin embargo, solía comentarme: el más inteligente de todos esos chicos es Luis Beltrán, pero me parece que se inclina por lo literario más que por lo lingüístico y..., además, tiene serio espíritu revolucionario. Don Félix era hombre pacífico y abierto, claramente liberal, pero prefería que reinara la tranquilidad en su entorno, así que, seguramente por ello, no le hizo ninguna propuesta para encaminarlo hacia el doctorado. Y, por supuesto, Luis tampoco pretendió abordar una tesis entonces. La verdad es que Luis por aquellos años era miembro destacado de la Liga Comunista Revolucionaria; es decir, que era un «trosko» notable (creo recordar que incluso pasó algún tiempo en la cárcel, o que, al menos, fue detenido en alguna ocasión).

Vista la trayectoria de su vida hasta sus recién cumplidos setenta años, puedo decir, sin embargo, que, si es verdad que fue un estudiante sobresaliente en lo académico y en lo político, ha demostrado también una capacidad rigurosa para mantenerse fiel a los valores morales de su juventud en combinación con lúcidas inteligencia y conciencia crítica, capaz, pues, de ponderar sagazmente el pensamiento político de sus años juveniles. Para mí, Luis es un intelectual de peso y un humanista verdadero. Lo admiro profundamente, lo quiero mucho —es ahora mi mejor amigo— y considero un privilegio poder dedicarle estas páginas cuando se jubila como catedrático de Teoría de la Literatura y

Literatura Comparada del Departamento de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Zaragoza. (Conste, con todo, que, durante muchos años, lingüistas y teóricos de la literatura hemos pertenecido al Departamento de Lingüística General e Hispánica, y los historiadores de la literatura, al de Literatura Española y Literaturas Hispánicas).

Un estudiante brillante y comprometido

Nacido en Zaragoza el 13 de febrero de 1955, Luis Beltrán Almería cursó el bachillerato en el Instituto «Goya» de Zaragoza, de reconocida y merecida fama. Él solía recordar, entre sus profesores, a Serafín Agud Querol, ejemplar catedrático de Griego y singular maestro de jóvenes bachilleres. Como el propio Agud me comentó alguna vez, en los muchos veranos en los que convivimos en los Cursos de Verano de la universidad zaragozana en Jaca (que Agud dirigió entre 1969 y 1986), él se consideraba discípulo de Domingo Miral y un verdadero forjador de voluntades. Luis no solo lo reputaba un magnífico conocedor y transmisor de la lengua y la cultura helénicas, sino un destacado orientador y vigilante del orden y la claridad de contenidos de cualquier texto escrito, así como de su pulcra presentación gráfica, con la adecuación correspondiente, por supuesto, al género discursivo respectivo. Ya en el instituto, Luis adquirió una sólida formación en filología clásica y moderna y, asimismo, se familiarizó con las corrientes ideológicas contrarias al régimen franquista.

En 1972 comenzó los estudios de Filología Románica en la Universidad de Zaragoza, titulación casi recién creada en su Facultad de Filosofía y Letras (había sido estrenada en 1968), la cual, en su programa, se ajustaba más a un plan de estudios de Filología Hispánica que a la originaria especialidad en lenguas y literaturas romances. Yo le impartí clases prácticas de las dos materias de las que era titular Félix Monge: Crítica Literaria (en 4º

curso) y Teoría del Lenguaje (de 5º). Mis clases se limitaban a la enseñanza práctica de la métrica y el comentario de textos, de una parte, y de la diversa terminología lingüística utilizada en las distintas tendencias del estructuralismo lingüístico, de otra. Luis no participaba mucho en clase, la verdad (es más, no acabo de tener claro si asistía regularmente), pero sí recuerdo nítidamente que, al tener que explicar la crítica literaria marxista a la promoción siguiente a la suya (la asignatura había pasado al primer ciclo y, por tanto, ya no la impartía Monge, pues se trataba de la licenciatura en Filología Hispánica), acudí a él, por consejo de don Félix, para que me orientara sobre los fundamentos del marxismo y su aplicación al estudio de la literatura. Recuerdo que, entre otras enseñanzas y consejos, me recomendó leer «El partido bolchevique» de Pierre Broué, cuya presencia en mi biblioteca sorprendió, y entusiasmó, a un primo hermano mío (Vicente Martín Blesa), buen conocedor de la teoría marxista.

Luis Beltrán fue, pues, asimismo, un universitario brillante y comprometido. Formaba parte de los grupos trotskistas. Y gozaba de enorme simpatía entre sus compañeros y compañeras. Con estas últimas ha seguido manteniendo una sincera amistad, plena de admiración por parte de ellas.

Los primeros pasos profesionales: profesor de bachillerato y seguidor entusiasta de Mijaíl Bajtín

Terminada la licenciatura, Beltrán Almería preparó las oposiciones para el Cuerpo de Profesores Agregados de Bachillerato. Las superó brillantemente, como era de esperar, y pasó a ejercer su profesión primero en Andalucía y luego en Aragón. Así, entre 1978-1979, en el Instituto de B. «Real Isla de León» de San Fernando (Cádiz) y, a partir de 1979 (hasta 1990), en el Instituto de B. «El Portillo» de Zaragoza.

Como docente de Enseñanza Media (luego de Enseñanza Secundaria y Bachillerato), Luis Beltrán Almería se ocupó de la

docencia de Lengua española y de Literatura española, con referencia igualmente a la Literatura universal, en el bachillerato español regulado por la Ley General de Educación de 1970, es decir, en los tres cursos del Bachillerato Unificado y Polivalente (BUP) y en el Curso de Orientación Universitaria (COU). Esto le proporcionó una experiencia de amplio espectro, que determinó que adoptara una postura crítica hacia la enseñanza de la lengua fundamentada en el funcionalismo lingüístico, alejada del uso real de esta en el habla, en sus diversas manifestaciones genéricas (de la conversación espontánea a los textos creativos más elaborados). Quiero subrayar igualmente que fue un profesor muy querido por sus alumnos.

Creo que fue a partir de esos últimos años de la década del setenta del siglo XX cuando Luis se sintió plenamente interesado (y entusiasmado) por los textos de Mijaíl Bajtín, especialmente por su teoría de los géneros del discurso y, sobre todo, por sus escritos sobre la novela. Bajtín, apenas conocido en Occidente, pues su obra en ruso, escrita a partir de los años veinte, había estado ignorada, fue reconocido y sumamente valorado en los círculos lingüísticos y literarios europeos occidentales desde fines de los años sesenta, en especial en Francia, donde fue traducido del ruso al francés y donde Tzvetan Todorov, por ejemplo, como es sobradamente conocido, lo consideró el pensador soviético más importante en el ámbito de las ciencias humanas y el teórico de la literatura más valioso del siglo XX.

La *Estética de la creación verbal* de Bajtín se tradujo al castellano en Argentina (Siglo XXI) en 1979, y una edición parcial de su *Teoría y estética de la novela*, en 1975. Es muy posible que Luis conociera ya la obra de Bajtín con anterioridad, pues su obra sobre lo carnavalesco era tal vez la más difundida desde el francés, pero estoy casi segura de que fue a partir de las traducciones al español cuando se sintió totalmente cautivado y conquistado por el teórico ruso. Por eso creo que fue leyendo a Bajtín como Luis Beltrán Almería se convirtió en un excepcional teórico de la literatura en

España y en el mundo hispanohablante. De hecho, la edición en español que han llevado a cabo Luis Beltrán y Carlos Ginés del tercer tomo de *La novela como género literario* de Bajtín, en 2019 (la obra fue publicada en ruso en 2012), ha sido acogida con enorme éxito y reconocida con el importante galardón de «Mejor traducción», para Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ) (coeditora de la obra, junto a la Sociedad Menéndez Pelayo y a la Editora de la Universidad Nacional de Costa Rica), en la XXIII edición de los Premios Nacionales de Edición Universitaria de 2020.

Desde luego, fue inspirado por la lectura de Bajtín y la reflexión sobre su obra como Luis se sintió animado a llevar a cabo una tesis doctoral a mediados de los años ochenta. Y, curiosamente, fue entonces cuando empezamos a convertirnos en amigos —él dice que «en maestra y discípulo»—.

Un doctorando singular

El 14 o el 15 de febrero de 1985 —estoy segura de que fue uno de esos dos días— Luis Beltrán se presentó en mi despacho del Pabellón de Filología de la Facultad de Letras para exponerme que quería emprender el doctorado y que deseaba que yo fuera su directora de tesis. Ahora me doy cuenta de que él acababa de cumplir treinta años, circunstancia que ignoraba entonces y en la que no he reparado hasta hoy. Recuerdo muy bien las fechas porque estábamos viviendo unos días muy agitados en nuestra universidad: debatíamos los primeros Estatutos universitarios, que debían ajustarse a la nueva Ley de Reforma Universitaria (1983), y el profesorado se hallaba intensamente polarizado en dos tendencias fuertemente contrapuestas. Yo participaba muy activamente en las sesiones del Claustro universitario y había escrito algunos artículos de opinión en el *Heraldo de Aragón*, el diario más leído en nuestra Comunidad. Uno de ellos se titulaba algo así como «La polaridad en el actual discurso universitario».

Enseguida –inocente de mí–, llegué a creer que, quizá porque había leído ese texto, Luis había pensado en mí como posible directora de tesis. Muchos años después me confesaría que no fue por eso, sino porque en las clases prácticas mías había descubierto a una persona con la cabeza y las ideas muy claras (supongo que también influyó mi propia cercanía etaria con él).

El caso es que, de un lado, me alegré mucho de volver a verlo y, por otra parte, su propuesta me dejó muy sorprendida, y halagada, aunque también un tanto perpleja. Me habló de inmediato de Bajtín y de su teoría de la novela, de los géneros del discurso, y de que le interesaba analizar cómo manejaban el discurso indirecto libre los novelistas españoles contemporáneos a partir de *La desheredada* de Galdós. Yo no estaba familiarizada realmente ni con el corpus que él quería analizar, ni con la teoría de la que me estaba hablando. Pero él no se arredró y me dejó unas treinta o cuarenta páginas (más o menos) de un bosquejo sobre el fundamento teórico de su investigación. Nos despedimos y quedamos en que al cabo de unos veinte días volveríamos a vernos para que yo le diera mi opinión sobre su texto.

Empecé a leerlo con calma dos o tres días después y empecé a corregir y a corregir, sin entender siempre muy bien lo que quería expresar su autor. No había ni un ejemplo probatorio de lo que postulaba y los aspectos teóricos resultaban casi siempre totalmente crípticos para mí. Cuando nos volvimos a ver y le entregué a Luis el conjunto de páginas corregidas, él las cogió rápidamente y me dijo más o menos lo siguiente: «No, no. Esto es ilegible. Nada, olvídate de todo esto. Tíralo a la papelera. Te traigo un nuevo texto mucho mejor pensado y mucho más claro. Esto es lo que realmente me gustaría hacer». Y tenía razón. Si bien el tema quedaba un poco alejado de las cuestiones gramaticales que yo conocía mejor, comprendí que quería analizar las técnicas relativas a la forma de construir el discurso en la novela moderna: el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre clásicos. Bueno, más que de «clásicos», para nuestro doctorando, habría que hablar

de mal enfocados, errónea e insuficientemente descritos, con muchos más adjetivos y adverbios descalificadores. La verdad es que, junto a esta cierta arrogancia personal, Luis poseía una humildad enternecedora: me comentaría mucho tiempo después, cuando ya era profesor de nuestra universidad, que difícilmente podía dejar de dar varias oportunidades de tanteo a los chicos que acudían a él para emprender un trabajo de investigación si yo no lo había mandado a freír espárragos tras aquellas primeras cuarenta páginas que él me había ordenado tirar a la papelera.

Desde el principio me quedó claro que aquel doctorando tenía una visión original, propia, de la caracterización del discurso de la novela moderna, con unas lecturas inmensas, tanto de las obras narrativas como de la bibliografía de consulta, y, asimismo, que poseía una capacidad extraordinaria de teorización inteligente. Al mismo tiempo, que era hombre de filias y fobias contundentes. Si algo le parecía equivocado, el autor leído no tenía remedio. Y, por otra parte, si algo le parecía inteligente, satisfactorio, su adhesión era si no total (pues siempre se mostraba atentamente crítico), al menos positiva, y honradamente fiel en su aplicación. Bajtín era, por supuesto, el teórico de la literatura esencial para él, pero había igualmente otros autores (sobre todo, otras autoras) muy apreciadas. Reputo que le era especialmente convincente la obra de Dorrit Claire Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, publicada en Princeton University Press en 1978. De hecho, uno de los dos libros en los que transformó su tesis llevó por título *Palabras transparentes*, como veremos enseguida, en claro recuerdo del de Dorrit Cohn.

Si comenzó la investigación en febrero de 1985, para la primavera de 1989 tenía ya lista la presentación y la defensa. Ciertamente, fue un trabajo enormemente enriquecedor para mí misma, pero no exento de serias discusiones. Mis objeciones iban siempre en la línea de que Luis daba por sentado que sus postulaciones no necesitaban ninguna prueba, y yo me quejaba siempre de que no ofrecía ejemplos ilustrativos para todo lo que

proponía, de forma inteligente, sí, pero que, a mi juicio, requería de comprobación textual en las novelas analizadas.

Defendió la tesis –*Contribución al estudio del discurso indirecto libre en español. El discurso del personaje en la novela*– en la Universidad de Zaragoza en 1989, como ya he indicado. Ante un tribunal presidido por Fernando Lázaro Carreter y del que formaron parte también T. Félix Monge Casao, Leonardo Romero Tobar, Emilio Ridruejo Alonso y José Ángel Blesa Lalinde (Túa Blesa), que actuó como secretario. El acto resultó realmente brillante. La investigación les gustó mucho a Lázaro, a Monge y a Leonardo Romero. Más escéptico en algunos aspectos (pareció confirmar mis reticencias sobre la escasez en los ejemplos probatorios), aunque decididamente favorable, se mostró Emilio Ridruejo. Y quien se entusiasmó intensamente con el trabajo fue Túa Blesa, quien decidió apoyar con toda el alma a Luis para que pudiera convertirse en profesor universitario; habría de luchar por ello tenazmente en meses y años sucesivos ante el vicerrector y la vicerrectora correspondientes hasta lograrlo, primero como profesor asociado (en combinación con las tareas en el instituto), luego como profesor con dedicación exclusiva, y finalmente, a partir de 1995, como funcionario con puesto estable de profesor titular, tras el concurso-oposición pertinente. Tremendamente doloroso resultó, no obstante, que ya a la altura de la última fecha aludida las relaciones entre ambos (Túa y Luis) hubieran quedado rotas.

La tesis se transformó enseguida en dos libros favorablemente acogidos: *El discurso ajeno: panorama crítico*, publicado en 1990 en las Prensas Universitarias de Zaragoza (se halla en pdf en Academia.edu) y *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, publicado en Madrid, por Editorial Cátedra, en 1992.

Dirigir la tesis de Luis ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de mi vida académica. Aprendí mucho en esa tarea. No sé realmente cuánto aprendió él. Me ha hecho gracia, eso sí,

que, en alguna ocasión, hablando con verdadero entusiasmo de algún discípulo, se me ha quejado de que, pese a dicha satisfacción, «caiga en algún error mío: no ejemplifica, no ilustra sus postulaciones con ejemplos probatorios».

Recordaré, en fin, que Luis fue profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza entre el 3 de marzo de 1995 y el 13 de abril de 2010. Alcanzó la cátedra para idéntica disciplina y universidad a partir del 14 de abril de dicho último año, tras el correspondiente concurso-oposición, quedando en activo hasta el 31 de agosto del presente año 2025.

Actividad docente e investigadora de Luis Beltrán Almería en su labor universitaria

Como profesor universitario (en cuanto profesor titular y catedrático), Luis se ha ocupado de todas las disciplinas atinentes al área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de nuestra universidad, y ello, por tanto, implica que ha tenido como alumnos a casi todos los matriculados en Filología Hispánica desde que comenzó a dar clase hasta este año (cuando culmina su actividad docente) –y ello, tanto en el período en el que los estudios eran de licenciatura, como en el que lo vienen siendo de grado–. Pero, además, también ha impartido clase a los estudiantes de otras titulaciones que cuentan con asignaturas del área mencionada (tanto obligatorias –ob.– como optativas –op.–): los pertenecientes a las licenciaturas en Filología Clásica y Filología Románica (Francés) y a los grados en Estudios Hispánicos y Estudios Clásicos (reunidos en una sola titulación en su Primer Ciclo; diferenciados actualmente como titulaciones respectivas finales: Filología Hispánica y Estudios Clásicos), así como en los grados de Lenguas Modernas y de Periodismo.

El abanico de materias de las que se ha venido ocupando Luis Beltrán (en unas u otras titulaciones) se compone, así, de las

siguientes: *Crítica Literaria* (ob., Plan 1973) y *Teoría de la Literatura* (ob., Plan 1994) (comunes a todas las filologías); *Literatura Comparada* (ob., Plan 2008, con reajuste de 2018) y *Estética literaria* (op., Plan 2008 con reajuste de 2018) (en Filología Hispánica); *Bases culturales de la comunicación: Corrientes literarias contemporáneas* (ob.; Plan 2008, aplicado desde 2012) (en Periodismo), y, en fin, *Estética y poética clásicas* (ob.; plan 2008, aplicado desde 2012) (en Estudios clásicos). Quiero, y debo, subrayar que, en todas las materias y en todas las titulaciones, el éxito docente de Luis ha sido extraordinario. Doy fe de que sus estudiantes siempre lo han estimado mucho y, desde que comenzó a dar clase en la Universidad de Zaragoza, fueron muchos los que quisieron proseguir con el doctorado tutelados por él (según veremos enseguida). Buena prueba de ello es que, pese a contar el área de Teoría de la Literatura con mucho menor número de créditos que las de contenido lingüístico en el grado de Filología Hispánica y en el que ha sido el Departamento de Lingüística General e Hispánica hasta hace bien poco, Luis Beltrán ha dirigido dieciséis TFG (trabajos de fin de grado).

Por otra parte, Luis ha impartido clase igualmente en dos titulaciones de Máster: en el de Estudios Hispánicos (presente en nuestra Facultad apenas ocho años), en la asignatura de *Lingüística y Teoría de la Literatura* (la parte correspondiente al segundo marbete) y el de Formación para la Enseñanza de ELE (casi recién aprobado), *Sociedad y cultura en la enseñanza de ELE*. Y, de nuevo, siendo miembro de un área bastante marginal en ambos másteres, Luis ha dirigido tres TFM (trabajos de fin de máster).

El doctorado fue desde su comienzo como profesor universitario el nivel donde Luis se ocupó de modo más específico de los temas que más le interesaban e inquietaban. Con ajuste a la legislación anterior al Decreto 99/2011, Beltrán Almería expuso todo un conjunto de contenidos que reflejan su predilección por la obra de Bajtín, pero también su preocupación por la teoría de la novela, los géneros del discurso y, sobre todo, las relaciones entre

la Estética y la Filosofía con la Teoría de la Literatura. Así, si al principio trató de *El círculo de Bajtín: Filosofía, Teoría del Lenguaje y Teoría Literaria*, o de *Los géneros literarios y la Modernidad*, o de *Primeros teóricos de la novela*, por ejemplo (siempre en solitario), a partir del curso 1997-1998 empezó a colaborar con profesores de Filología Clásica, o de Filosofía, o de Literaturas Hispánicas, para ocuparse de cuestiones como: *Teoría estético-literaria de la Antigüedad*, o *Introducción a la Biblia*, o *Filosofía de la novela*, o *Teoría del cuento literario*, o *Teoría de la historia literaria*.

Estaba claro que él volcaba en sus exposiciones ante los estudiantes del nivel más alto los problemas que más le apasionaban, sobre los que más reflexionaba y sobre los que estaba elaborando sus propios trabajos de investigación. Así, los estudiantes que seguían sus clases se sentían profundamente interesados por su forma de abordar los temas de los que él mismo trataba. De hecho, han sido casi veinte las tesis que ha dirigido Luis Beltrán Almería en la Universidad de Zaragoza hasta ahora, y a doctorandos procedentes no solo de esta institución, varios de los cuales, además, han partido a menudo a otros países, para convertirse en profesores universitarios en el extranjero. La labor de tutela de estos jóvenes investigadores formados por Luis merece varios párrafos.

En efecto, en ese conjunto de tesis de doctorado, se refleja el interés y el entusiasmo de los doctorandos por los temas predilectos de su maestro, y, al mismo tiempo, el respeto de este hacia las preferencias de aquellos, bien por razones de procedencia (su origen nacional –caso, por ejemplo, de Céline Magnéché Ndé y su trabajo sobre la literatura oral nguemba bansoa del oeste de Camerún–, o su desarrollo profesional –así la memoria doctoral de Pilar Tejero Alfageme sobre la anécdota en los ámbitos literarios hispánico y germánico entre 1930 y 1960–), bien por una tendencia más favorable a un planteamiento más puramente teórico, o a un acercamiento más singularizado a textos concretos, de índole descriptiva e interpretativa, según voy a exponer.

La caracterización de géneros específicos, como la anécdota (ya citada), el cuento popular, la novela infantil, las novelas sororales, la novela epistolar o la novela cinema, con referencia a una cronología y a un ámbito bien definidos, creo que constituye el ámbito temático preferido. Pero son también numerosas las tesis que abordan cuestiones conceptuales diversas, como el drama alegórico, el simbolismo carnavalesco, el grotesco, la risa, o el hombre inútil, referidas a menudo a autores, o a periodos literarios, concretos.

Sin pretender ser exhaustiva, mencionaré algunas de las memorias de doctorado dirigidas por Luis Beltrán hasta 2023. Y conste que, tras su jubilación, quedará todavía al menos una pendiente de conclusión y defensa. Ofrezco a continuación un buen conjunto de ellas.

Entre las tesis de envergadura teórica más notable destaco la de José Antonio Escrig Aparicio –*Teoría de la historia literaria: Entre la estética y la historia. Una aproximación al debate contemporáneo (1950-2000)*–. Remiten a las cuestiones conceptuales mencionadas especialmente la de Sergio Callau Gonzalvo –*Beauty of the Beast. El drama alegórico hoy*–, o la de Carlos Ginés Orta –*Aproximación al grotesco*– o la de Alfonso Ruiz de Aguirre Bullido –*Simbolismo paradójico carnavalesco de Luis Landero*–, o la de Guillermo Molina Morales –*La risa en la poesía hispana de la Nueva Granada*–, o la de Elizabeth Otero Íñigo –*El hombre inútil en la novela española actual, 1975-2021*–.

Se ocupan de cuestiones más claramente centradas en el estudio de géneros específicos, en especial la novela (y también el cuento), con referencia a un número más o menos restringido de textos, la tesis doctoral de Pablo Aína Maurel –*Estudios sobre el cuento popular: historia e interpretación*–, o la de Nuria Alfonso Matute –*Aproximación a la novela infantil*–, o la de Raquel García Perales –*Sororidades para todos los públicos, no solo para mujeres. La tía Tula, Como agua para chocolate y El albergue de las mujeres tristes, tres novelas sororales*–, o la de Patricia Urraca de la Fuente –*La novela*

epistolar española actual, 1975-2021—, o la de Yao Xiao —Estudio comparado del drama idílico moderno: La tía Tula de Miguel de Unamuno y Familia de Ba Jin—, o, en fin, la de Antonio Viñuales Sánchez —La novela cinema. Las formas de la imaginación cinematográfica como herencia de la novela—.

Por otra parte, quiero subrayar que, en varias ocasiones, Luis Beltrán ha estado dispuesto a codirigir la tesis doctoral que le haya sido solicitada. Y en ese sentido, lo ha hecho a menudo con profesores de países y universidades extranjeros. Por ejemplo, en el caso de Sergio Callau lo hizo con el Dr. Benigno Trigo (de la *State University of New York*, SUNY, en Stony Brook); o en el de Guillermo Medina Morales, con el Dr. Pol Popovic Karic (del Tecnológico de Monterrey); o en el de Noémie François, sobre *Concha Alós, une remise en lumière nécessaire*, con la Dra. Dolores Thion Soriano-Mollá (*Université de Pau et des Pays de l'Adour*); o también en el de Patricia Urraca de la Fuente, con el Dr. José Enrique Serrano Asenjo (de la Universidad de Zaragoza).

Además, siempre que ello ha sido posible, y pensando siempre en el éxito y en los méritos del doctorando, Luis Beltrán ha procurado que este contara con alguna estancia en un centro de investigación extranjero para que su tesis doctoral pudiera obtener la mención internacional tras la defensa correspondiente, que en todos los casos ha recibido la máxima calificación.

Si no juzgo oportuno tratar de las publicaciones de Luis, pues de ellas se ocupa en este volumen, con mucha más autoridad que la mía, mi querido amigo y colega Fernando Romo, sí quiero destacar por último, dedicándole incluso un apartado específico, la labor de Luis Beltrán como director del Grupo de Investigación GENUS, porque muestra su capacidad gestora, su talante generoso y, al mismo tiempo, claramente exigente y riguroso, y su excepcional formación teórica, siempre inteligente e imaginativa.

Luis Beltrán como investigador con proyección internacional en cuanto director del Grupo de Investigación GENUS

A la altura de mediados de 2024 (fechas que marcan la última actualización del *curriculum vitae* de Luis Beltrán que he tenido en mis manos), el número y la diversidad de publicaciones, de estancias en el extranjero y de proyectos de investigación obtenidos en concurso público y dirigidos por él, es realmente asombroso, sobre todo si se tiene en cuenta que su incorporación a la Universidad de Zaragoza se produjo pasado 1990, tras más de quince años dedicado a la docencia en el Bachillerato.

Beltrán ha sido *Visiting Researcher* en once ocasiones, de las cuales, una en el *Graduate Center* de la *City University of New York* (en 1992) y diez en *Dartmouth College* (entre 1996 y 2022), y, asimismo, *Visiting Scholar*, también en esta última universidad, en 2023 y 2024. El número total de publicaciones superaba, en 2024, las 328, de las cuales, 210 han sido libros, artículos en revistas especializadas, capítulos de libros, o ediciones (y coediciones) de libros. Además de lo indicado, como referencias aparte, Luis Beltrán ha cultivado permanentemente el género de la reseña (cuento en torno a 120 hasta el año mencionado; y se trata tanto de reseñas de gran envergadura como de notas críticas). (Pero seguro que todas las cifras aportadas han sido ampliamente superadas, pues es un investigador infatigable).

Por otra parte, quiero destacar muy especialmente la labor de Beltrán Almería como director de Proyectos de Investigación, obtenidos, la mayoría de las veces, en competición pública y con proyección internacional muy importante, en Europa, en particular en Francia y en Rusia, y también en Hispanoamérica (sobre todo, en Costa Rica y México; y también en Colombia e igualmente, a través de la recepción de investigadores, con Cuba, con proyección a Panamá, cuya Academia de la Lengua lo ha nombrado miembro de honor). La labor de internacionalización investigadora para nuestra universidad por parte de Luis ha sido realmente

extraordinaria. Insisto en que es realmente digna de ser destacada y reconocida si se piensa en la relativamente tardía incorporación de Luis Beltrán como profesor universitario, lo que la hace a aquella doblemente meritoria.

Al poco de su adscripción a la plaza de Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza, Beltrán Almería colaboró ya con José Aragüés Aldaz en un proyecto (1999-2000) subvencionado por la Universidad de Zaragoza titulado *De las Bellas Letras a la Literatura*. Cabe recordar que la mutua cooperación entre Beltrán y Aragüés ha proseguido habitualmente desde las fechas indicadas. Pero debe destacarse sobre todo la temprana e intensa colaboración entre Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García, profesor titular de Filosofía, primero (1984), y catedrático de la disciplina, después (2006), siempre en la universidad zaragozana. La relación amistosa entre ambos comenzó, sin embargo, antes, tras la incorporación del segundo al Departamento de Filosofía de nuestra universidad en 1974. Los dos coincidían en muchos ámbitos y aspectos: la filosofía, especialmente, la estética –la tesis de José Luis versó sobre ella–; la literatura; la creación literaria, o el planteamiento ideológico y moral ante la vida (ambos, claramente afines al marxismo, trotskista el primero y maoísta el segundo). Los dos se unieron en la elaboración y realización de proyectos de investigación desde el curso 2003-2004, en particular, dentro del Grupo de Investigación *Riff Raff: pensamiento, cultura, estética*, dirigido desde 2006 hasta 2019 por José Luis Rodríguez. Por otra parte, y durante buen número de años, los dos fueron codirectores de la revista *Riff-Raff: revista de pensamiento y cultura*. Todavía recuerdo con profunda pena el dolor de Luis cuando falleció José Luis en julio de 2022. Al amigo y colega fallecido se le han dedicado diversos homenajes, en forma de encuentros académicos o de exposiciones de su obra, en cuya organización siempre ha colaborado de modo esencial Luis.

A partir del paso a catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Luis Beltrán Almería comenzó una fecunda

trayectoria investigadora centrada en dos vertientes. De un lado, la colaboración con Dolores Thion Soriano-Mollá, catedrática de Lengua y Literatura españolas de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (actualmente en la de Rennes 2), con la codirección de proyectos de investigación centrados a menudo en temas atingentes a las relaciones culturales transfronterizas. Este grupo de investigación bifronte ha estado constituido por un conjunto, sólidamente unido y ostensiblemente eficaz, de profesores procedentes de diversas universidades francesas y españolas. Entre las de nuestro país cabe destacar sobre todo a las de Cantabria, País Vasco, Zaragoza, Barcelona, Madrid (Complutense y Autónoma), Murcia y Alicante. La colaboración entre las universidades de Pau y Zaragoza ha dado lugar a encuentros anuales, o bienales, entre 2012 y el presente, en forma de coloquios e incluso de congresos, siempre realmente fructíferos (con sede a menudo en Pau, o en Jaca, en la Residencia universitaria de la Universidad de Zaragoza en dicha ciudad), cuyos resultados siempre se han plasmado en rigurosas publicaciones, cuidadosa y bellamente editadas, además. Entre los ámbitos temáticos más destacados, se hallan las tendencias culturales transpirenaicas, la encrucijada de lenguas y culturas en el eje pirenaico, y el patrimonio de escritores a uno y otro lado de los Pirineos. Son títulos representativos de la labor llevada a cabo (sin ánimo de exhaustividad): *Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2012); *En el balcón de la modernidad: las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto* (Madrid: Calambur Editorial, 2015); *Deslindes paranovelísticos* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2018); *Joseph Peyré (1892-1968): L'écriture d'un monde, un monde d'écriture* (Éditions L'Harmattan, 2020); *Joseph Peyré, humaniste universel* (Éditions L'Harmattan, 2020). Estas dos últimas publicaciones representan la investigación centrada en sendos escritores afines de uno y otro lado de los Pirineos. En tierras españolas y aragonesas, vecinas de las bearnesas (de las que era

originario Peyré), el elegido ha sido Ildefonso-Manuel Gil, del que el grupo de investigación gestionado por Dolores Thion Soriano-Mollá, ha traducido al francés sus dos tomos de *Memorias: Un petit cheval en carton. Mémoires 1915-1925 y Vivants, morts et autres apparitions. Mémoires 1926-2000* (Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, en dos tomos). Miembros del grupo han traducido, asimismo al español, algunas obras de Peyré; la más recientemente publicada: *El puente de las suertes* (Sevilla: Editorial Espuela de Plata, 2025).

Por otra parte, ya entre 2014-2017, Luis Beltrán Almería, en colaboración con José Luis Rodríguez García, Antonio Garrido Domínguez y Fernando Romo Feito, obtuvo un Proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con el término *Genus*, pilar fundamentador de lo que habría de ser un importante compromiso de investigación sobre los géneros del discurso, especialmente el narrativo, pero no solo este. Entre 2018-2020, con un conjunto muy amplio de investigadores procedentes de diversas universidades, españolas y extranjeras, Luis Beltrán obtuvo un nuevo proyecto: *Genus Novel*, éxito que lo animó a solicitar en 2020 (para 2020-2022) la aprobación de un Grupo de Investigación subvencionado por el Gobierno de Aragón (en el que fui generosamente integrada por Luis), con el marbete de GENUS. Aprobado dicho grupo, este fue confirmado para 2023-2025. En tan poco tiempo, la capacidad gestora de Luis ha impulsado encuentros anuales con pleno éxito, plasmados, claro está, en valiosas publicaciones; por ejemplo: *El humorismo en sus géneros* (Berlín / Nueva York: Peter Lang, 2023), *El humor en la literatura aragonesa* (Madrid: Visor Libros, 2024), o *El didactismo en sus géneros* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2025). Está a punto de recogerse para su publicación el conjunto de trabajos presentados en junio pasado sobre *Discursos y figuraciones del 'yo'*. En noviembre próximo se celebrará igualmente un curso sobre *Teoría de la novela*, impulsado por Luis Beltrán, en la Institución «Fernando el Católico», en Zaragoza. Quiero destacar, en fin, que,

para la celebración y para la publicación de los encuentros del Grupo GENUS, este ha contado, asimismo, con la colaboración del codirigido por Dolores Thion Soriano-Mollá y Luis Beltrán Almería, lo que ha garantizado la presencia de un mayor número de intervinientes y la internacionalización de las investigaciones. Además, ello ha supuesto la colaboración y gestión conjunta de los dos Grupos de Investigación aquí mencionados.

A modo de conclusión: un acercamiento personal a Luis Beltrán Almería

Pero Luis Beltrán Almería no es solo un intelectual de peso, un humanista verdadero y un excepcional teórico de la literatura, es que es una persona esencialmente buena. Y esa combinación de cualidades es aún más difícil de encontrar. En el núcleo doméstico, Luis es un excelente esposo y padre, ha sido un estupendo hijo, es un bonísimo hermano y también un muy buen yerno y cuñado. El hogar que han sabido crear él e Isabel Lozano Renieblas rebosa amor de verdad, generosidad para con la familia y los amigos, y sensibilidad acogedora, tanto en Zaragoza como en Monreal de Ariza (Zaragoza), pueblo natal de Isabel, extraordinaria cervantista y magnífica ama de casa, no solo en la elaboración de comidas exquisitas y, al mismo tiempo, caseras, sino en el diseño de hogares luminosos, cómodos y cálidos. De las cualidades de Luis como profesor y del profundo cariño que le profesan sus discípulos y sus alumnos ya he hablado en las páginas precedentes.

El término que yo les suelo aplicar a los esposos Beltrán – Lozano es el de *santos laicos*. Por su conducta moral ejemplar: la fidelidad al principio de intentar que la propia vida contribuya a hacer mejor el mundo en el que existimos. Su hija, Mariem Beltrán Lozano, una estupenda joven de origen saharauí, es quizá el mejor reflejo de lo que trato de expresar. Marianita –el nombre con el que la llamo amigablemente– ha cursado con éxito los estudios secundarios y universitarios (de Derecho) junto a ellos y a la madre

de Isabel (su abuela para ella) y, después, siempre respaldada por Isabel y Luis, ha proseguido su formación jurídica en el Reino Unido también con gran éxito; actualmente, en fin, cursa un Máster en Economía en la Universidad de Educación a Distancia española (la UNED), porque parece ser que prefiere ejercer una profesión más cercana a lo económico que a lo jurídico.

Luis Beltrán Almería es mi mejor amigo. Me ha acogido generosamente, al jubilarme, en el Grupo de Investigación GENUS, según he señalado ya. Y, sobre todo, viuda y sin hijos, he notado y noto que a Luis y a Isabel les preocupan mi edad, mi salud, mi propio cuidado... Es, pues, un privilegio sentirse tan cariñosamente arropada por ellos.

LA SAGA/GRAN FÁBULA DE L.B.

Santiago MORALES-RIVERA
Universidad de California-Irvine

Resumen:

Escrito en clave de humor, tema crucial en la trayectoria intelectual de Luis Beltrán Almería, el propósito de las siguientes páginas es doble: por un lado, retratar al personaje aquí homenajeado haciendo hincapié en su faceta de pedagogo, mayormente en sus primeros años como profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Zaragoza, y, por el otro lado, avanzar de manera ligera y pedagógica algunas de las enseñanzas críticamente elaboradas en sus escritos, en particular *La imaginación literaria* (2002), obra seminal de las teorías beltranescas sobre la gran historia de la literatura.

Palabras clave:

Humor. Biografía. Educación. Simbolismo.

Abstract:

Written with humor, a crucial theme in the intellectual career of Luis Beltrán Almería, the purpose of the following pages is twofold: on the one hand, to portray the person honored here, emphasizing his role as an educator, mainly in his early years as a professor of literary theory at the University of Zaragoza; and, on the other hand, to present in a light and pedagogical manner some of the teachings critically elaborated in his writings, in particular *La imaginación literaria* (2002), a seminal work of Beltrán's theories on the great history of literature.

Keywords:

Humor. Biography. Education. Symbolism.

E hizo llover sobre mí maná para que comiese.

Quiero decir que me llovieron libros y más libros, innumerables libros de colores y tamaños varios. Recuerdo bien el título de dos: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de su admirado Bajtín, y *Verdad y método* de Gadamer. Los que me cayeron del cielo realmente, de la última balda de la librería, la que más cerca del techo estaba, respondían todos al mismo llamado: el 99% de lo que pienso lo aprendí de Bajtín —dijo— al tiempo de encaramarse sobre un alargado mueble repleto de objetos para bajarme algún texto del pensador ruso. Nunca supe qué libro o libros tenía en mente ofrecerme, antes del diluvio. El de Gadamer lo recuerdo porque, como yo, estaba ya abajo, al lado de la pantalla del ordenador aunque algo más centrado, mejor situado sobre el escritorio, pues a la vista estaba que lo había consultado alguien. Nadie se libró del eminente bombardeo, sin embargo. Ni el joven y generoso profesor, que, puesto en pie y brazos en alto, fue víctima de su torpeza al sacar de la estantería los libros con tan mal tino que recibió en la sien dos impactos seguidos; ni servidor, que alcanzó a rematar de cabeza otros dos o tres librazos desde un taburete que había frente al escritorio. Ni se libró tampoco la *Verdad* de Gadamer, que amortiguó la caída de *El marxismo* sobre el teclado del Macintosh, lo detuvo con la ayuda de un llavero, y me permitió retenerlo en primerísimo plano con el ojo diestro mientras con el rabillo del izquierdo me aseguraba de que no llovía nada más, aparte de los tochos que ya habían rebotado con fuerza contra el suelo. Al final, no sé por qué, aquel domingo de su casa me llevé un libro de tapas verdes y, en azul, escrito el rótulo *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías. Era invierno y había empezado su cuenta atrás el último lustro del milenio. El profesor vivía al otro lado del más enciclopédico de los canales, el Canal Imperial de Aragón, cerca de la Cárcel y el Cementerio de Torrero, al término mismo del Paseo de otro profesor, Tierno Galván, si no me falla mi callejero zaragozano. Y yo, yo fui incapaz de entender nada. ¡Pero absolutamente nada! Por más maná *para que comiese* que hubiera caído sobre mí, quien abajo subscribe fue incapaz de entender ni digerir nada de todo aquello; ni de asomárselo a la boca siquiera ya que, y no quiero hablar de esto, en los años noventa yo vivía en

permanente estado de alarma, aquejado como estaba por imperiosos accesos de náuseas —de arcadas, sí— que nunca se transformaban en vómito porque no había nada de sustancia adentro todavía, nada de conocimiento, que el cuerpo ni el ánimo escuálidos de aquel muchacho pudiesen expulsar. Pan simbólico. Todo aquello no podía ser sino *pan simbólico* para un artista del hambre: «trigo de los cielos» que de seguro alimentaba, pero que a mí ni bola podía hacerme en ninguno de mis carrillos porque, al igual que el protagonista de *La náusea*, entonces yo andaba totalmente perdido, cuan Adán el primer domingo de mayo, Día de la madre en España, sin saber por dónde tirar, ni si tirar efectivamente para ningún lado. Así la recuerdo o la imagino aquella tarde en su casa hace hoy treinta años, al tiempo que caigo en la cuenta de otro libro, *El animal ladino* de Nicolás Ramiro Rico, que acaba de hacer llover sobre mí —aquí sí, figurativamente— el mismo profesor, ya catedrático y al filo del retiro, en su penúltimo escrito, un ensayo sobre los tres mismos ingredientes que me ayudan a evocar algunas de sus primeras enseñanzas: un poco de humorismo, otro poco de hermetismo y algo también de ensimismamiento o egotismo biográfico

El caso es que había atravesado de punta a punta la ciudad para compartirle la explicación que todo candidato que quiere optar a hacer el Doctorado en una universidad norteamericana debe presentar por escrito: la explicación de por qué invertir media docena o más de años especializándome en Literatura, precisamente, y, por qué, además, hacerlo al otro lado del Atlántico, en la —entonces y ahora— tan temida como admirada U.S.A., cuyo enorme mapa político el profesor tenía en su casa, colgado dentro de su estudio, en la pared justo de enfrente donde iba a suceder el estropicio bibliotecario. Al término de una clase, camino a su despacho en la facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, el semestre pasado el profesor me había dejado caer esta posibilidad, la opción de hacer prácticamente otra carrera universitaria después de mi Licenciatura y, con suerte, enseñar en alguna universidad de aquel país. Yo, sin tener ni remota idea tampoco de que con aquella conversación de pasillo acababa de plantar en mi propio camino la semilla del éxodo, había decidido apostarle a eso. Y escribí mi declaración de propósitos, mi *Statement of Purpose* para solicitar la

admisión al programa de doctorado en media docena de departamentos universitarios estadounidenses. Para entonces, naturalmente, yo no había leído todavía ni *El marxismo* de Bajtín ni *El capital* de Marx, y por supuesto no sabía tampoco —como aprendí luego de estos mismos autores— que lo que distingue la casa que construye un arquitecto del panal que hacen las abejas es que el arquitecto tiene un «proyecto» previo de la casa (choza o mansión), fruto de su imaginación puesta al servicio de sus anhelos, y la abeja no tiene más remedio que hacer panales. Pero aunque no supiera nada de esto, la «declaración de propósitos» que escribí respondió a un marxismo tan ortodoxo en principio como el que me habrían inoculado mis santos padres, la noche de un 6 de enero a mis cuatro o cinco añicos, cuando me desvelaron que los tres Reyes Magos son *papá, mamá y bolsillo*. En el escrito de marras, debí de sostener algo así como que en mi tierra natal no tenía porvenir alguno, ni de estudiante de doctorado becado ni mucho menos de futuro profesor empleado, mientras que en América, sí. Partía así, convencido, del materialismo vernáculo, el de que uno se gana el pan con el sudor de su frente y que, por lo tanto, hay que estar donde está el trabajo. Y terminaba mi declaración, a tientas y sin entender entonces nada del argumentario, apelando al «proyecto» mencionado, esto es a *imaginarme* los seis próximos años fomándome en lo que fuera y donde fuera con el propósito último de poder, ya saben, *ganarme el pan...* Pero este «pan», aunque hubiera germinado de la más vulgar de las semillas, no podía ser a la postre sino pan simbólico otra vez. Me explico. Semejante argumento —¡aquí no, en U.S.A. acaso sí!—, tan asertivo y esperanzador que el profesor me había dejado caer en los pasillos de la Facultad y que, a su vez, yo proyecté sobre mi solicitud indicando el porvenir —como Colón— en dirección a América, tierra resabida de utopías, no podía ser más un argumento realista ni materialista —mucho menos aún, marxista—. Debía ser pan simbólico, una vez más: trigo de los cielos, llovido ahora no tanto en forma de objeto libro sino de idea, de fabulosa ocurrencia, que de seguro me alimentó porque ¡para mi sorpresa! me aceptaron en departamentos de literatura a sendos lados de Norteamérica, en la Berkeley y en la mismísima Harvard, en la Universidad de Harvard, sí, adonde arranqué al año siguiente a hacer mis estudios graduados. «Menos retórica» —musitó el

profesor al despedirme desde el quicio de su puerta— y pon más cosas. Y me devolvió mi escrito —que metí dentro del mencionado libro de Trías— con una sola palabra corregida en rojo, **discursión*, por tratarse de un vulgarismo.

No fueron estas dos ocasiones, la del diluvio de libros en su casa y antes la del pasillo facultativo camino a su despacho, las únicas oportunidades que el profesor aprovechó para hacer llover sobre mí maná para que comiese. Hubo al menos dos más, anteriores a las que dirimieron mi salida — ¡mi particular éxodo! — de Zaragoza, y muchas, muchas otras ocasiones más después, en las que la carne y la sangre o, para que no haya malentendidos, el gesto o el aliento del generoso maestro se transustanció para mí en pan y hasta en vino; es decir, en sustento, en crecimiento, en porvenir. La ocasión más primitiva de todas, sin lugar a duda, fue bastante antes incluso de haberlo conocido, cuando una compañera del instituto de quien yo estaba colgadísimo me lo señaló entre una multitud congregada frente a la antigua Capitanía para protestar contra el anhelado gobierno del partido obrero o contra el servicio militar obligatorio o contra sabe Dios contra qué, y me sorprendió diciendo: ¿Pero no has conocido todavía a *Luisito*, enseña nocturno en nuestro instituto? Me sorprendió el cariñoso diminutivo; y no tanto porque al pronto me dieran celos del profesor —ya dije que estaba colgado de aquella hippy del Mixto IV— sino porque, al reparar en el susodicho, se me representó al más joven de los Karamazov. Tan menudo y encorvado su cuerpo, como el Aliosha que siempre me había imaginado. Y con su misma aura enigmática también, pero entonces, en aquel preciso instante de la manifestación, con un aire además medio grotesco porque, ladino y con cierta guasa, el profesor emulaba puño en alto el gesto de protesta de los congregados ante otro tipo con quien andaba marchando como queriéndonos hacer ver a todos: ¡Esto, compañeros, es cosa del pasado! La segunda ocasión, la que me lo presentaron de verdad y lo oí por primera vez en persona, fue dos o tres años más tarde, cuando el profesor enseñaba ya en la Universidad y mi compañera del instituto y yo éramos por fin estudiantes universitarios. Estábamos pegando carteles, iba a ser la Jornada por las Artes y estábamos revistiendo la Facultad de Filosofía y Letras con poemas manuscritos sobre gigantescas

pancartas. Con su habitual desparpajo, la hippy me lo presentó tan amorosamente como la vez que me lo señaló frente a Capitanía. Y, risueño, el profesor aceptó nuestra invitación a participar en la conferencia de profesores que habíamos organizado para discutir el tema designado aquel año para las Jornadas: «el amor y la revolución». Junto a distinguidos colegas suyos, como el poeta y filósofo José Luis Rodríguez García, el historiador del arte Guillermo Fatás y otro profesor de literatura inglesa de cuyo nombre no quiero acordarme, el entonces «prometedor profesor de Teoría de la Literatura» (según lo presentó otrora su *advisor* o directora de tesis, la doctora María Antonia Martínez Zorraquino) habló de Franco, y no necesariamente *en contra* porque su objeto de análisis fueron los bodegones y naturalezas muertas que pintó el dictador: «No solo fue el Generalísimo un artista» —dijo— «sino *todo un artista*» —remató— sin que el histórico catedrático del arte en el Aula Magna y nadie probablemente entre toda la audiencia, con excepción tal vez de su amigo el filósofo, entendiéramos nada, pero absolutamente nada, de la perorata.

Una y otra vez, el profesor había hecho llover sobre mí y, creo también, sobre el resto de los participantes en la protesta popular idiopática frente a Capitanía y en los encuentros con el amor y la revolución en la Universidad, maná nuevamente. Quiero decir que, en sendas ocasiones, la mano afectuosa o la cálida voz del profesor se habían convertido en símbolo de algo y su persona me había dado que pensar, me había vuelto a *hacer pensar*. En la primera, porque el puño alzado, tan manifiestamente épico pero a contracorriente de la actitud incrédula de aquel personaje dostoievskiano, a los ojos de cualquier viandante, participara o no de la santa compañía, componía una estampa, un cuadro de costumbres, desconcertante en grado sumo. Pues cuanto más reprendía, descreído, que levantar el puño así era cosa del pasado, más se me antojaba a mí que estaba el profesor alentando con su mofa el futuro y reivindicando entonces otro estado de las cosas, renovado y diferente al de la protesta misma y, por supuesto, diferente también al que todos los protestantes allá estábamos denunciando. Y en la otra ocasión, en la de su charla sobre los cuadros franquistas, fueron sobre todo sus palabras, más que los gestos del profesor, lo que me dio que pensar. Porque, a mi

entender ahora, aquella invectiva contra el asunto del amor y la revolución para el que nos convocaban tal año los juegos florales desbordaba las consabidas analogías entre, por un lado, los bodegones y naturalezas muertas, en verdad sórdidos y tremendos del triste pintor que era Franco, y, por el otro, las no menos tremendas maneras de conducirse del sanguinario dictador, simple emulador del infame Führer, asesino y artista también. Y, aparte de indicar cómo pudieran o no reverberar, en las obras de estos dos fascistas, los ecos de la estética sórdida de Solana, la vanitas barroca de Valdés Leal y hasta las danzas de la muerte de la Edad Media, la diatriba del profesor alentaba también contra la interpretación miope o *sesgada* de las obras de arte, que solo las ve y las entiende como documentos históricos o, en el mejor de los casos, solo se detiene en observar su belleza o fealdad, sin reparar en que toda creación artística atraviesa la categoría de lo estéticamente bello y lo políticamente siniestro y se adentra siempre en el escurridizo terreno del pensamiento, de la verdad y el método, en definitiva: de la duda prolongada entre la imaginación y el conocimiento. Ahí fue nada. Y aunque huelga decir aquí que todo esto no son sino elucubraciones que me hago ahora para darle algún sentido a aquella incomprensible intervención del profesor en las Jornadas por las Artes, de entonces sí que me quedó grabada otra referencia bibliográfica, ésta a la obra de Manuel Sacristán, a cuyo entierro habría llevado una corona el profesor haría entonces media docena de años, según me dijo al salir del sarao: «Comprendí que lo que había escrito durante toda su vida fueron panfletos» —se dijo sobre todo a sí mismo— y marchó cabizbajo escaleras abajo de la empapelada Facultad, dejándome la duda de a qué parroquia habría predicado aquel sacristán.

Al semestre siguiente me inscribí en Teoría de la Literatura y me aficioné a la materia. Resulta que el titular de la asignatura apenas aparecía por clase y el profesor, siempre generoso, hacía las veces de sustituto habitual. Con cada una de las suplencias del profesor pude entonces adentrarme algo más en aquella suerte de extraña salmodia que había escuchado por vez primera cuando le oí hablar de Franco el Pintor. Acostumbraba a ir de lado a lado de la tarima frente a la pizarra y su caminar continuo y su perorar monótono tenían algo de efecto hipnótico, no aburrido y mucho

menos somnífero, sino «asexuado», en palabras de sus estudiantes féminas. Consultaba fichas apenas microscópicas y explicaba «pensamiento literario», tanto antiguo –sobre todo antiguo– como moderno, incluso rotundamente contemporáneo, de la más candente actualidad como el día en que invocó la peli *El club de los poetas muertos* para hacernos pensar en qué consistía el patetismo: ¡la heroificación! Para nada era amigo del sentimentalismo, no por azar a sus primeras publicaciones, impecables estudios lingüísticos sobre cómo se transparentan la voz y el pensamiento en el discurso novelesco, le sucedió luego toda una obra esencialmente crítica con el humor. Aunque tuviera esto en común con el autor de *La deshumanización del arte* y pensara también que los sentimientos saltan por la ventana cuandoquiera que la risa llama a la puerta, el profesor sí tenía corazón, un gran corazón como digo, solo que no lo cargaba encima porque a todos sus estudiantes nos latía que debía de tenerlo en los Estados Unidos. De otra manera no podía entenderse que nos remitiera tantas veces y con tanto lujo de detalles a aquel salvaje oeste, tierra para nosotros de gánsteres y vaqueros. «¿Saben qué libro encabeza este mes la lista de ventas en las librerías de Nueva York?» –soltó otra vez– «Pues *Oráculo manual y arte de la prudencia*» respondió acto seguido haciéndonos ver lo lejos que había llegado el jesuita aragonés y lo mucho que significaba todavía la suerte, el azar, en aquel país tan moderno y desarrollado. No sé por qué hube de sorprenderme entonces, al curso siguiente, cuando en el pasillo de la Facultad le escuché aquello de que en ¡U.S.A., sí!, en la tierra donde lucha el mérito contra la suerte, *acaso sí* tendría futuro con la literatura. Y es que el profesor había empezado a hacerse oír al otro lado del Atlántico, en la misma isla de Manhattan, entre lo más granado de los hispanistas allá. Fue a propinarles otra de sus invectivas, ésta sobre el pésimo estado de los estudios literarios en España, anclados en un historicismo rancio y anquilosado, pero tampoco les arrendó la ganancia a los pesos pesados norteamericanos. A la tan traída y llevada discusión en torno al canon literario, en boga nuevamente por aquel entonces después del éxito de ventas que también supuso el libro de Harold Bloom, el profesor debió de hablar en el Cervantes de Nueva York sobre una noción de canon tan utópica y extraña que, muchos años después, hispanistas en este país de la talla de Ángel Loureiro y Luis

Fernández Cifuentes todavía me habían de recordar aquella intervención del profesor en el corazón de la Gran Manzana. La memorable conferencia salió publicada en una revista titulada –no podía ser de otra forma– *Quimera*.

También echaba fuego por la boca, sin embargo: no todo era fábula y utopía. Como cuando tachó de *gentuza* a dos grupúsculos de personas muy diferentes entre sí. Los unos, le entendí decir frente al lugar del atentado, porque destruyeron la sucursal de una Caja de Ahorros que había dentro del campus. Rompieron los carteles y vidrieras de las puertas, entraron como Pedro I de Aragón por la ciudad mora de Huesca hace mil años, arramplaron con la caja, los ordenadores y lo que encontraron a mano, dejando a su paso, además del destrozo, el rastro de una pintada que debía de clamar algo así como LIBERTAD E INDEPENDENCIA. Los otros a los que hizo también objeto de su desprecio, y esto se lo oí decir la tarde que tocaba en clase el tema «poética y retórica», fueron precisamente los rétores, los académicos que más efusivamente habían reivindicado el estudio de la retórica, porque con su adiestramiento en los secretos de la persuasión literaria habrían hecho casi tanto daño al sueño ilustrado de la libertad y la independencia como los propios asaltabancos de la izquierda. De estas y otras filípicas debió de salir, por aquel mismo tiempo, su proyecto *Riff-Raff* (que en español significa algo así como «gentuza»), una revista de pensamiento y cultura. Y aunque, en el momento que las recibí, de la primera filípica no entendiera de la misa la mitad, porque ya dije que venía de un entorno donde si el pan se ganaba con el sudor de la frente, la libertad y la independencia se ganaban asimismo derramando sangre, y menos entendiera aún de la segunda, porque si tenía alguna esperanza depositada en la Universidad, ésta era la de que me enseñara a hablar y escribir bien, otra enseñanza seminal se me quedó de aquel largo adiós de mi *alma mater*. —Siempre te diré que la literatura proporciona una reflexión más profunda que la política y la filosofía —me dijo la última semana de clases, cuando ya sabíamos los dos que me marchaba a hacer las Américas, como algunos otros discípulos suyos. Y esa noche fui yo quien hizo llover sobre mí vino y panes a mansalva para celebrarlo. Sin que el profesor me acompañara, sin embargo, porque —ay— el profesor

apenas come ni desde luego bebe en lo absoluto. Pero hice mía, en cualquier caso, aquella melopea de la literatura, aquella cantinela acerca del valor que tiene la imaginación por encima de los preceptos filosóficos y de las más nobles causas. Y desde la distancia, con el charco de por medio, durante estos últimos treinta años no he dejado de exponerme a su lluvia de ideas, ácida a veces y otras, radioactiva. No he dejado de cobijarme contra sus pedradas trasatlánticas, que también las ha habido, paradójicamente al abrigo también de su obra y su larga sombra. Como si fuera una Biblia para ateos o, cuando menos, un mínimo evangelio para descreídos, desde que, a principios del nuevo milenio, viera la luz su monumental indagación en las leyes que rigen la *imaginación literaria*, la obra al completo del profesor ha recogido –o ha tratado de recogerlo– prácticamente *todo* en materia de literatura comparada. Y, por eso, su ambiciosa producción ensayística nos da a sus lectores para exponernos libremente a la intemperie, llueve o apedregue, y también para resguardarnos, para sentirnos a cobijo. Aquí luchan el amparo contra el desconsuelo, la imaginación contra el salvaje criticismo, y el campo de esta batalla es –una vez más– el corazón del profesor, su corazón generoso.

Nada más perder mi ingenuidad, la más antigua, la de todos los niños, y quedar sin la protección de los omnipotentes Reyes Magos, porque ya dije que aquella burbuja me la pincharon mis propios padres cuando iba a celebrar mi cuarto o quinto 6 de enero, se estrenó en Televisión Española la serie de dibujos animados francesa, *Érase una vez... el hombre*. Fue extraordinariamente popular en toda Europa y América Latina a comienzos de los años 80 y, al menos en mí, esta historieta tuvo un enorme impacto, no solo porque me enseñó a tomar conciencia –gran conciencia– con respecto al nacimiento de la vida natural en nuestro planeta y a la evolución cultural de la especie humana sapiens, sino también porque me echó un cuento muy alentador de las muchas cosas que podía llegar a hacer en el futuro cualquier niño, independientemente de donde hubiera nacido, haciendo uso de su sacrificio físico y su esfuerzo intelectual, por supuesto, pero también –y sobre todo– de su imaginación. Después de perder mi fe en el animismo primigenio, aquella serie televisiva de animación me sirvió de consuelo pero también de estímulo, de incentivo, porque me dio

aliento —pan simbólico nuevamente— para seguir creciendo en un mundo ilustrado, sin dioses ni reyes. Desde que empezó mi anunciado éxodo, quiero decir cuando salí de España, y la sensación de extrañeza —que en la adolescencia me había provocado tantas náuseas— se intensificó todavía más en el lejano y salvaje oeste americano, el profesor a su vez empezó a trabajar en otra serie no menos ambiciosa que la serie mencionada del educador y productor de origen polaco, Albert Barillé. Esta sobre todo para adultos, pero conservando la inercia misma que mueve las producciones para niños, como *Érase una vez... el hombre*, porque la serie de publicaciones del profesor partía también del principio de la reposición, de la necesidad de imaginar, para sobreponernos a nuestras pérdidas y orientarnos en un mundo sin dioses, ni reyes ni patrias siquiera tampoco. Publicó primero —como dije— apenas entrado el tercer milenio, un magistral ensayo sobre el inconmensurable dominio imaginario, que quince años más tarde amplió y mejoró en *Genus*, más otros muchos libros también, siempre a caballo de la historia natural y la cultural, la fabulación y la enseñanza, la actitud seria y la burlesca. Entre ellos quiero recordar aquí (su estudio crítico lo dejó para otra ocasión o para otros más estudiosos que yo) los escritos que el profesor dedicó a esclarecer la complejidad inherente a las formas simples o a los géneros menores, también los que se adentraron en las arenas movedizas de la novela y, de manera especial, los enormes esfuerzos que el profesor hizo por volver a contarnos la historia de la literatura desde un punto de vista que no fuera necesariamente ni el del viejo ni nuevo historicismo ni tampoco el de los llamados estudios culturales, tan populares donde servidor ha terminado haciendo carrera.

Para los que partimos de su entorno más cercano y formamos parte de esta suerte de diáspora privilegiada, el profesor ha hecho las veces de faro, que nos ha señalado sin falta de dónde veníamos, y también de atalaya, desde donde —lo supiéramos o no— nos supervisaba y admiraba hasta dónde llegábamos. Su obra, la larga lista de publicaciones en tantas temporadas que —como digo— no me queda espacio aquí apenas para enumerarlas, ha hecho para mí las veces —al igual que los dibujos animados de Barillé en otro tiempo— de consuelo pero también, y mayormente, de acicate, de

espolón o *gran fábula* de la que libar para seguir creciendo en un mundo empecinado cada vez más en estrellarse contra la realidad, contra la razón y la política, y sin embargo cada vez también menos estrellado, con menos estrellas –ni polares, como la de los Reyes Magos, ni invisibles– que nos guíen. No por azar el profesor, entre la casta de profesores escritores, se ha hecho un merecido lugar como sucesor en España, no solo o no tanto de su admirado Bajtín (el mismo que inició el cataclismo de libros y que luego ocupó tantas horas suyas más, porque el profesor reeditó en español gran parte de la obra del ruso) sino de los ensayistas –en mi opinión– más cuentistas y, en últimas, *fabulosos*. Como Walter Benjamin y sobre todo el autor entre otras muchas cosas de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, el gran Ítalo Calvino, el profesor también ha puesto alma, corazón y vida en entender y explicar «la imaginación como realidad», es decir en demostrarnos que la imaginación es el eslabón que media entre la humanidad y la naturaleza. Y esta lección, esta premisa de vida, no se agota fácilmente en una docena de páginas ni desde luego puede reducirse tampoco al orden presumible de la política y la filosofía. Así como decía Nicolas Ramiro Rico de *El animal ladino* y el hermeneuta Paul Ricoeur de la noción de símbolo, dicha fórmula del profesor da que pensar: *da que pensar* y, de una u otra forma, ha de hacer llover a quienesquiera que se le acerquen maná, semilla, hierba o pan simbólicos para rumiar.

UNA CONVERSACIÓN CON LUIS BELTRÁN

Fernando ROMO FEITO
Universidade de Vigo
ORCID: 0000-0001-8128-0283

Resumen:

Este artículo pretende ser un acercamiento informal a la obra de Luis Beltrán Almería. Señalamos las dos rupturas de las que parte, estética e histórica, y trazamos el itinerario de su pensamiento desde *La imaginación literaria* hasta el último libro, *Estética de la Modernidad*. Hacemos explícito el fundamento teórico de su obra, con particular atención al crítico ruso Mijaíl Bajtín y relacionamos la obra de este con los dos libros primeros de Luis, sobre la enunciación en la novela, y con todo el resto, de estética literaria. Finalmente, formulamos alguna advertencia crítica.

Palabras clave:

Imaginación. Estética. Retórica. Simbolismo. Modernidad.

Abstract:

This paper aims to be an informal approach to the work of Luis Beltrán Almería. We point out the two ruptures from which it starts, aesthetic and historical and trace the itinerary of its thought from *The Literary Imagination* to the last book, *Aesthetics of Modernity*. We make explicit the theoretical foundation of his work, with particular attention to the Russian critic Mikhail Bakhtin and relate his work

with the first two books by Luis, on the enunciation in the novel, and with all the rest, about literary aesthetics. Finally, some critical warnings.

Key Words:

Imagination. Aesthetics. Rhetoric. Symbolism. Modernity.

Una conversación acerca de la obra de Luis Beltrán, con su obra y lo que nos sugiere, sin ocultar lo que deja de decir, lo que tal vez se hubiera podido decir de otra forma... porque en una conversación caben las objeciones... Haberle seguido la pista a lo largo de años espero me autorice a hacerlo y a hablar de Luis, sin más, en vez del formal Luis Beltrán o Beltrán. No me he atrevido a adoptar la forma de diálogo que tanto gustaba a nuestros antepasados, pero espero lograr informalmente lo que he dicho y tal vez estimular una discusión más amplia.

Digamos de entrada y de una vez por todas que la obra de Luis Beltrán nos propone un gran relato o, si se prefiere, un sistema, al modo de los sistemas filosóficos del s. XIX; y ya sabemos que nuestra época desconfía por principio y manifiesta un escepticismo radical frente a su mera posibilidad. Y Luis intenta nada más y nada menos que una comprensión de conjunto del arte literario en el marco de la cultura.

Rupturas...

Confieso que leyendo *Estética de la Modernidad* me acordé de aquella frase de Kierkegaard acerca de Hegel: «empeñado en explicarlo todo a cualquier precio». Desde la Modernidad hasta la moda femenina, pasando por *El nacimiento de Venus* de Botticelli, Unamuno, el nacionalismo o los toros, de todo hay allí. Ante tal amplitud, el filólogo debe tener un *animus suspicax*, aunque no confundamos *animus suspicax* con escepticismo: no es lo mismo distanciarse para entender antes de asentir o negar que creer que nunca se puede afirmar ni negar nada.

El caso es que semejante planteamiento solo es posible por el despliegue de un pensamiento, cuyas claves, en esencia, son dos: la voluntad de hacer estética, una, y la de concebir la historia en grande, la otra. Pero justamente esas claves son las que nos llevan, saltando por encima del pensamiento literario del siglo XX y después, a retrotraernos a una gran discusión de la segunda mitad del s. XIX: la rebelión empirista contra los sistemas del idealismo alemán, en que se trataba de liberar a la historia de cualquier *a priori* y de garantizar su cientificidad explicándola *iuxta propria principia* (Ferraris, 1988, 96). Y ¿cuáles serían los principios propios de la literatura? ¿se reduce a palabras o, si se prefiere, a ser texto? ¿se explica completamente por ser expresión del psiquismo del autor? ¿se justifica la obra literaria como emblema de relaciones de poder en una sociedad dada?

En otras palabras, ¿la *Metamorfosis* de Kafka nos dice algo por ser palabras, o por cómo se llevaba Kafka con su padre, o por cómo se situaba el autor respecto a la comunidad judía y los hablantes del alemán y del checo en la Praga de 1900? ¿o más bien habla a la imaginación mediante un símbolo que nos hace reflexionar en que el ser humano puede llegar a ser para el otro un bicho —«animales humanos»—, una plaga que hay que erradicar?¹ ¿no nos recuerda una tradición remota de transformaciones maravillosas y cuentos con animales que hablan? ¿y no desasosiega un relato sin patetismo alguno con una suerte de risa muy particular? En definitiva, hacer estética nos parece intuitivamente que es la forma de hacer justicia al arte, porque en él apreciamos formas de la imaginación que nos hacen reflexionar. Pero eso que parece lo justo es lo que rompe con buena parte de la teoría de la literatura del s. XX. Y por eso aquella crítica de «es que parece volver a preguntas del s. XIX» resultó ser el mejor elogio.

¹ El término alemán es 'bicho', no cucaracha, ni escarabajo, ni siquiera insecto. Y no es lo mismo. No interesa ahora si es una menipea, porque esa cuestión no se le aparece intuitivamente al lector, es ya fruto de investigación.

Primero es la que llamaremos ruptura retórica, término ubicuo en los escritos de Luis con coloración casi siempre negativa. Se explica fácilmente. El supuesto central de la retórica es la distinción entre *res* y *verba*: contenidos frente a palabras. Cualquier cosa discutible se puede expresar mejor o peor, se puede ser más o menos convincente al respecto. Así se justifica el estudio de la retórica, una técnica que no en vano surge en el marco de la ciudad que se gobierna enfrentando discursos y juzga los atentados contra las leyes por el mismo método. Y entonces todo va de las mejores palabras, las más adecuadas y en el mejor orden. Obviamente, Kafka no quiere convencernos de nada, solo muestra, hace ver –ya es bastante– y da que pensar.

De las otras dos rupturas, tiene más peso la que podemos llamar sociológica, lo que se entiende si reparamos en que los estudios culturales y el nuevo historicismo se van haciendo hoy hegemónicos en Humanidades y que, mediante la indistinción entre texto y contexto, aplanando la diferencia estética, no ven la literatura como obra de arte sino como emblema de las relaciones de poder, que además resulta ser *el poder*, en abstracto.

Pero volvamos al principio. Hablábamos de dos claves. La primera, la voluntad de hacer estética es la que pone al margen de la teoría literaria del s. XX. La segunda era la historia concebida en grande.² Naturalmente, la historia literaria no es una novedad, esa historia que se organiza por períodos –periodística, dice Luis– cada uno de los cuales comprende obras que comparten unos cuantos rasgos formales, unos temas...; todo ello en correlación con la historia social y política. Los nombres de los períodos son variopintos y como los de Edad Media o Renacimiento tienen su propia historia e implican ideología... excepto en Italia, donde, tal vez con mejor criterio, se recurre a términos neutros como *Quattrocento*, *Cinquecento*, *Settecento*, etc. No se trata en absoluto de esa historia, cuyos períodos se van estrechando según se acerca a

² A esta cuestión ha dedicado Luis un libro específico: *¿Qué es la historia literaria?* (2007).

nosotros y entonces recurre al método de las generaciones. Es más bien lo que la historiografía francesa llamó la larga duración, pero una duración que pretende remontar hasta el Paleolítico. Podrá parecer exagerado, pero es coherente con una estética concebida como estudio de las formas de la imaginación: la historia deberá empezar cuando empieza la imaginación o, lo que es lo mismo, cuando empieza la Humanidad, reconociendo que antes del cromagnon fue el neandertal o los denisovas, es decir, que hubo varias formas de Humanidad, desde luego muy anteriores a la escritura y, con ella, a lo que llamamos propiamente historia.

El primer modelo y el presente

La imaginación literaria (2002), así se titula el libro del que parte Luis para su particular viaje, que llega hasta *Estética de la Modernidad*. En *La imaginación literaria* está ya completa la arquitectura de este pensamiento, lo que no quiere decir que no haya habido cambios a lo largo de los veinte años transcurridos.

En el libro de 2002 ya está claro que el individualismo caracteriza el presente y ha conseguido la derrota del dogmatismo; y se valora en el individualismo una oportunidad para la unificación de la Humanidad, unidad necesaria para gobernar el mundo.

Ya en 2002 se plantea como tarea la construcción de una estética literaria, que, por cierto, enfrenta lo estético a lo bello y, desde luego, no entiende por estética el estudio sucesivo de las ideas de los filósofos al respecto, sino el esfuerzo por comprender la literatura. También hay en 2002 un propósito de trabajar por grandes conjuntos, no por obras individuales o agrupamientos limitados. E incluso una definición del método «histórico conceptual» que mantiene su validez hasta hoy: «El criterio para sostener si una obra es literaria es [...] si forma parte de un género literario y, por tanto, juega un papel en el conjunto de la literatura» (2002, 170). Con ello está dicho que el concepto de género ocupa

una posición central y hasta dará nombre a un grupo de investigación: GENVS.

Ya en 2002 y desde el prólogo mismo se definen unas categorías que deslindan las formas de la imaginación según los diferentes momentos históricos: tradición, patetismo, didactismo, humorismo y realismo. Y hay que subrayar que de las categorías se *deducen*, por emplear el verbo caro a los románticos, los géneros, justo al contrario del método habitual de agrupar obras por afinidades entre ellas.

Y ya en 2002, finalmente, la dialéctica entre la seriedad y la risa mueve la variación de los géneros, su aparición, su ocaso... La seriedad, que aparece con la historia y la desigualdad, se escinde en patetismo y didactismo y la risa se opone como alternativa a ambas.³ El patetismo ofrece héroes con los que identificarse y proporciona identidades, así la épica o la lírica; el didactismo expresa el desarrollo de la conciencia, tal el ensayo.

Frente a ellos, la risa que, en su versión popular, representa la pervivencia en plena época histórica del mundo tradicional de la oralidad y rechaza la desigualdad; mientras que, en la variante culta, reprueba cuanto no se ajuste a lo serio. Todo ello, dicho sea de paso, explica muy bien quiénes son los héroes, digámoslo así, de este pensamiento: Rabelais (con Bajtín), Cervantes, Dostoievski...

Volvamos a la pregunta del principio: si en *La imaginación literaria* se aprecia una arquitectura conceptual que se deja rastrear en los demás libros de Luis, ¿es que no ha habido cambios en los más de veinte años transcurridos desde entonces?

Aparte de lo dicho, creo que la variación más de fondo es el cambio de ver el futuro en el realismo a verlo en el simbolismo. De hecho, inspira un libro entero, de título bien expresivo: *Simbolismo y Modernidad* (2015). Ciertamente, *La imaginación literaria* remataba con el epígrafe «El sentido del realismo», en el que se veía en el idilio y la metamorfosis las vías para la superación del realismo (Beltrán,

³ Sobre la risa escribiría en 2011 una monografía, *Anatomía de la risa*, con una útil tipología de figuras, en la que no nos vamos a detener aquí.

2002, 310). Diez años después ya no es cuestión de posrealismo o superación del realismo sino abiertamente de simbolismo.

El simbolismo

Simbolismo y Modernidad (2015) representa un paso adelante. Poco importa que reúna artículos publicados previamente. Define y profundiza allí varios conceptos clave y sobre todo «símbolo» y «modernidad». Sobre el concepto de símbolo descansa toda su obra hasta hoy y, siendo un pensamiento que quiere mirar al presente y abrirse al futuro, el nexo entre ambos es ineludible.

Idea de Modernidad

Aparece, desde un principio, como la edad cuyo proyecto es el hombre-dios.⁴ Si en la Modernidad Dios ha muerto, como quiere Nietzsche, no hay más medida que la puramente humana. Ante sí tiene el ser humano la responsabilidad del mundo, sin poder exterior alguno en el cual apoyarse. La Modernidad representa, así, la mayoría de edad de la Humanidad. La verdad se compone ahora de un proyecto político, en esencia, el de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad; un proyecto científico, el intento de explicar todo a partir de la partícula elemental primera; y un proyecto estético-cultural, el simbolismo moderno y la cultura de masas. Parece obvio que el individuo aislado no puede hacer frente a estas tareas, que son para toda la Humanidad. De ahí que el individualismo se vea como «la etapa infantil de la Modernidad» (Beltrán, 2015, 16).

Si se puede pensar la Modernidad como mayoría de edad es porque su programa se funda en dos rasgos estructurales al ser

⁴ Con el segundo término del binomio tengo mis dudas. Si somos naturaleza, eso somos, una especie animal entre otras que, a diferencia del resto, tiene discurso, como ya sabía el Estagirita. Propiedad que ha permitido a la especie crecer y enfrentarse al reto de compartir el espacio sin destruirlo. Pero ese desafío sigue dentro de la lógica de cualquier especie animal.

humano: libertad del individuo, que en tanto que libre pretende tener una identidad, e igualdad de oportunidades, motor del cambio social. Justamente, la cultura es el factor de cohesión de las sociedades avanzadas, abiertas, y se caracteriza por universalidad (contrapartida de la globalización), masividad y diversidad. Unos rasgos contrapesan y en parte contradicen a los otros. Poderosas fuerzas se oponen al progreso: aunque limitadamente, la democracia responde a la demanda de libertad e igualdad; de la fraternidad nada hemos visto si no son gestos individuales o esporádicos. En cualquier caso, hay que guardarse de pensar que la cultura moderna se identifique con la ciencia; antes bien, tarea del pensamiento moderno es «realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional» (Beltrán, 2015, 28).

Desde luego, si algo queda claro después de este apunte, es que, desaparecida de escena la autoridad divina, la Modernidad es etapa de absoluta indeterminación, que se presta sobremanera a la confusión. En ningún sitio está escrito que la historia vaya a acabar bien. Y ante la enormidad de la tarea, la necesidad de recuperar el pasado —historia y antropología como disciplinas centrales—; repensar el presente; y, ante el futuro, recurrir a nuevos símbolos complejos que enriquezcan lo nuevo

Modernidad y Simbolismo

Un punto de partida que se repite: la idea de McLuhan de que la Modernidad es producto de la fusión del mundo primitivo (la oralidad) y el histórico (la escritura), mediante las nuevas tecnologías. El regreso de la oralidad tiene por consecuencia la retribalización de las sociedades modernas, fenómeno, por cierto, bien perceptible.⁵

⁵ No está tan claro para mí que el lenguaje de las nuevas tecnologías sea el de la oralidad o más bien el de una nueva forma de escritura que habría que investigar específicamente: es el caso del *Whatsapp*, por ejemplo. Lo que sí es indudable es

El Simbolismo, se afirma resueltamente, es la estética de la Modernidad. Simbolismo que viene a coincidir con el Modernismo, pero en sentido amplio, no en el hispánico que lo identifica escolarmente con la poesía de Rubén Darío, etc. Con este valor, «representa la convergencia de las estéticas premodernas – recordemos: patetismo, didactismo, humorismo– con las culturas de la oralidad» (Beltrán, 2015, 41). En lo que coinciden dos contrastes, entre lo premoderno y lo moderno (y recuérdese que esto último se vincula a la aspiración a la igualdad y la libertad), de un lado; de otro, entre oralidad, propia del mundo prehistórico tradicional, y escritura. Obviamente, en estos términos el Simbolismo no puede limitarse a Rimbaud, Mallarmé, Debussy, etc.

Al contrario, hay aquí una enérgica afirmación de la necesidad de pensar «en grande» y a ello responde que, en un paso adelante aparezca un término nuevo: «el simbolismo moderno representa la fusión de un simbolismo *hermético* serio [subrayado mío] con un simbolismo humorístico» (Beltrán, 2015, 49). El hermetismo se explica por referencia a la asimilación, por parte de la Antigüedad y luego del Humanismo, de la magia tradicional. Pero está, además, el otro simbolismo, directamente tradicional, que procede de la cultura popular y folklórica. La Modernidad, cuando triunfa el individualismo, sería el momento de la gran mixtificación⁶

que ya no estamos ante la escritura clásica, pensada para el almacenamiento y conservación de lo escrito.

⁶ El concepto de mixtificación, necesario para explicar la evolución de los géneros, se define por primera vez en *La imaginación literaria* (Beltrán, 2002, 60-61): rota la correspondencia entre formas y valores propia de la tradición, se da una confusión que permite absorber por la seriedad motivos de la risa; y en un segundo momento, diluir la frontera entre seriedad y risa. Quizá resulte más claro en *Estética de la novela* (2021). Intervienen dos factores: el cambio histórico, por ejemplo, la transición de las sociedades primitivas a las históricas; y la mezcla de géneros preexistentes que puede dar lugar a uno nuevo, por ejemplo, la novela, que surge a partir de distintos géneros orales tradicionales. Si se quiere una definición conceptual en una sola frase: «Esa tendencia a fagocitar géneros menores o anticuados es lo que he llamado *mixtificación*» (Beltrán, 2021, 26). En principio hay dos momentos de mixtificación: irrupción de la historia, que da paso a la novela; y aparición del individualismo.

que produce una forma «nueva, demoníaca, moderna, a la vez dramática y cómica» (Beltrán, 2015, 55).

Después de discutir el enlace entre simbolismo y Modernidad viene, como es inevitable, el momento afirmativo. Si la Modernidad es, como se afirma por primera vez en 2015, creo, la mayoría de edad de la Humanidad; y si la imaginación es la facultad central, necesita recurrir a toda clase de recursos humanos y, entre ellos, a los símbolos (ya los pensadores de Jena en 1800 reclamaban una nueva mitología). Se necesitan ahora símbolos complejos –o temas radicales, o mitemas, o mitologemas, como también se han denominado–. E incluso habrá que aventurarse a proponer una relación:

el viaje, la educación, el infierno y la ciudad, lo demoníaco, el humorismo tragicómico, el hombre inútil, ciertas imágenes activas de mujer, el andrógino... son los grandes símbolos modernos. Estos símbolos complejos actúan como puentes privilegiados entre alta y baja culturas, dominando la cultura de masas (Beltrán, 2015, 160).

Relación esta a la que siempre me he preguntado si no habría que añadir el profesional y/o el mercenario, o este último como variante específica del primero; y no pensando solo en las novelas de Pérez Reverte, sino en no pocas películas. Una amplia sección del libro de 2015 está consagrada al estudio de algunos de ellos y de algunos autores representativos. No me voy a detener, pero sí recordaré que películas como *Blade Runner* o *El último emperador* se dejan relacionar sin problemas la primera con lo demoníaco y con el hermetismo; la segunda con la educación. Prueba de que desde estos símbolos complejos es fácil descender a obras en particular y no solo literarias.

La segunda generación

La innovación que representa *Simbolismo y Modernidad* no podía quedar sin consecuencias y a ellas responden los títulos

siguientes. *GENVS* (2017), que citaremos así por abreviar, desde su primera página declara expresamente ser la reescritura de la imaginación literaria, pero con otra dimensión. En 2002 se explicaba el despliegue de la imaginación desde la dialéctica entre la risa y la seriedad. *GENVS* se propone ser tridimensional. No deja de ser significativo que aparezca en primer término un autor que se convierte en habitual desde entonces: Alexis de Tocqueville, con su noción de que la Humanidad avanza mediante revoluciones y de la revolución moderna con la igualdad como objetivo. El propósito es claro: relacionar imaginación y revoluciones sociales respetando la autonomía de cada esfera.

Tridimensional decíamos, puesto que se trata de atender a tres escisiones: la que se da entre la alta y la baja cultura; la que se da entre oralidad y risa; y la trayectoria de las figuras de la imaginación.

Y efectivamente, si comparamos el primer capítulo de uno y otro libro comprobaremos que el desarrollo en *GENVS* es mucho más amplio: se introduce el concepto de «oratura», un intento de superar la frontera entre oralidad y escritura fijándose, en vez de en la diferencia técnica entre ambas, en la igualdad del simbolismo tradicional. Rige entonces la doble escisión elevación-igualdad y seriedad-risa. Lo cual tiene consecuencias hasta en la organización del material. Por ejemplo, en 2017 se anteponen la canción folclórica y el cuento tradicional –tiempo del crecimiento– a la epopeya homérica –tiempo de la aventura–, que era la primera tratada en 2002. En términos parecidos, el capítulo de 2002 «La seriedad» ahora dice «La revolución de la desigualdad y la cultura de la seriedad». Y lo mismo para el resto: la tercera dimensión introduce una mayor complejidad y también mayor poder explicativo.

Todavía hay otras dos novedades de interés en *GENVS*. Tocqueville reaparece en el penúltimo capítulo para introducir la cultura moderna, que caracteriza el binomio igualdad y libertad; y la pregunta por el sentido del posrealismo de 2002 es ahora decidida afirmación del simbolismo moderno. Y, segunda novedad, un nuevo capítulo propone una serie de figuras de la imaginación: el hombre

de bien, figuras de la risa, y el hombre inútil como figura específicamente moderna.

La Prehistoria

Sorprende bastante cuando se lee a Bajtín su repetida apelación a la Prehistoria, como si supiéramos gran cosa de ella. Pero es estructural a la noción de «gran tiempo». En el *Rabelais* postula una prehistoria de miles de años para la historia de la risa en el autor, un tiempo unitario y folklórico en que la risa acompaña a la renovación de la vida. Un tiempo utópico, parece. Un auténtico postulado para explicar la síntesis entre la cultura y lo popular propia de Rabelais.

En el pensamiento de Luis aparece igualmente la Prehistoria y de forma significativa, tanto en 2015 como en *GENVS*, pero con un perfil propio. Es necesario detenerse un momento en ella porque, en paralelismo con la interpretación bajtiniana, a ella se apela con frecuencia para justificar conceptos constitutivos, sobre todo el de hermetismo y del grotesco.

Hay una primera alusión a la edad de oro platónica como la edad de la inocencia, «un mundo cerrado de tribus, sin escritura, sin dinero, sin un saber repartido en disciplinas» (Beltrán, 2015, 363). Es decir, un mundo sin desigualdad y de doble cara: fraternidad (entre aristócratas) y barbarie. En *GENVS* el desarrollo es mayor y se basa en la Prehistoria de la Antropología, accesible por sus testimonios, pero también por la vida de algunos pueblos que todavía hoy se sustraen a la cultura moderna. Proporciona el marco para el concepto de *oratura*, arriba mencionado, que intenta superar el oxímoron literatura oral. La frontera no sería entre memoria y letra, sino entre tradición (barbarie), de unidad entre la vida y la imaginación creadora, e historia, de autonomía relativa entre vida e imaginación, cuando la unidad de la cultura sustituye a la unidad de la vida (Beltrán, 2017, 38-39). La cultura se escinde en popular y elevada y evoluciona, heredando la tradición y haciendo frente a las

exigencias de la vida, según la doble oposición que ya conocemos: elevación / igualdad y seriedad / risa.

Argumento unitario para el simbolismo tradicional es la lucha del bien contra el mal, donde se entiende por bien lo que cohesiona al grupo o la horda y permite su supervivencia. Ese marco general autoriza a introducir la noción de géneros del discurso para la Prehistoria por vía de hipótesis, calcando los datos de la Antropología: géneros de la actualidad y el pasado reciente; géneros de los orígenes (lo fuera del tiempo), géneros de lo mágico-simbólico y los juegos. A partir de ese principio, las etapas – Paleolítico, Neolítico, Historia– y unos géneros que vienen a coincidir con los que ya figuraban en *La imaginación literaria*, pero ahora con un basamento más profundo. Y en su centro, el imaginario tradicional, sin fronteras entre dioses y hombres, entre vivos y muertos, entre lo serio y lo cómico, sin límites, sin crítica, que exige credulidad... una utopía que ofrece al futuro un tesoro ilimitado de imágenes.

El grotesco⁷

En coherencia con el marco general de una teoría que lee siempre la pervivencia de lo primitivo en lo histórico, el grotesco vuelve en *GENVS* en relación con el humorismo y de nuevo, en la misma posición, en *Estética de la Modernidad*: «El grotesco es el caudal de imágenes acumulado durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales» (Beltrán, 2017, 267). No es, pues, fenómeno de menor relevancia.

Aparece cuando el humano del Paleolítico «se ve inerme ante la Naturaleza» y se defiende de ella mitificándola. Es el mundo de la fabulística primitiva, en la que conviven animales y humanos, y conlleva dos caras, crueldad y alegría, que irán distanciándose en la etapa histórica (Beltrán, 2017, 42). Es el mundo de la horda, en el

⁷ Respetamos la forma cómo lo escribe Luis. «Lo grotesco» quizá resultara más idiomático.

que la risa acompaña el tránsito entre la vida y la muerte. La idea central, me parece, es la de que las imágenes del grotesco, que enlazan las series corporales, no solo: a) perviven fragmentadas en la creatividad histórica; sino que: b) la fundan, bien por seguir presentes, bien por provocar una reacción.

La verdad es que el tratamiento del grotesco permite explicar fenómenos históricos y del presente de una forma casi ilimitada. Sigue un «método», el de la recuperación de la unidad originaria; está ligado –todavía hoy– a la fiesta,⁸ y en la Modernidad se bifurca en grotesco de la crueldad y grotesco realista. En estas condiciones podemos reconocerlo en variedad de géneros, desde los próximos a la tradición oral: el cuento, la balada, la leyenda; y ya, en la transición al mundo histórico, en la comedia; hasta en géneros de la escritura, como la sátira, la menipea, la parodia y otros géneros de la risa y formas del humorismo.

En estas condiciones, se comprende que la *Estética de la Modernidad* vuelva sobre el asunto. Allí se repasan las etapas del grotesco, con un subrayado: el mundo histórico supone un «cataclismo» para el grotesco (Beltrán, 2025, 107), que, si en un principio resiste en la cultura popular, más tarde reacciona contra el héroe épico y, más ampliamente, contra la elevación literaria, lo que contribuye al nacimiento de la novela. El grotesco se infiltra en la cultura elevada –recuerda Luis los grabados de Goya– y se escinde en las variantes citadas: fantasía y realismo, en las que alientan en diverso grado la tendencia originaria a lo obscuro y lo particular. El grotesco fantástico se mantiene en diversos fenómenos de la cultura de masas, desde Drácula y el vampirismo al cine de catástrofes; el realista, que ha producido las obras de más relieve, se combina hoy con la destrucción de la tierra natal y ahí, por ejemplo, *Cien años de soledad*.

⁸ Se puede así tratar con los toros. Conviene siempre hacer el esfuerzo de comprender: es una fiesta con un lado cruel, qué duda cabe, pero una fiesta, lo que ayuda a explicar su pervivencia y, dicho sea de paso, enseña algo acerca los humanos. De donde no se sigue, claro está, que haya que defender a toda costa su continuación.

El hermetismo

El hermetismo es, en cierto modo, paralelo del grotesco, pervivencia de lo más remoto que llega hasta hoy. No se limita a un canon bien definido y a su auge a partir del neoplatonismo del *Quattrocento*. Aparecía ya en *La imaginación literaria* (2002, 181) como variante del didactismo, una variante que va del *Evangelio de Juan* hasta Borges, cuya unidad solo la estética permite apreciar. Sus raíces remotas, en la risa y lo popular; concibe el mundo como un enfrentamiento a muerte entre el Bien y el Mal. Aunque los géneros herméticos tuvieron su apogeo en los siglos XVI y XVII, la Modernidad le da nuevas posibilidades, sobre todo en la lírica y el drama.

En *Simbolismo y Modernidad* se formulan unas tesis que luego van a repetirse ¿Por qué el hermetismo en la Modernidad? Frente a la idea de que es una reacción contra la industrialización; o de que se justifica por la influencia de Swedenborg; se echa mano aquí de la idea de McLuhan que ya conocemos: el presente como aldea global que sintetiza oralidad y escritura. Y recuérdese que la oralidad era inseparable de la imaginación tradicional cuyos rasgos eran, entre otros, hermetismo y simbolismo. En el corazón del primero está la magia, «saber unitario que conoce los secretos del cosmos» (Beltrán, 2015, 67), caracterizado por una unidad esencial exigida por la necesidad de salvación. Rige las obras en las que se reconoce el hermetismo la ley de la necesidad. Y, sobre todo, el final: el hermetismo como respuesta al problema de la integración de vida y saber: hay un sentido que la Humanidad ha de encontrar para «alcanzar el reino ilustrado de su espíritu» (2015, 78).

Con tales premisas, se comprende que nos volvamos a encontrar el hermetismo una y otra vez a lo largo de la obra de Luis, en cada momento con su perfil propio. En *GENVS* (2017, 249) de nuevo como momento del didactismo. En *Estética de la novela* (2021, 256) con especial atención a la novela hermética o de crisis y un

análisis demorado de *Rayuela*; sin olvidar la espléndida *El ángel vencido* (2001) de nuestro querido José Luis Rodríguez García, que encuentra así un marco explicativo. Finalmente, en *Estética de la Modernidad* (2025, 118), un nuevo capítulo sobre el hermetismo, que aparece ahora como «la cara opuesta a la de la risa».

En consecuencia...

Es bastante natural que después de *GENVS* la obra de Luis se haya prolongado en una doble dirección: *Estética de la novela* (2021) y *Estética de la Modernidad* (2025). A problemas de la novela había dedicado un par de libros iniciales a los que luego nos referiremos; ahora vuelve sobre ella, pero aplicando la concepción ya alcanzada.

En *Estética de la novela* yo diría que hay alguna declaración que profundiza lo visto pero también alguna novedad: sobre todo los conceptos de mixtificación (cfr. n. 5) y protonovela. Intentaremos dar una idea a partir de ellos.

Previamente, es interesante la caracterización de su teoría, que presenta de un modo muy gráfico como inversa a la de Lukács: de la filosofía de la historia —el materialismo dialéctico— a la historia de la novela, mientras que él procede a la inversa. En concreto, «cada etapa de la travesía del espíritu humano» (Beltrán, 2021, 17) formula unos retos a la imaginación y las respuestas de esta acaban produciendo el discurso político. Ahora bien, «la novela es una de las regiones más transparentes de esa imaginación». Parece natural, en consecuencia, que el estudio de la novela sea central, como que proporciona algo así como el mapa evolutivo de la imaginación humana. En particular, se considera la novela un instrumento cultural privilegiado de las sociedades históricas. Son sociedades duales, cuya cultura se separa en elevada y popular, que, sin embargo, no se rompen porque disponen de «puentes comunicativos». El primero es el lenguaje, cierto, pero el segundo sería la novela, que integra géneros de la oralidad en la escritura y sirve de puente entre la cultura elevada y la popular.

Diríamos que «El marco teórico» propone para la novela el aparato conceptual que se edificó en *GENVS* y que se aplicará ahora monográficamente según las tres dimensiones: palabra, tiempo, personaje.

En cuanto a la protonovela, es una propuesta nueva que pretende recuperar la discusión del s. XIX sobre los orígenes. Consistiría en un género de transición entre la descomposición de los tradicionales y el surgimiento del género nuevo, esto es, entre los dos pasos de la primera mixtificación (cfr. n. 5). Para justificarlo se señala un corpus (historias bíblicas como las de *Job*, *Jonás* o *La casta Susana*) y unos rasgos: puente entre oralidad y escritura; receptividad hacia géneros de la actualidad viva; con versiones en varias lenguas; de simbolismo renovador mediante fórmulas como el testimonio, el caso, el viaje, la prueba, la vida, las sentencias, el juego, la leyenda local...

A partir de la trama anterior, *Estética de la novela* examina las formas de la novela tradicional y —es la segunda mixtificación— las de la moderna, ya inseparables del simbolismo. La clave de la Modernidad es la idea del hombre-dios, que ya conocemos, con una tarea por delante, la de hacerse cargo del gobierno del mundo. Ello conlleva un simbolismo nuevo e integrador, capaz de fundir y superar todas las escisiones, lo que permite repasar formas diversas, sin olvidar la novela popular.⁹

Tal como se configura la teoría se extiende desde la *Ciropedia* de Jenofonte hasta *El tiempo entre costuras*, pasando por la *Comedia* dantesca. A favor de un tratamiento que hace justicia a lo proteico del género, que no desprecia variantes cultas ni populares y no reincide en la obsesión por la muerte de la novela, simplemente contraintuitiva. Con el peligro, eso sí, de extensión indiscriminada del término. Luis lo reconoce y lo discute al ocuparse de la *Ciropedia*, la *Comedia* del Dante y *El Crítico*n (Beltrán, 2021, 107); lo argumenta

⁹ En la novela erótica el panorama reciente es más amplio que el de la autoría masculina y para hombres. Después de *Historia de O*, se multiplican las de autoría femenina y pensadas para un público indistinto. Varias han pasado al cine.

de forma convincente, pero el peligro de imperialismo conceptual sigue ahí. No veo la ganancia de someter algo tan particular como la *Comedia* a una categoría general. Algo habrá que dejar que no sea novela para que podamos hablar de novela.

Finalmente, no es de poco interés la apertura hacia la presencia del género en otras culturas, que no solemos tomar en cuenta.

Y vuelta al principio

Empezamos refiriéndonos a *Estética de la Modernidad*, último libro hasta ahora, con un subrayado del aspecto productivo de la Modernidad, porque «salva a colectivos como el de las mujeres, los niños, los ancianos, los homosexuales y los explotados [...], condenados y privados de vida en las culturas premodernas» (Beltrán, 2025, 20).

El libro se organiza en tres partes: estética; unos cuantos autores en dos series, eslava e hispánica; y categorías.

En la primera, la Modernidad como mayoría de edad «autoculpable» de la Humanidad *sapiens*, supongo que culpable por no practicar el *sapere aude* lo bastante como para no poner en peligro su propio hábitat y a sí misma. Siendo la imaginación la facultad humana fundamental para responder al desafío, cumplirá profundizar en las formas que corresponden a la Modernidad, es decir, el Simbolismo moderno.

No vamos a repetir resultados que han aparecido ya antes. Recordemos solo que el centro es el individuo, visto en positivo como sujeto de derechos, y la aspiración a la igualdad el motor de los cambios sociales. Con un reconocimiento claro de que somos naturaleza y, en consecuencia, una reivindicación del materialismo. En este mundo de creciente complejidad, caracterizan a la cultura su universalidad, masividad y diversidad (Beltrán, 2025, 29).

En *Estética de la Modernidad* es donde más lejos ha ido Luis en el intento de precisar su concepción de la estética. Y hay una

contraposición que se persigue desde 2002 y ahora desde la introducción misma, entre estética y belleza. Simplificando, se vincula la idea de belleza con la desigualdad y con lo sensorialmente agradable, esto es, con el gusto; lo que haría difícil discernir lo bello natural de lo bello artístico. Mientras que, frente a lo bello, lo estético requiere una actividad de comprensión inteligente. La conclusión: el abandono del concepto de belleza.

A mí esto me plantea serias dudas. El ejemplo de Luis es: ¿se puede decir del *Menipo de Gádara* de Velázquez que sea bello? ¿O, en mi ejemplo, de la *Metamorfosis*? Bellos en el sentido de la *Venus del espejo* o de Rilke, ciertamente, no. Ahora bien, ¿extiende el *Menipo* las fronteras de lo pintable, que presenta Velázquez con una morosidad que ennoblece, o enseña algo Kafka acerca de lo que somos? Y, de ser así, como creo que lo es, ¿no sería mejor reformular el concepto de belleza a desecharlo radicalmente, renunciando de paso a una tradición filosófica no despreciable?

Me limitaré a un ejemplo. El caso de Gadamer (1960), cuya tesis central es que la verdad desborda al método; en otras palabras, el arte forma parte de *la verdad y dice la verdad*, por lo que requiere ser comprendido. Pero justamente eso es lo que lo hace arte bello. ¿No podemos ver la belleza precisamente en que una estructuración que se percibe por los sentidos nos diga algo esencial?

El mismo problema me suscita el lado perceptivo de las obras, que casi se pasa por alto. Para que podamos hablar de forma interior es necesario que haya forma externa y percepción sensorial. En caso contrario no hay acontecimiento. Hay un aparato técnico en la obra de arte del que la estética no puede prescindir; otra cosa es que se pretenda reducir la obra de arte a aparato técnico. De llevar lo anterior a sus últimas consecuencias, quedarían fuera de la estética las artes que no se sirven del lenguaje.

Finalmente, el problema del gusto. Primero, creo que es un dato de experiencia con el que hay que contar. El propio Luis apela al gusto para justificar la presencia de Landero o Zúñiga en su libro (Beltrán, 2025, 242). Segundo, el gusto es mucho menos

radicalmente individual de lo que se afirma: no leemos el mismo Cervantes que sus primeros lectores... pero seguimos leyendo a Cervantes. La prueba del tiempo, a la larga, no miente.

Para mí el problema de la estética es una discusión abierta y como tal la planteo. Hay belleza, creo, cuando hay profundidad; profundidad que es sentido que no se agota en la primera impresión o en la epidermis y, en eso, claro, estamos de acuerdo.

Por lo demás el libro define tres dimensiones de la estética en la Modernidad: hermetismo, humorismo y ensimismamiento (2025, 75) y da cuenta de aspectos del presente como la masividad, las controversias artísticas, el peso del mercado, el espectáculo... Son muchos hechos y fenómenos los que caben aquí y de forma convincente.

La relación de símbolos que citamos arriba, procedente de *Simbolismo y Modernidad*, organiza el resto del libro. Una sección presenta interpretaciones de autores eslavos e hispánicos, con Italo Calvino en el centro. Y aparte ya del interés que puedan tener por sí, aquí Luis se presenta y nos descubre su vínculo con Zúñiga como maestro en el vínculo entre simbolismo y Modernidad.

La última sección del libro repasa tres categorías premodernas, viaje, idilio y costumbrismo. Son más que temas, lo cual creo que les hace justicia, son categorías de origen remoto que se adaptan y reformulan en la Modernidad. Y allí figura la reflexión sobre idilio y nacionalismo, con la sabia conclusión de que, dondequiera que se pretende fundir literatura y política, se subordina aquella a esta.

El fundamento histórico

Yo diría que parece como si Luis pensara esta estética al tiempo que la iba fundamentando históricamente. O incluso hubiera buscado el fundamento histórico antes. Y en relación con la compañía, constante en su obra, de Bajtín.

Hemos hablado arriba de ruptura retórica, pero no es la primera vez que se produce algo semejante. En 1924 Mijaíl Bajtín había reconocido la altura científica del formalismo ruso, lo que no le impedía criticar lo que llamaba estética material, esto es, la reducción de la obra literaria al material que la constituye, las palabras. Ya entonces había concluido: «La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria» (Bajtín, 1924, 16). Recordemos que para el formalismo era preciso rechazar la estética simbolista y, más en general, la estética filosófica por miedo a la abstracción de su terminología. Es el momento en que las humanidades, que sufren del complejo de no ser científicas, intentan convertirse en ciencias humanas. Pues bien, Bajtín llama a no tener miedo de la filosofía y enlaza sin temor con el legado del 1800 alemán.

Las claves del pensamiento de Luis implican, ya lo advertí, una cierta visión histórica y unas compañías. La de Bajtín está presente desde el principio, desde luego, y de varias maneras, pero no es la única. Él mismo lo dice y, además, nos da una relación de pensadores; es significativo que, aunque en su libro último se incline más bien por filósofos como Kant o por el 1800 alemán, en otros momentos anteriores haya mencionado a Frye, Auerbach, Goldmann. Todos tienen en común ser pensamientos abarcadores, que intentan entender la literatura como totalidad; nunca tal obra en particular, o tal autor o tal período.

En fin, el caso es que para llegar a la *Estética de la Modernidad* hubo que apoyarse en la historia del pensamiento literario. Creo que aparece sobre todo en *Estética y literatura* (2004). No es una historia al modo clásico. Se ha dicho que el concepto de átomo es el más fuerte de la historia de la ciencia y es griego; pues bien, yo diría que el concepto de mimesis es el más fuerte de la historia de la estética y también es griego. En concreto, es central en Platón y lo es en Aristóteles. Se traduce al latín por *imitatio*, cuyo significado y alcance difiere esencialmente del griego: no en vano, como ha demostrado Havelock, en griego el concepto se relaciona con la oralidad y en

latín con una sociedad letrada. Y, sin embargo, no encontraremos aquí una palabra sobre la cuestión. Así que no estamos ante una historia que pretenda reflejar exhaustivamente el pensamiento de los autores, estamos ante una historia orientada en una dirección bien definida.

En principio, lo que intenta Luis con su selección de «encrucijadas» y «escenas del drama del pensamiento literario moderno» es perseguir, primero, una lucha entre retórica y estética que llega hasta el presente; y segundo, cómo se constituyen los posibles elementos de esa estética cuya aportación principal reconoce en Bajtín. Son sobre todo tres cuestiones: el problema del objeto estético; la dialéctica interna de la estética; y la teoría de los géneros. Con un momento de ruptura que corresponde precisamente a 1800 en Alemania.

La primera cuestión consiste en la necesidad de concebir la obra como acontecimiento cuyos momentos son autor y lector, de un lado; y de otro, como tensión entre forma y material. Con el subrayado de que la forma es la interior de Schiller o Schlegel, mientras que el material es el lenguaje. Lo inverso a la habitual distinción entre forma y contenido.

La segunda es la dialéctica entre dos polos: la estética folklórica, la del mundo igualitario presidido por la risa de la Prehistoria, frente a la estética de la desigualdad (patetismo y didactismo), que surge con el poder y a la que define como «sublimadora, jerarquizadora, rígida y retórica» (Beltrán, 2004, 135), por aquello de que el poder necesita mitos, elevación, jerarquía, etc.

Y a partir de la segunda cuestión *deduce* –y de nuevo empleo el verbo con plena conciencia de que resultaba muy querido para los románticos– la teoría de los géneros. Estructura esta teoría la doble dialéctica entre risa y seriedad y entre oralidad y escritura. Bastará decir que, en coherencia con el estilo general de su pensamiento, hay un héroe para los géneros que es el novelístico, por aquello de que en él se reconoce una progresividad, así como la mayor apertura a la oralidad y la risa.

Qué Bajtín

Es inevitable formularse la pregunta del epígrafe. Porque, para quien conozca la obra del autor ruso tal como ha llegado a nosotros, parece como si hubiera dos Bajtín: uno el de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, que conocimos primero en francés y solo mucho más tarde en traducción española; y, otro, el de los libros sobre Rabelais o Dostoievski o sobre *Teoría y estética de la novela*, en traducción, por cierto, manifiestamente mejorable, o *Estética de la creación verbal*, este sí, fiable.

En cierto modo, algo así se aprecia en el trabajo de Luis. Dos libros primero emparentados que es fácil relacionar con el Bajtín de la enunciación: *El discurso ajeno. Panorama crítico* (1990) y *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* (1992). Y el resto, desde *La imaginación literaria* (2002), tras una clara cesura con los dos primeros y que sienta unas bases cuyo despliegue llega hasta la *Estética de la Modernidad* (2025).

Merece la pena ilustrar esta diferencia recordando de qué se hablaba en los libros de 1990 y 1992. La cosa iba de la enunciación narrativa, que tanto nos apasionaba por esos años; recuerdo, por ejemplo, la riada bibliográfica a propósito de las voces en el *Quijote*. En *El discurso ajeno. Panorama crítico* (1990), había un repaso bibliográfico por los múltiples acercamientos al problema. Y, en relación con ello, en *Palabras transparentes*, primer libro importante, partía de la voz *dual*, característica de la enunciación narrativa, separando enunciador, orientado a las palabras, y sujeto cognitivo, orientado a los contenidos temáticos; y distinguiendo dos correlaciones: de personalidad *yo/él* (*tú* nunca es persona narrativa); y de subjetividad. Sobre esa base proponía el siguiente cuadro del sistema personal:

YO: –en narrativa impersonal, corresponde al autor

–en narrativa personal, puede ser enunciador (excepto en EIL) y es siempre sujeto cognitivo

–el *tú autorreflexivo*, que es en realidad un *yo*

ÉL: –en narrativa impersonal:

–grado cero de narrador

–enunciador, que corresponde a personajes

–sujeto cognitivo: la *figural narration* de Cohn

–en narrativa personal: –grado cero de narrador

Un cuadro complejo, a partir del cual estaba en condiciones de dar cuenta de las diferentes posibilidades en la novelística española. Algo así como lo que había hecho Bajtín en la segunda parte de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

Pero por más que Bajtín esté muy presente en la obra de Luis e inspire de hecho, en no poca medida, el arranque que supuso para él *La imaginación literaria* (2002), tampoco lo ha seguido de forma acrítica o servil. Hay un ejemplo al que ya hemos aludido y que me parece muy significativo. Tiene que ver con el utopismo presente en el pensamiento bajtiniano. Su prehistoria igualitaria y presidida por la risa se matiza en 2025 de forma significativa. Efectivamente, Luis distingue entre las hordas de cazadores-recolectores y el régimen agrario en que empieza la desigualdad y, para las primeras, si se habla de figuras de la imaginación, también se reconocen en ellas los dos polos de crueldad y alegría. «Crueldad de los humanos con las otras especies vivas y con los humanos mismos» (Beltrán, 2025, 106). Del mismo modo, si todo apunta en Bajtín a la superación del realismo, en el libro de 2025 ya no habrá etapa superior del realismo sino, abierta y explícitamente, simbolismo.

Actividad editorial

Otro aspecto que merece destacarse en relación con Bajtín y la teoría, en general, es la actividad traductológica y editorial. De ella hay que destacar su carácter no oportunista, quiero decir, que Luis se ha ceñido a los núcleos principales de la evolución de su pensamiento.

Empecemos por Bajtín. Que por circunstancias varias la traducción de los textos de *Teoría y estética de la novela* era, me repito, muy mejorable no era ningún secreto. De ahí el esfuerzo de sacar a la luz *La novela como género literario* (2019), donde por primera vez se pueden leer en español, en forma fiable, los documentos del tomo III de las *Obras completas* del autor ruso, en traducción de Carlos Ginés Orta. Por cierto, Premio Nacional de Edición Universitaria a la mejor traducción de 2019. Donde es importante que los textos se organicen no por orden cronológico sino con criterio significativo: teoría del género novelístico; la imagen del personaje; la imagen del mundo; la imagen de la palabra; más un anexo. Y es importante porque allí se puede apreciar el trayecto desde la teoría de la novela en dirección a la estética.

Naturalmente, Batín tiene un contexto y al mismo esfuerzo responde la edición de *La novela. Destinos de la teoría de la novela*, de Lukács (2020). Es que Bajtín, aun no compartiendo la idea de la novela como epopeya burguesa, propia de Lukács, sí se inspira en él para rebasar la concepción de la novela en dirección a la filosofía y la estética (Beltrán, 2021, 120). Y sobre todo que, como queda claro en *Estética de la novela*, Bajtín y Lukács son las dos únicas filosofías de la novela dignas de tal nombre en el s. XX.¹⁰ Tenía pleno sentido, entonces, traducir y editar en español, por primera vez, el ensayo de Lukács para la *Enciclopedia literaria* soviética con la ponencia de presentación y la discusión subsiguiente

Retengamos un aspecto del libro, este ya desde mi propio punto de vista: pone de manifiesto los pros y contras de los grandes relatos como método histórico. Pues si es verdad que proporcionan esquemas explicativos que permiten encuadrar múltiples hechos, se arriesgan siempre a no ver lo que no encaje en el esquema propuesto, en otras palabras, al dogmatismo.

¹⁰ Conviene recordar la gradación entre defensas, que pretenden abrir un espacio para el género; ideas, que se centran en aspectos y expresan el crecimiento del género; y filosofías, que iluminan el género, pero situándolo en la literatura como un todo y en el mundo histórico (Beltrán, 2021, 33).

Además, tirando del hilo de la larga duración histórica aparece en la obra de Luis la Gran Historia (*Big History*) de Fred Spier y otros, que amplía enormemente el alcance. Ya no es que se pretenda abarcar la sociedad del Paleolítico, es que se pretende hacer la historia del universo en su conjunto, buscando la continuidad entre el mundo físico y el humano. La historia se concibe como un proceso de resolver problemas y, al historiar el mundo humano, surge el concepto de régimen: constelación de interdependencias que se ajustan a un orden en respuesta a problemas sociales, psicológicos y ecológicos. Concepto este que vemos aparecer como estructurador en la *Estética de la Modernidad* (2025). Tenía sentido, entonces, impulsar la publicación de *La gran historia y sus regímenes*, de Spier (2023), representante de esta teoría.

Bastará cerrar este apartado con una simple alusión a los volúmenes colectivos impulsados y con el apoyo del grupo GENVS. Solo quiero destacar el mismo carácter no oportunista de títulos y temas, todos vinculados estrechamente con los núcleos de su pensamiento: teoría de la novela, novela corta, didactismo, géneros menores. Un ejemplo concreto: si se centra en una figura particular, la de Baquero Goyanes, es por su carácter innovador que le permite emparejar su teoría con la de Bajtín.

Interpretación anagógica

En dos momentos se defiende en *Estética y literatura* (2025, 20, 209) la primacía de la interpretación anagógica sobre la literal. Digamos, por simplificar, que la filología alejandrina (y toda filología, al menos en primera instancia) será literalista, consecuencia lógica de la necesidad de fijar los textos de los poemas homéricos e interpretarlos.¹¹ Y que habrá que esperar al triunfo del cristianismo

¹¹ En defensa de la letra: no conviene olvidar que si tenemos textos es gracias al literalismo de la filología y que, como sabían bien los medievales, solo se puede argumentar basándose en la letra. Volviendo a *La Metamorfosis*, antes de discurrir sobre el posible sentido general de la obra, hemos de estar de acuerdo en que hay

y con él al de la trascendencia para que se distinga una interpretación anagógica:¹² *Littera gesta docet, quid credas allegoria/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia*. Lo que viene a decir: la letra enseña los hechos; la alegoría, lo que hay que creer; la tropología, cómo actuar; la anagogia, a dónde orientarse.

Tomás de Aquino lo expone con claridad:

El sentido espiritual, ordenado a creer rectamente, puede fundarse en aquel modo de figuración por el que el *Antiguo Testamento* figura el *Nuevo*; y así es el sentido alegórico o típico, según el cual las cosas que sucedieron en el *Antiguo Testamento* se exponen acerca de Cristo y la Iglesia; o bien puede fundarse en el modo de figuración por el que a la vez el nuevo y el antiguo significan la Iglesia triunfante, y así es el sentido anagógico (*q. 6 a. 2 co.*).

Que un pensamiento totalizador llame a la interpretación anagógica, se comprende; la reformula como «construcción de un sentido histórico en el devenir del espíritu humano» (Beltrán, 2004, 21). En otras palabras, se defiende la anagagé en tanto que no se detiene en el hecho aislado, sino que lo sitúa en relación con el «gran tiempo»: de la Prehistoria a un futuro indeterminado; aunque sustituyendo la trascendencia por pura inmanencia. También habla Luis de fe: «fe en que el destino de la actual Humanidad depende de la existencia de un sentido universal que recorre toda la creación. Ese sentido es previo a la existencia de la Humanidad» (Beltrán, 2015, 78).

¿Cómo podría haber un sentido previo a la Humanidad? O bien se hace una concesión al lenguaje propio de las religiones del libro, o bien, si se apuesta con decisión por la inmanencia, hay que entender por *previo* compatible con la Humanidad autoculpable.¹³

dos transformaciones en ella: la de Gregorio en bicho y la de su hermana en mujer. Hay que sobrepasar la letra, cierto, pero no sin pasar por ella.

¹² De todo lo referente a la interpretación medieval me he ocupado extensamente en Romo (2008). De allí tomo los ejemplos y las traducciones.

¹³ El sentimiento religioso acompaña a los seres humanos desde siempre. Otra cosa es la religión positiva, entendiendo por tal la que actúa como institución de

Previo, entonces, a aquella forma o momento de Humanidad que haya superado el individualismo, su enfermedad infantil, y aprendido a regularse a sí misma y a convivir armónicamente en la Tierra.

¿Y es posible tal cosa? De momento, es preciso reconocer que el progreso moral de la Humanidad no acompaña al de la tecnociencia. No cabe duda de que la declaración de los derechos humanos fue un paso crucial y que, después de la Segunda Guerra Mundial se avanzó para asegurar la paz (muy parcialmente). Pero lo que sí avanza es el mal y conoce formas nuevas: no es lo mismo Auschwitz que Hiroshima o el Gulag o Gaza. Los historiadores de la guerra coinciden en que la guerra romana no ahorra la violencia hasta someter totalmente al pueblo que se opusiera a Roma. Pero en Roma, siendo una sociedad esclavista, poco importaba que el emperador fuera romano o provincial. No cabía en su horizonte mental el intento consciente de suprimir un aspecto de la diversidad humana, que eso es genocidio en palabras de Hannah Arendt. El racismo, el apartheid, la limpieza étnica a gran escala parecen inventos modernos, consecuencias patológicas de la obsesión identitaria, hija a su vez del individualismo y, desde luego, vivas y bien vivas. ¿Logrará la Humanidad curarse de esta patología?

Por otra parte, la relación en cuanto a progreso entre los diferentes aspectos de lo humano es otro interrogante abierto. En materia artística, pongamos por caso, Dostoievski, con ser grande, no es superior a Cervantes, ni Cervantes a la *Iliada*. En la imaginación conviven, no cabe progreso. La teleología siempre acecha y ante ella hay que estar precavidos.

Diríamos, en conclusión, que estamos ante un pensamiento audaz, que no ha retrocedido ante la necesidad de situarse fuera de las corrientes mayoritarias; y que se orienta hacia el futuro. ¿Tendrá razón? Hemos visto que Luis arriesga y la amplitud de su obra, un

derecho público, con una dogmática y un cuerpo sacerdotal. En cuanto al beneficio que hayan reportado o reporten a la Humanidad las religiones del libro, las tres, es discutible.

esfuerzo editorial no despreciable, haber inspirado varios volúmenes colectivos y haber hecho no pocos discípulos merece cuando menos respeto. Pero, de nuevo, ¿tiene razón? A mi juicio, en cuanto a entender las obras de arte como arte y construir un sistema que permite comprender obras y encuadrar hechos mejor que los anteriores, resueltamente, sí. Ahora bien, precisamente el alcance de la construcción hace perfectamente admisible que surjan dudas u objeciones parciales o valoraciones divergentes ante tal o cual punto.¹⁴

Y en cuanto a que en algún momento vaya a haber una Humanidad que logre la madurez reuniendo al fin derechos y sabiduría, ¿tendrá razón? Sabemos que, por ejemplo, la proclamación de derechos por parte de la Revolución Francesa vino acompañada de una guerra civil y una riada de sangre que manifestó, otra vez, lo peor de la especie. El de Luis nos parece, entonces, un optimismo de la voluntad que se basa en un querer creer. Y, sin embargo, la ideología del apocalipsis no salva y hay que apostar, es lo que tenemos. Como sea, de lo que no hay duda es de que la imaginación artística, facultad que nos permite vernos a nosotros mismos, tiene una tarea crucial ante los retos del presente. Y es nuestra responsabilidad dar cuenta de ella.

¹⁴ Siendo un pensamiento polémico, a veces hay valoraciones sumarias de hechos complejos. Es el caso de la «Genealogía del poder», apéndice a *Simbolismo e identidad* (2015). Convendría distinguir la filosofía de Marx del marxismo. Ciertamente que la democracia es insustituible y que los regímenes comunistas fracasaron. Pero no menos cierto que solo con democracia no basta. El interrogante queda abierto.

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl. (1924 / 1989) «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria». *Teoría y estética de la novela*. Trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid. Taurus. 13-77.

BAJTIN (BAKHTINE), Mikhail (V. N. Volochinov). (1929 / 1977) *Le marxisme et la philosophie du langage (essai d'application de la méthode sociologique en linguistique)*. Trad. de Marina Yaguello. París. Minuit.

BAJTIN, Mijaíl. (1979) *Estética de la creación verbal*. Trad. de T. Bubnova. México. Siglo XXI.

BAJTIN, Mijaíl. (2019) *La novela como género literario*. Trad. de Carlos Giner Orta. Edición de Luis Beltrán Almería. Zaragoza. Universidad Nacional de Costa Rica, PUZ, Real Sociedad Menéndez Pelayo.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (1990) *El discurso ajeno: panorama crítico*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (1992) *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2002) *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona. Montesinos.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2004) *Estética y literatura*. Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2007) *¿Qué es la historia literaria?* Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2011) *Anatomía de la risa*. México D. F. / Hermosillo. Ediciones Sin Nombre / Universidad de Sonora.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2015) *Simbolismo y Modernidad*. Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.). Mérida. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2016) *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario*. México D. F. Universidad Veracruzana / Ficticia.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS: Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

FERRARIS, Maurizio. (1996) *History of Hermeneutics* (trad. de Luca Somigli). New Jersey: Humanities Press, 1996.

GADAMER, Hans Georg. (1960 / 1977) *Verdad y método*. Trad. esp. de A. Agud y R. Agapito. Salamanca. Sígueme.

HAVELOCK, Eric A. (1963) *Preface to Plato*. Harvard University Press.

LUKÁCS, György. (2020) *La novela. Destinos de la teoría de la novela*. Trad. de Pilar Alfageme y Carlos Ginés Orta. Zaragoza. PUZ.

ROMO FEITO, Fernando. (2008) *«Escucho con mis ojos a los muertos»: la odisea de la interpretación literaria*. Madrid. CSIC.

SPIER, Fred. (2023) *La gran historia y sus regímenes*. Trad. de Carlos Ginés Orta. Zaragoza. PUZ.

RISA Y HUMOR

EL GROTESCO EN LOS ÁLBUMES ILUSTRADOS INFANTILES

José Antonio ESCRIG APARICIO
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0003-0186-7493

Resumen:

El estudio del grotesco, como categoría estética, es una de las grandes aportaciones del pensamiento moderno en su aproximación al objeto artístico. A los primeros intentos (Rosenkratz, Flögel), centrados en el análisis de la fealdad como respuesta a la hegemonía de lo bello, siguieron las propuestas de Bajtín y Kayser, centradas en periodos históricos concretos. Diversos trabajos de Beltrán Almería retoman el concepto y lo sitúan en un horizonte más amplio, como estética fundacional de la imaginación creadora humana en su despliegue por la historia. Este trabajo retoma dicha senda e intenta explorar su plasmación en los álbumes ilustrados infantiles. La imaginación del niño, proclive al grotesco, ofrece a los artistas conscientes de su poder, avalado por la gran tradición (Busch, Steig, Sendak, Saéz Castán...), un espacio de creación fecundo, que en las siguientes páginas se explora a través de figuras y símbolos como el niño endiablado, el apocalipsis, el monstruo o los estados de enajenación y tránsito.

Palabras clave:

Grotesco. Risa. Beltrán Almería. Álbum ilustrado. Literatura infantil.

Abstract:

The study of the grotesque, as an aesthetic category, is one of the great contributions of modern thought in its approach to the artistic object. The first attempts (Rosenkratz, Flögel), centred on the analysis of ugliness as a response to the hegemony of the beautiful, were followed by the proposals of Bakhtin and Kayser, centred on specific historical periods. Various works by Beltrán Almería take up the concept and situate it in a broader horizon, as the foundational aesthetics of the human creative imagination in its unfolding through history. This work takes up this path again and attempts to explore its expression in children's picture books. The imagination of the child, prone to the grotesque, offers artists aware of its power, backed by the great tradition (Busch, Steig, Sendak, Saéz Castán...), a fertile space for creation, which is explored in the following pages through figures and symbols such as the devilish child, the apocalypse, the monster or the states of alienation and transit.

Key Words:

Grotesque. Laughter. Beltrán Almería. Picture book. Children's literature.

La consideración secular de la belleza como vara con la que medir el valor de la obra de arte dificultó la comprensión de algunos fenómenos estéticos de gran relevancia, que fueron denostados o preteridos por presentar dificultades a una forma superficial de entender los productos de la imaginación. En 1853, Karl Rosenkratz publica su *Estética de lo feo*, obra que inaugura una tradición de atención a lo deforme, aquello que vulnera las normas preceptivas de la belleza externa, que puede rastrearse hasta llegar a la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco, ya en nuestro tiempo.

Sin embargo, la concepción de «lo grotesco» necesitaba algo más que una atención a la superficie sensible de los objetos, requería de un estudio de las obras que atendiera a procesos históricos profundos que se manifiestan en una forma de imaginar el mundo. Es lo que hace Bajtín en su exploración de la risa medieval y renacentista a cuenta del aspecto carnavalesco, la simbología folclórica que emerge en la obra de Rabelais. De un modo similar,

en lo plástico, opera el trabajo de Kayser, quien investiga la tradición pictórica occidental desde el siglo XV hasta el presente, haciendo especial énfasis en la revolución teórica y artística que marca el Romanticismo, así como en el cuerpo de obras teóricas que, partiendo de Flögel, relacionan lo grotesco con la esfera de lo cómico y el extrañamiento. «Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación», dirá Kayser (2010, 309), quien insiste en la dificultad de apresar teóricamente el concepto por no ser «una categoría fija del pensamiento estético». De ahí parten los trabajos de Beltrán Almería, a quien se debe la formulación más amplia y precisa, por atender al conjunto de la historia humana y dotarlo de sentido en su proceso de desenvolvimiento.

Para Beltrán Almería (2017, 267) corresponde al grotesco el «caudal de imágenes acumuladas durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales», por lo que cabe considerarlo una «estética fundacional» (2018, 1127), aquella por la que el simbolismo tradicional pervive conformado desde la prehistoria y adaptado a las necesidades históricas de la especie humana en sus diferentes etapas. De ahí que la «no fijeza» adelantada por Kayser se convierte en el acercamiento de Beltrán Almería en un «milhojas estético» (2018, 1133), fruto de la superposición de estratos, que conviene estudiar para comprender en su unidad y matices. La unidad viene definida por sus dos ingredientes fundamentales, configurados en el origen mismo del sapiens como animal enfrentado a la prueba de la supervivencia en el mundo natural: «El grotesco tiene dos caras: la de la crueldad y la de la risa. Crueldad y risa son las expresiones de la muerte y de la vida. Antonin Artaud apuntó a la crueldad como el origen del arte. Otros han apuntado a la risa» (2017, 267).

Los matices o variantes vienen definidos por su adaptación al proceso cultural/histórico, que Beltrán Almería analiza en seis etapas fundamentales (animista, mágica, heroica, épico-lírica, jocosidad y moderna -en la que el grotesco se presenta en forma fantástica o realista-). En el recorrido por estas etapas, el simbolismo tradicional que conocemos como grotesco irá configurándose en géneros e imágenes como el monstruo (mezcla de lo humano y lo animal), las fábulas, figuras humanas diabólicas (el ogro, la bruja...), los cuentos populares y las nanas, los héroes que se debaten entre el

cielo, la tierra y el submundo, los milagros, su escisión natural en subgéneros cultos como la sátira y la parodia, así como su degradación moderna en variantes obscenas y espectaculares (un esoterismo manierista) o su revivificación en forma de alegorías sobre el destino de la humanidad.

En sus mejores manifestaciones artísticas (aquellas que saben aprovechar su energía milenaria y no se limitan a la grosería fácil ni a la fealdad superficial), el grotesco permite formar imágenes que ayudan a visualizar valores humanos (el crecimiento alegre, la supervivencia a partir de una raíz común) y que producen una regresión al mundo infantil, a través de la crueldad o el miedo. Esto lo convierte en una categoría estética muy fértil en los dominios de la literatura infantil. La unidad básica de lo humano de la que nace el grotesco encuentra en la infancia un terreno natural, un mundo todavía elemental e igualitario. De ahí que podamos rastrear su presencia tanto en cuentos folclóricos adaptados para los niños como en nanas que conjuran demonios, en la fiesta de gigantes o cabezudos o en las novelas de Roald Dahl. El álbum ilustrado, lejos de representar una excepción, se convierte en una forma privilegiada, por su doble matriz artística (plástica y literaria), para la irrupción del grotesco en manos de artistas conscientes de su poder. A continuación se ofrece una perspectiva de estudio de algunos de estos álbumes, con sus peculiaridades y variantes.

Endemoniados niños

En los propios orígenes del álbum ilustrado destacan dos obras que servirán de modelo para la figura quimérica del niño endemoniado, el pequeño monstruo que funde en sus travesuras risa y crueldad, una forma de heroísmo grotesco que contará con el beneplácito de los lectores infantiles. La primera, por orden de aparición, es *Strummelpeter* (o *Pedro Melenas*), de Heinrich Hoffmann. Concebida como un tratado de buenas costumbres que pretende reconvenir a los niños por su mal comportamiento, su caudal de risa reside en exacerbar tanto la corporalidad como la severidad disparatada del castigo por parte de los adultos. Su enseñanza actúa en el nivel de conjunción de lo risible y lo violento expuesto a los ojos como espejo y contraejemplo.

A diferencia de lo que ocurre con la moralidad abstracta de los manuales serios, el libro de Hoffmann enfrenta a los niños a la condición grotesca de su naturaleza, les habla en su propia lengua. *Strunwelpeter*, concebido como una colección de cuentos protagonizados por niños *malos*, es un catálogo de risa grotesca donde aflora la condición animal de sus protagonistas. En sus páginas vemos cómo el pequeño Federico arranca las alas a los pájaros, azota a los perros y golpea a su niñera; cómo la niña Paulina muere quemada tras encender cerillas en casa; cómo Conrado, que no atiende la orden de no chuparse los dedos, sufre la amputación de los mismos a cargo de un sastre armado con unas enormes tijeras; o cómo Gaspar, melindroso con los platos que le preparan en casa, adelgaza hasta morir caquético. Hoffmann se recrea en la crueldad provocando la carcajada salvaje de sus lectores.



Figura 1. Página de *Strunwelpeter*, de H. Hoffmann

En el mundo amoral de la infancia, el didactismo opera por escarmiento («el gato escaldado del agua fría huye») y por la solidaridad que la risa establece con el mundo imaginario del libro. Pedro Melenas, que da arranque al libro con su cabello boscoso y con sus uñas monstruosas, es la viva imagen de una criatura grotesca.

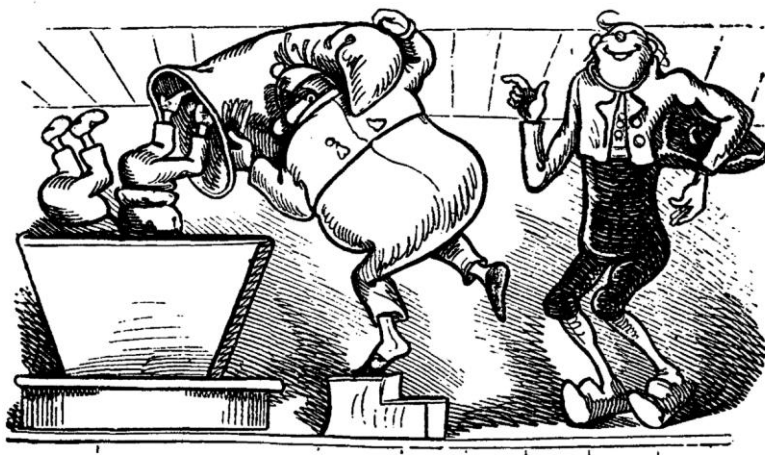


Figura 2. Ilustración de *Max y Moritz. Una historia en siete bromas*, de W. Busch

Similar procedimiento opera en *Max y Moritz. Una historia en siete bromas*, de Wilhelm Busch. En este caso, la figura demoniaca que aparece no es el monstruo sino el doble. Max y Moritz son una pareja de hermanos que acometen travesuras terribles. En ellos está el origen de muchas parejas de gemelos literarios posteriores que descomponen el orden de cuanto tocan (hasta llegar a los españoles Zipi y Zape). Las bromas a las que alude el subtítulo de la obra vuelven a ofrecer un festín grotesco, que la convirtieron en uno de los grandes clásicos para el público infantil centroeuropeo: estrangulan pollos con sus juegos, hacen que un pobre sastre casi acabe ahogado al serrar los maderos de un puente por el que este cruza, sustituyen la picadura de tabaco de su maestro por pólvora... El final está a la altura del espíritu grotesco de las historias: la pareja de hermanos recibe un castigo fatal, acaban triturados en un molino

y sus restos son devorados por los patos, sin que nadie exprese el menor pesar. El paroxismo de la risa y el distanciamiento que permiten las obras de la imaginación consuman la lección de vida presente en este tipo de libros: el reconocimiento de la naturaleza completa y verdadera de los seres humanos y una educación colectiva desde el conocimiento directo y sin melindres de ella.

El modelo presente en *Pedro Melenas* y en *Max y Moritz* ha resultado fecundo en los dominios del álbum, el cómic y el cine infantil. En ocasiones extrema su componente cruel, hasta aproximarlos al terreno de lo macabro o siniestro, sin perder su germen humorístico. En otros casos acentúa su lado alegre, de travesura lúdica, sin perder nunca su cariz violento.

Un representante notable del primer caso (risa oscura, inquietante) es Edward Gorey. El álbum donde mejor se aprecia la naturaleza grotesca del conjunto de su obra es *Los pequeños macabros*. Su planteamiento muestra la herencia del humor señalado en Heinrich Hoffmann, que extrema hasta dejar congelada la risa o hacerla emerger en un segundo plano, obligando a un ejercicio máximo de distanciamiento. De nuevo nos encontramos ante un caso de extraño didactismo, en el que las lecciones se trasladan a la demostración de la crueldad del mundo. La diferencia fundamental es que en este caso los niños no son los héroes de la peripecia grotesca, sino las víctimas de un orden caprichoso donde la muerte ejecuta su juego siniestro. El orden inmisericorde la naturaleza y el azar, ante el que los niños se presentan como víctimas propiciatorias, dejados de las manos de los adultos, convierte la existencia en una broma oscura, la vida se muestra como un bien frágil, expuesta a un destino adverso que se recrea en su suerte. La irritación de la desgracia genera una risa incómoda, similar a la de los disparates goyescos.

Para comprender bien *Los pequeños macabros* y no pasar por alto su componente humorístico en medio de las tintas negras, conviene recordar su propio planteamiento. El álbum se estructura conforme a un inofensivo género lírico: los abecedarios infantiles. El álbum es un abecedario de muertes. Trece pareados dactílicos donde veintiséis niños, uno por cada letra del alfabeto inglés, nos son presentados en el escenario último de sus vidas. Rima e imágenes agudizan el absurdo terrible de sus muertes, mezcla de la

negligencia adulta y de la desobediencia infantil, para la que sirve de nuevo un refrán similar al que usó Hoffmann: la curiosidad mató al gato. El álbum de Gorey, como todo el conjunto de su obra, se presenta como un teatro simbólico, como un pequeño retablo donde se concentra la fragilidad de la condición humana, la endeblez del control del mundo por parte de los adultos y el escepticismo ante su moral, que se percibe como falsa. Desde esa posición, característica del artista grotesco, se entiende que el pequeño Ernest pueda morir atragantado por un hueso de melocotón, o que la pequeña Fanny muera vaciada por una sanguijuela, o que Ida se ahogue en un lago o que James tome lejía por error.



Figura 3. Viñeta de cubierta de *Los pequeños macabros*, de E. Gorey

Entre los representantes del segundo caso, un grotesco donde el componente cruel no oscurece completamente la dimensión risueña, destaca la obra de Tomi Ungerer. Buen ejemplo

de ello, por contraste con el caso de Gorey, lo ofrece en *Esto y aquello*. De nuevo, la premisa del álbum se ajusta a un principio clásico de los libros para los más pequeños: un diccionario visual donde se presentan enfrentadas en páginas contiguas ilustraciones de diferentes infinitivos verbales (ver/mirar, lastimar/acariciar, cantar/bailar, etc.). El libro, lejos de quedarse en un plano meramente descriptivo o sentimental, contraviene ambos impulsos y ofrece un alarde de ingenio grotesco. El sentimentalismo queda barrido desde el comienzo, con la única ilustración desemparejada que le sirve de frontispicio. El infinitivo elegido es precisamente *sentir* y la imagen que lo ilustra es el alarido de dolor agudo de alguien que acaba de golpearse con el martillo intentando clavar un clavo.

A partir de esa declaración de intenciones, el libro mostrará imágenes tiernas entreveradas con ilustraciones extrañas, de una comicidad inquietante: un bulldog rojo hace pesas delante de una cobra (esforzar); un gnomo, una joven, una jirafa y una mariquita comparten plano y juego de miradas (comparar); un cerdo con traje y pajarita se daña el hocico intentando olfatear un cactus (lastimar); un bebé con traje y sombrero de copa bebe leche a morro, tras quitar la tetina a su biberón, mientras una vaca risueña lo observa desde la ventana (beber). Junto a esta extrañeza disparatada, aparecen imágenes de supervivencia que no hurtan al lector infantil la dimensión agónica de la vida: un ratón compungido se debate entre un búho que ríe y un gato que aguarda (ver). Quizás la imagen más poderosamente grotesca en este sentido, por conciliar risa y crueldad de un modo alegre, sutilmente inmisericorde, es la elegida como cubierta del libro: una coqueta gata, tocada con sombrero, sorbe con una paja el agua de una pecera donde a un atónito pez le aguarda su destino (sorber). El álbum se prodiga en ilustraciones de esta estirpe salvaje: un cerdo comiendo salchichas (comer), un niño cepillando los dientes de un esqueleto que sonríe en la cama (limpiar). Se reconoce en ellas el espíritu provocador característico de los artistas grotescos.

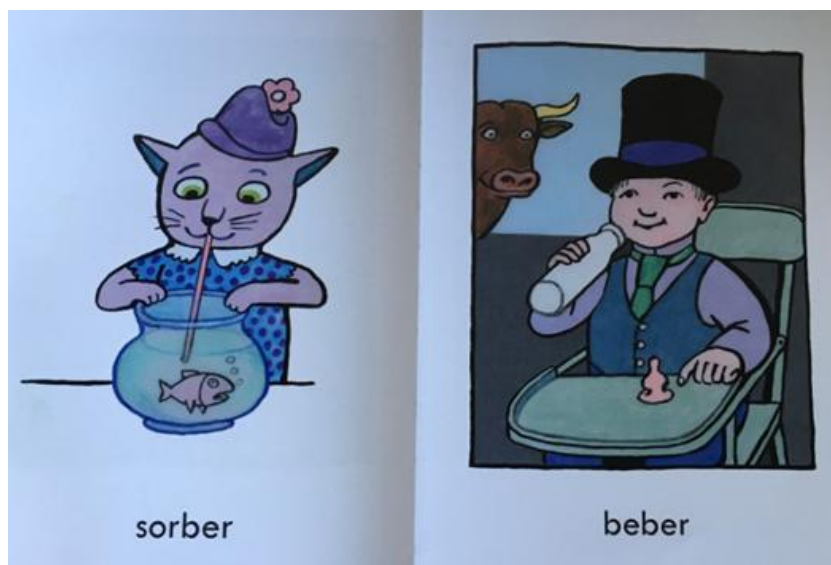


Figura 4. Doble página de *Esto y aquello*, de T. Ungerer

Fin del mundo

Uno de los escenarios predilectos de la imaginación grotesca moderna es el fin del mundo, la destrucción completa. Esta imagen casa con el componente agresivo del grotesco y permite la exploración plástica del apocalipsis, con su floración de monstruos y desmanes de la serie corporal. El apocalipsis aparece como apoteosis de la gran carcajada final, la que acaba con el orden injusto del mundo por necesidad humana (crítica social y moral) o venganza del mundo (revancha ecológica). Un antecedente plástico elocuente lo encontramos en las imágenes de los paneles infernales medievales y renacentistas o en el género de los triunfos de la muerte. El de Brueghel el Viejo que cuelga en las paredes del museo del Prado es un ejemplo vivo de esta risa grotesca, que fascina y estremece a partes iguales por su despliegue libérrimo de una imaginación ancestral desatada. Es el mundo que retomarán en el siglo XX Gutiérrez Solana o Valle-Inclán y que latía en los desastres de la guerra y en los caprichos goyescos: una risa descarnada, de postrimerías, la risa en los huesos de quien sitúa al espectador ante

el espejo de la catástrofe y de la necesidad urgente de una destrucción completa que acabe con el estado de degradación.

Este tipo de grotesco en el que la risa manifiesta su dimensión más violenta difícilmente tendría sentido ante los ojos inocentes de la infancia. Sin embargo, el potencial artístico del apocalipsis en unos casos, y la posibilidad didáctica en otros, ha promovido obras donde emerge este escenario de batalla final, de desorden donde la especie ensaya sus herramientas básicas de supervivencia: la risa que une y la conciencia de un mundo hostil, por causas propias y ajenas a él, ante el que ser humano debe protegerse.

Entre los casos de un aprovechamiento lúdico del apocalipsis figura el clásico *Nublado con probabilidades de albóndigas*, de Judi Barrett y Ron Barrett. El álbum es un ejemplo de grotesco tradicional, construido sobre el símbolo de un país de Jauja (denominado en este caso Tragaycome) donde el alimento cae del cielo (llueve zumo o puré de patata, sus habitantes salen a la calle con paraguas con los que recogen la sopa o no tienen más que extender el brazo con un plato para pescar al vuelo los muslitos de pollo). En este país idílico pródigo en metáforas sobre el mundo de los ancestros (una torre de gelatina dulce evoca la mítica Babel) empiezan a producirse desajustes climáticos que culminan en un auténtico apocalipsis:

La comida era cada vez más grande y las porciones también. La gente empezaba a asustarse. Con frecuencia caían grandes tormentas. Estaban sucediendo cosas horribles. Un martes hubo un huracán de hogazas y panecillos que duró todo el día, hasta la noche. Cayeron panes duros y blandos, algunos con semillas y otros sin ellas. Cayó pan blanco y de centeno, y tostadas de pan integral. Los panes eran mucho más grandes que los que habían visto nunca. Fue un día horrible. Todo el mundo se tuvo que quedar en casa. Se dañaron los tejados y el Departamento de Sanidad no podía con todo el trabajo. Los trabajadores tardaron cuatro días en limpiarlo todo y el mar se llenó de hogazas de pan. (Barrett, 2021, s.p.)

Sin embargo, la sustancia humorística del desastre (tortitas gigantes, densa niebla de puré de guisantes, plaga de brócoli, vendavales de espaguetis) permite un delirio tragicómico festivo donde la angustia de los pobres vecinos de Tragaycome (obligados finalmente a emigrar de su paraíso en la tierra) no empaña la carcajada de la serie material (la orgía alimenticia).

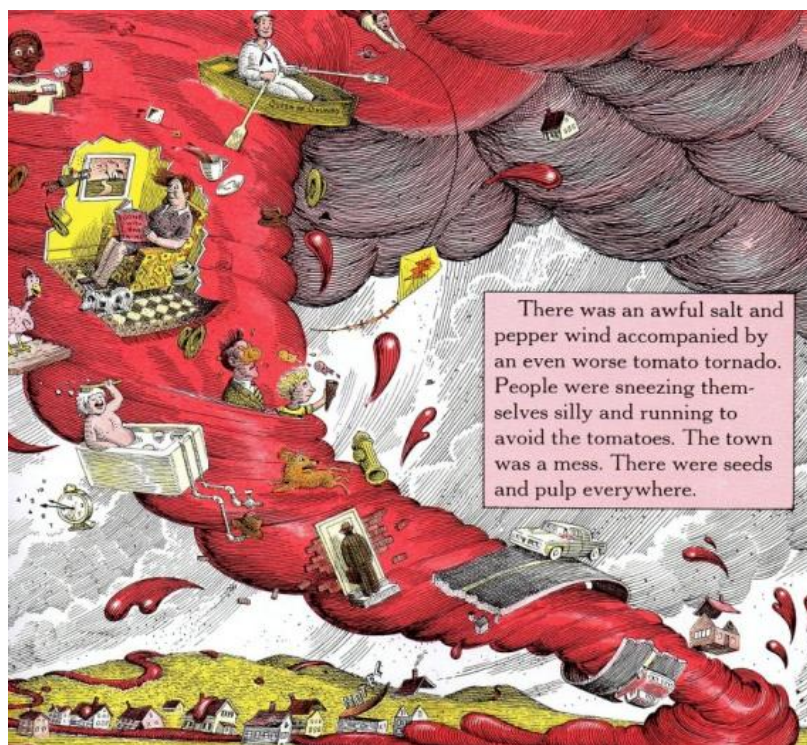


Figura 5. Página de *Nublado con probabilidades de albóndigas*, de J. Barrett y R. Barrett

La risa de los Barrett ha explorado en otros álbumes este caudal grotesco de la materia. Así, en *Los animales no deberían vestirse*, resurge la risa carnavalesca de la materia, en este caso como mezcla de la ropa y lo animal. El humor lo proporciona el disparate de disfrazar a los animales con vestimentas propias de los humanos,

dando lugar a escenas como una jirafa con seis corbatas o una cabra que se come sus pantalones.

Otro álbum donde reaparece el asunto de la catástrofe natural es *Un viaje peligroso*, de Tove Jansson. El tema del fin del mundo estaba presente desde el comienzo de su célebre saga de novelas protagonizadas por los Mumin y aquí se retoma con todo el esplendor de un paisajismo tenebroso, como consecuencia de un sortilegio que desata las fuerzas terribles de la naturaleza. Las obras de Jansson se insertan en la variante fantástica del grotesco y junto con las criaturas quiméricas que pueblan el universo inventado por ella aparece la magia, las transformaciones y el desorden del cosmos. Los protagonistas de *Un viaje peligroso* deben atravesar acantilados, ventiscas, o escapar de la erupción de un volcán. La aventura adquiere tintes oscuros, pero la resolución es festiva, como corresponde a la otra gran veta estética de la imaginación de Jansson: el idilio, la exaltación de la familia, de los amigos y de los valores fundadores de la tierra natal.

Una variante grotesca del infierno desatado en la tierra es la representación de un paraíso de crueldad. Es el caso de *Rotten Island*, de William Steig. La isla presentada por Steig es un lugar horrible, demoniaco, poblado de monstruos que se complacen en su aspecto desagradable y en el sufrimiento que domina su existencia: «Nothing could make these monsters shake so hard with laughter as to see another one suffering pain [...] It tickled them to be cruel and to give each other bad dreams. Rotten Island was their Paradise» (Steig, 1994, s.p.). Esta inversión del tópico (un edén de fealdad y crueldad) permite a Steig explorar una suerte de paroxismo grotesco, un festival de risa desquiciada. Aquí el apocalipsis vendrá de mano de la belleza: una delicada flor nace en las faldas de un volcán y desata la angustia de los monstruos, que enloquecen. Las páginas finales ofrecen una hecatombe sangrienta, una batalla donde los monstruos se devoran unos a otros hasta dejar convertida la isla en una inmensa explanada de osamentas y ceniza. Unos ojos incapaces de tomar distancia quedarán aterrorizados ante el despliegue de sadismo. Unos ojos educados en el grotesco o insertos por naturaleza en él, como ocurre con la mirada del niño, descubren en *Rotten Island* una pesadilla hilarante, un apocalipsis a todo color. La última página se

reserva para la llegada de un tiempo de paz para isla. De la destrucción completa brota la vida.

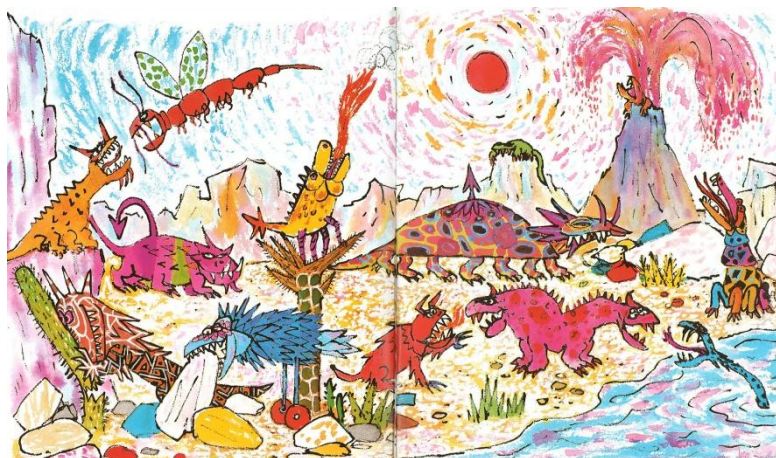


Figura 6. Doble página de *Rotten Island*, de W. Steig

El espejo del monstruo

La figura del monstruo es uno de los símbolos distintivos del grotesco tradicional, como se apuntó arriba. Su presencia en la literatura infantil es constante y aparece en multitud de álbumes. En ocasiones aparece en su condición quimérica, como mezcla indeterminada de animales, divinidades naturales o humanos. En otros casos, su poder ha sido domesticado y da lugar a criaturas que conviven con los humanos como si fueran un complemento de su juego: un compañero, un juguete, una mascota. En las últimas décadas han proliferado los monstruos amistosos que ejercen de mediadores en la psique del niño o ayudan ante una situación dificultosa. En tales casos, son desprovistos de su caudal grotesco: su humorismo se edulcora, su crueldad se esfuma, su carácter polémico o intimidante se rellena con sentimentalismo. Esta domesticación del monstruo, su pérdida de poder amenazador en el mundo moderno, ha dado lugar incluso a parodias, como *Abora no, Bernardo*, de David McKee, donde el monstruo es ninguneado pese a comerse al niño protagonista de la historia. La risa ancestral queda

convertida en broma. En ocasiones, los monstruos conforman sus propias familias, con lo que los vemos en el ámbito de lo cotidiano, como es el caso, en su máximo logro, en las viñetas de la familia Addams o en álbumes infantiles de comicidad alegre, como *Meg y Mog*.

Otro ejemplo de parodia lo ofrece William Steig en su álbum *¡Shrek!*, donde el ogro asume el papel de héroe de la aventura caballeresca y la comicidad se traslada al mecanismo del mundo al revés. La dimensión grotesca del monstruo se reserva a su aspecto superficial y a ciertas dosis de crueldad, como cuando el monstruo abraza a un caballero en su armadura.

Sí conserva un mayor contacto con el simbolismo tradicional un álbum como *El Bunyip*, de Jenny Wagner y Ron Brooks. La razón de ello no estriba únicamente en el origen folclórico de su protagonista (una criatura legendaria de la mitología australiana, formado por partes de diferentes animales terrestres y marinos) sino en el tratamiento de las ilustraciones, que construyen la historia sobre la búsqueda de la identidad a través de un dibujo oscuro e inquietante, deliberadamente extraño.

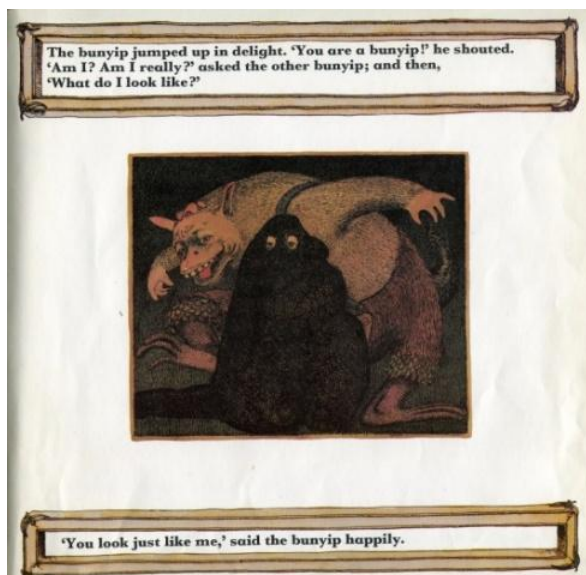


Figura 7. Página de *El Bunyip*, de J. Wagner y R. Brooks

El monstruo como ser de naturaleza huidiza y desasosegante encuentra su manifestación emblemática en los bestiarios y reaparece, de cuando en cuando, en los álbumes o manifestaciones plásticas también destinadas a la infancia. Un ejemplo muy destacado de bestiario moderno lo encontramos en la obra de Domenico Gnoli, quien ya había explorado los dominios del grotesco fantástico en *Orestes or the Art of Smiling*, la historia de un príncipe melancólico que, acompañado de su papagayo gigante, un ministro y una dama, trata de recuperar su risa. El bestiario de Gnoli presenta seres inquietantes, propios de pesadilla, en entornos domésticos: una extraña mezcla de carpa, caracol y unicornio boquea en un sofá. Una criatura entre gallina y erizo se esconde en un armario. Un ser mitad gato, mitad pájaro, con alas de mariposa, se mira en el espejo. Un lenguado con un rostro de mujer en el dorso descansa en el fondo de la bañera. Lo extraordinario aparece en la escena de la realidad e inspira un miedo atávico y una risa nerviosa. Sus criaturas parecen desubicadas, como si ellas mismas fueran víctimas de una broma del destino.



Figura 8. Ilustración del bestiario de D. Gnoli

En esta misma línea del bestiario grotesco se sitúa el *Animalario universal del Profesor Revillod*, de Javier Sáez Castán y Miguel Murugarren. Concebido como un artefacto de juego y una resurrección de las láminas de historia natural antiguas, el libro invita a la combinación de partes de animales hasta formar quimeras tripartitas. Los textos que las acompañan desatan la risa, pero las combinaciones resultantes pueden llegar a ofrecer engendros propios del mundo de las pesadillas. El lector/jugador recrea con sus manos y con sus ojos la multiplicación de las posibilidades de existencia e individuación y esa audacia del juego le aboca a una consideración de la propia complejidad de la vida. Lo extraño se muestra como condición natural, la realidad firme es puesta en cuestión como una representación insuficiente de la vida. Es muy probable que el hipotético lector infantil de un libro como el *Animalario* quede subyugado por una mezcla de temor y atracción, curiosidad alegre, que eduque su imaginación más allá de las convenciones de la normalidad aparente. Sáez Castán repitió esta forma de juego de combinación quimérica, que tenía en los rostros de Norman Messenger un antecedente humano, en diferentes formatos (el *Animalario vertical*) y lo trasladó también al escenario de los sueños (*Sonario o Diccionario de sueños del Dr. Maravillas*).

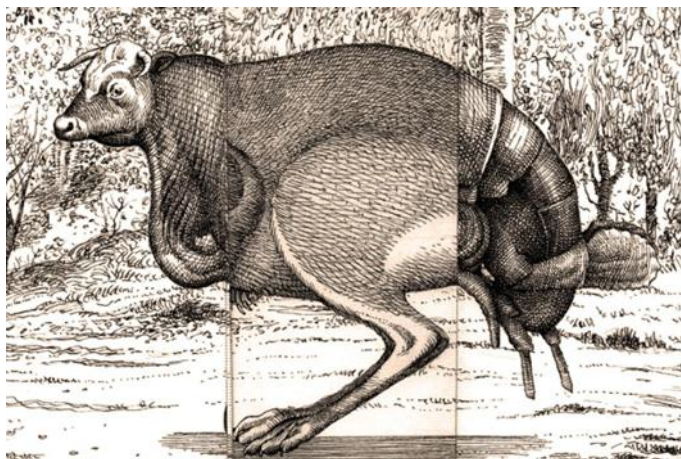


Figura 9. Una de las posibilidades combinatorias de *El animalario universal del Profesor Revillod*, de J. Sáez Castán y Miguel Murugarren

Mención aparte merece su trilogía del Pequeño Rey, protagonizada por un extraño hombrecillo blanco y calvo de gestualidad teatral y comportamiento inquietante. En el primer álbum, el Pequeño Rey conforma un ejército de gorgojos, cochinillas y cucarachas. Dicho ejército pasea al ritmo de marchas cómicas («Pase misí, pase misá, por la Puerta de Alcalá...») y da vivas a su monarca. Tras rehusar el combate contra el sapo y el topo, acometen a una vaca, que los repele con un simple mugido y los obliga a una retirada desordenada. Sin embargo, el Pequeño Rey planta su bandera en una boñiga seca del cuadrúpedo, en señal de victoria, y regresan a casa entonando himnos de infantería. En el segundo álbum el Pequeño Rey se despierta una noche y, apartándose del biberón que tiene en su mesilla, sale a la calle decidido a conformar una orquesta formada por grillos, cigarras y chicharrones con la que dar la matraca en plena madrugada. La serenata se le va de las manos al monarca, que no consigue hacerla parar. Decide golpear a sus músicos, pero un rayo cae sobre el bastón que ejerce de batuta. Es el inicio de un chaparrón que el Pequeño Rey interpreta como lluvia de aplausos, y deciden volver a casa. En el tercer álbum, el Pequeño Rey conforma una brigada de cocina formada por gorgojos, cochinillas y gusarapos. Batiendo las melazas, los insectos caen el plato. El Pequeño Rey decide, al verlos rebozados, que ellos serán los ingredientes que faltaban. Añade harina y decide hacer albóndigas y croquetas con ellos. Los insectos empiezan a comerse el rebozo, para desesperación del Pequeño Rey, que ve cómo esto pone en peligro su tarde de cocina. Intenta atizarles con la cuchara, pero resulta vano. Decide consolarse pensando que ellos han sido pinches, ingredientes y comensales, pero sólo él ha sido cocinero y vuelve a casa por su merienda.

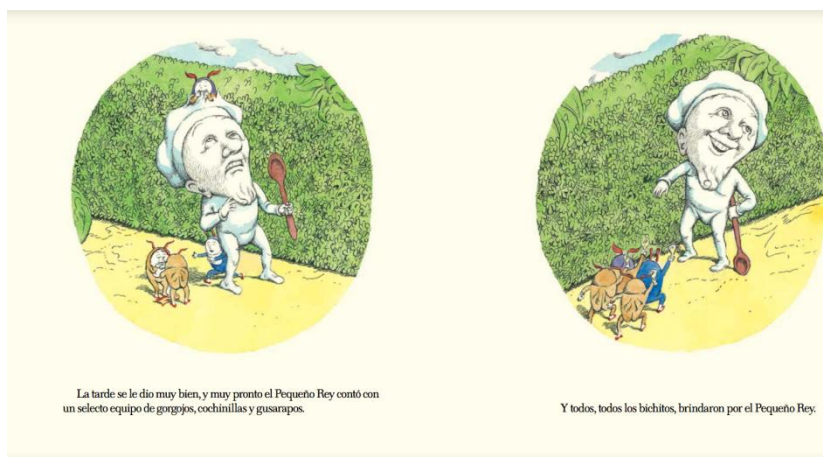


Figura 10. Doble página de *El Pequeño Rey. Maestro repostero*, de J. Sáez Castán

Los componentes de esta trilogía, perfectamente acompañada y simétrica, constituyen una cima de risa grotesca. Extrañeza y alegría se mezclan a la par. Su protagonista es un niño anciano, un tirano infantil y juguetero. Sus compañeros de juego, serviles y estólicos, son reclutados a la fuerza y tratados con crueldad y cariño, según el caso. Todas las gestas desembocan en fracaso, pero quedan redimidas por el autoengaño. Hay simpleza, capricho y locura. Hay comida, excrementos, bichos, y su héroe es un pequeño monstruo que resulta simpático porque en el fondo es salvaje como un niño juguetero. Una gran distancia cómica lo gobierna todo.

El yo enajenado

Una de las manifestaciones más fecundas del grotesco en el álbum infantil tiene lugar cuando se abordan conflictos psíquicos, estados anímicos liminales (duelo, depresión, angustia...) o cambios de edad, reconfiguraciones propias de la identidad en crecimiento. Un ejemplo consumado de esto último se ofrece en *La reina en la cueva*, de Jùlia Sardá. Sus tres hermanas protagonistas ansían ampliar el límite de su mundo conocido y exploran más allá de la casa. Ingresan en un mundo subterráneo (característico de las obras

donde se escenifica un rito de iniciación, de paso a la vida adulta) donde aflora la simbología tradicional del grotesco en la encarnadura de extrañas criaturas, con escenas de muerte y resurrección. En ese sentido destaca la doble página *grutesca* del funeral de la Matriarca de las Ratas, que porta sobre su cuerpo una enorme mariposa, animal psicopompo. La iconografía siniestra (criaturas quiméricas, bodegones vivientes, fuerzas sobrenaturales, barroquismo material) recuerda el mundo mágico de las composiciones de taxidermia de Walter Potter y muestra el proceso de maduración sexual, el paso a la adolescencia como un rito de liberación de los impulsos y reconocimiento de la propia identidad en el espejo de la cueva. El crecimiento implica la superación de lo conocido, la muerte de lo viejo y la celebración del ingreso en un nuevo yo.



Figura 11. Doble página de *La reina en la cueva*, de J. Sardá

El árbol rojo, de Shaun Tan, es otro buen ejemplo de uso de imaginaria grotesca en la exploración de estados psicológicos. Tan, como artista grotesco, recurre a símbolos oscuros (la ciudad laberíntica, extrañas criaturas marinas, escenografías despiadadas) para plasmar la pérdida de sentido de la vida, la desolación de la niña protagonista. El componente risueño queda prácticamente ensombrecido, salvo en el símbolo final que da título a la obra y que se abre como una posibilidad de resurrección y supervivencia.

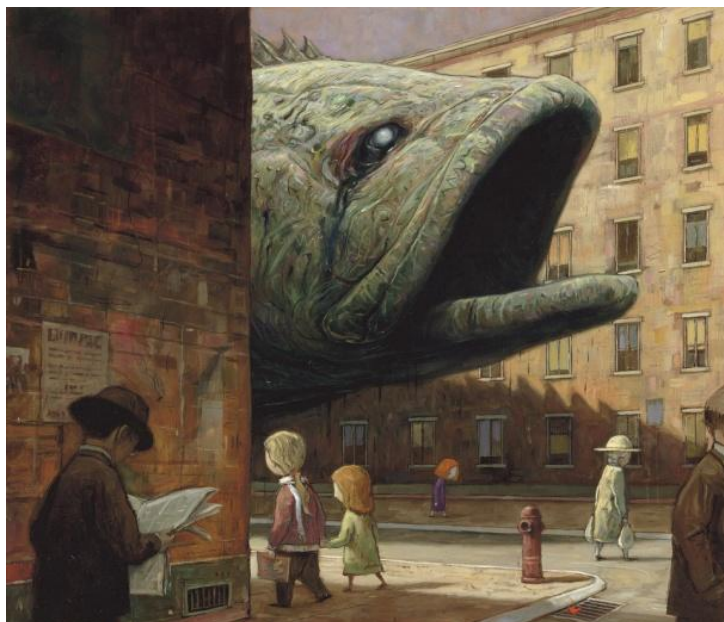


Figura 12. Ilustración de *El árbol rojo*, de S. Tan

Un artista donde se evidencia con intensidad significativa este empleo del grotesco como forma de representación desprejuiciada y polémica de la mente del niño es Maurice Sendak. No sólo en su trilogía grotesca (Escrig 2018), sino en el conjunto de su obra aflora la simbología tradicional en todas las dimensiones tratadas hasta ahora (el lado amoral de la infancia, el fin del mundo, los monstruos o los traumas psíquicos).

Donde viven los monstruos fue el primer álbum de creación propia (tras una etapa inicial en la que aparecían apuntados algunos motivos) donde Sendak presenta la infancia bajo el signo de lo salvaje, entendido como dominio alegre y cruel. La fiesta de los monstruos regida por Max, el niño protagonista, es la consumación del espacio de igualdad de lo grotesco, la raíz común del humano como animal social y riente. Su regreso a la civilización no es motivado por la nostalgia, sino por la insuficiencia de lo indómito y por la necesidad de alimento, por impulso de la supervivencia.

En los siguientes álbumes, Sendak ahonda en el grotesco al incorporar nuevas series materiales (la sexualidad, además de la comida) y al sumar el ámbito de la obsesión personal, de los demonios íntimos del autor (la sombra del Holocausto, el miedo al secuestro, el homenaje a la tradición artística...). Una característica habitual del artista grotesco es la tendencia a la acumulación de materiales distintos, la confrontación de diferentes caudales de energía que extremen el resultado y generen extrañeza o polémica. Los álbumes de Sendak hacían reír a los niños, que los sentían próximos, y asustaban a los adultos, que veían en ellos una amenaza, una agresión.

En *La cocina de noche*, la fantasía onírica funde el anhelo de conocer lo oculto y prohibido, la sensualidad del alimento deseado, el desnudo sexualizado, el recuerdo de los hornos crematorios, la sombra hitleriana encarnada en el cancerbero que encarnan los trillizos pasteleros, el recuerdo atormentado del secuestro del hijo del aviador Lindberg, el homenaje a las viñetas cómicas de McCay y a la audacia de Max y Moritz, a la ciudad de Nueva York... Elementos universales y privados, deseos y temores oscuros se funden en un sueño/pesadilla; la concentración consigue un efecto magnético reconocible por el niño y por el adulto sensible a la simbología grotesca.



Figura 13. Doble página de *La cocina de noche*, de M. Sendak

En *Al otro lado*, el secuestro se consuma y emergen figuras del simbolismo tradicional, propias de la imaginería de los cuentos. En cada uno de los tres viajes representados en los álbumes de la trilogía, antes de regresar al espacio doméstico, los protagonistas experimentan situaciones confusas, monstruosas, divertidas y pavorosas a un mismo tiempo: experiencias grotescas que responden a lo constitutivo de su naturaleza de criaturas humanas, de pequeños sapiens.

En *We are All in the Dumps with Guy and Jack* la iconografía grotesca se acentúa y la risa se congela: escenario (suburbios, chabolas), personajes (ratas gigantes) y trama (el rapto de un pobre huérfano) muestran un mundo degradado donde la esperanza reside en el valor infantil. En *Bumble Ardy* la soledad del niño adoptado (un lechón) se salva con una fiesta disparatada, carnavalesca, casi un delirio valleinclinresco. Los álbumes se vuelven ácidos, irreverentes.



Figura 14. Doble página de *Bumble Ardy*, de M. Sendak

Debajo de esa masa de aspecto inquietante late siempre una risa que habla de supervivencia. Quizás la imagen más plenamente grotesca de la obra de Maurice Sendak, aquella en la que se recoge la doble dimensión (risueña y cruel) sea una que aparece en algunos de sus *sketches* y con la que ilustró una de las páginas de *I saw Essau*,

la antología de rimas infantiles de los Oppie. En ella, un bebé es amamantado por su madre. Poco a poco el bebé engulle el seno de esta, luego se traga su cabeza para, finalmente, acabar devorándola entera.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl. (1995) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2018) “El grotesco, categoría estética”. *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.). Madrid. Visor. 1125-1139.

ECO, Umberto. (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen.

ESCRIG APARICIO, José Antonio. (2019) “Risa salvaje: cómo leer los álbumes de Sendak”. *Ondina/Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación*. 4. 77-85.

FLÖGEL, Karl Friedrich. (2018) *Geschichte des Grotesk-Komischen*. Dortmund. Forgotten Books.

KAYSER, Wolfgang. (2010) *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid. Antonio Machado Libros.

ROSENKRATZ, Karl. (2015) *Aesthetics of Ugliness*. Londres. Bloomsbury.

Álbumes Citados

BARRETT, Judi y Ron Barrett. (2021) *Nublado con probabilidades de albóndigas*. Barcelona. Corimbo.

BARRETT, Judi y Ron Barrett. (2022) *Los animales no deberían vestirse*. Galapagar. Pastel de luna.

BUSCH, Wilhelm. (2012) *Max y Moritz: Una historieta en siete travesuras*. Madrid. Impedimenta.

GOREY, Edward. (2013) *Los pequeños macabros*. Barcelona. Libros del Zorro Rojo.

HOFFMANN, Heinrich. (1997) *Pedro Melenas. Historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta.

JANSSON, Tove. (2024) *Un viaje peligroso*. Barcelona. Blackie Books.

McKEE, David. (2006) *Ahora no, Bernardo*. Madrid. Anaya.

NICOLL, Helen y Jan Pienkowski. (2023) *Meg y Mog*. Barcelona. Blackie Books.

UNGERER, Tomi. (2020) *Esto y aquello*. Pontevedra. Kalandraka.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2004) *Animalario universal del profesor Revillod*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2008) *Soñario o Diccionario de sueños del Dr. Maravillas*. Barcelona. Océano Travesía.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2009) *El Pequeño Rey. General de infantería*. Barcelona. Ekaré.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2010) *El Pequeño Rey. Director de orquesta*. Barcelona. Ekaré.

SÁEZ CASTÁN, Javier. (2013) *El Pequeño Rey. Maestro repostero*. Barcelona. Ekaré.

SARDÁ, Jùlia. (2023) *La reina en la cueva*. Barcelona. Blackie Books.

SENDAK, Maurice. (1993) *We are All in the Dumps with Jack and Guy*. Haper Collins. Nueva York.

SENDAK, Maurice. (2011) *Bumble Ardy*. Haper Collins. Nueva York.

SENDAK, Maurice. (2014) *Donde viven los monstruos*. Pontevedra. Kalandraka.

SENDAK, Maurice. (2014) *La cocina de noche*. Pontevedra. Kalandraka.

SENDAK, Maurice. (2015) *Al otro lado*. Pontevedra. Kalandraka.

STEIG, William. (1994) *Rotten Island*. Boston. Godine.

STEIG, William. (2022) *¡Shrek!* Barcelona. Blackie Books.

TAN, Shaun. (2010) *El árbol rojo*. Granada. Bárbara Fiore Editora.

WAGNER, Jenny y Ron Brooks. (2012) *El Bunyip*. Barcelona. Ekaré.

ANTIBELICISMO Y RISA EN LA LITERATURA RUSA

Carlos GINÉS ORTA
IES Pablo Gargallo

Resumen

En la historia de Rusia la guerra es una constante. Por esa razón, la guerra aparece reiteradamente en su literatura. Pero además de textos que describen, ensalzan o critican la guerra hay también textos abiertamente antibélicos. Y el tonto es una figura ideal para denigrar la guerra.

Palabras clave

Guerra. Antibelicismo. Figura del tonto. Literatura rusa.

Abstract

War is a constant in Russian history. For this reason, war appears repeatedly in its literature. But in addition to texts describing, praising or criticising the war, there are openly anti-war texts too. And the fool is an ideal figure to denigrate war.

Key Words

War. Anti-war. Figure of the fool. Russian literature.

No es posible encontrar en la historia de Rusia una generación que no haya experimentado la guerra. Rusia es un país gigantesco y con múltiples fronteras, lo cual ha impregnado sus relaciones con el exterior, y esas relaciones están llenas de

desconfianza y miedo, tanto cuando mira hacia el oeste como cuando mira a China. Como había calculado el sabio Pável Florenski, él mismo una víctima del Gulag y fusilado en el campo de las islas Salavetski: «Es una ley. La guerra estalla periódicamente cada quince o veinte años».

Solzhenitsyn considera la victoria de Poltava (1709) contra los suecos como una desgracia para Rusia; acarreó dos siglos de tensiones, ruina y falta de libertad y trajo más guerras. En cambio, para los suecos, significó la salvación, supuso su fin como potencia europea y perdieron el deseo de guerrear. Y así se convirtieron en el pueblo más próspero de Europa: «La victoria sobre Napoleón nos obnubiló tanto que nos hemos olvidado de que por su culpa la emancipación de los siervos se retrasó medio siglo. La ocupación francesa no hubiera sido un peligro real para Rusia. En cambio, la derrota de Crimea nos trajo la libertad».

La guerra de Crimea (1854-1856)

Las razones del inicio de la guerra de Crimea son complejas y mezclan motivos religiosos (lucha de intereses de las Iglesias latina y ortodoxa), motivos estratégicos (alarma por el avance de Rusia hacia el sur, el Cáucaso y Asia Central) y motivos político-culturales (crecimiento de la rusofobia en Gran Bretaña y Francia). Hay una serie de razones menores que se suman a estas. Existía un temor general hacia el excesivo poder de Rusia, imparable desde Pedro I a comienzos del siglo XVIII. Muchos ven a Rusia como el gendarme desconfiado que en cualquier momento se puede enfadar. Por otra parte, el imperio otomano está en descomposición y podría caer en la órbita del gigante ruso. Esto aterra a las potencias occidentales.

La guerra de Crimea, junto con la guerra de Secesión estadounidense de la década siguiente son las dos primeras guerras modernas por una serie de elementos, además de la introducción de armas nuevas: uso del tren para la movilización parcial de tropas y apoyo logístico; uso del telégrafo; observación meteorológica con fines bélicos; guerra de trincheras; la fotografía como medio de transmisión y la prensa como medio de divulgación o propaganda

con el fin de provocar una opinión pública (hay reporteros destacados en el frente). En la prensa británica el odio a los rusos convirtió a los turcos en enemigos benignos y en la prensa francesa los grabados satíricos de Gustave Doré aparecidos en su *Historia pintoresca, dramática y caricaturesca de la Santa Rusia* (1854) crean inusitado interés y risas. Incluso se puede añadir como novedad el turismo de guerra, ya que turistas británicos con ayuda de prismáticos o binoculares columbraban desde la lejanía el desarrollo de la batalla y visitaban posteriormente los campos de batalla con mórbida admiración. La idea que imperaba en Gran Bretaña y en Francia (era muy leída y conocida *La Russie en 1839*, una visión devastadora del país, del marqués de Custine) significa la representación de Rusia como un país bárbaro y se considera a su zar Nicolás I nuevo Atila.

Y el conflicto estalló con la declaración de guerra de Turquía a Rusia, no sin que antes hubiera indagado si contaba con el apoyo occidental. El embajador ruso en Viena advierte a San Petersburgo del peligro de entrar en guerra, pero el zar Nicolás I cree estar ante una guerra religiosa siendo él un elegido divino; está tranquilo, Francia y Gran Bretaña han sido enconadas enemigas en tiempos de Napoleón, hace tan solo cuarenta años, y por otro lado los turcos, pueblo musulmán, han sido un enemigo ancestral de los cristianos europeos. Además, Gran Bretaña había ocupado Afganistán (1838) y Francia Argelia (1831). ¿Por qué Rusia no podía ayudar a serbios, búlgaros y montenegrinos liberándolos del yugo otomano?

La guerra duró poco más de dos años y se convirtió en una sangría: Gran Bretaña perdió unos 20.000 hombres (el 80 % por enfermedades); Francia algo más de 100.000; Turquía la mitad de los soldados enviados, unos 120.000 y Rusia entre 400.000 y 600.000. Rusia, confiada en el recuerdo de su victoria sobre Napoleón no sopesó la fuerza del enemigo, pero sobre todo ignoró su propia capacidad. Si sus soldados pasan por haber sido valientes y abnegados en la causa, los oficiales procedieron de forma corrupta, irresponsable e inepta. La logística fue catastrófica, el equipamiento peor que el de los aliados (el mejor abastecimiento era el del ejército francés, los británicos pasaron hambre y también

sus mandos fueron acusados de incompetencia). Ha quedado en la memoria británica la infausta carga de la Brigada ligera en Balaclava. El poeta Alfred Tennyson leyó la noticia de la debacle en el *Times*, que le inspiró su famoso poema «The Charge of the Light Brigade» (1854) que varias generaciones de estudiantes han aprendido a recitar:

Theirs not to make reply,
Theirs not to reason why,
Theirs but to do and die.

Austria posicionó 100.000 soldados en la frontera serbia, por lo que los rusos abandonaron el sitio de Silistria (actual Bulgaria). El zar montó en cólera contra el emperador de Austria: «¡Desagradecido!» escribió en el reverso de la foto de Francisco José I, al que había socorrido ante la rebelión de los húngaros, y dio la vuelta al cuadro para no verlo más. El transcurso de la guerra y las noticias nefastas que llegaban a San Petersburgo le abatieron. Se convirtió en un hombre decaído, deprimido, enfermo. Convaleciente de una gripe salió con poca ropa al exterior a -23° a fin de pasar revista a las tropas y al poco falleció (marzo de 1855), en plena guerra. Su hijo y heredero Alejandro II decidió continuar la contienda. Para el verano de 1855 ya habían muerto 65.000 defensores de Sebastópol. Las desertiones eran diarias. El número de muertos seguía creciendo en el transcurso de unas batallas desastrosas. Lev Tolstói presenció la rendición de la ciudad en llamas en septiembre de 1855 tras once meses de asedio. No obstante, la guerra continuó varios meses más, pues el nuevo zar también recordaba la victoria sobre Napoleón y albergaba esperanzas. En vano.

Siempre es interesante leer las impresiones de un extranjero porque su visión del mundo no coincide con la de los nacionales. Tenemos las opiniones de Juan Valera que se encontraba en San Petersburgo justo tras la derrota del país en Crimea. Se lamenta de la separación aún mayor de las iglesias latina y griega a consecuencia de la guerra y niega que esta se llevara a cabo por una cuestión religiosa; la verdadera razón de la misma, lejos de

defender unos principios religiosos se basaba en una mezcla de intereses económicos y políticos. No obstante, valora la calidad de los soldados, pero el ejército ruso sale mal parado: «La artillería tiene mal material y no está tan bien como en España y la infantería ni con mucho es tan ligera e impetuosa como la nuestra» afirma Valera en una de sus cartas.

Una visión literaria de la masacre en Crimea la proporciona Tolstói, que participó en el sitio de Sebastópol, en Crimea. Sebastópol era una ciudad militar de 40.000 habitantes vinculada a la marina. Tolstói visitó la ciudad por primera vez en noviembre de 1854. Escribió *Sebastópol* entre 1854 y 1855 en tres partes: *Sebastópol en diciembre de 1854*; *Sebastópol en mayo de 1855* y *Sebastópol en agosto de 1855*. En la primera ofrece una visión panorámica de la ciudad, en la segunda son protagonistas los oficiales, los heridos y los muertos, y en la tercera se centra en dos hermanos que van a morir defendiendo la ciudad. Sin duda, la primera parte es la más destacable debido a su moderna técnica. Tolstói utiliza el sujeto «nosotros», es decir, un grupo de oficiales. La descripción es aérea, fotográfica: la bahía, los quehaceres de los soldados, el transporte de los muertos, una amputación, los baluartes, las trincheras, las bombas, los destrozos, etc. con la fórmula «observemos cómo...», «divisamos a este soldadito...». Esta visión lejana, amplia, desde las alturas, permite percibir el conjunto del relato de otro modo. En pocas décadas se inventará el cinematógrafo (sucesión rápida y heterogénea de escenas) y el avión, que nos permitirá otear las trincheras desde gran altura, como hizo Valle-Inclán en *La media noche* oteando en vuelo nocturno la Francia en guerra contra Alemania durante la Primera Guerra Mundial. En la noche oscura los seres humanos diminutos que pululan entre trincheras y fogatas son divisados desde el avión como hormigas. Con un poco más de deformación se convertirán posteriormente en peleles esperpénticos. Lev Tolstói confiesa en este trabajo literario que su deseo es ser objetivo y promete que su héroe será la verdad, a la manera de Tácito *sine ira cum studio*. En estos años entre el Cáucaso y Crimea se produjo un cambio en su vida cuando pudo ver otra cara de la realidad rusa y conoció la guerra. La visión de los soldados muertos le hizo recapacitar y evolucionar en su

pensamiento, y así, si antes idealizaba la guerra, el compañerismo, el pundonor, la superación, ahora la guerra moderna le parece execrable y repugnante, no obstante, en las cartas de esta época narra con emoción las hazañas de los soldados, su bravura y su orgullo patriótico, cuando al grito de un general «¡hay que morir, muchachos! ¿Moriréis?» contestan los soldados a una «moriremos, Vuestra excelencia. ¡Hurra!». Y añade patético: «Esto no es una broma, va en serio, ya 22.000 lo han hecho». En otro momento de la guerra, airado, escribió una carta al zar protestando por las condiciones inhumanas en las que vivían los soldados.

Literatura antibelicista

El poeta griego Arquíloco confiesa en un poema que arrojó su escudo tras unos arbustos para poder escapar, no le importa el valor de su escudo sino el de su vida, ya se comprará otro mejor. Este canto de un desertor, o cobarde, se remonta al siglo VII a. C. En toda sociedad, pese a la propaganda patriótica y loa de los héroes caídos, siempre han existido ciudadanos que, opuestos a la violencia y a la guerra, por miedo o por convicción, se niegan a participar. Estos ciudadanos también los hubo en el Imperio ruso, en la Unión Soviética o actualmente en la Federación Rusa, que sigue esa tradición bélica de sus antepasados: en poco más de treinta años de existencia el país ya ha participado en dos guerras en Chechenia, una en Georgia y una en Ucrania, sin contar las intervenciones militares fuera de sus fronteras.

Esa reluctancia y oposición a la guerra se refleja también en la literatura rusa, que cuenta con unas cuantas obras antibelicistas de extraordinaria calidad. El autor pacifista más famoso es sin duda el propio Tolstói. En la parte octava y última de *Ana Karenina* hace un duro alegato de corte cristiano contra la guerra. Rusia está en guerra contra Turquía; Levin le dice a su hermano Serguéi: «La guerra es algo tan brutal y tan horrible, que no digo ya un cristiano, sino ningún hombre puede tomar sobre sí la responsabilidad de empezarla» y no entiende cómo el entusiasmo de los jóvenes se ha extendido de tal manera en el país que hay miles de voluntarios dispuestos a pelear en Bulgaria contra los turcos.

Y uno de esos jóvenes idealistas fue precisamente el escritor Vsévolod Garshin, que denunció el absurdo de una guerra en la que, como entusiasta voluntario participó, pero cayó herido en el campo de batalla búlgaro. El cuento de Garshin *Cuatro días* es simplemente genial. Pese a su brevedad y sencillez personalmente lo colocho en el pedestal laureado de la cuentística rusa. En la guerra ruso-turca (1877-1878) en el transcurso de una rápida escaramuza un soldado ruso se enfrenta a un soldado otomano justo en el momento en el que explota entre ellos una granada, pero al soldado Ivanov aún le da tiempo de clavarle la bayoneta al enemigo antes de caer inconsciente. Cuando Ivanov despierta malherido ve a pocos metros de distancia al desconocido soldado turco inmóvil, muerto. Pero Ivanov tiene las dos piernas rotas y espera su propia muerte. Así pasa inmóvil cuatro días, entre horribles dolores y oscilantes pensamientos en un monólogo interior que le obliga a cuestionarse, preguntarse y responderse a sí mismo muchas dudas. Por fin, es descubierto por los suyos y llevado al hospital. Al despertar en el quirófano una pierna le ha sido amputada.

En su diálogo interior el soldado reconoce el error por su participación en la guerra, lamenta haber matado a un hombre desconocido que ningún mal le había hecho, deplora haber abandonado a su madre y a su amada pese a los ruegos de estas de que no partiera a la guerra, y ahora sabe que en breve va a morir, bajo el cielo de los días y noches que inmóvil ve pasar sobre él, luego piensa en acabar su agonía disparándose para permanecer olvidado en un bosque lejano. Al final, todo termina bien: solo ha perdido una pierna.

La crítica literaria ha valorado este cuento más por su técnica (el monólogo interior) que por su antibelicismo. Esta innovación técnica del monólogo interior prefigura el «flujo de conciencia» del *Ulises* de James Joyce. Dos años después de escribir *Cuatro días* Garshin volvió al tema de la guerra contra Turquía en Bulgaria con el cuento *El cobarde* (1879). Un joven cuida de su amigo enfermo, pero le llaman al frente. Se pregunta por qué, contra quién, para qué y una bala acaba con su vida. De nuevo la

guerra como un despropósito absurdo. El crítico literario Dmitri Mirski consideraba a Garshin un genio.

También el noble Piotr Kropotkin, unos años mayor que Garshin, habla de esa guerra contra Turquía en sus memorias *Memorias de un revolucionario*. Encontrándose en París, a través de un amigo común, Kropotkin recibió la invitación para comer en casa de Iván Turguénev, que quería celebrar a lo ruso su fuga de la cárcel. No se conocían, Kropotkin sentía «un profundo respeto que rayaba en veneración» por el autor de *Relatos de un cazador*, libro que, en opinión de Kropotkin, tan inmenso servicio prestara a Rusia por la cuestión de la servidumbre. De entre los muchos temas tratados, hablaron también de la guerra con Turquía. Las autoridades se proponían liberar a los esclavos oprimidos del yugo otomano en los Balcanes, pero Orlando Figes recuerda que «los tremendos sacrificios hechos por el pueblo ruso resultaron estériles, debido a las torpezas de los altos jefes militares». Según Kropotkin las victorias quedaron a medias después de haber perdido miles de hombres y el Tratado de Berlín (1878) firmado por las potencias no serviría de nada. El disgusto general en Rusia se acrecentó. Al igual que el resto de anarquistas rusos (como Bakunin) Kropotkin defendía el derecho de los pueblos a su autodeterminación, y así apostaba no solo por la liberación de los pueblos eslavos del yugo otomano sino también el de los polacos respecto al yugo ruso. Piotr Kropotkin, que tan crítico se posicionó siempre contra la guerra y el militarismo, enemigos de la sociedad y causantes de tanto dolor humano, acabó posteriormente apoyando la participación rusa en la Primera Guerra Mundial para acabar con el imperialismo germano-austriaco. Criticado por sus colegas anarquistas se desdijo tras percatarse de las graves consecuencias de la guerra reafirmando de nuevo su oposición a todo tipo de conflicto bélico.

Aleksándr Kuprín era tan solo un niño en aquellos años de la guerra turca. Estudió en una escuela militar y acabó con el rango de subteniente. Sirvió cuatro años como oficial del ejército, pero ya en ese tiempo se interesa por la literatura y empieza a escribir relatos. Se retiró del ejército en 1894 y se mudó a Kiev sin profesión alguna, pero con la firme voluntad de convertirse en

escritor. Muchos relatos de Kuprín reflejan ese mundo de cuarteles, soldados y oficiales que conoció. Su relato *El duelo* (1904) obtuvo un gran éxito: el subteniente Romashov se aburre en el ejército. No le gusta la agresividad y violencia de algunos oficiales contra los soldados, que no pueden replicar ni defenderse. Los oficiales están siempre borrachos, hay casas para ellos y sus familias, la vida en la ciudad provinciana no ofrece muchos estímulos para nadie. Romashov empieza a flirtear con la esposa del oficial Nikolaiev, que estudia duro para poder aprobar el examen de acceso al Estado Mayor. Debido a la precariedad económica predominante los oficiales roban de la caja, escamotean parte de la paga de los soldados, y además los solteros juegan, beben o van al prostíbulo. Todo este mundo que a Romashov le parece desagradable, provinciano y aburrido va minando su moral y aumenta su desgana. Romashov observa cómo la injusticia desciende desde arriba hacia abajo siguiendo un orden jerárquico: los capitanes tratan con dureza a los suboficiales subalternos, estos a los suboficiales que, a su vez, resentidos, golpean a los soldados. A la hora de formar filas se oyen las bofetadas, como en la ocasión en la que llega un general para ver desfilar a la tropa y de resultados del desastre culpa a los oficiales, les grita, insulta e incluso Romashov es arrestado siete días como castigo a la incompetencia de sus soldados. Finalmente, Nikolaiev sospecha del flirteo de Romashov con su esposa, le reta a un duelo y Romashov muere.

La opinión de Kuprín respecto al ejército no puede considerarse del todo negativa. Kuprín valora el compañerismo, la amistad entre los soldados, la superación de los sufrimientos y las adversidades, es obvio que había algo en el mundo militar que le gustaba. Pero su opinión tiende hacia la crítica áspera porque acabó muy disgustado y decepcionado del mundo militar que conoció. En *El duelo* reprueba el despotismo, la brutalidad y la deshumanización que existía en el ejército ruso. El ambiente que rodea al cuartel promueve la corrupción, el alcoholismo, el abuso de poder y la violencia. Y, además, imperan la monotonía y la rutina que conducen a la apatía. El suicidio ronda (también Romashov piensa en él como escapatoria). En el relato se suicida un recluta debido a esa presión sofocante.

El tonto en la guerra

Decía Bertold Brecht que a los dictadores no hay que combatirlos sino ridiculizarlos. Esto mismo puede decirse de la guerra. La guerra puede denostarse con la risa. La risa tiene multitud de mecanismos para presentar un mundo al revés, para convertir cualquier situación en algo absurdo tomando la crueldad y la barbarie propias de la guerra en estupidez humana risible. A través de la risa, la sinrazón, la atrocidad, la inhumanidad, quedan más al desnudo de lo que pueda conseguir la más brillante descripción de cuerpos mutilados, sangre esparcida y destrucción total.

Un personaje tradicional cómico en todas las culturas es el tonto. El tonto dirige la risa hacia sí, juega a tonto. Es a menudo un hombre muy inteligente, pero hace lo que no es normal, lo inusual, transgrede, no es decente, los ceremoniales caen y él se muestra desnudo desnudando a su vez al mundo que le rodea. En la tradición rusa tenemos a Iván Durak (Juan el tonto) que representa al tonto con suerte; se trata de un labrador -puede ser también el hijo de una familia pobre-, que soluciona los problemas escuchando más a su corazón que a su cabeza. Es muy simple, normalmente el más joven de tres hermanos. La literatura rusa va a profundizar en este personaje y le va a otorgar unos matices culturales propios: por un lado, tenemos al tonto tradicional Iván Durak (tonto intuitivo y con suerte); por el otro a Iván Susanin, el tonto patriota, que se pierde mientras guía al ejército enemigo por un atajo a través del bosque y consigue su debacle, mas no se sabe si se pierde a propósito a fin de aniquilar al ejército enemigo y morir con ellos por patriotismo o si se pierde porque no sabe el camino. Esta leyenda tiene un fondo histórico, ocurrió cuando el ejército polaco invadió Rusia a comienzos del siglo XVII. Actualmente, Iván Susanin tiene monumentos en Rusia, pero la picardía y sentido del humor popular le confiere ese halo de duda, quizá se perdió en el bosque porque desconocía el camino.

El antibelicismo grotesco de entreguerras lo representa Iliá Ehrenburg con su sorprendente novela *Julio Jurenito*. Ehrenburg,

que siempre tuvo una relación oscilante con los bolcheviques, regresó a su país en verano 1917 tras ocho años de ausencia en el exilio parisino, y permaneció a lo largo de cuatro años en Rusia (durante casi un año vivió junto con su esposa en casa del poeta Maximilian Voloshin en Koktebel, Ucrania). Pero debido a ciertos desencuentros con los bolcheviques, a los cuales les disgustó que les criticara por haber destruido iglesias y otras reliquias artísticas, abandonó Rusia en 1921, y tras pasar por Francia se asentó en Berlín, en esa época capital de la emigración rusa. Allí publicó la novela filosófico-satírica *Las aventuras extraordinarias de Julio Jurenito* que obtuvo un gran éxito y se tradujo a varios idiomas. Se vendió también en Rusia gracias a la distensión que trajo la efímera NEP. La novela *Julio Jurenito* ataca por igual al capitalismo y al socialismo ruso, sistema que es en realidad un pseudosocialismo que quiere convertir a los seres humanos en robots incapaces de pensar de forma independiente. Cuando el Maestro Jurenito se encuentra en Rusia y es detenido por la cheka (el propio Ehrenburg fue detenido en 1920, pero permaneció en la cheka solo tres días gracias a la intervención de Nikolái Bujarin) le dice al comisario con su habitual ironía que los bolcheviques tienen una gran misión: convencer al pueblo de que los hierros con los que les oprimen son en realidad los brazos de una madre cariñosa. Jurenito, con su visión peculiar de las cosas, al cruzar con sus acólitos las trincheras de la Primera Guerra Mundial se emociona contemplándolas, rebosantes de cadáveres, lo cual considera una «magna apoteosis» y defiende la guerra porque proporciona una visión de los muertos excelsa. Su seguidor, el yanqui Mister Cool, capitalista y adorador del dólar, le recuerda que tras la guerra vendrán los negocios, nadie recordará a los soldados supervivientes y solo se verán grandes fábricas en esos eriales llenos de muertos. Jurenito está de acuerdo y corrobora: «Mientras viva mister Cool, todos los mister Cool, habrá ciudades, burdeles, cañones, dólares, libros sagrados, en una palabra, todo cuanto necesita un hombre decente para estropear no en un año sino en veinticuatro horas cualquier trozo de la llamada Tierra de Dios». Sigue viendo otras ventajas de la guerra: se enterrarán a los muertos más profundamente y así las judías crecerán mejor. La guerra es un salto al futuro: «Yo bendigo la

guerra como el primer día de una fiebre tifoidea de la cual el hombre o saldrá regenerado o morirá, dejando la tierra libre para una nueva infamia o para legiones victoriosas de ratas y hormigas». En conclusión, Jurenito cree que la guerra une a los hombres porque todos odian por igual y matan y gritan, por lo que o salen regenerados o desaparecen, como en una enfermedad. Tras estas conclusiones metafísicas son detenidos por los soldados alemanes. La carga irónica de Ehrenburg al extirpar todo heroísmo y patriotismo a la guerra y cubrirla de beneficio económico es evidente. La guerra es siempre un negocio para unos pocos.

Por último, y en la época soviética de los años setenta, se puede mencionar la novela antibélica, y también grotesca, de Vladímir Voinóvich *Las aventuras de Iván Tschonkin*. La historia de un tonto en el frente de batalla es un tema clásico. Podemos recordar *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646): en la batalla de Nördlingen contra los suecos el cobarde Estebanillo se ha escondido, abandona su escondrijo cuando escucha el grito de «victoria!» y creyendo que llaman a su madre Victoria López decide mostrar su bravura en el campo de batalla, se arma de una espada y comienza a dar estocadas a los muertos, pero cada vez que escucha el lamento de un soldado herido, que aún no ha fallecido, huye corriendo; también en esa misma época *Simplicio Simplicissimus* (1669) presenta a un bobo iletrado que procede de una aldea. Ambas obras tienen de fondo la guerra de los Treinta Años, que desoló el centro de Europa. La violencia circundante sirve para hacer una crítica social y humana. Ambas obras gozaron de gran éxito y suelen incluirse en el género de la picaresca.

Las aventuras de Iván Tschonkin entronca con una serie de novelas que denigran la guerra en la Modernidad. Destacan tres novelas contemporáneas que denuncian la barbarie de la Primera Guerra Mundial: *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, del checo Jaroslav Hašek; *Sin novedad en el frente* del alemán Erich Maria Remarque o la genial *Viaje al final de la noche* del francés Louis-Ferdinand Céline. Estos autores (nótese que proceden de tres países diferentes y que los tres participaron en la guerra) coinciden en criticar lo mismo, aunque de modo diferente: quieren desnudar la mentira y el horror que significa la guerra, sus falsedades, sus

negocios, la estupidez humana que vuelve y vuelve a ella para dirimir desavenencias. En estas novelas se observa también la sinrazón de las decisiones que tienen forma piramidal: alguien arriba decide desde un cálido despacho que otros acribillen a miles de enemigos mientras todos los que están abajo sufren en unas trincheras anegadas en agua y barro para matar a unos desconocidos que nada les han hecho.

Las aventuras de Iván Chonkin de Vladímir Voinóvich emparentaría más bien con la novela de Hašek donde el tonto Chonkin sustituye al tonto Schwej. No obstante, las circunstancias vitales de Voinóvich son diferentes a los tres autores mencionados: no participó en la guerra, aunque sí conoció el ejército como soldado en los años cincuenta; la novela se publicó en París en 1975, aunque ya circulaba en versión *samizdat* en la Unión Soviética. Por todo ello, Voinóvich fue expulsado del país. Existe una película rusa del año 2007. La trama es absurda y ya el autor avisa «La historia pudo no haber ocurrido». Un aeroplano debe aterrizar con urgencia y lo hace en los campos de un koljós. Cuando alguien propone llamar al mecánico para arreglar el motor el piloto responde: «Esto no es un tractor, es un avión». El campesino defiende la propuesta: «Una tuerca es una tuerca en todos sitios». Cerca hay un cuartel. El soldado Chonkin es un chapucero, a punto de ser licenciado aún no ha aprendido a saludar, además debe ser a menudo castigado por incompetente: en el transcurso de unas charlas, a la sugerencia de si hay alguna pregunta al respecto, Chonkin levanta la mano, pero no es que tenga una pregunta, es que se le ha metido un escarabajo en la manga; en otra ocasión sí pregunta: «¿Es cierto que el camarada Stalin tiene dos esposas?». Como todos los hombres están ocupados a él es a quien envían al koljós para que vigile el avión averiado a fin de que no sea dañado ni sus piezas robadas. Y allí se lo llevan, con una manta, un fusil, un saco y comida para una semana. Chonkin se aburre en el koljós y entabla conversación con la joven Niura, que vive enfrente del campo en el que aterrizó el avión. Vive sola y Chonkin le ayuda en sus tareas. Pero pasan los días y las semanas, así que Chonkin se va a vivir con Niura. Se encuentra muy bien en el koljós, todos son como hermanos y

además vive mejor que en el cuartel. Mientras tanto, en el cuartel se han olvidado del tonto Chonkin, pero desgraciadamente estalla la guerra tras la invasión alemana y alguien recuerda que existe un avión en el koljós. Envían a cinco hombres para recuperarlo, mas Chonkin los recibe a tiros y los detiene porque no ha olvidado su misión: vigilar el avión.

Con una serie de escenas costumbristas, situaciones cómicas, diálogos estúpidos y órdenes absurdas, Voinóvich crea una sátira no solo contra el ejército, que resulta ser una chapuza en su organización y autoridad, sino contra la burocracia, los mandos y el sistema soviético en general, donde la corrupción y el caos imperan. La figura del tonto queda en un nivel humano de inteligencia superior porque destaca la estúpida organización del país de forma más negativa. Voinóvich consigue con su historia sin sentido no una novela del realismo socialista, estilo del que se burla, sino del surrealismo socialista.

Es sin duda la continuidad literaria rusa del humor absurdo de Gógol a lo largo de las generaciones en la creación literaria en lengua rusa y, evidentemente, la reelaboración artística de una antiquísima figura que existe desde el origen de los tiempos en la imaginación popular, el tonto, que generalmente no es tan tonto como parece.

Bibliografía

CLARK, Katerine. (2000) *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington. Indiana University Press.

FIGES, Orlando. (2011) *Crimea. The Last Crusade*. Penguin Books. Londres

LAUER, Reinhard. (2005) *Kleine Geschichte der russischen Literatur*. Múnich. Verlag C. H. Beck.

MANN, Yuri. (1966) *O groteske v literature*. Moscú. Sovetski pisatel.

SLONIM, Marc. (1974) *Escritores y problemas de la literatura soviética (1917-1967)*. Traducción del inglés Aurora Bernárdez. Madrid. Alianza Editorial.

STRUVE, Gleb. (1957) *Geschichte der Sonjetliteratur*. Múnich. Wilhelm Goldmann Verlag.

VON SSACHNO, Helen. (1968) *Literatura soviética posterior a Stalin*. Traducción del alemán Luis Alberto Martín Baró. Madrid. Ediciones Guadarrama.

VV.AA. (2011) *A history of Russian Literary Theory and Criticism. The Soviet Age and beyond*. Ed. Yevgueni Dobrenko and Galin Tihanov. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press.

Literatura

EHRENBURG, Iliá. (1970) *Julio Jurenito*. Maestros rusos XI. Ed. Augusto Vidal y José M^a Valverde. Trad. Lydia Kúper de Velasco. Barcelona. Planeta.

GARSHIN, Vsévolod. (1973) *Obras completas*. Maestros rusos III. Ed. Zinovi Arbatoff. Trad. Víctor Scholz. Barcelona. Planeta.

KUPRÍN, Aleksánder. (1973) *El desafío*. Maestros rusos IV. Ed. Zinovi Arbatoff. Trad. Juan G. de Luaces. Barcelona. Planeta.

SOLZHENITSYN, Aleksánder. (2002) *Archipiélago Gulag (1918-1956)*. Prólogo Raúl del pozo. Trad. Josep M^a. Güel y Enrique Fernández Vernet. Barcelona. Tusquets Editores.

TOLSTÓI, Lev. (1966) *Obras II*. Introducción y traducción Irene y Laura Andresco. Madrid. Aguilar.

VALERA, Juan. (2005) *Cartas desde Rusia*. Ed. Ángel Luis Encinas Moral. Miranguano Ediciones. Madrid.

VOINÓVICH, Vladímír. (1979) *Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Ivan Tschonkin*. Traducción del ruso al alemán Alexander Kaempfe. Darmstadt. Hermann Lucheterhand Verlag.

LA RISA Y LA PRENSA SATÍRICA EN EL MADRID ROMÁNTICO

Enrique RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante
ORCID: 0000-0001-5947-0099

Resumen:

El florecimiento del periodismo satírico en el romanticismo español adquiere una gran importancia a partir del fallecimiento de Fernando VII (1833). Unos inicios tímidos que se consolidan a partir del año 1836, y que suponen un rotundo cambio en la prensa satírica correspondiente a la primera mitad del siglo XIX, fundamentalmente con respecto a la perteneciente al Trienio Liberal. En el presente trabajo se analizan las publicaciones satíricas más significativas correspondientes al segundo tercio de dicho siglo, cuyas revistas fueron dirigidas y redactadas por celeberrimos escritores. Prensa satírica que escudriña la sociedad española desde múltiples líneas ideológicas y temáticas, desde las políticas y literarias hasta las relativas a las costumbres y comportamientos sociales. Un corpus periodístico agresivo, mordaz, irreverente, que utiliza la sátira con una finalidad clara: zaherir y ridiculizar.

Palabras clave:

Romanticismo. Periodismo satírico. Humor. Ideología. Líneas editoriales.

Abstract:

The development of satirical journalism during Spanish Romanticism acquired great importance after the death of

Ferdinand VII (1833). Its timid beginnings were consolidated from 1836 onwards, and they represented a radical change from the satirical press of the first half of the 19th century, fundamentally during the Liberal Triennium. This article analyzes the most significant satirical publications corresponding to the second third of the 19th century, whose magazines were directed and edited by celebrated writers. This satirical journalism scrutinized Spanish society from multiple ideological and thematic perspectives, from the political and literary to those relating to customs and social behavior. This aggressive, biting, irreverent journalistic corpus used satire with a clear purpose: to insult and ridicule.

Key Words:

Romanticism. Satirical journalism. Humour. Ideology. Editorial trends.

Las reflexiones de la crítica sobre el humor discurren, por regla general, a través de dos vías, la lúdica y la didáctica; aunque, en no pocas ocasiones, bajo un propósito humorístico subyace una intención cáustica, sarcástica, destructiva. Estudios recientes han abordado la risa, el humor, como una expresión estética, cuya presencia se manifiesta en todos los ámbitos de la cultura, a pesar de la dificultad de captar sus diversas manifestaciones y enjuiciar su significado. Desde época bien temprana, los códigos, modos y medios de la risa en las letras del Siglo de Oro han sido estudiados por la crítica (Profetti, 1980; Romo, 2022), aunque para la prensa satírica y humorística del primer tercio del siglo XIX el precedente más inmediato corresponda al siglo XVIII, cuya influencia se dejará sentir entre los escritores nacidos en la encrucijada de dichos siglos, pues en ellos se evidencia la vena satírica y humorística de escritores que configuran el canon literario del Neoclasicismo, de la Ilustración, pues en sus obras la risa, el humor, su sentido, se percibe a través de la producción crítica debida, por ejemplo, a Feijoo, Jovellanos o al polémico Forner (Urzainqui, 1998, 2002, 2009; Calvo, 2022, 2024).

Los conceptos sobre la risa y la utopía posible (Beltrán, 1996, 2014) o el estudio sobre las tres formas esenciales en las que

se ha manifestado la risa en la literatura - la comedia, la tragicomedia y el idilio- y en tipos o figuras señeras pertenecientes al mundo de la risa, como, entre otras, el loco, el bufón, el niño, el embaucador, han sido aspectos analizados recientemente por la crítica (Beltrán, 2016), al igual que el engarce o presencia de la risa en los géneros menores (Beltrán, 2017; Romo, 2017) o el humorismo como cultura de la risa (Beltrán, 2020). Evidentemente, desde los orígenes de la literatura española, se dan estas manifestaciones de la risa, sin embargo, en la prensa de la primera mitad del XIX las publicaciones periódicas atienden más a un tipo de humor que pretende a través de la risa que el lector o espectador se oriente a la reflexión, distanciándose sutilmente de lo cómico, cuya finalidad única es hacer reír. La prensa satírica del *Trienio Liberal* (1820-1823), tiene su propia especificidad, pues atiende más a un tipo de humor que intenta combatir o ridiculizar los postulados políticos, sin importar un ápice el tono hiriente de sus artículos contra los representantes políticos o eclesiásticos, e, incluso contra los propios hermanos de profesión, los periodistas, jactándose de sus desgracias, de sus pesares, de su parcialidad y enfoque de los contenidos de sus publicaciones. Así, por ejemplo, cuando un determinado periódico adverso a sus ideales fracasaba y desaparecía por falta de dinero, el superviviente solía mostrarse asaz procaz y burlesco por su victoria, jactándose públicamente e induciendo a los lectores adversos a la publicación a la risa (Rubio, 1984).

La prensa satírica o clandestina del siglo XVIII ofrece, en ocasiones, puntos de contacto con las publicaciones del segundo tercio del siglo XIX, como en el caso de *El Duende crítico de Madrid*, cuya arma fundamental es la sátira política. Tanto *El Duende* como determinados periódicos de la época romántica utilizaron la doble intención de la propia sátira: la injuriosa, hilarante y con tonos picantes propios del libelo infamatorio, que denigra y quita la honra al prójimo, y la que intenta corregir las malas costumbres a través de chistes, comicidades y agudezas. Censuras no dirigidas contra las personas, sino contra las propias costumbres de la sociedad¹. El

¹ *El Duende crítico de Madrid* (1735-1736) en su primer número se define así: «Aposento de Duendes. Cuarto principal de trasgos. Chirrión de incubos.

historiador de la literatura percibe en este contexto histórico que la sátira, cuyo inicio u origen podría asemejarse o equipararse con un género literario, en el presente contexto corresponde más a una modalidad artística, una actitud o un estilo en el que cada escritor, publicista o folletinista podría redactar con personalidad propia, sin impedimentos de ningún tipo. La publicación perteneciente al Trienio Liberal, *La Periodicomania* (1820-21), por ejemplo, da cumplida noticia desde un punto de vista humorístico² de todo este

Covachuela de incubos. Desván de negros espíritus y aposento de buscones del Duende verdadero» (8-12- 1735. Los temas suelen ser también coincidentes con los de la época romántica, pues sus dardos críticos y humor desenfadado van contra la monarquía borbónica y sus representantes más significativos. La Corte suele ser el epicentro de las principales injurias, al igual que en publicaciones satíricas de corte político de dicha época, como en el caso del célebre periódico *El Látigo* (1854-1855), cuyo subtítulo es harto elocuente: *Periódico político liberal. Justicia seca. Moralidad a latigazos. Vapuleo continuo. El Duende* también anticipa uno de los temas más comunes pertenecientes a la prensa satírica romántica, como en el caso de su odio a los franceses desde múltiples perspectivas, desde las culturales hasta las referidas a la propia monarquía borbónica. Línea editorial que se manifiesta tempranamente en su primer número, en los versos siguientes sobre las enfermedades venéreas: *Histérico era / el mal que producen / y ya es el mal francés / con mil accidentes*. Años más tarde, El periódico *El Fandango* (1844-1846) denigraría todo lo francés, desde sus hábitos y costumbres hasta su forma de hablar, definiéndoles con toda suerte de improprios y obscenidades.

² *La Periodicomania* aborda también desde una perspectiva cómica este variopinto mundo de publicaciones (Rubio, 1985), convirtiéndose en un «Hospital general de incurables» que emite el diagnóstico del periódico y las causas de su enfermedad, así como los remedios para su curación:

El Universal. Padece extenuación, flojedad en el sistema nervioso, inapetencias, sudores fríos. Método curativo. Tónicos: tintura de quina, baños termales, ejercicio a caballo.

El Espectador. Hemoptisis. Leche de burra, caldos ligeros, ácido nítrico y abstinencia de viandas saladas.

La Miscelánea. Flatos histéricos. Jarabe de adormideras blancas y de corteza de cidra, agua de canela, paseo, bailes y diversiones.

El Eco de Padilla. Vértigos. Purgas, sangrías y sanguijuelas, lavativas emolientes, agua nitrada y ejercicio moderado.

Diario viejo de Madrid. Consunción, insomnios, vómitos, diarrea. Sueros, sustancia de pan, y paños de agras, y triaca al vientre.

El Censor. Calenturas intermitentes. Emético, quina y aguas de naranja, entre caldo y caldo.

Le Regulateur. Obstrucciones. Mucho ejercicio, uso frecuente de lavativas, diluyentes y atemperantes.

rico mosaico de publicaciones efímeras que perecían con inusitada rapidez por causas económicas, por regla general. Las publicaciones *El Compadre del Holgazán* (1820-21)³, *El Plebeyo* (1820), *El Despertador* (1820), *El Duende de los cafés* (1820), *El Diario burlesco* (1820), *Fantasma de Madrid*, *El Gato escondido* (1820), *La Holla* (sic) *podrida* (1820), *El Mochuelo literato* (1820)⁴, *Voces de un mudito* (1820), *El Garrotazo* (1821), *El Látigo* (1821), *El Trabuco* (1821), *El Zurriago* (1821-1823), *Cartas del Compadre del Zurriago* (1822), *El Látigo liberal contra el Zurriago indiscreto* (1822), *La Tercerola* (1822), *El Fisgón* (1822), *El martillo* (1822), *El Bu, o la cuca- mona-política* (1823), *Cartas del compadre del Zurriago* (1823), entre otras muchas, hacen gala de una sutil censura

El Relámpago. Calenturas biliosas. Los antisépticos y febrífugos; caldos de ternera y agua de nieve.

El Compadre del Holgazán. Reumatismo. Tintura de quina, y el uso de diaforéticos. *La Gaceta*. Hidropesía. Asados y vino blanco: privación de agua y vegetales: operación de la paracentesis y ejercicio continuado al aire libre», *La Periodicomanía*, 1821, XLIII, pp.19-20.

³*La Periodicomanía* insiste una vez más en sus epitafios en este condicionamiento económico, sombra funesta, que se cierne sobre la prensa del Trienio Liberal. *El Compadre del Holgazán* tampoco escapa a esta escasez de medios económicos:

*Descansa, pobrecito folletero,
que con tanto fervor folletizaste,
y aunque aplausos sin número alcanzaste,
falleces alcanzado, sin dinero.*

*Descansa: libre estás de los afanes
que este engañoso mundo nos propina
a los que en la periódica oficina
queremos ser compadres del Holgazán* (1821, XLII, 8).

⁴ El mayor censor de *La Periodicomanía* fue *El Mochuelo Literato*, Madrid, 1820. Imprenta de I. Sancha. Los cinco primeros números salieron con este título; el sexto se llamó *El Mochuelo en cuclillas*; el séptimo *El Mochuelo espantado*; el octavo *El Mochuelo difunto*; el noveno *El Mochuelo en pena*; el décimo y último *El Mochuelo epistolario*. Publicación satírica redactada por Lucas Alemán Aguado (Manuel Casal) en contestación a unos escritos publicados por *La Periodicomanía*. Manuel Casal fue redactor del periódico *El Indicador de los espectáculos y del buen gusto* (1822-23) y su actitud, al igual que otros periodistas, posibilitó la mudanza de contenidos de la publicación, pues se politizan en detrimento de lo puramente literario para ocuparse de la política, exclusivamente, cuando el momento histórico así lo exige: la semana de los sucesos del 6 al 7 julio de 1822, a raíz de la nueva intentona golpista por parte de Fernando VII. Cabe recordar que el golpe del 7 de julio de 1822 da el poder a los liberales exaltados que, sin embargo, no van a actuar con decisión por temor a poner en crisis todo el sistema. Este es un hecho que mermaría, evidentemente, la aparición de publicaciones periódicas

no exenta de humor, provocando de continuo la sonrisa de los lectores.

El *Trienio Liberal* supone un periodo de fecundidad inusitada en la historia del periodismo satírico, de humor un tanto corrosivo, que en determinados momentos puede relacionarse con la postura combativa de escritores que durante los primeros años hicieron gala de un periodismo satírico en momentos convulsos, en el marco de las Cortes de Cádiz, en donde el humor encuentra el marco perfecto para manifestar sus desavenencias políticas (Calvo, 2021). Respecto al *Sexenio Absolutista* (1814-20) y la *Década Ominosa* (1823-1833) cabe señalar con total evidencia que representan el obscurantismo y la férrea censura. Épocas en las que se suspenden todos los periódicos, a excepción de *La Gaceta*, *Diario de Madrid* y los de Comercio, Medicina, Agricultura y Artes. El 1 de octubre de 1823 será la fecha fatídica para el incipiente periodismo nacido en el *Trienio Liberal*, pues Fernando VII disolvió las Cortes, abolió la Constitución y restableció la monarquía absoluta. Hasta el año 1834 la sociedad española, a diferencia de Europa, carece de libertad, aunque no por ello se dejen de publicar periódicos literarios, mercantiles, de agricultura, artes o dedicados a la Bolsa, en cuyos contenidos solían figurar noticias sobre estrenos teatrales. Incluso antes del fallecimiento de Fernando VII (29 de septiembre de 1833) se publican revistas de marcado matiz histórico, literario, crítica teatral y artístico, pero, por regla general, sin referencias políticas o con el expreso apoyo de un mecenas o benefactor afín a la monarquía, como en el caso de la célebre revista *Cartas españolas*, que, en su primer número, 26 de marzo de 1831, informa a los lectores que se ha publicado con «Real permiso, y dedicadas a la Reina Nuestra Señora».

El florecimiento del periodismo satírico se inicia, evidentemente, tras el fallecimiento de Fernando VII. Unos inicios tímidos que apenas tienen especial relevancia en la historia del periodismo, pues es necesario esperar hasta el año 1836 para establecer una fecha determinante para la aparición de la prensa humorística, satírica, cuya intención no era otra que provocar la risa. Aun así, en 1834 se publicó en Madrid el periódico *El Sepulturero de los periódicos*, de parecido corte a los periódicos del *Trienio Liberal*, pues su humor y su intencionalidad se asemejan a las crónicas humorísticas de la citada *La Periodicomanía*, y, al igual que ella, dedica

sus cómicos epitafios a las publicaciones periódicas que han dejado de editarse por diversos motivos, fundamentalmente por falta de recursos económicos, aunque bien es verdad que se trata de un número exiguo de periódicos que tuvieron una vida efímera. En 1836 aparecen las publicaciones satíricas y humoristas *El Corsario*, *El Satanás* y *El Matamoscas*; las dos últimas siguen editándose en 1837, compitiendo con las célebres publicaciones *Fray Gerundio* (Fuentes Arboix, 2014) y *El Zurriago sensato* en dicho año. En 1838 irrumpen en el panorama periodístico dos publicaciones, *El Extravagante. Periódico extraordinario, satírico, económico y burlesco* y *Abenámbar* y *El Estudiante. Capricho periodístico*, seudónimos de Santos López Pelegrín y Antonio María Segovia. Este último periódico, al igual que *Fray Gerundio*, se editan también en 1839, año en el que inician su singladura periodística *El Guirigay* y *El Estudiante*.

De todo este panorama periodístico correspondiente a esta década, el más interesante para conocer la sátira humorística es el periódico progresista *El Guirigay* (1839), redactado por tres jóvenes que años más tarde figurarían en puestos claves de la política –Luis González Bravo, Juan Bautista Alonso y Manuel Antonio de las Heras–, cuya sección denominada *cencerradas* redactada en forma dialogada por el propio González Bravo con el seudónimo de *Ibrahim Clarete* eran demoledoras, hirientes y humorísticas. *El Guirigay* y las publicaciones periódicas *El Hablador*, *El Graduador* y *La Revolución* fueron las más perseguidas y condenadas por la censura, siendo clausuradas entre 1838 y 1840. *El Guirigay* era atacado con toda suerte de improperios, pues se le consideraba una publicación insolente, impúdica, obscena y descarada, sin pudor alguno que se mofaba constantemente de la reina gobernadora, María Cristina de Borbón, y sus ministros. Línea editorial que provocaría su cese por orden gubernativa el 7 de julio de 1839. Durante su existencia fue objeto de trece de las veintiuna denuncias realizadas contra la prensa hasta mayo de ese año.

El anuncio de la publicación referido a las famosas *cencerradas* se llevó a cabo el 30 de enero de 1839, incluyéndose en él los nombres de quienes formaban parte del Gobierno, presidido por Martínez de la Rosa (*Rosita la Pastelera*), y sus ministros y cargos más representativos. Todos con sus apodos o sobrenombres ridículos que inducían a la risa. Las *cencerradas* explican el cierre de la redacción, pues en ellas se inducía a matar a los ministros en el

garrote, por ladrones, cobardes, absolutistas, que viven de la sangre del pueblo, porque el ejército se nutre del pueblo y el ejército se sacrifica «en inexplicables operaciones militares». El humor es un tanto corrosivo, cáustico, mordiente, sarcástico e irónico, probablemente el más hiriente de la prensa satírica, de la época.

En una línea editorial distinta, aunque no por ello deja de ser censoria y humorística, estaría la publicación *Fray Gerundio*⁵, redactado por el célebre Modesto Lafuente, conocido también con el seudónimo que da título a su periódico. Publicación que arremete contra la venalidad de los políticos y representantes gubernamentales en general, sin desdeñar la sátira literaria o las censuras contra los malos traductores y críticos sin formación humanística o literaria en general. Cabe señalar que Lafuente fue un escritor erudito, culto, un admirador de Cervantes, de ahí que la mayoría de sus artículos estén redactados en forma dialogada a través de dos personajes, Fray Gerundio, teólogo, dogmatizador, avieso y un tanto irreverente, al que se le suele comparar con Cervantes, y Pelegrín Tirabeque, que bajo una capa de ingenua ignorancia, presume de una malignidad astuta e intencionada, al igual que Sancho, en opinión de la crítica coetánea al autor. Modesto Lafuente se muestra asaz burlón con el Romanticismo, contra los sentimientos que emanaban del mismo. El suicidio es considerado por el escritor como *el mal del siglo*, puesto de moda por *Figaro*, a

⁵ *Fray Gerundio*, León, Imprenta de Paramio y Pascual, 1837-38, y en Madrid, Imprenta de d. Francisco de Paula Mellado, 1838-42. Empezó a publicarse el 4 de abril de 1837 en León. A partir del quinto trimestre, 1 de julio de 1838, capillada 53, continúa su andadura periodística en Madrid. En su primera página, figura un grabado en el que aparecen sus dos personajes principales, Fray Gerundio y Pelegrín Tirabeque, montado en un burro de lento caminar, en alusión a su peregrinaje desde León a Madrid. El periódico cesa el 26 de junio de 1842. Los repertorios bibliográficos sobre prensa y revistas de la época dan por buena esta última fecha para señalar su cese definitivo, sin embargo, en el año 1843 aparece de nuevo *Fray Gerundio*, en cuya portada figura la nota siguiente: «Era segunda. Tomo I». Su primer número aparece el 5 de junio de 1843 y concluye el 30 de diciembre de dicho año con la publicación de cuarenta y tres números. En los sucesivos números figura el lugar y establecimiento de la redacción del periódico. En la portada se lee lo siguiente: Madrid. En el Gabinete literario; y en la contraportada Establecimiento tipográfico, calle del Sordo, núm.11. Los capítulos que anteriormente se llamaban «Capilladas», en este último se denominan «Disciplinazos». *Fray Gerundio* concluye su andadura periodística con un extenso artículo titulado «La risa muda» (1843, 717-720).

quien no censura, pues da a entender que los malos políticos deberían imitarle, a pesar de ser consciente de que ninguno de ellos imitaría el desgraciado modelo de *Figaro*. En la segunda andadura de publicación de *Fray Gerundio*, en su etapa madrileña, la llegada de ambos personajes a Madrid en búsqueda de hospedaje, Lafuente rememora escenas cervantinas no exentas de ironía y crítica. La burla, la sátira política de sus artículos producen una sonrisa en los lectores, una sonrisa de complacencia por lo acertado de sus reflexiones dictadas por los malos gobernantes, desde la pérdida del patrimonio artístico hasta modelos de conducta que afean las costumbres. En la década de los años cuarenta, salvo el ya citado *El Guirigay*, es mucho más corrosivo, más punzante. La línea ideológica es múltiple, desde publicaciones burlescas de carácter conservador como *El Cangrejo* (1841) hasta liberales -*El Moscardón* (1844)- políticos - *El Tío Camorra y su estaca* (1847-48) - o anticlericales -*El Burro. Periódico bestial, redactado por una sociedad de asnos* (1845-46) -. La relación de publicaciones periódicas es copiosa (Gómez,1967), aunque su periodicidad es escasa, pues suelen durar un año o, en el mejor de los casos, dos. Esto no sucede en el caso de publicaciones eclécticas o respaldadas por grandes empresarios del mundo editorial, como en el caso de las publicaciones en las que publicaron artículos no exentos de humor debidos a Mesonero Romanos y numerosos escritores de la época, como el *Semanario Pintoresco Español*.

La prensa satírica-humorística tiene su propia especificidad: la brevedad de su existencia (Rubio,2000), pues su duración es efímera, como en el caso de *El Cangrejo. Diario político burlesco... al nivel de las actuales circunstancias* (1841), *Fray Junípero. Periódico satírico de política, costumbres y literatura* (1841), *El Zurriago* (1841), *El Alquimista. Operaciones políticas-joco-serias- económicas-morales y contundentes* (1842), *Guindilla. Periódico satírico-político-burlesco* (1842-1843), *La Risa, enciclopedia de extravagancias. Escrita en prosa y verso por varios poetas de buen humor y un habilísimo cocinero. Publicala la Sociedad literaria bajo la dirección de D. Wenceslao Ayguals de Izco* (1843-44), *El Tío Fidel* (1843), *El Titi. Periódico crítico burlesco de literatura, teatros, artes y oficios* (1843), *La Tarántula. Periódico satírico de política, costumbres y literatura* (1843-44), *El Pirata* (1844), *El Turronero. Periódico crítico-burlesco, dedicado al cultivo y progreso del arte turronológico, tan útil y provechoso para toda clase de personas* (1843), *Calípsos, periódico literario-burlesco, dedicado al bello sexo* (1843-44),

El Moscardón. Periódico satírico-liberal de la tarde (1844), *La Alcazara. Periódico satírico y burlesco* (1844), *El Dómine Lucas. Enciclopedia pintoresca universal* (1844-46), *El Arlequín. Publicación grotesca. Miscelánea completa al gusto del día* (1844), *El Polichinela. Semanario joco-serio de literatura (frase desgastada), satírico burlesco, y cien cosas más* (1844), *El Sátiro. Periódico mensual, serio, jocoso, satírico, burlesco, de ciencias, artes, costumbres, literatura, industria, modas, etc.* (1844), *El Novelero. Diario de avisos para Madrid y las provincias y político-burlesco* (1844), *La Donsayna. Colección de música alegre y divertida en solfa valenciana dedicada a los amigos del Sueco y Nap-y-Col* (1844-45)⁶, *El Fandango* (1844-46), *La Cencerrada, periódico atroz, desvergonzado y atrevido, de literatura, artes, teatros, etc.* (1845), *El Burro, periódico bestial, por una sociedad de asnos* (1845-46), *El Látigo, periódico de teatros y literatura, crítico, mordaz, satírico y exterminador de lo malo* (1845), *La Chinche, periódico de literatura, teatros y sociedades dramáticas, atroz, quimerista, iracundo, fulminante y testarudo* (1846), *La Cotorra* (1845), *El Tío Camorra, periódico político y de trueno* (1847-48), *El Diablo Cojuelo* (1846-48), *Don Circunstancias, periódico satírico-político-liberal* (1848-49), *La Ortiga. Revista satírico-literaria* (1849), *El Tío Macaco. Periódico semanal de zaragata y broma, con sus puntas de serio y extraño a toda cuestión política* (1849) y *La Caricatura. Periódico para reír a expensas del prójimo y divertirse a costa de todo el que lo merezca* (1849)⁷

⁶ Publicación satírica, burlesca y con gran dosis de humor un tanto chocarrero en ocasiones, publicado en valenciano por José Bernat Baldoví (1809-1864), natural de Sueca (Valencia). Jurista y escritor que en el año 1844 residía en Madrid como diputado a Cortes en la legislatura de dicho año. En Valencia fundó diversas revistas y periódicos satíricos y festivos, como *El Turia*, *La Verdad*, *El Moles* o *El Cisne*. Conjuntamente con José María Bonilla fundó *La Donsayna* (1844), y con Pascual Pérez y Rodríguez *El Cresol* y *El Tabalet* (1847). *La Donsayna* es una publicación humorística, burlona, en la que subyace el humor horaciano no exento de crítica. Reúne un material noticioso cómico plagado de versos satíricos, como de letrillas, romances, epitafios, odas y toda clase de composiciones poéticas.

⁷ Por regla general todos estos periódicos o revistas censuran los comportamientos de la sociedad desde múltiples ópticas, con mayor o menor virulencia, pero siempre desde la mirada burlona para conseguir su propósito: la risa. Los destinatarios suelen ser los mismos: políticos, representantes eclesiásticos y escritores en general. En sus artículos se evidencia una clara fobia contra todo lo francés, utilizándose el vocablo gabacho para ridiculizar el afrancesamiento que inundaba las costumbres, espectáculos y modas en la España romántica. *El Fandango*, por ejemplo, es un periódico pleno de ingenio, burlesco, satírico, procax, desvergonzado e irreverente. Era quincenal y se publicó desde el 15 de diciembre de 1844 hasta el 15 de noviembre de 1845. En la cabecera de su primer tomo se

Un corpus periodístico configurado por una serie de revistas nacidas para el humor, para una visión de la sociedad en la que no se desdén la sátira ni la burla contra determinados comportamientos provenientes de distintos círculos sociales, tanto profesionales, como políticos o literarios, fundamentalmente. Así, por ejemplo, se abordan de forma humorística y despectiva los elementos básicos que configuran el modelo romántico, cuyas connotaciones no son otras que el desvarío y la sinrazón, de ahí los continuos tonos humorísticos que aparecen insistentemente en la prensa satírica del momento. Es, por otro lado, usual que la sociedad de los años cuarenta utilizara este apelativo para burlarse de ciertos

autodefine como un «periódico nacional, papelito nuevo, alegre como unas castañuelas, puramente español... contra todo bicho extranjero, escrito en prosa y verso por los fundadores y redactores de *La risa* (1844), inundado de caricaturas, todas nuevas». Su xenofobia y clerofobia son palpables, pues denigró todo aquello que no fuese español. Se destacó también por su animadversión contra los frailes exclaustrados a causa de la desamortización de Mendizábal. En sus páginas aparecen alrededor de trescientos grabados de caricaturas sobre los temas abordados en sus columnas, ricas en contenidos y pertenecientes a diversos géneros literarios, desde composiciones poéticas hasta fábulas, cuadros de costumbres o cuentos. Fue también misógino y un tanto despiadado con Gertrudis Gómez de Avellaneda por sus afinidades literarias y por vestir ropajes de hombre para asistir a las conferencias o sesiones del Ateneo, vedadas por su condición de mujer. En la misma línea estaría el periódico *El Burro* (1845-46), cuyos números denominados *rebutzños* arremetían contra los jesuitas y contra el sancho-pancismo del clero en general, a quienes llamaban «comilones, regoldones y chocolateros». Entre sus críticas destacan también las referidas a la aristocracia, a sus costumbres carentes de identidad nacional, pues a diferencia de la clase popular o media sus raíces son extranjeras o se asemejan más a otras culturas que nada tienen que ver con las genuinas españolas. El periódico *El Tío Camorra, periódico político y de trueno* (1847-48) se diferencia de los citados en estas líneas por su mordacidad contra los políticos, más que por el clero o por determinados hábitos o costumbres de la sociedad. Las tres viñetas que figuran en la portada, la primera (*palizas 1-26*), el tío Camorra mantiene a raya a quienes gastan fraques y levitas y calzan afrancesado tricorne y sombrero de copa alta. La segunda viñeta coincide con el inicio del segundo tomo, pero sobre todo con la proclamación de la Segunda República en Francia: el popular tío Camorra mantiene en el suelo a los anteriores, controlados por su mano y estaca, desnudas ya sus cabezas y al aire esas piernas de lisos pantalones y finas medias. Tras los sucesos del 26 de marzo en Madrid, el tío Camorra se vuelve cotorra, erguida sobre la estaca y la pluma. Los artículos, en forma de diálogos eran lo más mordaz de la publicación. Sus personajes se llamaban don Juan de la Pilandrica, el tío Chamorro, la Cotorra y Doña Situación.

comportamientos y actitudes. En *El Guindilla*, por ejemplo, hasta la cárcel se define como romántico albergue, y en *La Risa* se ridiculizan todos los tics caracterizadores del Romanticismo a través de la parodia, como en *La razón de un duelo*, de E. Florentino Sanz, (1843, 52-53), en la que dos personajes vestidos en consonancia con la moda romántica, se batan en duelo a causa de las miradas furtivas de una mujer. Otro tanto sucede con la colaboración de Martínez Villergas titulada «Un troner. Diablura romántica» en el que se parodia con no poco gracejo y humor las célebres obras de Espronceda, *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo* (1843, 97-100; 106-109), fundamentalmente el *Canto a Teresa*, inserto en su última obra. Carolina Coronado, por ejemplo, en la composición «A la jovialidad» aplaude el desuso de recursos o tics caracterizadores del Romanticismo:

*¡Oh siglo, dichosa suerte!
ya nuestra edad se convierte
en bella edad infantil.
Ya en vez de los lagrimones
de romántico dolor,
los ojos del trovador
brotan risa a borbotones.
Ya a la sombra del ciprés
vagos, errantes, inquietos,
no nos traen los esqueletos
arrastrando por los pies (1847:358).*

Es obvio que, durante el Romanticismo, figuran auténticos profesionales de la prensa satírica, como en el caso de W. Ayguals de Izco y Martínez Villergas, línea periodística compatible con la creación literaria, fundamentalmente con la novela o el teatro, e, incluso, con la profesión de editor. Cabe señalar, por ejemplo, que tanto Martínez Villergas como Ayguals de Izco fundaron y dirigieron conjuntamente publicaciones periódicas de índole burlesca y cómica, como en el caso de las ya citadas *El Dómine Lucas* y *El Fandango*. Martínez Villergas tuvo merecida fama gracias a sus colaboraciones publicadas en las revistas *El Tío Vivo*, *El Burro*, *El Tío Camorra*, *Don Circunstancias*, *El látigo*, *El Moro Muza*, *Jeremías*,

entre otras muchas. En el caso de Ayguals de Izco cabe señalar, fundamentalmente, las tituladas *Guindilla*, *La Risa* y *La Linterna mágica*, modelos del periodismo burlón, humorístico y satírico, fundamentalmente *La Risa* (Rubio, 2003) que reunió a todas las celebridades literarias de la época e, incluso, posibilitó la aparición de una de las obras más señeras del humor, pues propició la aparición de un álbum dedicado a la risa extractado de la propia revista: el *Álbum de Momo*⁸. Es evidente, pues, que los dos grandes pilares del humor, de la sátira horaciana, burlesca, que a través de la risa corrige las costumbres, fueron Ayguals de Izco⁹ y Martínez Villergas. En ambos predomina el tono burlón, el humor. Su divisa siempre es la misma: provocar la risa. Lo mismo da que se trate de una corriente estética, un género literario determinado o disparidad de conductas ideológicas o políticas. Sus tipos, sus costumbres suelen estar enraizadas en Madrid, aunque se enriquecen con otras provenientes de provincias, bien andaluzas, gallegas, valencianas o aragonesas (Thion, 2023;2024).

La publicación *La Risa*, la más señera de la época para el análisis del hecho de reír, arremete contra todo lo que considera ridículo, absurdo, siendo el Romanticismo (Caldera, 1993), tal como se ha señalado en líneas anteriores, la corriente estética que reciba sus mayores dardos, especialmente los referidos a los recursos inverosímiles, truculentos y patibularios (Caldera, 1978) que figuran

⁸ *Álbum de Momo. Colección de lo más selecto que se publicó "La Risa" o sean, composiciones jocosas en prosa y verso de los señores. Hartzenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla, Rubí, Bretón de los Herreros, Villergas, Bonilla, Valdoví, Ribot, Príncipe, Asquerino, Lafuente (Fr. Gerundio), López Pelegrín (Abenámar), Canseco y otros escritores. Publicación de la Sociedad literaria bajo la dirección de D. Wenceslao Ayguals de Izco, Madrid, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1847.*

⁹ Las colaboraciones humorísticas más celebradas de W. Ayguals de Izco, además de sus populares epigramas, fueron las tituladas: *Costumbres gastronómicas*; *La judía resentida*; *Una cita a don José Zorrilla. Epístola en prosa poética*; *A mi amigo Zorrilla que se hace el sueco*; *Flacos y gordos*; *Las melenas. Soneto*; *Coloquio galante*; *Declaración amorosa de un comerciante estrambótico a doña Gumersinda la corpulenta, ninfa de sesenta abriles*; *Me importa mucho*; *La respuesta de Marta*; *No hay vino que no sea rico. (Soneto báquico)*; *Contestación del cocinero de LA RISA a don Eduardo V. Maiquez*; *A Fr. Gerundio*; *Huevos y chocolate*; *Los huevos. Canto épico*; *Origen del carnaval*; *Un baile de máscaras*; *Juicio del año. Arte de conocer a los hombres por el pelo y Atractivos del invierno*; *Modas inglesas de invierno*; *Al lustre de Europa*; *Modas inglesas de invierno, Modas de París*; *Arte de hacerse importante en el teatro*; *Contra la sociedad: Fábula*; *Arte de conocer a los hombres por las uñas*; *Risa y llanto* y *A la memoria del malogrado héroe de los guisos*.

en sus dramas¹⁰. Burla también dirigida a novelistas, poetas o escritores en general desde una perspectiva satírica, mordaz, burlona. Todo cabe en las páginas de *La Risa*, al igual que en lo vertido o seleccionado en el afamado *Álbum de Momo*, pues lo mismo describen con no poca socarronería las costumbres o comportamientos sociales de moda que alaban la «sutil» inspiración de un simple tubérculo, como la célebre «Oda a la patata», de Martínez Villergas. Una oda en la que se canta las magnificencias, la sublimidad de dicho tubérculo frente a otras viandas. Como un deseo irrefrenable, el escritor poetiza el ansia, el afán y la pasión que le produce cuando se encuentra frente a un plato de patatas:

ODA A LAS PATATAS

*Furioso las embisto
fritas, asadas, con arroz, calientes;
ya guisadas, ya en pisto,
pero en tortilla, ¡ay Cristo!
Me hacen de gusto tiritar los dientes.* (1847: 12)

¹⁰ Carolina Coronado en su composición *A la jovialidad* se congratula al percibir que la sociedad se ha olvidado del Romanticismo, de los tics caracterizadores de sus obras, plagadas de elementos absurdos, truculentos y carentes de verosimilitud:

*Ni frenéticos en pos
de la muerte anhelan ir,
que a todos hace vivir
el santo temor de Dios.
Murió la fatalidad,
los venenos se agotaron
y los espectros cruzaron
buyendo la inmensidad.*

.....

*¡Gracias, señor, gracias mil!
¡oh siglo... dichosa suerte,
si nuestra edad se convierte en
bella edad pastoril
Si en pos de las maldiciones,
del romántico furor,
viene el alegre pastor
con su flauta y sus canciones* (1847:358)

Escrito que, si bien encuentra entre los lectores harta emoción por ser un succulento manjar, puede, por el contrario, despertar el rencor de otras viandas, tubérculos o legumbres. Ante tal ofensa, Ayguals de Izco se erige como claro defensor de los ofendidos, como adalid de las legumbres frente a los tubérculos, publicando la oda a «La judía resentida», como clara defensa a sus beneficios, virtudes e importancia en la vida de los españoles, sin distinción de ningún tipo.

LA JUDIA RESENTIDA.

*Nada más santo y justo
que despreciar las lides y bravatas
de héroes de ceño adusto;
pero es pésimo gusto
donde judías hay cantar patatas.*

*Y alzarlas a la cumbre
de las divinidades, tú que muerdes
a todos por costumbre!
¿Cuándo has visto legumbre
que en preñ exceda a las judías verdes?*

*¿En qué siglo, en qué días
la patata arrancó, pobre poeta,
su palma a las judías,
fritas, calientes, frías,
secas, ya sin disfraz, ya con careta? (1847:17)¹¹*

¹¹ Las rivalidades gastronómicas son numerosísimas, todas con sus virtudes y acaloradas defensas. Habida cuenta del copioso manjar acompañado de su aderezo y virtuosismo del cocinero La dialéctica se inicia, por regla general, con un elogio y una censura a las virtudes de cada una de ellas, como en los siguientes versos en loor y defensa de la judía frente a la patata:

*Cantas con elocuencia
de la patata vil la baratura,
sin mirar tu inocencia
que yo enlazo la esencia
de lo bueno y barato a la hermosura.
La patata remeda
del aguador el traje en lo pardusco,
más para mí se queda*

Tanto en *La Risa* como en lo más selecto de la misma reunida y seleccionada en el *Álbum de Momo* -cuyos textos son los que reproducimos- los lectores encuentran un copioso material noticioso referido a situaciones de muy distinta naturaleza, cuyo propósito e intención no es otro que ridiculizar ciertos comportamientos sociales de la época, de ahí la numerosa presencia de versos satíricos o composiciones poéticas breves en que, con precisión y agudeza, expresaban un motivo festivo o satírico. Letrillas, epigramas y sonetos son las composiciones poéticas más destacadas y seleccionadas en el *Álbum de Momo*. Destacan también artículos y colaboraciones en general con claro tono burlón y crítico, desde escenas costumbristas hasta parodias teatrales que utilizan elementos del sainete para ridiculizar una determinada moda o género literario. Lo realmente interesante de las publicaciones *La Risa* reproducidas y seleccionadas en el *Álbum de Momo* es su calidad literaria y tipográfica, pues tanto los grabados como las colaboraciones son de lo más señero de la época. Afirmación fácil de precisar, pues era bien conocida la gran profesionalidad de W. Ayguals de Izco en el mundo editorial del segundo tercio del siglo XIX, no solo como célebre novelista, sino también como modélico empresario en dicho ámbito.

Evidentemente, tal como hemos señalado, los escritores que dan soporte a los contenidos son el propio Ayguals de Izco y Martínez Villergas que, en la introducción realizada por este último en *La Risa* y reproducida en el *Álbum de Momo*, expone sus ideas

*vestir lustrosa seda
con que las llores del jardín ofusco.*

.....

*Y aunque en cuanto al aborro
esa ventaja concederte quiero,
las judías en corro
damos también socorro
al cesante infeliz y al pobre clero.*

.....

*Cuando la sartén chilla
la patata infeliz no vale un bledo:
y si por maravilla
nos pruebas en tortilla
te has de chupar y rechupar el dedo (1847: 18)*

sobre la risa, preguntándose qué tipo de emoción es, pues no lo sabe definir con exactitud. Evidentemente, señala su autor, es el polo contrario, el reverso del llanto; y, como el llanto, un sentimiento, aunque enteramente opuesto, causado por la impresión, por nuestros sentidos. Según el propio Villergas, las desgracias ocasionan, generalmente, el sentimiento de tristeza, pena, aflicción, sufrimiento, pero también producen el de la alegría en ocasiones, porque las dichas y las desdichas pueden alternar la percepción de quien las sufre, pues si un padre y un amigo «se mueren son para el hijo y para el amigo verdaderamente desgracias. Pero si en vez del amigo se muere un enemigo, y el padre es tan perverso como millonario, no falta entonces quien vaya con tanto gusto al funeral del difunto como a un baile de máscaras» (1847, 3).

Ejemplos del propio Villergas que se refieren también en las relaciones amorosas, a la aversión por la maldad de las personas. La locura, la necedad en toda la amplitud de esta expresión, producen infaliblemente la risa, pues este sentimiento es producto de la ridiculez, de la simpleza y locura de los mortales. El mundo en que vivimos está poblado por estos seres cuya «tercera parte es ridículo, la mitad de tonto y lo restante está dividido entre los locos y los sabios» (1847, 4)¹²

¹² En su opinión, la risa tiene también su propia escala musical, sus variaciones como el canto, y puede muy bien entenderse gracias a las leyes del *do, re, mi, fa, sol*, como una cuerda que altera el sonido según se sube o baja la clavija, según es el volumen de la guitarra. En determinados instrumentos el sonido es claro como una flauta; y va disminuyendo hasta el más «refinado tiple que sucio estar en los tísicos y en las señoritas flacas. Del *ja, ja, ja*, que es el punto medio de la risa, hasta el extremado tiple que marcaremos con el *ji, ji, ji*, hay unos cuantos términos musicales que en vez de conocerse por la escala ascendente *fa, sol, si*, v. gr. se denominan con las palabras risa, sonrisa y risita. Del *fa* para abajo o del tenor hasta el sonido más bronco posible, hay otros tres puntos que son la risotada sostenida, risotada bemol y la carcajada que por lo regular tiene cuatro bemoles. Esto por lo que hace al sonido» (1847:4).

Modelos y tipos de risa que rememoran épocas pasadas, como las referidas al siglo XVIII, a los eruditos que hablaban como los jesuitas que solían adoptar una posición grave «como Cicerón y exclaman después de media hora *risum teneatis*» (1847:6)

La risa tiene especial reflejo en el rostro de las personas, de ahí que Martínez Villergas establezca una especie de escala, pues gracias a la risa «se alegran los ojos, se comprimen los carrillos y se deja escapar por entre la casi imperceptible abertura de los labios un chillido desentonado, a guisa de gato o de ratón» (1847:4). La sonrisa es menos bulliciosa, es más común en las mujeres que en los hombres: y es un termómetro perfecto que marca los grados de coquetería: «Arrúganse los carrillos, muérdese insensiblemente el labio inferior, hácese una significativa contorsión de ojos, y acaba por cerrar los párpados» (1847:4).

Frente a estas risas existen otras con diversos matices, cuyo marbete son harto definidores: *violentas*, *involuntarias* y de *compromiso*, desde las cosquillas hasta las de muy difícil contención, capaces de contagiar a todas las personas reunidas. En este último caso se describe una velada o reunión en la que los asistentes se ven impulsados por una misma necesidad: la de reprimir la risa contagiosa a toda costa, gesticulando con no poca intensidad a fin de impedirla, bien mordiéndose los labios o mirando al suelo «aunque nada se les haya perdido, otros vuelven la cara, hasta que alguno menos sufrido que los demás, suelta una bocanada de risa y ¡a Dios mis pavos! Aquello es una confusión, un guirigay, un galimatías: qué carcajadas se sueltan a la par, y qué babas se les escapan a los más empeñados en ostentar gravedad y circunspección» (1847:5).

En la introducción que figura en ambas publicaciones, Martínez Villergas alude también a otras modalidades diversas de la risa, como la *sardónica*, de fiebre, nacida del despecho, de la cólera de quien padece terriblemente en su interior, como una lágrima del corazón que sale por la boca. Risa *irónica*, risa *diplomática*, risa de *palacio*. Risas de esas hay *que baldan*. En los altos círculos la risa es el lenguaje mudo más extenso que todos los idiomas juntos. Con una sonrisa se le llama a un hombre tonto, con otra se le hace creer que agrada cuando se le esté despreciando inhumanamente. Las denominaciones de la risa son sutiles y precisas, como la denominada *de compromiso*, la risa del ser inferior, la persona que depende de otra y forzosamente tiene que mostrar que todo lo dicho por ella tiene que caerle en gracia, aunque no la tenga, siendo necesario reírse de todo como si procedieran del ingenio de grandes escritores, como Larra (Romero,1995), Quevedo o Paul de Cook,

de ahí que dicha risa sea la más infundiosa de todas, «como si fuéramos a hacer caso de ella, el más gracioso de cada casa sería el amo, el más gracioso de cada aldea sería el alcalde, y en los reyes estaría todo el chiste, toda la sal y toda la agudeza de las naciones. Es tanto lo que dice una sonrisa oportuna» (1847, 5).

La complejidad y abundancia de contextos sociales en donde está presente la risa ha posibilitado la creación de numerosos adagios. Desde épocas remotas, apunta Villergas, existen aforismos, máximas, proverbios, sentencias, apotegmas, refranes o dichos para valorar sus matices, sus rasgos y sus interpretaciones. Así, para indicar un hombre su fuerza, suele decir: «me rio yo de que me acometan media docena de ladrones». Para asegurar que una cosa no debe creerse, dice, «ríase usted de eso» y para señalar que un chiste o chascarrillo le impresionó de forma extraordinaria diría que «el alma me dolía de reír, no podía tenerme de risa». Ejemplos que se trasladan también a determinadas situaciones y conductas que la propia sociedad establece a la hora de interpretar la risa, pues si bien es verdad que un hombre risueño agrada en todas partes, debe entenderse que solamente es portador de esta cualidad, pues «si es risible ya se acabó todo para él: pues saben ustedes bien que los epítetos de pillo, vicioso, ladrón y asesino, no suenan tan mal a un hombre de sentido, como el que digan que es el hazme reír o la irrisión de todo el mundo» (1847, 6).

Martínez Villergas concluye su introducción con una clara referencia al origen de la risa que, en su opinión, se pierde en la noche de los tiempos. La historia y la tradición nada revelan al respecto, aunque no por ello deja de aludir directamente al primero de los mortales, Adán. La causa que produjo el efecto es difícil de adivinar, pues en su opinión «Adán se echó a reír cuando Eva se le presentó sin otra condecoración de decencia que la hojita de parra, como que la parra, o por mejor decir el fruto de la parra es uno de los recursos más infalibles para alegrar los hombres» (1847, 6). Referencia clara y contundente a la importancia del vino en los artículos de los redactores y colaboradores reunidos por Ayguals de Izco, pues es el mejor remedio para aliviar las penas, desinhibir a las personas y convertirlas en seres más espontáneos. *La Risa* y el *Álbum de Momo* dan prueba de ello. De hecho, la Introducción de Martínez Villergas está encabezada por un grabado del célebre pintor Miranda en el que figuran varios comensales sentados en una mesa nutrida

de abundantes viandas en que el vino se erige con gran protagonismo ante las miradas de los risueños contertulios (Rubio, 2011). En este sentido cabe recordar la colaboración de un redactor, conocido con el seudónimo *El Bebedor*, titulado *Un cofrade de la hermandad de Baco a sus amados colegas* a quienes transmite sabios consejos a los discípulos del dios del vino:

*Bebed en fin como quiera
sed bebedores a manta;
más sea vuestra garganta
canal, pero no gotera:
fuera gotas, gotas fuera,
hombre que de beber tratas
y que bebiendo las matas,
si con el licor te agotas
procura no andar a gotas
aunque luego andes a gatas* (1847:262).

Tanto *La Risa* como la selección de sus artículos reproducidos en el *Álbum de Momo*, calificados por su director y propietario con el subtítulo *Colección de lo más selecto que se publicó en La Risa o sean composiciones jocosas en prosa y en verso*, reúne en sus quinientas setenta y seis páginas engarzadas con numerosos grabados, lo más señero de la literatura de la época¹³, como en el caso de los célebres

¹³ El célebre jurista y escritor valenciano Bernat Baldoví, autor de varios artículos y epigramas, como los titulados *La Col*; *La puerta de hierro y la gente del bronce*; *Epigramas tan chistosos como otros muchos*; *Adiós, señores, hasta la vista*; *El abanderado de los gordos al coronel de su regimiento D. Don Antonio Ribot y Fontseré* y *Testamento de D. Abundio Estofado*, celebra la aparición de la publicación de *La Risa*, dedicándole unos elocuentes versos en agradecimiento:

*Salve, oh risueño papel
que tal placer nos ofreces,
y la cuna en que hoy te meces
bendiga el Dios de Israel;
yo le juro por... Argel,
que, en estos aciagos días,
en que hay tantos Jeremías,
te esperaba el pecho mío
con más ansia que un judío
la venida del Mesías* (1847:62).

dramaturgos Bretón de los Herreros: *Dichosa edad, La niñez, La adolescencia, La juventud, La virilidad, La vejez*; Hartzenbusch: *Querer de miedo, Mariquita la pelona, Crónica del siglo XV*; Zorrilla: *A D. Wenceslao Ayguals de Izco. Epístola en verso prosaico, A mi amigo D. Wenceslao Ayguals de Izco, director de la Risa, Poco me importa, Una verdad como un puño*. Dramaturgos que muestran su veta satírica y humorística a través de artículos, relatos breves y composiciones poéticas que inducían a los lectores a la risa. Bretón de los Herreros (Garelli, 1983), inicia la andadura poética humorística del *Album de Momo* gracias a la publicación de un extenso romancero sobre las edades del ser humano, desde su nacimiento hasta su senectud con un humor desenfadado, crítico y mordaz. La sociedad será la peor enemiga de los infanzones que salen de las entrañas de la mujer, sin saber qué lances les esperan en su acceso al mundo real, plagado de mil aventuras, desventuras e incertidumbres:

*Nueve meses encerrados
en oscuro calabozo,
con las piernas en cuclillas
y los puños en los ojos,
desde que fue concebido
el hijo de cada prójimo
(no siempre lícito fruto
de legítimo consorcio)
llora y gime a su manera,
de su prisión en el fondo,
por ver los rayos del sol
que ilumina nuestro globo (1847:8)¹⁴*

¹⁴ Visión humorística que recorre a través de un extenso poemario cómico los momentos más relevantes del recién nacido, desde su vestimenta encorsetada inhumanamente hasta el suplicio que sufre a causa de los ritos y costumbres establecidos por la sociedad, como las visitas a los padres por el feliz acontecimiento:

*Entretanto, veinte brujas
formando gárrulo coro
bendicen — ¡otra les queda! —
el fruto del matrimonio.
¡Oh qué linda criatura!
dice fulana, es un rollo
de manteca. ¡Dios le libre*

El contenido de *La Risa* reproducido en el *Álbum de Momo* reúne además de los dramaturgos más afamados de la época, a los escritores satíricos más señeros del momento, como las colaboraciones de los periodistas López Pelegrín (*Abenamar*): *El corbatín*, *Las ligas*, *Las medias*; Álvarez de Miranda: *El borracho*, *Oda a los garbanzos*, *La risa*, *Polímetro filosófico*, *El clérigo gastronómico*; Fray Gerundio (Modesto Lafuente): *Calvas y pelucas*, *A la comunidad La Risa*, *Un par de apuntes*, *Soneto-contestación de Fr. Gerundio al soneto-excitación del hermano Ayguals de Izco*, *Defensa del chocolate*, *Pícaro mundo*; Carolina Coronado: *La poetisa en un pueblo*, *Fábula*, *El egoísmo*, *A la jovialidad*, *Galas postizas*; E. López Pelegrín: *Percances nocturnos*, *Letrilla o lo que salga*, *El sombrero*; Miguel Agustín Príncipe: *El vestir contra el comer*, *A D. Juan Martínez Villergas*, *Imperfecciones de la naturaleza*, *El ciego y el mudo*, *Amores de la tierra baja*, *Mi criado y Hermosilla*, *A la malograda memoria del insigne cocinero D. Abundio Estofado*. *Soneto*; G. Romero Larrañaga: *El nombre de pila*, *La gastronomía y la literatura*.

La Risa publicó numerosísimos epigramas humorísticos para ridiculizar no solo aquellas prendas para ocultar fealdades o carencias deseadas, como los epigramas de E. Florentino Sanz sobre las pelucas de los hombres, como en los versos siguientes:

*Al hacer un caballero
un saludo a su querida,
diz que se sacó prendida
la peluca entre el sombrero,
y la dijo con donaire;
¡guárdeos el cielo, mi amor!
Y ella —cubrios, señor,*

*de viruelas y mal de ojo ;
Otra en tono de Sibila
hace inspirada su horóscopo
y larga vida le anuncia
con montes de plata y oro.
Otra exclama: se parece
lo mismo que un huevo a otro
a su papá: y el papá
no cabe en sí de alborozo (1847:8).*

*¡que os despeináis con el aire!*¹⁵

Visión satírica y humorística referida a la moda y las nuevas conductas sociales de buen tono provenientes de París¹⁶. Artículos que censuran, de igual forma, determinados tipos sociales, como los representantes políticos y eclesiásticos, fundamentalmente, etiquetados bajo el marbete de amantes del buen yantar, comilones y regalones. Presencia también de tipos marginados de la ley, pertenecientes al hampa y que utilizan el lenguaje de germanía con chulería y gracejo, como el debido a Bretón de los Herreros, titulado *Baratero*, plagado de variantes idiomáticas, vulgarismo y gitanismos desde el inicio mismo de la descripción del tipo:

*Al que me gruña le mato
que yo compré la baraja:
¿Está osté?
Ya desnudé mi navaja.
Largue el coscón y el novato*

¹⁵ Otro tanto sucede con los dientes postizos o la sordera, descritos en los epigramas del citado Florentino Sanz:

Qué tiene

usted, doña Inés?

—Me duele tanto esta muela!...

*—¿No quiere usted que le duela,
si la tiene del revés?*

.....

Dije ayer viendo a mi suegro;

de encontrarle a usted tan gordo...

Juan me interrumpió —¡está sordo!

y yo proseguí; me alegro. (1847:145)

¹⁶ En el artículo «Modas de Paris», firmado por W, Ayguals de Izco, se describe con cierta sorna y humor los respectivos trajes de moda según el gusto francés: «Traje de paseo (toilette de *promenade*) para caballeros. Los sombreros están mandados recoger. Solo se estilan en los salones de baile, en los términos que más adelante explicaremos. Para abrigo de la cabeza se llevan pelucas enormes, hechas de melenas de perro de aguas pintadas de azul celeste o carmesí. Los fraques son de suela charolada. Ya no se estilan bolones: en su lugar llevan todos los elegantes un par de huevos duros o pasados por agua en medio de la espalda del frac. El pantalón es de grana con galones de plata y trabillas de papel. Nadie lleva camisa, chaleco ni corbatín, y para preservarse del frío, es de gran tono fumar en los sitios más concurridos, para cuyo caso se lleva a prevención una pipa en el bolsillo izquierdo del pantalón. Los guantes se usan de damasco rellenos de paja. Las botas de paño negro (1847: 350).

*Su parné,
 Porque yo cobro el barato
 En las chapas y el cañé.
 Tiemblan sargentos y cabos
 Cuando me pongo furioso:
 ¿Está osté? (1847:470).*

Tanto la revista *La Risa* como lo seleccionado por Ayguals de Izco para el *Album de Momo* suponen un referente claro para el conocimiento del humor a mediados del siglo XIX. En algunas ocasiones imperceptible para el lector actual, pues los modelos censurados corresponden a personajes de la época, a políticos, dramaturgos e, incluso, actores. Evidentemente, la corriente estética del momento, el Romanticismo, es la elegida por los colaboradores para su burla, tal como se constata a través de las caricaturas literarias y grabados engarzados en las colaboraciones. Brilla por su ausencia lo escatológico, lo obsceno o el mal gusto, aunque en algunas ocasiones asoma lo chocarrero, fundamentalmente en los epigramas. Lo importante es el ingenio, la calidad literaria de los colaboradores, capaces de motivar la risa a través de ingeniosas críticas sobre el mundo que les rodea, sin necesidad de utilizar recursos relativamente frecuentes en donde lo escatológico supone la exclusiva divisa del humor, la única capaz de hacer reír.

En las publicaciones de Ayguals de Izco prevalece el ingenio, la sátira humorística atrevida, osada y, en ocasiones, mordaz e incisiva, sutil, alejada de lo chocarrero, del mal gusto, de chistes o chanzas cuyas gracias obscenas podrían provocar incomodidad entre los lectores de *La Risa*, tal como sucedió con la obra *Cuentos y chascarrillos andaluces*, escrita por Valera, Narciso Campillo, el conde de las Navas y el *Doctor Thebussem* (M. Pardo de Figueroa)¹⁷, en cuyo

¹⁷ *Cuentos y chascarrillos andaluces, tomados de la boca del vulgo, coleccionados y precedidos de una introducción erudita y algo filosófica por Fulano, Zutano, Mengano y Perengano*, Madrid, Fe, 1896. La selección de los cuentos y chascarrillos fue criticada en el momento de su publicación por la inclusión de chascarrillos y cuentos de contenido escatológico. El crítico Moreno Durán, en su artículo «Cartas andaluzas», publicado en ocho entregas en la revista *La Unión Católica* durante los meses de agosto y septiembre de 1896, llevó a cabo un violento ataque contra *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Dicho artículo se reeditó de forma aumentada en el libro titulado *Académicos en cuadrilla*, en la prestigiosa editorial de Fernando Fe, año 1897. En 1926 el periódico *El Sol* se hace eco de la repercusión de los cuentos y

prólogo, escrito por Valera, existe un rico material noticioso sobre el concepto del humor, publicaciones en Europa sobre dicho tema y sus diversos matices y tipos de humor en el último tercio del siglo XIX. Un volumen que reproduce lo más señero del humor, basado en su totalidad en chascarrillos, anécdotas ligeras y picantes, cuentecillos agudos o frases de sentido equívoco y gracioso. Un contenido que, en ocasiones, guarda concomitancias con el *Álbum de Momo*, pues reúne un conjunto de historietas y lances humorísticos que de no haber sido desgajados del periódico *La Risa* para su inclusión en un volumen monográfico tal vez yaciera hoy en día su contenido arrinconado u olvidado en las estanterías de una biblioteca, como en el caso de los periódicos de la época. De esta forma, el *Álbum de Momo*, al editarse como un volumen colectivo, posibilitó no solo la difusión del contenido de *La Risa*, sino que también preservó y difundió un material noticioso que, posiblemente, se hubiera perdido.

Bibliografía

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1996). «La otra utopía. La risa y la utopía posible». *El Viejo topo*, 97 (JUN-JUL). 62-70.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2014). «La risa: una aproximación», en *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios: (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)* / coord. por Asociación Española de Teoría de la Literatura, Domingo Sánchez-Mesa Martínez, José Manuel Ruiz Martínez, Azucena González Blanco. Vol. 2. Tomo 2. 131-137.

chascarrillos en un artículo titulado «Las amarguras de don Juan» (13, 16, 23 de octubre de 1926). Más tarde, aparecería el artículo de Baig-Baños «Cinco andaluces en Madrid», publicado en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (1928, V:188-197), que censuraría el contenido de los Cuentos y chascarrillos andaluces. En el epistolario de Valera aparecen también varias referencias a dicha publicación, fundamentalmente la carta dirigida al Doctor Thebussem, fechada el 28 de mayo de 1896, en la que Valera, autor de treinta y nueve cuentos y chascarrillos, cuenta la reacción de varios sectores sociales escandalizados por las obscenidades y chocarrerías existentes en el libro.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2016). *Estética de la risa: Genealogía del humorismo literario*. México. Ficticia Editorial.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis; Claudia GIDI BLANCHET, Martha Elena MUNGUÍA ZATARAIN (2017), (coord.). *Risa y géneros menores*. Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2020). «Humorismo, la cultura de la risa», *Letras*, Vol. 2. 68. 15-36

CALDERA, Ermanno (1978). *La commedia romantica in Spagna*, Giardini Editori e Stampatori. Pisa. 101-120;

CALDERA, Ermanno (1995). «La risa romántica», «*La sonrisa romántica*». *Romanticismo 5: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993)*. *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*. Roma. Bulzoni. 43-49.

CALVO MATURANA, Antonio (2021), «La pluma del satírico, la espada del rebelde: respuestas serviles al humor en el marco de las Cortes de Cádiz», *Pasado y memoria*, 23, 36-63.

CALVO MATURANA, Antonio (2022) (ed.), *El humor y su sentido (España, siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra.

CALVO MATURANA, Antonio (2024) «Se ríen a nuestra costa los extranjeros: el miedo al ridículo en el argumento patriótico de críticos y apologistas en el siglo XVIII español», en *Grises, sombras y reflejos de la Leyenda negra en las letras españolas (Siglos XVIII-XX)*. Fernando Durán López y Eva Flores Ruíz (coord.), Universidad de Cádiz, Editorial UCA.

FUERTES ARBOIX, Mónica (2014). *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842), de Modesto Lafuente*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

GARELLI, Patrizia (1983). *Bretón de los Herreros e la sua formula cômica*. Imola. Galeati

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967). *Historia del periodismo español. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el Destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.

PROFETTI, Maria Grazia (1980) «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Éditions du C.N.R.S.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1995). «La risa "en" Larra, la risa "de" Larra». «*La sonrisa romántica*». *Romanticismo 5: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993)*. *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*. Roma. Bulzoni. 195-206.

ROMO FEITO, Fernando (2017). «El Banquete, ¿género menor de la risa?». *Risa y géneros menores*. Coord. por Luis Beltrán Almería, Claudia Elisa Gidi Blanchet, Martha Elena Munguía Zatarain, 77-92.

ROMO FEITO, Fernando (2022) «El Persiles y la risa», en *De mi patria y de mí mismo salgo: actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*. Coord. por Daniel Migueláñez González, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, 417-426.

RUBIO CREMADES, Enrique (1984), «La prensa satírica madrileña en el Romanticismo», en *Atti III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Caldera, E. (ed.), Università di Genova, 1984,168-174.

RUBIO CREMADES, Enrique (1985), «La Periódico-manía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)». *Anales de Literatura Española*. 4, 383-414.

RUBIO CREMADES, Enrique (2000), «Poesía satírica y festiva en la prensa madrileña», en *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Università di Bolonia, 159-168.

RUBIO CREMADES, Enrique (1994). «El artículo de costumbres. *Satyra quae ridendo corrigit mores*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 70, 147-167.

RUBIO CREMADES, Enrique (2003). «La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de mediados de siglo XIX», en *Literatura y Periodismo. La prensa como espacio creativo*. Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 93-116.

RUBIO CREMADES, Enrique (2011) «Grabado y texto literario en la prensa satírica: Álbum de Momo», en *Literatura Ilustrada Decimonónica. 57 Perspectivas*, VV. AA. Ediciones Universidad de Cantabria, 799-810.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco (1991). «La risa y el movimiento ilustrado», en *Francisco Sánchez Blanco, Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 173-198.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores y Alicia SILVESTRE MIRALLES (coord.) (2023). *El humorismo en sus géneros*. Peter Lang.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores y Patricia URRACA DE LA FUENTE (coord.) (2024). *El humor en la literatura aragonesa*. Estampas aragonesas. Visor Libros.

URZAINQUI, Inmaculada (1998). «Forner o la fascinación del humor», en *Juan Pablo Forner y su época*, Miguel Ángel Lama Hernández y Jesús Cañas Murillo (coord.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, 277-300.

URZAINQUI, Inmaculada (2002) «La Ilustración sonriente. Feijoo y la risa», *Bulletin Hispanique*, 104, 1, 443-489.

URZAINQUI, Inmaculada (2009). «Humor y sensibilidad: Jovellanos», *Dieciocho*, anejo, 4, 171-199.

EL HUMORISMO Y LA RISA SEGÚN JUAN VALERA

Resumen:

Cuando el anglicismo *humour* se fue imponiendo entre los usos lingüísticos, Juan Valera reaccionó apostando por el concepto de lo risible, al margen del subjetivismo romántico y de sus estados anímicos. Defendió la tradición de la risa en España y su humana naturaleza: como crítico desde sus lecturas idealistas del *Quijote*, como escritor persiguiendo la amenidad y el divertimento, como etnólogo o folklorista, preocupado por salvaguardar el patrimonio oral de lo risible.

Palabras clave: Juan Valera, Humorismo, risa, idealismo, *Quijote*, amenidad, cultura oral.

Abstract:

When the Anglicism *humour* became increasingly prevalent in linguistic usage, Juan Valera reacted by embracing the concept of the laughable, setting aside romantic subjectivism and its moods. He defended the tradition of laughter in Spain and its human nature: as a critic from his idealistic readings of *Don Quixote*, as a writer pursuing amusement and entertainment, as an ethnologist or folklorist, concerned with safeguarding the oral heritage of laughter.

Key Words: Juan Valera, Humor, laughter, idealism, *Don Quixote*, entertainment, oral culture.

Entre los rasgos que distinguen a Juan Valera destacan su carácter jovial y alegre, y reflejo de ello, su preocupación para componer unos textos que resultasen amenos y entretenidos. Nos proponemos en este trabajo indagar su concepción personal de lo risible y sus relaciones con el humorismo desde su idealismo estético y humanista. Como observaremos, pese a su gran erudición clásica, Valera no desdeñó las entonces consideradas formas infraliterarias de la risa, que constituían a su entender un rico patrimonio y atesoraban la sal de la vida humana y del acervo popular.

Humorismo, un cajón de sastre.

El humorismo es un concepto de *per se* inabarcable. Supera la definición que nos ofrece la Real Academia actualmente; a saber: «Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas». Desde finales del siglo XIX, el humorismo ha venido interesando sobremanera a filósofos, psicólogos, estetas, y en general, a críticos y a escritores¹. Fue

¹ Ovejero Bustamante resumía el concepto de humorismo en los términos siguientes: «Urbano González Serrano “aseguraba taxativamente que es el humorismo matiz del talento irreductible a concepto, y Bentzon considera que no se ha sabido hasta este momento ni traducir la palabra ni definir la cosa, pues mientras unos hallan equivalencia entre el *humour* y el buen humor, como Campoamor en el prólogo a las *Humoradas*, y otros encuentran, como Levêque, que el *humour* corresponde a un estado de alma completamente opuesto, hallando secretas afinidades entre el *spleen* británico que el *humour* inspira y el mal humor, y mientras tanto para que Schopenhauer es lo serio escondido tras de la burla, y para Taine es la expresión bufona de ideas graves, y para Montegut es el *esprit* de temperamento, por lo que al variar de temperamento varía el humor, y según Bordeau, el humorismo no se acierta a definir sino en términos contradictorios, siendo accidental para aquellos que, al revés que Stapfer, creen que la importancia de la trama es superior a la del bordado (9) en el humorismo, y fundamental para aquellos que, como Firmery, encuentran que en el humorismo la sal no es el condimento, sino el mismo manjar, y el humorismo para Forcade reside en el sentimiento de lo infinito [...] aquellos que Hegel y Ritche convienen que el humorismo sea la última evolución del romanticismo, difieren al considerarlo Hegel como disolución de toda forma y como ruina del arte, y Ritche en lo cómico romántico, como la forma de arte más superior. [...] indefinición ‘ya que no sea posible hacer salir de la larva inerte de tantas definiciones la crisálida del humorismo’» (1895, 8).

incorporado al *Diccionario de la Lengua española* en 1925, en tanto que «estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste», y como término que sustituía al anticuado «humoralismo», que tenía el mismo sentido (RAE, 2013)².

En el último cuarto del siglo XIX, algunos lexicógrafos y críticos indicaron el origen inglés del vocablo *humour*. Valera se refería a este término de moda; relacionando el vocablo importado con parte de los conceptos ya existentes en España³: «Creemos que desde antiguo, aun sin llevar el calificativo de bueno, humor equivalía entre nosotros a *humour* entre los ingleses y lo asociaba «casi con la misma significación y sentido» (Valera, 1908a, 234). Así por ejemplo, también al reseñar el *Discurso de ingreso a la Academia de José Castro y Serrano* que versaba sobre la amenidad y el estilo, le replicaba Juan Valera:

el estilo o género que llaman hoy *humorístico*, y que el señor. menosprecia por demás. Acaso la discrepancia estriba sólo en el valor y significado que damos a lo *humorístico*, palabra nueva, pero de buena y castiza formación, pues procede de *humor*, lo mismo que *humorada*, lo cual prueba que el *humorismo* y lo *humorístico* han existido siempre en España, aunque no existiesen los vocablos que lo expresan». (Valera, 1911b, 33).

No obstante, aunque los campos semánticos del humor inglés no eran totalmente homólogos en ambos países, si existía cierta correspondencia como se puede entrever en las reflexiones del escritor egabrense. En el preámbulo a *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1908 a), de sabor popular, el humor solo era considerado

² También Ramón Gómez de la Serna subrayaba en «Gravedad e importancia del humorismo», resulta muy difícil «definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, que es de lo más difícil del mundo» (1930, 371-373). Igualmente: (Botín Palacio, 1951), (Llera, 2001).

³ Años más tarde, Pío Baroja reincidía en estas ideas: «No se puede decir que el humorismo sea una manifestación nueva, ni un producto exclusivamente sajón o anglo-sajón, como ha dicho Taine; al humorismo le ha pasado como a la música: fue marchando por el campo del arte como un arroyo tortuoso, formando curvas, dividiéndose, subdividiéndose, hasta que en el siglo xix se remansó y se precipitó en una hermosa catarata» (1919, 42).

desde una de sus vertientes. Valera explicaba que en la lengua española:

Hombre de humor, era como decir hombre gracioso, chistoso, agudo y alegre. Los vocablos que nos faltaban eran los derivados de humor, que se han introducido recientemente en nuestra lengua. Son estos vocablos *humorismo* y *humorístico* (Valera, 1908a, 234).

Desde el Romanticismo, el individualismo, la creciente subjetividad fruto de la expansión del genio creativo y de sus anhelos de plenitud, o, incluso, de las expresiones del pesimismo consecuencia del *spleen*, no le resultaban a Valera totalmente convincentes. Sin embargo, al referirse a Lord Byron, a quien distinguía por ser un «ingenio poderoso y originalísimo» (Valera, 1865, 126), admitía la existencia de otra risa muy distinta de la jovial, alegre y salerosa. En su opinión, el célebre poeta inglés «nos pintaba [...] las cosas presentes con el hastío de la vida, las tinieblas de la duda, los ayes de la desesperación o la risa del sarcasmo (Valera, 1865, 126)». Su influencia en los supuestos genios literarios, en quienes influyó y le imitaron, fueron blanco de sus ironías. Censuraba que solo fuesen sarcásticos con los demás, y en general, orgullosos e hipócritas. Es más, aquellos que se decían genios bohemios recurrían al chiste, se burlaba don Juan, para ocultar su ignorancia. Por su actitud y su temperamento byroniano, observaba el escritor que:

Siempre que se habla de algo que ignoran, les da rabia de quedarse callados y salen con un chiste. Este chiste suele estar alambicado y confeccionado con un mes de anticipación, cuando es nuevo; pero más a menudo siguen empleando los chistes que usan desde que empezaron a ser chistosos, los cuales chistes tienen el inconveniente de oler, como vulgarmente se dice, a puchero de enfermo (1958, 1456-1458).

Cierto es, no obstante, que el individualismo romántico y su actitud vital, «libre, humoral o temperamental» (Sobejano, 1975) ante la vida había modificado los paradigmas. Manuel Milá y

Fontanals daba constancia de ello en la segunda edición de *Principios de literatura general y española*⁴. El crítico catalán constataba asimismo que :

se ha introducido la calificación de humorístico, fácil de confundir con la de cómico. Deriva aquella de la palabra «humor» en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, a menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y exponer las cosas. Reconócese en los escritores humorísticos una mezcla de idealidad y de espíritu burlesco, de fantasía y de prosaísmo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en la exposición artística. (1873, 121-122).

Por consiguiente, los escritores pronto discernieron entre el humor bueno o benigno del humor malo, bilioso o negro, según la perspectiva adoptada: desde lo risible, ya fuese jocoso, satírico, sarcástico, grotesco o fruto del esplín, de la melancolía o de lo trágico. El humor triste y atormentado no escapó a los célebres estereotipos geográficos y raciales del último cuarto del siglo XIX: resultaba una especie de planta exótica, propia de los países del Norte, propicios a la introspección subjetiva; y, en consecuencia, poco acorde con las psicologías latinas.

El hecho de que Valera sólo lo asociase al concepto clásico de la risa probablemente se deba a su autorrepresentación del Sur, aspecto que siempre defendió con sus observaciones, por ejemplo, sociales y culturales. Su concepción ideal y moral del arte, su apego al lenguaje y a las literaturas populares, sus puntuales comentarios sobre los refranes, el ritmo, los bailes, el canto y otros tantos aspectos presentes en sus prosas de ficción, confirman sus disensiones. Con cierta ironía recogía el concepto de «lo que llaman ahora» (Valera, 1961, 1658) humorismo:

⁴ Como precisaba Gonzalo Sobejano al estudiar *La caverna del humorismo* de Pío Baroja: «El texto de 1869, donde faltan las palabras 'de idealidad y de espíritu burlesco, de fantasía y de prosaísmo', lo recoge, entre otros de distintos autores, Wido Hempel en su estudio "Über spanisch humor", *Romanische Forschungen*, 72, 1960, 361» (1975).

la confesión cómica y simpática que se le escape (al poeta) en medio de sus raptos y elevaciones hacia lo infinito y lo eterno de que, sin poderlo remediar, se despepita y se desvive aun por lo finito, temporal y caduco. (Valera, 1961, 1658).

Este era un humorismo cotidiano, llano y más humano; y en literatura, menos elevado e ideal como en las singulares humoradas de Campoamor. Para Valera, todas estas variantes de lo risible dependían del temperamento, de la personalidad, o de la idiosincrasia. Además, también tenía una concepción pragmática y moderna de la comunicación literaria. Si Campoamor había compuesto humoradas originales, a su juicio no era porque había inventado un género nuevo, sino por «su amable y prudente escepticismo», respetuoso del dogma cristiano, pero asimismo, por «su pesimismo dulce y somero, bajo cuyo velo de melancolía se traslucen la apacible sonrisa del poeta, su contento de vivir, su satisfacción y su alegría» (Valera, 1912b, 210). En opinión de Valera, Campoamor poseía un especial talante, una gran habilidad intelectual para combinar los ideales con la realidad cotidiana, a ras de suelo; y una eficaz capacidad comunicativa en verso que le otorgaron gran popularidad, incluso entre el sexo femenino. Estas eran sus elogiosas palabras:

los hábiles discreteos con que acierta a combinar a Platón y a Epicuro, lo sensual y lo espiritual, lo erótico y lo casi místico, y el ligero tinte o barniz de filosofía en que lo envuelve todo, cuyos misterios son poco difíciles de comprender y están al alcance de las muchachas, que se regocijan y se envanecen de comprenderlos, son prendas que resaltan en Campoamor, que le diferencian de los otros poetas, y que le han hecho y le hacen popular y admirado (Valera, 1912a, 210).

En suma, bajo el marbete de humorismo, que tantas formas proteicas fue adoptando, se han reconocido dos vertientes o humorismos «el que toma en serio y el que se burla de lo que hay de burla en nuestra vida» (Botín, 1951, 30); o sea el serio y el jocoso o el cómico. El primero, es el utilizado por las tendencias psicológicas y filosóficas, podríamos simplificar, que consideraron el humor en

relación con el individuo y la sociedad y suscitan antes bien la sonrisa y la callada tolerancia, que la risa y la carcajada sonora ante cualquier situación irónica o caricaturesca. Aunque ambos tipos aparezcan en los textos de Valera (1961, 1658), él prefirió lo risible como sincretismo castizo español. Al menos teóricamente y por su amor a la lengua castellana, conservó prácticamente siempre el valor del término humor en su sentido primigenio. Es decir, bajo el concepto clásico de los humores de medicina, para referirse a sus estados anímicos y de salud, como condición *sine qua non* asociada a su capacidad creativa. El escritor egabrense concebía el humorismo, en la línea que después adoptó la lexicografía, como «la expresión externa del humor, mediante la palabra» (Casares, 1961, 22). En su vasto epistolario personal solía poner de manifiesto su capacidad natural, como la de cualquier humano, para dejarse llevar por sus humores o su bilis. En los exordios retóricos y en las despedidas de sus cartas íntimas, por ejemplo, tenía la costumbre de disculparse por sus retrasos, de justificarse en función de sus humores y de afirmar la necesidad de permanecer en contacto con sus amigos y familiares desde sus distintos destinos diplomáticos. La correspondencia, en este sentido, además de cumplir sus diversas funciones pragmáticas, constituía para él un espacio de libertad, de esparcimiento y de recreo. Recordemos como botón de muestra algunos extractos de su carta a Marcelino Menéndez Pelayo del 4 marzo de 1884:

Si tardo, es porque la buena salud que gocé, al llegar aquí, y de que mucho me jactaba, va desapareciendo y con ella el humor y el sosiego de ánimo que para escribir conviene. [...]

Perdóneme lo desabrido y soso de esta carta. Tenía gana de escribir a Vd. pero no estaba de humor. No me imite Vd. en esta falta de humor, aunque sí en la gana de escribirme; escríbame y cuénteme algo de ahí. (Valera, 2005, 66).

Con el tiempo, en sus misivas se hicieron recurrentes las fórmulas relativas a la carencia de salud, al envejecimiento, la ceguera y otros estados fisiológicos o anímicos. Si en un principio la escritura epistolar fue un arma contra el aislamiento, siempre actuó

como lenitivo y en ella, a pesar de todo, utilizó un amplio elenco de modalidades y registros de la risa.

El talante humorista de Juan Valera, en el sentido de risible, es uno de los rasgos de su personalidad con la que él mismo se solía caracterizar en sus escritos. En su prólogo a su tomo de *Poesías*, a pesar de la profunda tristeza que sentía por el fallecimiento de su hijo, compilaba aquellos textos tratando de mostrar, «mi afán de ser optimista, sin dejar de notar y de sentir los males que nos afligen, justificando a la providencia a pesar de ellos, y procurando remediarlos o mitigarlos con poesía y risa cuando son pequeños, con poesía y lágrimas cuando son grandes» (1908b, 19). Se consideraba un hombre de humor y divertido, lo que él definía recogiendo la tradición española, como un hombre gracioso, chistoso, agudo y alegre” (Valera, 1908b 233).

El contacto contrastado con la cultura popular y rural del espacio natal, en torno a Doña Mencía y Cabra, con la cultura clásica por su gran curiosidad y sensibilidad literarias, y socialmente, con la vida de las élites aristocráticas con las que siempre quiso relacionarse, enriquecieron el original humorismo de Juan Valera. Creativo, sorprendente, cáustico, e incluso contradiciéndose con su afición a la ironía y a la burla, su mirada convertía en risible sus observaciones sobre el mundo circundante, en sus creaciones literarias (Amorós, 2006), y en sus intercambios epistolares con gran porosidad (Bermejo Marcos, 2005). Sin duda Juanita la larga heredó en parte su talante, según muestra la etopeya de su protagonista:

-Yo soy una chica de tan buen humor, que por fortuna huyo de lo trágico y todo lo tomo a risa. Y más vale así, porque mis compatricios me han desesperado tanto, que si yo lo hubiese tomado más por lo serio, hubiera sido cosa de armarme de una caja de fósforos y de una lata de petróleo y de pegar fuego al lugar. Con que así, mejor es que yo tome a V. E. por juguete, que no que le pegue fuego. (Valera, 1896, 299- 300)

A su andalucismo se suman unas circunstancias vitales que determinaron su manera de concebir la vida y su tendencia de mirar

el mundo⁵, a las que supo dar original cauce verbal, siempre en torno a la risa como preferido marbete.

Consideraciones sobre la risa

Como observábamos antes, Juan Valera defendió las raíces del célebre *humour* inglés en nuestras tradiciones, desde el campo semántico español de lo risible. Ya en los últimos años del siglo XIX, lo justificaba como natural reacción ante los tiempos de crisis, al publicar cuentos andaluces populares como los recogidos en *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1908a). Es más, intentó demostrar la existencia de una risa idiosincrásica tradicional en España y justipreció el valor de la creatividad literaria popular en el ámbito de lo risible, en una época en que las élites menospreciaban aún esa estética por humilde o baja.

En 1889 desde la tribuna de la prensa, el escritor egabrense rechazó las opiniones en este sentido de José Castro y Serrano en su *Discurso de ingreso a la Academia*. Desaprobaba sus juicios sobre el valor poco estético y reñido con la retórica de la risa y de las estrategias para conferir amenidad a los textos mediante «la forma regocijada de los escritos» (Castro y Serrano, 1898; 17) que se estaba imponiendo en la literatura moderna.

Aunque Valera tenía sus propias teorías sobre la risa nunca les dedicó un detenido y profundo estudio crítico. Sus ideas, sin embargo, las compartió con sus amigos escritores e intelectuales, de manera que disponemos de puntuales y de breves comentarios desperdigados por algunas críticas y discursos, así como por sus cartas. El texto más extenso que hemos logrado localizar es el prólogo que compuso como introducción a su edición de *Cuentos y chascarrillos andaluces* arriba mentada, cuyos contenidos quedan refrendados por sus lecturas del *Quijote* y sus personales interpretaciones. Harto conocidos los discursos que el escritor egabrense pronunció en la Real Academia Española sobre *El Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*, (25-9-1864) y el que le fue solicitado para la celebración del III Centenario en 1905:

⁵ Como botón de muestra recordemos la etopeya que realizaba del Duque de Rivas como un hombre «chistosísimo en la conversación, lleno de gracia y de vivezas andaluzas» (1911a,167).

Consideraciones sobre el Quijote. Como indicaba José Montero Reguera, Valera interpretaba «el carácter ante todo paródico del texto cervantino frente a los libros de caballerías, de manera que destaca así el valor literario, estético, si se quiere, del *Quijote* antes que cualquier otro» (Montero, 1910, 114).

Juan Valera, condicionado por su idealismo moral, admiraba el carácter que Cervantes confirió a los personajes de don Quijote y de Sancho, así como el profundo conocimiento del ser humano que tenía. A través de la fantasía y de lo risible, se sirvió de la naturaleza trasnochada de la caballería y de las relaciones entre sus personajes para analizar al ser humano y defender los valores del humanismo. Recordando los episodios de la ínsula Barataria subrayaba la superioridad moral de Sancho frente a

sus indignos y empedernidos burladores contra los cuales no exhala la mejor queja, ni guarda el rencor más mínimo. El abrazo y beso de paz que da entonces en la frente a su compañero y amigo, al conllevador de sus trabajos y miserias, arranca lágrimas, y con las lágrimas risa, por ser un asno el objeto de aquella efusión de ternura (1865, 31).

Obvio es que el carácter edificante y el didactismo de la obra mediante lo cómico no eran aspectos que interesasen a Valera, sino el reconocer en el *Quijote* su propia estética idealista y su personal rechazo del utilitarismo literario. Sobre estos aspectos tan estudiados por la tradición crítica (Pérez Magallón, 2024), recordemos simplemente que Valera eligió a Vincenzo Gioberti como voz de autoridad para apoyar sus argumentos, cuyo idealismo compartía. Pensaba que el crítico italiano había conseguido disertar con claridad sobre la naturaleza del *Quijote*, de modo que recogió sus valoraciones literalmente en la cita siguiente:

cuando la fábula poética no es seria, y tiene por única intención un sentimiento subjetivo, cual es lo ridículo [...] por su naturaleza, excluye toda finalidad real de parte de los objetos, puesto que la risa proviene de una contraposición desarmónica entre los medios y el fin. (1865, 52).

Jean Krynén escribía que uno de los aspectos de la sabiduría de Juan Valera residía en pensar que el mundo ideal y el mundo en la tierra chocan ineluctablemente en el ser humano, dividido entre aspiraciones y realidades, lo que venía a ser lo mismo que la desarmonía anterior. Para este estudioso el humorista es aquel que es capaz de comprender que el error de los otros es el mismo que a él le acecha. En ello reside precisamente el humor, en la «sonrisa de la razón» (Krynén 1946, 76) para presentar simultáneamente dos puntos de vista: el interno, el noble, el poético e idealista, junto con el externo. De esta doble perspectiva es de donde surge lo risible, lo ridículo. En tales circunstancias, el humor nos recuerda nuestra condición humana y desvela los espejismos de los ideales y de las quimeras.

Valera siempre mantuvo viva la firme creencia de que la poesía que infundió Cervantes al *Quijote* mediante lo cómico estaba ofreciendo una «epopeya del mundo moderno» (Valera, 2005, 201; Pérez Magallón, 2004, 71). Si bien no se detuvo en la visión carnavalesca del mismo propia del Renacimiento, como estudió Batjín (1998), el crítico egabrense observó, no obstante, cómo Cervantes trascendía la realidad mediante lo cómico para indagar en las dualidades y ambivalencias del ser humano, al margen de los maniqueísmos de los personajes buenos o malos, ricos y pobres, caballeros y lacayos. «Antes los iguala a todos» (Valera, 1865, 31), afirmaba Valera, fundándose «en el sentimiento de la dignidad del hombre» (Valera, 1865, 31). Le complacía en particular el tratamiento paródico de Cervantes porque para él había conferido a sus protagonistas una personalidad indulgente mostrando sus ambivalencias y sus dobleces. Eran particularmente ilustrativos sus comentarios sobre el personaje de Sancho, quien, pese a su rusticidad, su malicia y sus aspectos cómicos, encarna un alma noble.

Desde su personal perspectiva conciliadora y humana, Juan Valera, sintetizaba la eficacia de lo risible, siempre y cuando esta no pretendiese zaherir gratuitamente, al menos desde un punto de vista teórico e histórico:

La gracia, el chiste, la risa benévola que no lastima ni hunde a quien la provoca, era y es remedio y panacea de los pesares. Risa tal, apenas se da hoy. Cervantes la tenía

como precioso don del cielo. Hoy la seriedad nos abruma.
(1905, 31).

Se puede observar en esas declaraciones que él poseía una visión ya antropológica y social de la risa, a la que caracterizaba como signo de «la superioridad del ser racional» (1905, 31), pero siempre supeditada a sus valores morales y éticos. Indagando en sus raíces, gustaba de afirmar que la risa noble era un distintivo humano puesto que «los animales se afligen y se lamentan, pero nunca ríen» (1905, 31) mientras que ensalzaba la «risa sin hiel», por ser «privilegio exclusivo de los hombres sanos y fuertes. Seguro indicio de salud y de fortaleza es reír con suavidad y dulzura. Este es el mayor y más misterioso encanto del libro del *Quijote*.» (Valera, 1905, 31).

Estas cualidades –las «del hombre fuerte y sano»–, que Valera atribuía a Cervantes por su sagaz y generosa ironía eran la manifestación de «un movimiento jubilador y simpático de los nervios, que sólo deben inspirar los amigos o las personas de imaginación y de otras buenas cualidades» (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, carta del 20-1-1857, Valera, 2003, 387). En ello residía la diferencia entre la risa benévola del sarcasmo, que solía observar en algunos escritores tediosos o malintencionados. A su entender, la definición remitida a su amigo de la «risa sin hiel» estaba, no obstante, determinada por la posición social, por el carácter, por la cultura, y en particular, por su inteligencia, pero asimismo por la representación que de ella plasmaba el escritor, buen conocedor de las almas humanas. Prosiguiendo con su análisis sobre el *Quijote*, mencionaba, entre otros casos, el carácter que Cervantes infundió a sus personajes femeninos, empáticos y solidarios; o incluso a Sancho, de modo que:

son naturales y chistosísimas la credulidad de Sancho y su esperanza de ser gobernador o conde; pero no es esto lo que principalmente le lleva a seguir a su amo. No pintó Cervantes en Sancho a un hombre interesado y egoísta. Si su baja condición y su pobreza le hacen codiciar, aun en esto entra por mucho el amor que tiene a su mujer y a sus hijos, a fin de que la codicia misma esté disculpada y toque por algún lado o se funde en sentimientos bellos (1865, 30).

Ahora bien, como buen observador de la sociedad, pensaba que en una España con profundas desigualdades de riqueza y de acceso a la educación, el dominio del lenguaje y la psicología de las clases bajas guardaban una estrecha relación con el tipo de risa y con su potencial eficacia en el acto de recepción. El poder del dinero alcanzaba hasta este fenómeno, según las observaciones de Valera de la realidad social, porque no solo estaba supeditada a la calidad de la expresión de lo risible, o sea de lo que en 1929 se denominó humorismo, sino también a las relaciones humanas en el acto de enunciación oral: la autoestima, el reconocimiento del otro, la autoridad o, incluso, los intereses y la hipocresía; en suma, de las relaciones de identidad, de alteridad y de ipseidad (Valera, 1887, 201). Valera relataba abiertamente sus propias experiencias, a modo de escena de costumbres:

El dinero da buen humor, urbanidad, buena crianza, y, como diría cierto diplomático, soltura fina. Nada, por el contrario, ata y embastece más que la pobreza. El pobre es tímido y encogido, o anda siempre hecho una fiera. Toda palabra en boca del rico es una gracia, por donde, la misma confianza que tiene de que sus gracias van a ser reídas y aplaudidas, le da ánimo é inspiración para ser gracioso. El pasmo con que todos le miran, el gusto con que todos le oyen, hace que parezca gracioso aunque no lo sea. Pero lo es, y no cabe duda en que lo es. Yo, por ejemplo, he oído en boca de un señor muy rico todos los cuentecillos más groseros y sucios que refieren los gañanes de mi tierra, y que ya ni el atractivo de la novedad debieran tener para mí ni para nadie, y sin embargo, me he reído como un bobo, me han hecho mucha gracia, y los he encontrado llenos de aticismo en boca de dicho señor. Creo, además, que, en efecto, lo estaban, porque yo no me movía a reírlos ni a celebrarlos con falsa risa, ni por interés alguno (1887, 200-201).

El juego de la risa era para Juan Valera uno de sus mayores placeres en muchos de sus escritos, buscando a menudo el goce de la estética risible, la amenidad y la diversión. Él se consideraba «más inclinado a bendecir que a maldecir» (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 20-1-1857; 2003, 387) y estaba convencido de que su risa era inocente y sus bromas ligeras y alegres. Era también capaz de reírse

de sí mismo y de comunicar sus chanzas a sus allegados, según exponía a su amigo Marcelino Menéndez Pelayo:

Porque tal vez habré pecado por error, pero no tengo remordimiento de haber puesto jamás intención viciosa ni en mis obras más ligeras y desenfadadas; sino que, siempre, cuando no la bondad moral, me ha inspirado el amor puro de lo bello.

Usted, que, si bien es bondadoso y me quiere, es justo, lo cree así, prescindiendo de los extravíos y flaquezas de nuestra mísera condición humana; usted sabe, además, que el arte lo limpia todo y extrae oro del fango (1908b, 20).

No obstante, estas le causaron más de un problema, que a él le costaba entender. El caso más célebre de los conflictos creados por su carácter jocosos fue el de la publicación que hizo su amigo Leopoldo Cueto de sus cartas desde San Petersburgo en la prensa (Serrano Asenjo 1995). En ellas hacía burla de algunos de los diplomáticos que con él trabajaron, y ante el enfado de las personas, blanco de sus chanzas, rechazaba la falsa arrogancia con la que se le juzgó. A Cueto le inquiría en una pregunta retórica: «¿Qué pueden ellos comprender de mis teorías sobre la broma y la risa, en que está basada y, por tanto, disculpada mi conducta superior que daban como supuesto? (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 20-1-1857; 2003, 387). Él lo achacaba siempre al carácter serio de las personas. En su carta, proseguía justificándose y relatando al amigo las consecuencias de la publicación, sin su conocimiento y autorización de aquella correspondencia personal:

Porque si hubieran sido gente menos seria y formal, ya nos hubiéramos comunicado las bromas, y las bromas hubieran ido ahí sabidas por ellos, y las hubiera habido más a menudo en contra mía, escritas por mí mismo, para que no se dijese que daba lo peor a mi compañero y a mi jefe. Pero, como nada les he dicho ni podía decirles, porque no era en el carácter de ellos y en el modo con que me trataban, ahora imagino que han de creer lo que he hecho: el uno, traición; el otro, traición e ingratitud a la vez. En fin: Dios me lo perdone, y a usted el haber divulgado tanto mis cartas (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 20-1-1857; 2003, 387).

En aquella España, con diferencias sociales tan acentuadas, Valera tenía una particular imagen de su superioridad intelectual y ética, muy lejana del «*profanum vulgus*, incapaz de alcanzar estas filosofías, y es, además, malintencionado y propenso a malquistar a la gente, y a abultar lo malo y a encubrir lo bueno» (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 20-1-1857; 2003, 387). En este tipo de caracteres, la chanza provocaba otras formas menores y populares como los chismorreos (Beltrán, 2019), de parte de quienes:

al dar el soplo pusieron en ellas más hiel de la que tengo yo en todo mi corazón, por muy amargado que esté y por mucho que se exprima. Estos chismosos me inspiran a veces compasión, y, a pesar de cuanto queda apuntado, también deseo a veces que Dios los perdone. «Perdonadlos, Señor, que no saben lo que se hacen.» (Carta a Leopoldo Augusto de Cueto, 20-1-1857; 2003, 387).

De hecho, se podrían extrapolar las declaraciones de Juan Valera en su prólogo a *Cuentos y chascarrillos andaluces*, puesto que muchas de sus bromas y de sus cartas respondían a su «única pretensión de entretener y divertir». Con la estética de lo risible, tanto la literaria letrada como la cultura colectiva del pueblo, se estaba contribuyendo a enriquecer la literatura humorística y la «poesía épico-cómica vulgar y difusa» (Valera, 1908a 235). Con esta idea sustentó la compilación de *Cuentos y chascarrillos andaluces*, convencido que humor alegre era para él una necesidad en tiempo de crisis como los que estaban atravesando a finales del siglo XIX. La sensibilidad etnógrafa y folclorista de Juan Valera le incitaron a ir compilando cuentos, chascarrillos, chistes, proverbios, refranes y expresiones populares y darles «adecuada forma literaria para que se salve del olvido» (Valera, 1908a, 239) y a divulgar en forma libresca aquel patrimonio.

En suma, pese a las teorías de lo risible de Juan Valera, sus usos y formas fueron variables, al igual que sus perspectivas: desde la risa buena y jovial hasta la grotesca en privado, en función del carácter de las personas, de las circunstancias de su vida y de sus

viajes. El elenco de temas eran un maridaje de cultura erudita, de cultura popular, de experiencias y de observaciones de la sociedad de su tiempo. Así, con gracia y salero, y una mirada a veces compasiva, otras escéptica, dio vida amena y divertida a multitud de aspectos desde diplomáticos, sociales, crematísticos de su propia vida cotidiana. En privado, no escatimó perspectivas y detalles al abordar temas como los amorosos, los eróticos, los escatológicos, los sicalípticos o los religiosos, aunque públicamente se considerasen irreverentes, vulgares e inmorales⁶. Estaba convencido que todo aquello era humano, como demostraba la literatura oral y popular. Con prudencia y abiertamente lo explicó a sus lectores, a modo de prevención, en el prólogo de *Cuentos y chascarrillos andaluces*.

Bibliografía

AGUILAR ORTIZ, José María. (2009) «El humor de don Juan Valera». *Isidora*, 9. 157-176.

BAROJA, Pío. (1919) *La caverna del humorismo*. Madrid. Caro Raggio.

BAJTÍN, Mijail. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid. Alianza Estudio.

⁶ «[...] de todos modos, nosotros damos por seguro que hasta los cuentos más verdes del vulgo, son en el fondo menos contrarios a la moral que muchas atildadísimas novelas, donde no hay frase, suceso ni lance escabroso que no esté envuelto en un velo tupido de perífrasis poéticas y elegantes. En suma, los cuentos y chascarrillos vulgares, más que por inmoralidad, pecan a veces por rudeza y grosería. De esperar es que nos lo perdone el benigno lector, a quien humildemente nos encomendamos. Entiéndase, a fin de que se logre este perdón, que no componemos un libro para lectura, instrucción y recreo de señoritas y de niños [...] Nos importa advertir, por último, que el pueblo español, por lo mismo que es muy creyente y fervoroso católico, trata a veces con pasmosa confianza las cosas divinas, sin que en esta familiaridad haya irreverencia ni mucho menos malicia. Cuento hay que, interpretado por un espíritu pervertido y avieso, podría creerse compuesto por Voltaire, pero que en realidad es invención de nuestro pueblo, el cual le inventó con candor y no tuvo ni remotamente al inventarle el propósito de ofender a Dios, ni a los santos, ni a los ángeles, ni de contradecir o impugnar en lo más mínimo los dogmas y creencias de nuestros mayores». (Valera, 1908a, 242-243).

BELTRÁN, Luis. (2016) *Estética de la risa*. México. Editorial Ficticia.

BELTRÁN, Luis (2019) «Los géneros del cotilleo y del chismorreio». *Estudios lingüísticos en homenaje a Emilio Ridruejo*. Antonio Briz Gómez, María José Martínez Alcalde, Nieves Mendizábal de la Cruz, Mara Fuertes Gutiérrez, José Luis Blas Arroyo, Margarita Porcar Miralles (ed.). Valencia. Universidad de Valencia. 83-94

BERMEJO MARCOS, Manuel. (1990) «De las inimitables cartas de don Juan Valera». Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 126-136.

BOTÍN PALACIO, Antonio. (1951) *Manifiesto del Humorismo*, Madrid. Revista de Occidente.

CASARES, Julio. (1961) *El humorismo y otros ensayos*. Madrid. Espasa Calpe.

CASTRO SERRANO, José. (1898) *Discurso de entrada a la Real Academia*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1930) «Gravedad e importancia del humorismo». *Revista de Occidente*. XXVIII. 371-373.

KRYNEN, Jean.(1946) «L'esthétisme de Juan Valera». *Acta Salmanticensia*. II. 2. 79.

LLERA, José Antonio. (2001) «Poéticas del humor: desde el Novecentismo hasta la época contemporánea». *Revista de Literatura*. 63. 126. 461-76. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i126.216>.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel. (1873) *Principios de literatura general y española*. Barcelona. Imprenta del Diario de Barcelona.

MONTERO REGUERA, José. (2010) «El andalucismo de Cervantes: historia de un equívoco», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*. XIII-1. 97- 118.

OVEJERO BUSTAMANTE, Andrés. (1895) *Discurso Ateneo de Madrid*. Madrid. Imprenta Hijos de J. A. García.

PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. (2024) «Valera ante el *Quijote* y su celebración». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. C-2. 47-76
<https://doi.org/10.55422/bbmp.977>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2013) *Mapa de diccionarios* [en línea]. <<https://app.rae.es/ntllet>>

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2006) «El epistolario de Juan Valera y la literatura confesional», en *Juan Valera : (1905-2005) : actas del II Congreso Internacional celebrado en Cabra (Córdoba)*, Ayuntamiento de Cabra, Delegación de Cultura. 15-30,
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-dialogos-filosoficos-de-juan-valera-1231904/>

SERRANO ASENJO, José Enrique. (1995) «Las cartas rusas de Valera en 'La España', entre la censura y el eufemismo». *Juan Valera. Creación y crítica*. José Cristóbal Cuevas García (ed.). Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. 213-223.

SOBEJANO, Gonzalo. (1975) «Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: *La caverna del humorismo*», José María Navarro [y otros] (eds.), *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 591-612;
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-la-historia-de-la-critica-literaria-en-forma-de-ficcin-la-caverna-del-humorismo-0/html/021ab3e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

VALERA, Juan. (1865) *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle. Discurso de Juan Valera en la Real Academia para solemnizar el aniversario de su fundación el 25 de septiembre de 1864*. Madrid. Imprenta el Manuel Galiano.

VALERA, Juan. (1884) *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. II. Madrid. Francisco Álvarez editor.

VALERA, Juan. (1887) «Un poco de crematística. Meditación». *Obras de D. Juan Valera*. Madrid. Imprenta y Fundición M. Tello. vol. II, 173-227.

VALERA, Juan. (1896) *Juanita la Larga*. Madrid. Librería de Fernando Fe.

VALERA, Juan. (1905) *Discurso escrito por encargo de la Real Academia Española para conmemorar el Tercer Centenario de la publicación de el Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Madrid. Tip. de la Revistas de Archivos, Biblioteca y Museos.

VALERA, Juan. (1908a) *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Madrid. Imprenta alemana.

VALERA, Juan. (1908b) «Carta al Señor D. Marcelino Menéndez Pelayo, 7 de julio de 1885». *Poesías*. Madrid. Imprenta Alemana. 5-20.

VALERA, Juan. (1911a) «Angel de Saavedra, duque de Rivas», *Crítica literaria (1887-1889)*. *Obras Completas*. 28. Madrid. Imprenta Alemana, 71-196.

VALERA, Juan. (1911b) «Del chiste y la amenidad en el estilo». *Crítica literaria, 1889-1896*. *Obras Completas*. 28. Madrid. Imprenta Alemana. 29-38.

VALERA, Juan. (1912a) *Crítica literaria. 1901-1905*. *Obras Completas*. 31. Madrid. Imprenta Alemana

VALERA, Juan. (1912b) «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX». *Crítica literaria, 1901-1905*. *Obras completas*. 32. Madrid. Imprenta Alemana. 10-240.

VALERA, Juan. (1958) «El genio. Apuntes casi trascendentales», *Miscelánea, Obras completas*. III. Madrid. Aguilar. 1456-1458.

VALERA, Juan. (1961) *La metafísica y la poesía. Obras completas*. III. Madrid. Aguilar. 1586-1623.

VALERA, Juan. (2003-2007) *Correspondencia* I-VIII. Edición a cargo de Leonardo Romero Tobar) Ezama, Ángeles y Enrique Serrano. Madrid. Castalia.

GÉNEROS LITERARIOS

SAN ISIDRO Y SAN ISIDORO REGRESAN DE XIBALBÁ: MICROHISTORIA DEL ORIGEN DE LA AGRICULTURA EN MESOAMÉRICA

Sergio CALLAU GONZALVO
EARTH University
ORCID: 0000-0002-4719-0839

Resumen:

En la amenazada tradición oral de la cultura indígena mayoritaria en Honduras, la lenca, son localizables todavía hoy elementos de una cosmovisión originariamente mesoamericana. Se trata de indicios míticos asociados al ritual mágico-religioso y agrícola de las composturas, construido con símbolos rivales en la historia de la imaginación. El modo de expresión de estas historias mediante formas verbales como el difrasismo es también significativo para acceder a la formulación de procedimientos cognitivos desacostumbrados en la cultura occidental.

Palabras clave:

Cosmovisión mesoamericana. Pueblo lenca. Composturas.
Difrasismo.

Abstract:

The Lenca people is the majority indigenous culture in Honduras and its oral tradition involves elements of an original Mesoamerican worldview that is at risk of extinction. This tradition encompasses

traces of mythical signs that are associated with the magical-religious ritual of the *Composturas*, an agricultural ceremony that is drawn on symbolic corpuses from rival traditions in the history of the imagination. The utterance of these stories through specific forms such as diphrasism is also significant since it may well facilitate access to the formulation of cognitive procedures that seem unusual to Western culture.

Key Words:

Mesoamerican worldview. Lenca people. *Composturas*.
Diphrasism.

Introducción: microhistoria e historia de la imaginación

«El rechazo del etnocentrismo no me había llevado a la historia serial sino a su contrario: al análisis producto de una documentación limitada, ligada a un individuo de otro modo ignorado» (Ginzburg, 1994, 28).

«En nuestra perspectiva, magia, mito y símbolo constituyen una secuencia unitaria: la secuencia categorial del pensamiento tradicional» (Beltrán Almería, 2007, 72).

La amplitud del horizonte de la propuesta teórica de Luis Beltrán Almería en torno a la historia de la literatura se mide en coordenadas cuyo alcance permite adentrarse en el estudio de la Gran Evolución (Steiner) o la Gran Historia (Christian, Spier,...), conceptos que ha ido integrando en el curso de su obra. El arco de la reflexión de Beltrán Almería sobre el escenario de la imaginación humana parte de las formas de las culturas paleolíticas, alcanza el punto ciego de la crisis de las ciencias humanas y adquiere particular brillo al enfocar escenas que, resultando cruciales, han sido –como diría el propio Beltrán– poco o mal estudiadas. Es el caso, en mi opinión, de aquel episodio de la historia de la humanidad en cuyo desarrollo argumental se ha de dar cabida a la transición entre las más antiguas manifestaciones de la cultura –las originadas por comunidades cazadoras-recolectoras– y aquellas que dan forma a los géneros de una imaginación ya agrícola.

Este ensayo abre una ventana para la observación directa del complejo umbral de la imaginación humana en el que conviven las creencias mágicas con textos propios de estéticas obligadamente posteriores en el curso de la historia del *Homo sapiens*. Se parte del rescate con vida de un único testimonio oral que permite reproducir procesos igualmente excepcionales en el análisis de la imaginación humana y cuya visualización favorecen metodologías como la microhistoria, propuesta por Carlo Ginzburg. Partiendo del aval microhistórico, el análisis se ancla en la propia condición de excepcionalidad del testimonio y se sostiene sobre un procedimiento específico de calibración de la mirada. Esta mirada debe permitir

un continuo ir y venir entre micro y macrohistoria, entre *close-ups* y tomas largas o larguísimas (*extreme long shots*), capaces de poner continuamente en cuestión la visión de conjunto del proceso histórico mediante excepciones aparentes y causas de corta duración (Ginzburg, 1994, 33).

Es así como los límites de la historia de la imaginación humana pueden repensarse a partir de la inclusión en su narración de la voz de un anciano campesino hondureño en el siglo XXI: a condición de que a la autoridad venerable de la tradición lenca que ya atesora esta voz única se le sume la autoridad científica de la historiografía.

El relato de primera voz de don Santos Tito González, antiguo «rezador» de las composturas, sobre la procedencia de este rito lenca, se propone aquí como testimonio insólito de un episodio clave en la historia de la humanidad: el descubrimiento de la agricultura. En las huellas frescas de una narración que –según declaración de su narrador– va a referirse al origen de las composturas, se puede rastrear también la secuencia narrativa de la invención de la agricultura a partir de motivos bien conocidos en la mitografía mesoamericana. El propio mecanismo oral de transmisión del relato de don Santos Tito conserva mejor que la escritura la frescura en las huellas, pero además resuenan en determinadas características de su sintaxis ecos de voces significativas en la Mesoamérica prehispánica. En conjunción, el

cuento y la forma de contarlos permiten una develación extraordinaria de signos que remiten, desde formas de transición de la imaginación de sociedades de cazadores y chamanes, a la comunidad humana en las que narradores y rezadores fueron adquiriendo un papel protagónico.

Tanto la forma de contemplar el mundo propia de un rezador de composturas como don Santos Tito como la forma de contarlos del especialista en la comunidad para contar historias —el mismo don Tito— se erigen como claves del más alto valor para la reimaginación de ese umbral igualmente clave en la historia de la imaginación del *Homo sapiens*: aquel en el que se produce el proceso integrador entre el olfato indicial del cazador y la mirada dispositiva de rastros apotropaicos (sean estos objetos o palabras) que el chamán interpreta para la comunidad. Sin poder ahondar en el trazado y el peso de esas huellas, sí se quiere apuntar aquí a la posibilidad de que dicho umbral de la imaginación implique también algún modo de combinación entre diferentes formas de elaboración del pensamiento humano. En ese sentido, liberado de los excesos de ropaje retórico, puede ser útil el concepto de metonimia para devolver la palabra a quien fue despojado de ella para la ciencia de la historia y a quien mejor conoce, no obstante, la historia de la comunidad.

Con dos se compone la lista

Don Santos Tito González pertenece al pueblo lenca, el pueblo originario más numeroso de Honduras de acuerdo al censo poblacional del país publicado en 2013. Sin embargo, su tradición oral está en riesgo inminente de desaparición, desaparición que ya se confirmó en el siglo XX en el caso de la lengua (Constenla, 2011). Don Tito González fue recomendado por otros habitantes de la comunidad de Chiligatoro, en el departamento de Intibucá, a Manuel Pineda y Jacqueline Toro, los investigadores hondureños que recabaron su testimonio como el mejor conocedor de las historias antiguas de la comunidad¹. De hecho, y sin conciencia de

¹ El relato de don Santos Tito González sobre el que se desarrolla este texto forma parte de las grabaciones realizadas por Manuel de Jesús Pineda y Wendy

ello por parte de los entrevistadores en el momento de recabar la información, testimonios previos de don Tito ya habían sido recogidos en el pasado en la localidad en la que entonces residía don Tito como parte del trabajo de investigación de Anne Chapman, el más importante sobre la tradición oral lenca². Don Tito, quien contaba con 89 años de edad el 24 de noviembre de 2018, fecha de la grabación de su relato por Pineda y Toro, se erige en consecuencia en uno de los últimos guardianes de la tradición oral lenca.

La tradición lenca enraíza en su componente lingüístico con la rama chibcha procedente del Sur, mientras que entronca en relevantes aspectos culturales con las tradiciones de un imaginario mesoamericano cuyos testimonios de mayor impacto histórico refieren a civilizaciones mayas o emparentadas (Umaña, 2017, 284-289). En cuanto al concepto mismo de *tradición*, es preciso señalar que los términos «las tradiciones» y «las composturas» son redundantes en boca de don Tito. Ambos sirven para hacer referencia al ritual característicamente lenca de las composturas, denominado también en ese mismo contexto del relato de la tradición lenca mediante nombres como los de «la fidedigna» o «las culturas» y, como vamos a ver, «el pago». Don Tito González fue recomendado también a los entrevistadores por ser el mejor conocedor de las tradiciones en su comunidad y por haber desempeñado un papel relevante en la Alcaldía de la Vara Alta de

Jacqueline Toro (2019) en el curso de la investigación sobre la tradición oral lenca para su tesis de maestría. Las palabras de don Tito registradas en este trabajo se han transcrito a partir del archivo de audio facilitado por los autores de dicha tesis y cotejado con el propio Manuel Pineda, a quien agradezco además la lectura del borrador del presente texto y sus recomendaciones.

² El entrevistador Manuel Pineda recuerda que don Tito González y su esposa doña Manuela Meza señalaron en su entrevista del 24 de noviembre de 2018 que conservaban el libro de Anne Chapman, *Los hijos del copal y la candela* (2006), cuya primera edición corresponde a 1985. De acuerdo a Pineda, Tito señaló que Chapman se lo obsequió en agradecimiento por haberle servido de guía durante sus jornadas de investigación. Es del todo probable que Tito forme parte de la Lista de informantes de Chapman (2006, 290) como el «GONZALEZ SANTOS, Tito» ubicado en 1982 en la comunidad de Atacualpa, también en Intibucá y a unos 50 km de Chiligatoro, el lugar donde Pineda y Toro entrevistaron a Tito. En el cuerpo del texto de su libro –por ejemplo, en las páginas 130 o 132– Chapman sí cita el nombre y apellidos de Tito de acuerdo al orden reproducido por Pineda y Toro, «Santos Tito González.»

Moisés, una institución tradicional mixta entre las tradiciones cristianas y las del pueblo lenca.

Las composturas o tradiciones o culturas o pagos forman parte de uno de los rituales eclécticos de mensajes veterotestamentarios y católicos y de prácticas lencas de tipo ancestral que configuran la «Religión Antigua» (Becerra y Rápalo, 1997, 88). El ritual de las composturas requiere un altar de doble dimensión, vertical y horizontal, en el que se veneran al mismo tiempo la «Santa tierra» o los ángeles del cielo (Chapman, 2006, 96-107). Se disponen las ofrendas en la tierra en número significativo (cuatro, nueve...) para la simbología mesoamericana ancestral y en similar número simbólico, como en reflejo del cielo sobre un lago, en una cuadrícula vertical de ramas o cañas se cuelgan objetos de ascendencia ritual católica (la cruz o la candelabro) o mesoamericana (el copal o los zomos). Mediante las conexiones mágico-devocionales que se establecen en el rito, se liga expresamente la estructura completa (vertical y horizontal) a la buena cosecha o a la reparación del rayo (mal caído del cielo) o a la devolución de la salud o de la lluvia ausente. Todo apunta en los vestigios recabados a que su origen se remonta a la tradición de rituales coadyuvantes de la agricultura que, por extensión o simpatía, han ampliado su alcance hasta conformarse como instancia comunitaria propiciadora de muchos otros bienes: la salud, la lluvia o la buena fortuna en un cumpleaños.

En todo caso, mediante la puesta en escena de las composturas se trata siempre de componer algo que se descompuso o que nunca antes se había compuesto. Para ello se requiere esa medida disposición de objetos rituales (hoyos para disponer de la sangre del ave, sagrados granos de cacao, etc.) en un altar construido *ex profeso* y en el que se requiere alguna colaboración de entes como los ángeles, representados simbólicamente en la tradición lenca mediante nueve³ *zomos*. Los zomos son plantas epífitas que representan en el altar de las composturas a los ángeles del cielo por

³ Como en otros relatos de las composturas rescatados por Chapman (2006) y otros investigadores, casos protagonizados por santos o incluso por el genesiaco Adán, «el número nueve conlleva una simbología sagrada que nos remite a la cosmovisión mesoamericana» (Umaña, 2017, 314).

su origen aéreo y forma alada, pero también a los ángeles de la tierra, y de ambos modos son identificados por la tradición. Así ocurre, por ejemplo, en el propio relato de don Tito o en el de don Saturnino Domínguez, quien fue alcalde de la Auxiliaría de la Vara Alta de Moisés y cuyo testimonio queda recogido también en la investigación de Pineda y Toro (2019, 87-89).

En las líneas que siguen, se transcribe sucesivamente el relato de don Tito sobre el origen de las composturas. La fórmula narrativa se construye en ingeniosa revisión por parte de la tradición lenca de imágenes no siempre ortodoxas de la doctrina católica. Pero además el relato nos dirige a una muy lógica explicación de la domesticación de las especies silvestres que de un modo u otro hubo de requerirse para inventar la agricultura. En esta lógica, los ingredientes fundamentales de la formulación de un relato requerido en muy diferentes geografías de la imaginación del *Homo sapiens* se activan en la tradición oral lenca y marcan el inicio de la fase agrícola en la comunidad.

Tiene pleno sentido que, en este contexto, el relato de don Tito conjugue la acción de labradores de la tierra con seres subterráneos. Como señala Beltrán (2017, 42), es en el Neolítico cuando el ser humano procede al «descubrimiento del subsuelo», en particular en una primera fase agrícola de la cultura en la que –y esto nos concierne especialmente aquí– va a generarse el cuento maravilloso. En el curso del cuento de don Tito este descubrimiento se reproduce de forma maravillosamente clara, pero además, y del mismo modo que ocurre en otras muestras rescatadas de la tradición oral lenca, el relato permite abrir intrigantes vías de parentesco con determinados fragmentos míticos del *Popol Vuh*:

DON TITO [1'27'']: ¡Ahora!, las historias que yo le podría contar cuando se compuso así el demonio. De allí sí le puedo platicar.

ENTREVISTADOR: Ah, bueno..., ¡sí, también!

DON TITO: Porque a los hoyitos de jicar, dice, mis abuelitos antiguos, de allá. Porque, mire, para iniciar esa historia, porque, el cogollito de jicar de los, el de los tiempos pasados, lo que se hacía en las culturas, las composturas, las tradiciones... Ese es cuan dice que, dice que le entresale como los hombres labradores, sí allí eran..., este, San Isidro y San

Isidoro. Eran los hombres labradores, de la tierra, que habían venido al mundo, los mandó al mundo Dios, y la Virgen. [2'11"]

En el inicio de esta historia de las primeras composturas de acuerdo a don Tito podemos comprobar cuando menos cuatro cosas. La primera es que el amo del subsuelo tiene alguna poderosa vinculación con esas mismas «historias» que don Tito «podría contar», al menos con las que se podrían contar desde que «se compuso así el demonio». La segunda constatación es que hay otro vínculo entre el momento cuando este «se compuso» (entre el origen de las composturas) y los hoyitos o cogollitos de jícara que hacen referencia al fruto del jícara de algún modo, quizás «difrásico» (el difrasismo es una forma lingüística de interés especial en el contexto mesoamericano, como se verá)⁴.

Una tercera comprobación es que el poder sagrado de Dios se equipara al de la Virgen, quizás por difrasismo semejante a la nominación dual de las divinidades en el *Popol Vuh* —hecho también relevante al conflicto doctrinal-sociológico de iglesias evangélicas y católica en Centroamérica. Por último, se hace evidente que el alcance del poder de dos santos especializados en cultivos diferentes en el imaginario colonizador —los campos en el caso de San Isidro o las letras, si nos referimos a San Isidoro— puede hacerse equidistante por su denominación quasihomofónica como par de héroes u «hombres labradores». En cualquier caso, la misión asignada va a ser la misma para los dos santos en la continuación del relato. Esa misión coincide con la tarea inicial de toda cultura

⁴ Jícara, jícara o sus variantes se refieren en este contexto mesoamericano al recipiente elaborado a partir del fruto de nombre similar (que también puede aludir al nombre del árbol mismo). La transcripción no es clara en este momento del relato de don Tito, pero si es la adecuada, es llamativo que utilice «difrásicamente» las denominaciones «joyitos» (hoyitos) o «cogollitos» de «jícara» para definir de modo aparentemente indistinto el recipiente y el fruto del que procede. Además, aunque no sea la referencia aquí, hoyitos excavados en la tierra forman parte también del altar de las composturas para recibir las ofrendas para la tierra (Chapman, 2006, 97-98). Todo este fluido desplazamiento entre formas y materiales es relevante para cualquier interpretación metonímica (léase más abajo) del habla de don Tito.

agrícola para poder definirse como tal, el desbrozado del bosque silvestre o «cortemonte»:

DON TITO [2'12"]: Entonces dizque dijeron: «Vamos a botar bien los palos, los arbolitos como ese de ahí». Dizque los botaban, para hacer cortemonte, le llamaban cortemonte. Entonces, ya si dicían «¡Cortá!»: lloraban, si abalanzaban de los palitos. Y entonces ya los dejaban botados. Otro día, ya llegaban otra vez: paraditos [2'32"]].

Anne Chapman (2006, 95) recogía décadas atrás en otros relatos lenca motivos similares a los que dan cuerpo a la historia de don Tito, en particular, en el relato por parte de Lucas Domínguez sobre San Isidro y San Isidoro, quienes son acompañados en este caso por los también santos Antonio y Nicolás. Domínguez, dirigente segundo de la Auxiliaría de la Vara Alta, asocia estos motivos al igual que don Tito a la «obligación (las composturas) que tenemos» y además pormenoriza el origen de los insumos que deben conformar la ceremonia, incluida la chicha con la que el mismo San Isidoro va a acabar emborrachándose en su particular recuento del episodio. Ahora bien, la coincidencia más llamativa entre los relatos de Domínguez y González (y de otras personas que Chapman transcribe) es la de un episodio clave en la historia de la agricultura: la rebelión del monte ante la tala de los árboles. Este episodio también se halla en la fuente mitológica más importante de Mesoamérica que conservamos. En el *Popol Vuh*, el texto que nos consta a día de hoy como más cercano a la cosmovisión maya, los héroes gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, después de cortar mediante procedimientos mágicos los «palos» del monte (sin esfuerzo por su parte y con trucos para que pareciera lo contrario a su abuela), encontraban al día siguiente todos esos árboles y bejucos también levantados, «paraditos» de nuevo (*Popol Vuh*, segunda parte, cap. VI).

Si bien de forma crecientemente remota, la posibilidad de escuchar como voces de la tradición lenca a Tito González o Lucas Domínguez permite enarbolar la hipótesis de que las historias de ambos son muestras, fragmentos de una serie de cuentos que procede, quizás, de un gran mito etiológico de la agricultura de

alcance geográfico mesoamericano. Indicios variados se acumulan, a veces en los diferentes relatos, a veces en alguno de ellos. El relato de Domínguez presenta un valor adicional en este contexto. Si bien no es tan claro como el de don Tito en la elaboración de la secuencia de acontecimientos requerida para explicar el posible origen de la agricultura, la narración que Chapman transcribe del primero presenta el aliciente de aproximar más nitidamente este episodio del «desmonte» (en las palabras de Domínguez) al motivo paralelo del que se da cuenta en el *Popol Vuh*. Puede ser relevante en este sentido que, a diferencia de la escueta referencia de don Tito a la misma, en el relato de Lucas Domínguez la «Virgen María Santísima» adquiere un rol protagónico y tan jocoserio como el que caracteriza a Ixmucané, la abuela tirana y riente de Hunahpú e Ixbalanqué, los héroes del *Popol Vuh*. Pero es que, sobre todo, Domínguez presenta a San Isidro y San Isidoro como «hermanos», como lo son los gemelos míticos del *Popol Vuh*: «Voy a hacer una labor (cultivo) con mi hermano Isidoro», dice Domínguez que dijo Isidro (Chapman, 2006, 95).

Para aportar una solución al problema del monte levantisco, el relato del *Popol Vuh* narra cómo los gemelos pertrechan otro de sus acostumbrados engaños, que en su caso se origina en la intervención mágica de animales⁵. La acción del relato de don Tito,

⁵ La narración en el *Popol Vuh* o en el relato de don Tito de la germinación de la vida vegetal en la superficie queda postergada al descenso de los héroes al inframundo. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el relato de don Tito, en el *Popol Vuh* no se hace una vinculación directa entre ese descenso y el modo de acabar con la rebelión de los árboles que resucitan e impiden por tanto el inicio de las labores agrícolas. La rebelión de los palos se aplaca en el *Popol Vuh* por medio de una intervención mágica de animales que muy probablemente nos retrotrae a la cosmovisión de los primeros cuentos, coincidentes —según recuerda Beltrán (2005) a partir de Propp— con ese umbral de la historia y de la estética que marca el origen de la cultura agrícola. Es también interesante reseñar que la historia que aparece en el *Popol Vuh* de animales que se tragan a otros animales para transmitir un mensaje y que luego se escupen en una narración en forma de quiasmo reproduce una forma de contar que se puede atestiguar en los textos mesoamericanos más cercanos a la Conquista (fundamentalmente jeroglíficos). Esa forma de quiasmo va desapareciendo conforme se desarrolla el período colonial, pero se presenta de forma llamativamente similar en otros textos de las antiguas civilizaciones de la otra costa del Atlántico como Mesopotamia, el Mediterráneo y Oriente Próximo (Funes Rivera, 2014, 200-202).

por el contrario, irá descendiendo desde el cielo a las entrañas de la tierra para contarnos cómo es que los héroes, guiados por una santa misión, obtienen los insumos necesarios para que pueda producirse aquello que en términos científicos conocemos como transición entre el Paleolítico y el Neolítico. Para proceder al «cortemonte» de un monte aplacado, los santos del relato de Tito deben resolver el «punto» que les hace falta explorando un submundo en el que se hallan los elementos de la «lista», la lista ritual para las composturas:

[2'33"] DON TITO: De allí viene la lista, de allí. Pues de allí es que, dizque, bajó el Señor y de allí es que le dijo a San Isidro y a San Isidoro:

-Miren –le dijo. Nos hace falta un punto –es que le dijo, le dijo Dios, Señor, dijo.

-¿Y qué será ese, Señor, mi... Señor?

-Hay que buscar, dijo, una lajita de dulce y los pollitos para hacer el cortemonte, para hacer el cortemonte para que así ya cuando ya ustedes van cortando el monte ya no se va a levantar y ya no van a llorar [3'07"].

De allí exactamente, del problema de la tierra rebelde al cultivo y los árboles que lloran, es de donde «viene la lista» de insumos requeridos para las composturas. La «lajita de dulce» y los «pollitos» («avecitas» en otros momentos del relato de don Tito) son parte de la «lista» necesaria para resolver el «punto» del conflicto que impide la preparación del terreno para el inicio de la siembra y son ingredientes todavía hoy requeridos (con variantes) para configurar el altar de las composturas. La posibilidad de que la lista completa (que debe incluir también el copal, los zomos, las candelas...) pueda ser plenamente inventariada solo mediante dos de sus miembros se tendrá en cuenta también para reconstruir un imaginario mesoamericano específico para pensar el mundo.

El cuento es también historia

El relato de don Tito vuelve a coincidir con la secuencia de los hechos transcrita en el *Popol Vuh* –la versión alfabética que conocemos del posible texto originalmente oral y glífico que da cuenta del origen mítico del pueblo maya– en la narración de un

descenso al inframundo, pero las confluencias explícitas terminan allí. Para buscar el punto que hace falta, los dos héroes iniciáticos van a descender a un subsuelo mesoamericano ya reimaginado por la colonia, y en ese Xibalbá, el Xibalbá que don Tito describe, los dos hombres labradores se van a dar de frente con el dueño y señor del infierno cristiano.

[3'08"] DON TITO: Bueno. Entonces dice que se fueron, San Isidro y San Isidoro se fueron, dice, entonces, dice, donde, donde aquel, el de abajo, que le decimos, cómo es que le decimos, el Lucifer, ese está, trabajaba ahí. Tenía dulce, caña, plátano, todo dicen que tenía [3' 27"].

A través de esta enumeración de cultivos originariamente atesorados en un subsuelo mesoamericano fantástico⁶ (cultivos nada fantásticos para la subsistencia actual en la zona), no solo se da cuenta cabal del eclecticismo que resulta de la profusión de voces procedentes de diferentes relatores de la historia, pueden descubrirse también aspectos relevantes al análisis de la estética inaugural del cuento oral o folklórico. Se trata de una estética que, en opinión de Beltrán Almería (2005, 261), debió facturarse mediante un encuentro en un espacio mágico basado en la necesidad y específicamente inaugurado por la cultura agrícola. En ese nuevo espacio agrícola se da lugar, entre otras cosas, a determinada reducción de la abstracción previa en la forma de ver el espacio (propia de las culturas de cazadores-recolectores) y se produce su división exponencial «en dos grandes ámbitos: el horizontal y el vertical» y, en el caso particular de la «verticalidad», en los ámbitos de lo «terrenal y el reino del subsuelo» (Beltrán Almería, 2005, 251). En nuestro caso, la configuración en dos dimensiones del altar de las composturas, vertical-aerea / horizontal-terrena, es como una ilustración exacta de este momento de la imaginación. Y también se ilustra en la complejidad del propio

⁶ La caña de azúcar o las diferentes variedades del plátano o de la banana no llegaron a suelo americano antes de la colonización europea.

relato, nuevo en la historia, que trata de explicar los espacios que quedaron mágicamente impresos en el altar. Allí conviven los zomos, capaces de representar a los ángeles del cielo y a los de la Santa tierra del mismo modo que los demonios y santos van a tener que convivir a partir de ahora con labradores. Se trata de una complementación lógica en el marco simbólico de la verticalidad: la «imagen temporal de la tradición no es una horizontal irreversible, sino una vertical que continúa lo celeste y lo infernal en lo terrenal» (Beltrán Almería, 2017, 50).

Desde esta perspectiva, no solo es muy probable la explicación del origen de la agricultura en torno a la narración del descenso al inframundo de dos seres sagrados o míticos que actúan también como *tricksters* (condición que, por cierto, identifica a menudo a los gemelos del Popol Vuh). En ese encuentro vertical de mundos se situaría también el punto exacto desde el que trazar la línea del origen de los cuentos folklóricos o maravillosos y su «representación del misterio agrícola, con el subsuelo como mundo maravilloso» (Beltrán y Gimeno, 2022, 95-96). En el caso de la memoria del pueblo lenca atesorada en el cuento de don Tito, la secuencia es así: se hace preciso el «pago» al suelo preneolítico para que la agricultura sea. Solo mediante el pago reproducido en las «culturas» (recuérdese que «pago» y «culturas» son sinónimos de «composturas» en la tradición lenca) se podrá sembrar la milpa y alimentar al lenca como hijo de cultivos sucesivos en la historia:

[3'33"] DON TITO: —¿Qué querés, señor? —dice que le dijo [Lucifer].

—¡Ah!, mire, venimos a que nos haga el favor de vendernos una lajita de dulce.

—¡Ah, no!, yo no les vendo a usted. Mire, el que me mienta a mí, le voy a vender dulce, y el que me no mien..., mienta al otro, no le voy a vender —dice que le dijo. Mire que las sanciones vienen desde allá, por eso es que algunos que nos, nos hablamos y no nos hablamos, porque ya vienen desde allá, esas historias... Oh, ya peleando, haciendo las cosas, sí...

Pues mire, ya él les vendió dos lajitas de dulce. Y entonces como eran, cómo se dice, eran curiosos San Isidro y San Isidoro: «Agarrá –le dice—, un cogollito de plátano y un cogollito de caña». Los trajeron, para acá, para el pueblo, el lenca.

Entonces ya ahí, de ahí sembrar, sembraron y de ahí por eso hay cebolla y plátano y hay caña, porque eso, eso es los que sacaron, esas raíces, de donde estaban.

ENTREVISTADOR: —¿Solo aquél tenía?

DON TITO: —Sí.... [4'37"].

El relato de don Tito refiere finalmente que el pueblo lenca tiene acceso al cultivo de la cebolla, plátano o caña de azúcar gracias a las maniobras de San Isidro y San Isidoro, quienes, dada su condición *trickster* (don Tito dice «curiosos»), no pueden dejar de tomar sin permiso el «cogollo» (esqueje, retoño) de la caña y del plátano. No operan en el relato los parámetros de la historia de la agricultura que señalan que esos cultivos básicos en Honduras son posteriores a la llegada de los españoles. Pero sí está muy operativa la perspectiva de la historia de las creencias que explica cómo se ve condicionada la vida cotidiana de los habitantes actuales de una aldea hondureña mediante los dogmas de sucesivas iglesias, dogmas y tabúes como el de no «mentar al de abajo», e incluso conflictos comunitarios: «nos hablamos y no nos hablamos..., peleando». El eclecticismo histórico que se refleja en el relato de don Tito y que integra, entre otras cosas, motivos míticos prehispánicos de culturas preagrícolas y agrícolas con culturas religiosas coloniales es evidencia de que la historia es, antes que historia, relato. Contar la historia científicamente requiere integrar evidencias como esta:

La creciente predilección de los historiadores por temas (y, en parte, por formas expositivas) otrora reservados a los novelistas –fenómeno impropriadamente definido como «renacimiento de la historia narrativa»– no es más que un capítulo de un largo desafío en el campo del conocimiento de la realidad (Ginzburg, 2010, 453).

La propuesta de Carlo Ginzburg acerca de la microhistoria como herramienta de «potencial conocimiento de la realidad» coincide con las grandes corrientes de la nueva historia en el afán

crítico de la historiografía tradicional, comparten todas la afirmación de que la historia es *sobre todo* relato. Pero esta coincidencia de la propuesta de Ginzburg con los relatos historiográficos posestructuralistas deja de operar cuando estos igualan historia (*history*) y ficción (*fiction*). Frente a las propuestas relativistas que apuestan por esa equiparación, debe enfatizarse, en cambio, «que una mayor conciencia de la dimensión narrativa no implica una mengua en las posibilidades cognitivas de la historiografía sino, por el contrario, una intensificación de ellas» (Ginzburg, 2010, 457). No se trata de restar posibilidades de conocimiento, sino de añadir formas de comprensión de la historia agudizando la mirada sobre la particularidad, la excepción y la anomalía.

En nuestro caso, la particularidad, la excepción y la anomalía de la historia de la tradición lenca tal y como la relata don Tito es rastreable, además, en el acto mismo del relato. Las observaciones de Ginzburg sobre la microhistoria se basan por lo general en testimonios escritos, pero la «intensificación» de las «posibilidades cognitivas» —en palabras de Ginzburg— que pueda acarrear la escucha de relatos «microhistóricos» de tipo oral-tradicional (como el de don Tito que aquí incluimos) pasa tanto por el análisis de lo relatado como por las características singulares del modo de enunciación. El relato oral lenca del origen de las composturas por parte de don Tito permite visualizar —escuchar— la integración de la tradición lenca en una historia mesoamericana de la imaginación desde una doble perspectiva histórico-literaria: si, por un lado, es un cuento de origen mítico, por otro lado es una expresión oral-tradicional de una forma de contar singular, al parecer, de Mesoamérica.

Un aspecto destacable de la historia indígena de Mesoamérica es el uso distintivo de una particularidad lingüística, el difrasismo, identificado y propuesto ya en estudios clásicos como una forma de conocimiento diverso. Dicho de otro modo, esta desacostumbrada (en Occidente) configuración simbólica del difrasismo puede ser constitutiva de otra forma de pensar, diversa de la occidental. El estudio adecuado del difrasismo acarrea una complejidad de acercamientos mayor a la atención recibida y más interdisciplinaria, pues debe hacerse cargo de la interpretación de

este símbolo tanto en su forma en piedra, en los glifos, como en la de voz que conjura, canta o relata. Está pues por construirse un marco interpretativo adecuado para escuchar por completo la voz de don Tito, un marco que pueda dar buena cuenta no solo del mito y del cuento en el relato procedente del acervo oral lenca que don Tito rescata, sino también de su factura mediante una expresión todavía misteriosa y característica de las lenguas prehispánicas en Mesoamérica. Hagamos, de todos modos, una ligera aproximación.

Simbolismo y listas para el inventario del mundo

Estudios clásicos y recientes sobre la cultura, el arte y la literatura mesoamericanas han identificado como pieza clave en su construcción una característica visión dual del mundo, así como determinadas formas lingüísticas marcadas también por la dualidad (paralelismo, quiasmo, pareados, *couplets*) que de algún modo actúan como vehículos especialmente hábiles para conducir a la configuración específica de ese imaginario histórico. Así, por ejemplo, para Monod y Becquey (2008, 112) es justificable la hipótesis según la cual el paralelismo «es un modo cognoscitivo de pensar el mundo» omnipresente en toda el área mesoamericana, especialmente en el área maya. Esta omnipresencia se asocia particularmente a los modos humanos de expresión simbólica previos a la adaptación a la escritura alfabética. La prueba de ello es que los «escritos mayas compuestos pocos años después de la conquista», esto es, aquellos que «dependieron en gran medida de los contenidos de originales jeroglíficos», son «los únicos que contienen como patrón literario fundamental el paralelismo en sus diversos tipos» (Funes Rivera, 2014, 202).

Si bien su relevancia se ha destacado en particular en la configuración de la lengua náhuatl, un concepto lingüístico probablemente más restringido que el de paralelismo y más específicamente estudiado por su posible potencial cognoscitivo es el de difrasismo: «Los difrasismos, también llamados binomios, pares y dobletes, existen en contexto ceremonial en muchos idiomas mesoamericanos, en particular en náhuatl» (Dehouve, 2014, 20). Se puede definir el difrasismo como una estructura lingüística capaz de

«expresar una idea por medio de dos vocablos sinónimos o adyacentes» de modo que la «unión de las dos palabras crea así un tercer sentido» (Dehouve, 2014, 8-9). Un ejemplo nítido lo constituye el difrasismo enagua y huipil (falda y blusa) para significar, sin nombrarlo en ningún momento, el concepto ‘mujer’ (Dehouve, 2014, 10).

Es destacable el acercamiento específico de Dehouve a este concepto porque difiere en un aspecto significativo de la casi «totalidad de la tradición académica de estudio del difrasismo desde Garibay hasta Monte de Oca», que considera los difrasismos como una estructura «lingüística basada en la dualidad» (Dehouve, 2014, 10). En su interesante artículo sobre el difrasismo flor y tabaco, Dehouve se pregunta por las operaciones mentales en juego para la conformación de un difrasismo y propone como respuesta que, frente al mecanismo de definición de la forma de pensamiento ‘concepto,’ que tiene lugar por «comprensión», es el mecanismo de la «extensión» el que se requiere para leer adecuadamente el difrasismo, pues este «pertenece a una serie metonímica y para descifrarlo es necesario descubrir la lista a la cual pertenece» (Dehouve, 2014, 17). De hecho, pueden encontrarse «trifrasismos» con la misma función de miembros-integrantes de una lista por reimaginar completa. Incluso a veces puede ser suficiente un «monofrasismo» o «cabeza de lista» para hacer posible en la misma función reconstructiva de la lista completa.

Sean dos o uno o tres los miembros, mediante esta peculiar forma simbólica de organización del sentido, el difrasismo debe leerse como fragmento de una lista que se regenera por extensión mediante un procedimiento similar al que se da en la metonimia: el de la contigüidad. La consideración del difrasismo en este marco requiere la diferenciación de «dos procedimientos cognitivos de base» (Dehouve, 2014, 13): el de la analogía, propio de las lenguas occidentales y que produce la metáfora; y el de la contigüidad, característico del lenguaje ritual mesoamericano, que produce la metonimia. Una posibilidad semejante, en opinión de Dehouve, fue ya habilitada por las aproximaciones innovadoras a la historiografía de George Lakoff y Mark Johnson, que propusieron que metáfora y metonimia «fueran consideradas como formas de pensar y no sólo formas de hablar. Bajo la pluma de estos autores, la metáfora deja

de ser una figura de estilo y se vuelve procedimiento cognitivo» (Dehouve, 2014, 12-13).

No es casualidad que también Ginzburg se refiera a la metonimia en su repaso de los modos y crisis de contar la historia, pero la dirección de sus ideas conduce a diferente destino. Si bien Ginzburg le da la bienvenida a la revolución científica que el *New Historicism* acarreó, se enfrenta también al desasosiego o vacío cognitivo del relativismo al que llegaron a conducir las vías abiertas por el propio Lakoff y otros. La visión de Ginzburg participa de la idea de modos de cognición diferenciados siempre que su origen pueda rastrearse en un imaginario histórico determinado. En el caso de un posible método metonímico de cognición, su trazabilidad alcanza el paleolítico de los cazadores y hasta la posibilidad misma del hecho de contar historias, de la narración. Sería el cazador

el primero en «contar una historia», porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos (Ginzburg, 1999, 144).

La microhistoria que Ginzburg postula como enfoque metodológico para el conocimiento de la historia se basa en indicios del imaginario humano de forma similar a aquellos en que inevitablemente las sociedades de cazadores basaban su conformación y supervivencia, esto es, en la lectura de huellas, de indicios, en su caso de posibles presas o depredadores. A partir de las ideas de Ginzburg se puede interpretar que los indicios que leían los cazadores no solo permitían su supervivencia como sociedad, sino que forman parte de los engranajes de su forma misma de comprender el mundo (sí, como si huellas físicas e ideas pudieran formar parte de un mismo engranaje): la necesidad de interpretación de la huella pondría en marcha la cadena del pensamiento. Y la expresión de esa cadena puede quizás darse mediante «figuras retóricas sobre las que aún hoy gira el lenguaje de la descifración cinegética –la parte por el todo, el efecto por la causa–» y que pueden «ser reducibles al eje prosístico de la metonimia, con rigurosa exclusión de la metáfora» (Ginzburg, 1999, 144).

Ginzburg desarrolla la idea de que el modo de lectura de la realidad del cazador se basa en un método indicial que podría rastrearse también desde las primeras culturas humanas en el proceder de los adivinos y cuya versatilidad llegaría mucho más allá del alcance de las prácticas mágicas, alcanzaría de hecho hasta métodos tan operativos para las sociedades actuales como lo son el propio de las ciencias forenses o el que atañe al derecho. El pensamiento característico de «tipos» de «saber» como el cinegético o el mágico-advinatorio se sostiene para Ginzburg sobre la

capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de «alguien pasó por ahí» (Ginzburg, 1999, 144).

Es así como Ginzburg concluye su razonamiento con aquella hipótesis tan interesante en este contexto y que propone que la idea misma de «narración (diferente de la de sortilegio, encantamiento o invocación)» tenga su origen «en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de rastros» (Ginzburg, 1999, 144). Se apuntaría de este modo a un molde del pensamiento de tipo metonímico sobre el que se consolida la capacidad humana de construir historias, que nos retrotrae a las sociedades de cazadores y que va a adquirir nuevos valores desde la complejidad histórica propiciada por la invención de la agricultura. Se anotaba más arriba, con Beltrán Almería, cómo una de las formas más antiguas de narración, el cuento maravilloso, parece proceder de la etapa agrícola de la humanidad, si bien estamos viendo cómo la posibilidad misma de narración debe formar parte del genoma de las más antiguas sociedades humanas, las de cazadores. También para Beltrán la experiencia específica (cotidiana, material...) de interpretación del mundo que pudiera tener un cazador paleolítico resulta relevante en cuanto a las posibilidades de construir las primeras historias de la humanidad o, lo que es lo mismo, los escenarios de su imaginación que iba generando en contigüidad con su vida:

Las artes responden a las demandas que plantea la vida. Al no ser todavía una actividad con fines propios impregna todos los escenarios de la imaginación y, por tanto, de la vida. El cazador paleolítico pinta bisontes para poder comer su carne (Beltrán Almería, 2017, 38).

Walter Benjamin apuntaba a una contigüidad complementaria entre los escenarios de la imaginación paleolítica cuando se refería a los espíritus como el público real de las artes de las cavernas de los cazadores:

El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus (Benjamin, 1989, 29).

Buena parte del aporte teórico de la obra de Beltrán Almería parte de la condición de que las manifestaciones ideológicas, religiosas o literarias de lo que se ha ido definiendo como cultura contemporánea ha surgido de la estética del simbolismo mágico o tradicional. Desde su punto de vista, hay un umbral histórico en el que se da lugar a la convivencia entre ese simbolismo mágico, «que también podemos llamar simplemente magia» (Beltrán Almería, 2017, 38), y formas nuevas de imaginación que las culturas agrícolas traerían consigo. Es el umbral de lo que hoy agrupamos bajo formas de la tradición, que «se distingue por la poderosa unidad entre formas de vida (la caza, la recolección, la agricultura, la ganadería...) y las formas de la imaginación creadora verbal y plástica» (Beltrán Almería, 2017, 38). Un entorno privilegiado para observar esa «poderosa unidad» entre «las formas de la imaginación creadora verbal y plástica» —se sugiere en el presente texto— lo supone el simbolismo característico de las culturas mesoamericanas, culturas capaces de imaginar una lista completa conjugando mediante un par de glifos o palabras las ideas complejas que configuran su cultura y su arte. No importa que el soporte sea la piedra o la voz: un «difrasismo, así como la serie metonímica a la cual pertenece, puede

expresarse tanto de manera verbal como material» (Dehouve, 2014, 14).

De «allí viene la lista», decía don Tito González, o lo que es lo mismo, de allí viene la tradición lenca. De allí, de la capacidad humana de imaginar o representar mediante procedimientos no siempre iguales. Cuando ya no es parte de la vida cotidiana la lectura jeroglífica del mundo, los miembros de las listas que lo componen siguen siendo reconocibles mediante otro tipo de representación, por ejemplo, mediante la que se inscribe en las ofrendas del altar de las composturas y en su propia disposición en niveles. Ese altar es símbolo ritualmente activo de un mundo ya vertical, agrícola, en el que los zomos en su configuración «difrásica» (esas plantas con formas aladas) sirven al fin primordial, propio de los ángeles del cielo. Y de la tierra. Allí, en ese texto que es ya el propio altar, simiente (material) y ofrenda (simbólica) conforman el relato complejo del origen de la agricultura y de su requerida rememoración. Conforman una imagen más allá de lo dual, contigua, metonímica, que se materializa al ritmo narrativo propio de ancestros mesoamericanos que leen el mundo mediante difrasismos. Algunos de esos difrasismos son reconocibles en el ritmo discontinuo de la oralidad antigua que parece regular el relato de don Tito sobre el origen de la agricultura o, en sus palabras, de cuando se compuso el demonio. Sin ánimo de exhaustividad, señalo en cursiva en este tramo final de su relato algunos de los paralelismos que lo caracterizan, posibles gérmenes o vestigios de difrasismo en algunos casos:

[4'43", tras un fragmento de difícil comprensión que probablemente hace enlazar los bienes traídos por los santos a la vuelta "de abajo" con las ofrendas de las composturas]

DON TITO: —Vamos a hacer cortemonte también. Bueno, y el pollito, el incensario, el copal, todo, porque de allí viene *todo*, como ellos dicen, *las cosas*. Ya lo pagaron *al trabajo* que iban a hacer, *al cortemonte*. Hoy vamos, lo que aquel dijo, a quemar la milpa, *vamos a hacer lo que aquel dijo*, como, vamos a, *vamos a hacer la misma siembra*. ¡Ah, *la siembra! la misma cosa*. Vamos a lo que aquel dijo, vamos a hacer seguridad del maicito, seguridad del cacaquito, del fresquito, y todo: para hacer la siembra. Ya *comunicaron* a la gente y *dijeron*: «Va y ayúdame usted a sembrar». «Ya, y a sembrar»,

dicen los viejitos, ya, y dicen. Y *a los ocho días, a los nueve días* vendrá el común, *los traen el común, los traen dizque el maicito de cuando lo pusieron en la tierra*. Y de allí empezó, se empezó, se empezó allí: de la siembra era el cocimiento; del cocimiento, en fin, del cocimiento, era la primicia, cuando ya *se juntaba* el maicito y ya *lo colocar*: se establecía la primicia [5'50"].

El relato de don Santos Tito Gonzáles concluye recordando que los pasos míticos de los santos iniciadores de la compostura («de allí vienen») son también fundacionales de ese ritual de la tradición lenca que los campesinos lenca reproducen para conseguir otros bienes cíclicos, como el cumpleaños, u otros eclécticos, en todo caso, momentos importantes «para el hombre de la tradición» o «reediciones de otros momentos trascendentes – pertenecientes a un remoto origen–, con los que se conecta mágicamente» (Beltrán Almería, 2017, 50). El relato de don Tito da cuenta, finalmente, de la teleología más lógica que es posible esperar en la tradición lenca. En ella se igualan de forma «difrásica» composturas e historias, imágenes y promesas de imágenes:

[6'04"] DON TITO: —De allí vienen. Y de allí vienen las tradiciones, los zomos, los composturas de los, digamos, un cumpleaños, o, digamos, de una imagen..., o de la promesa de una imagen y de ahí, de por ahí vienen esas historias [6'20"].

Tomados cielo y tierra difrásicamente —conforme a la hipótesis planteada en este texto— se hace evidente que los nueve zomos situados en el altar de las composturas representan tanto el cielo como la tierra⁷ y, por tanto, son capaces de representar el todo.

⁷ En la fotografía de 1965 que Anne Chapman (2006, 96-97) reproduce de un altar de las composturas, muy poco clara en la edición facsímil que manejo, son visibles los nueve zomos en la fila superior de la estructura vertical del altar de las composturas (el altar se compone de ofrendas dispuestas sobre el plano horizontal de la tierra y colgadas en la estructura vertical construida *ex profeso*). En el croquis que dibuja pocas páginas después (98-99) de un altar de la compostura de la siembra del maíz, hay dos filas de nueve zomos cada una bajo una fila con una cruz y algún otro zomo: «el número nueve es el número ritual por excelencia, como lo muestran las dos filas de nueve zomos en el altar y las nueve candelitas y nueve jarritos en el suelo frente al altar, también nueve más uno, o sean [sic] diez, es también significativo» (Chapman, 2006, 99).

Como recuerda Beltrán, en «el curso de la travesía del espíritu de la Humanidad el proceso de formación del símbolo se hará tan complejo como las comunidades que conforman la Humanidad». A esa complejidad histórica se debe la dispersión del «debate teórico de lo que debemos entender por símbolo (con sus derivados: metamorfosis, metáfora, signo, icono, etc.) y de la confusión en torno al simbolismo como fenómeno cultural» (Beltrán Almería, 2017, 46). Tal confusión teórica no ayuda a la interpretación de representaciones excepcionales de la imaginación como lo son el relato del origen de las tradiciones o composturas, ni es de utilidad para el rastreo necesariamente contiguo entre la oralidad y el rito de sus indicios en la vida de los campesinos lenca. Sí ayuda a la ciencia, al arte de la palabra humana, la integración en ella del relato de la memoria del campesino lenca: entonces también los anómalos ecos de sus palabras pueden escucharse en una historia, una imaginación, más transparentes.

Bibliografía

ANÓNIMO. (1991) *El Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducción y edición de Adrián Recinos. San José. Editorial Universitaria Centroamericana.

BECERRA, Rebeca y Oscar Rápalo. (1997) «Entrada del maíz común en Yamarangüila, Intibucá y rito de la veneración de las Santas Ánimas». *Yaxkin*. 16. 1-2. 87-96.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2007) «Magia y simbolismo». *Culturas mágicas. Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*. Sergio Callau Gonzalvo (coord.). Zaragoza. PRAMES. 71-81.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2005) «Bosquejo de una estética del cuento folclórico». *Revista de literaturas populares*. 2. 245-269.

BELTRAN ALMERÍA, Luis y Cristina Gimeno Calderero. (2022) «La Gran Historia de la imaginación». *Macrohistoria*. 2. 90-104.

BENJAMIN, Walter. (1989) «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires. Taurus. 15-57.

CHAPMAN, Anne. (2006) *Los hijos del copal y la candela*. Tomo I. México. UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 1ª reimpresión.

CONSTENLA UMAÑA, Adolfo. (2011) «Estado de conservación y documentación de las lenguas de América Central pertenecientes a las agrupaciones jicaque, lenca, misumalpa, chibchense y chocó». *Filología y Lingüística*. 37. 1. 135-195.

DEHOUE, Danièle. (2014) «Flores y tabaco: un difrasismo ritual». *Revista Inclusiones. Revista de humanidades y ciencias sociales*. 1. 2. 8-26.

FUNES RIVERA, José Francisco. (2014) *Paralelismo y quiasmo en el Popol Vuh: organización, análisis y exégesis*. Tesis de maestría. San Pedro Sula. Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán.

GINZBURG, Carlo (2010) «Apéndice. Pruebas y posibilidades». *El hilo y las huellas. Lo verdadero lo falso lo ficticio*, Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires. FCE. 433-466.

GINZBURG, Carlo (1999) «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales». *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Carlos Catroppi (trad.). Barcelona. Gedisa. 138-175.

GINZBURG, Carlo (1994) «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella». Judit Tolentino (trad.). *Manuscripts*. 12. 13-42.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. (2013) *XVII Censo de población y VI de vivienda*. Tegucigalpa. Instituto Nacional de Estadística.

MONOD BECQUELIN, Aurore y Cédric Becquey (2008) «De las unidades paralelísticas en las tradiciones orales mayas». *Estudios de cultura maya*. 32. 111-153.

PINEDA, Manuel de Jesús y Wendy Jacqueline Toro (2019). *Sumisión y analogías cosmogónicas en la literatura oral lenca de Quelacasque, Lempira, y Chiligatoro, Intibucá*. Tesis de maestría. León. UNAN-León.

UMAÑA, Helen. (2017) *Literatura y tradición oral de los pueblos originarios y afrohondureños*. Tegucigalpa. Editorial Universitaria / Centro de Arte y Cultura UNAH.

DIÁLOGO ENTRE GENERACIONES A TRAVÉS DEL CUENTO: LUIS MATEO DÍEZ, JOSÉ MARÍA MERINO, PILAR ADÓN Y SARA MESA

Ángeles ENCINAR
Saint Louis University, Madrid Campus
ORCID: 0000-0003-4131-1692

*Para Luis Beltrán Almería, por su rigor académico, generosidad
y amistad*

Resumen:

En la actualidad, conviven varias generaciones de autores que se dedican al cuento y, a través de sus obras, se comprueba un diálogo técnico y temático en torno al género. La naturaleza está muy presente en los textos analizados de José María Merino y Pilar Adón, bien para concienciar sobre el impacto del *Homo sapiens* en el ecosistema global, o para presentar los espacios naturales como refugio o lugar de evasión. Por otro lado, las estructuras narrativas y la humanización o animalización de personajes unifican relatos de Luis Mateo Díez y Sara Mesa.

Palabras clave:

Cuento. Ecosistema global. Naturaleza. Irrealidad. Relaciones tóxicas.

Abstract:

Currently, different generations of authors are dedicated to writing short stories, and, through his works, a technical and thematic dialogue around the genre is verified. Nature is prominent in the analyzed texts by José María Merino and Pilar Adón, either to raise awareness about the impact of *Homo sapiens* on the global ecosystem or to present natural spaces as refuges or places of escape. Furthermore, narrative structures and the humanization or animalization of characters unite stories by Luis Mateo Díez and Sara Mesa.

Key Words

Short story. Global ecosystem. Nature. Unreality. Toxic relationships.

En el artículo «La narrativa española en 2022», del *Almanaque 2022* de la revista *Ínsula* (abril, 2023), se afirmaba: «Razones de espacio me obligan a dejar fuera los libros de cuentos, pero quiero mencionar, por lo menos, algunos de los más relevantes» y a continuación se mencionan con exactitud cinco, afortunadamente el último de ellos es la reedición de *Todos los cuentos*, de Antonio Pereira. Estas palabras aparecían en el primer párrafo. Enfatizo, de las cuatro páginas dedicadas al tema, se ventila el cuento, permítanme la expresión, en ocho líneas de una columna. Sí se dedica algo más de una página a «Formas de lo (Hiper) breve», en un artículo independiente, y hay también espacio para las publicaciones sobre literatura medieval hispánica, para el panorama de libros áureos y el de estudios literarios de los siglos XVIII y XIX, entre otros. Decía en mi introducción a *Cuento español actual (1992-2012)*, en 2014, que el cuento gozaba de buena salud y lo argumentaba, añadiré ahora que el género resiste a pesar de la poca atención que se le dedica y del ninguneo al que se le somete.

Como sabemos, el cuento es el género más antiguo y ha sido esencial en el desarrollo de la imaginación literaria. Entre las numerosas reflexiones teóricas y autoriales que ha suscitado a finales del siglo XX y en el actual, destacan las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, donde utiliza cinco conceptos de gran

utilidad para acercarse a una poética del cuento moderno que son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad (1989).

El pensamiento del autor italiano resulta muy apropiado al reflexionar sobre la estética de los cuentistas actuales. Al hablar de levedad, precisaba, al menos, tres acepciones diferentes referidas al estilo y al contenido, entre ellas, resulta muy sugerente la que propone: «El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción»; y también la de «Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático» (Calvino, 1989, 28-29). Asimismo, señalaba Calvino que el lenguaje se estaba utilizando con frecuencia de una manera negligente y casual, de ahí su preocupación de perseguir la exactitud que describía a partir de tres postulados: «[...] un diseño de la obra bien definido y bien calculado; la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables»; y «[...] el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación» (71-72). Por último, resaltamos la visibilidad mencionada por el escritor, la «alta fantasía», que viene dada por las imágenes creadas en la mente de los autores, donde pueden llegar a formarse muchas otras a base de analogías, simetrías o contraposiciones para transformarlas más tarde en una historia escrita; la imaginación entendida mejor «(...) como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser» (106).

Las ideas expuestas se asocian con naturalidad a la práctica de los autores mencionados en nuestro título, pero subrayamos, en primer lugar, el diálogo intergeneracional al que nos referimos. La convivencia de autores de edades y procedencias diversas que ejercitan el género se produce de forma regular desde finales de los ochenta y en la década de los noventa, fecha en la que hablamos de una revitalización del cuento. Resaltamos las declaraciones de Hipólito G. Navarro que, en 2011, consideraba a José María Merino como «nuestro mejor mentor», el que de forma natural había tendido puentes entre los mayores y los jóvenes (2011, 96). Coinciden, por tanto, volúmenes publicados por Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Manuel Longares, José María Merino, Antonio Pereira, Soledad Puértolas y Juan Eduardo Zúñiga, entre otros, con los de Mercedes Abad, Pilar Adón, Jon Bilbao, Juan

Bonilla, Pablo Andrés Escapa, Patricia Esteban Erlés y Eloy Tizón. Y aún más, los jóvenes, además de tener como referencia a los grandes autores hispanoamericanos y norteamericanos –Carver, Cheever y Foster Wallace son nombres reiterados– también aluden a los escritores españoles como maestros. En este contexto, destacamos algunas de las impresiones que aparecen en el libro *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. Subraya Óscar Esquivias la importancia concedida por los autores al orden de los cuentos en un libro, la decisión de situar uno en el primer lugar es primordial, porque condiciona el tono y la lectura del conjunto; por ello, alaba y comparte la elección pereirana de situar en la línea de partida de *Cuentos de la Cábila* «El toque de obispo», relato donde se establece la primacía de lo ficcional sobre lo verdadero (2019, 278). Por otro lado, Pilar Adón resalta la complicidad del lector para obtener la plenitud en la relación creador-texto-receptor e indica la perfección del comienzo de «Obdulia, un cuento cruel», su primera frase inicia y remata la historia, aunque el lector no sea consciente de ello hasta el final (2019, 140). Esta técnica se emparenta con la empleada por la escritora madrileña, cuya narrativa abunda en la ambigüedad y la elipsis. En conclusión, la interacción entre autores es explícita o implícita, consciente o inconsciente, pero se da. Lo reconocía expresamente Juan Jacinto Muñoz Rengel en su faceta de cultivador del género fantástico: «[...] si Merino no hubiera ido abriendo caminos, sus sucesores nos habríamos encontrado con mucha más resistencia y nos encontraríamos aún en un estado anterior» (2017, 309). Y Julia Otxoa, cuentista destacada, afirmaba que «Luis Mateo Díez nos acerca a una reflexión profunda y contemporánea del valor de la oralidad en la narrativa de nuestros días, a su esencial vigencia en la eficacia de la comunicación» (2017, 312).

Responsabilidad con nuestro planeta

José María Merino es uno de los grandes cuentistas de la literatura española desde el último tercio del siglo XX, además de teórico del género. Desde 1982, fecha de aparición de *Cuentos del reino secreto*, ha publicado más de una veintena de libros de relatos, incluyendo antologías propias. Citamos títulos tan significativos como *El viajero perdido* (1990) o *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), agrupados junto a otros volúmenes en *Historias del otro lugar. Cuentos*

reunidos, 1982-2004 (2010), y obras muy recientes como *Yo y yo en breve* (2024) y *De mundos inciertos. Antología de cuentos* (2025).

Nos referimos ahora a *Noticias del Antropoceno* (2021). Los dos sustantivos del título apuntan al contenido narrativo: se da información sobre asuntos actuales en la nueva época geológica, nominada así por el impacto de la acción humana en la ecología global, término que sustituye al anterior Holoceno. Sin embargo, el autor nunca olvida la narratividad exigida al relato y, por doquier, su condición ficticia. Estructurado en cinco secciones diferenciadas, pero con transversalidad, comienza con el prólogo «Una revelación» y concluye con el epílogo «Sin remedio». El preámbulo anuncia algunos de los temas prevalentes en las ficciones: la contaminación de la tierra, la destrucción de los espacios naturales, la acción dañina del hombre sobre la fauna y la flora, los nuevos medios de comunicación entre los humanos donde domina la digitalización, el éxito de la denominada «posverdad» y muchos más tópicos reconocibles¹. En otras palabras, se evidencia el impacto del *Homo sapiens* en el ecosistema global que, como indica el autor israelí Yuval Noah Harari en su volumen divulgador *Homo Deus: Breve historia del mañana*, está a la par del realizado en las edades de hielo y de los movimientos tectónicos. José María Merino ya había abordado alguna de estas preocupaciones, con menor intensidad, en su trilogía sobre los espacios naturales, la novelas *El lugar sin culpa* (2007), *La sima* (2009) y *El río del Edén* (2012, Premio Nacional de Narrativa), donde se constata la pérdida de estos lugares como referentes del *locus amoenus*. Los paisajes idílicos se han desvanecido por la acción destructora de los humanos.

En el primer apartado «Género cósmico» destacan dos cuentos donde se asume sin asombro la convivencia del ser humano con los residuos industriales y los plásticos. Los protagonistas de «El séptimo continente», nominados Adán y Eva, son investigadores encargados de analizar la masa de deshechos que alcanza la ingente cantidad de más de cien millones de toneladas localizadas en el Pacífico. En una plataforma incrustada en la superficie de los residuos, la pareja realiza sus estudios y comprueba la supervivencia de organismos y pequeñas especies que se adaptan a este medio

¹ Detallo esta temática en «Compromiso literario con nuestro planeta», *Ínsula*, 910 (octubre 2022, 30-32).

natural degradado, tan diferente del jardín edénico al que sus nombres evocan. Incluso, ellos mismos se amoldan al nuevo entorno y, con ironía y humor, visualizan el conjunto de basura como una instalación, cuyo posible título sería «El Gran Veneno». No predomina el sarcasmo frente al apocalipsis sino una mirada comprensiva y socarrona a la extraña reacción de esos individuos, dominada por la aceptación. Ahí radica la denuncia ficcional: mostrar la irracionalidad de los humanos capaces de sobreponerse con naturalidad; en este sentido es fundamental la jocosa referencia a la relación sexual de los personajes percibiendo «[...] bajo sus cuerpos la movilidad suave de aquel apacible colchón de basura» (Merino, 2021, 26).

El neologismo «Basuraleza» titula un relato compuesto por tres cuentos breves. En el primero, la pareja de ecologistas, Maruja y Adolfo, afrontan sus desacuerdos, porque él acepta las consecuencias de la industria consumista con una lectura artística y asume los deshechos contaminantes como «[...] intrusos que la naturaleza no tiene más remedio que acoger» (Merino, 2021, 63). La temática del conformismo frente a la acción destructiva de los humanos sobre el medio ambiente se yuxtapone a la extravagante tendencia actual de contemplar y fotografiar escenas morbosas. El protagonista, en su condición de fotógrafo, capta imágenes de los restos del cadáver de un ciclista y de su bicicleta, perdidos hace más de dos años y encontrados inesperadamente por la pareja. La obsesión por grabar o fotografiar sucesos estremecedores se constata a diario en los medios de comunicación y se refleja en el relato al describir el viaje de la pareja para ver el río Citarum, el más sucio del mundo. El desagrado de la mujer se confronta al entusiasmo del hombre; frente al horror experimentado por ella ante semejante espectáculo sobresale la mirada sarcástica de él que califica el escenario de una instalación «¡Putrefactamente gloriosa!» y admite sin reparos que «¡Solamente el *Homo sapiens* es capaz de alcanzar tanta merdellona grandeza!» (Merino, 2021, 61). Resalta la polaridad entre personas cercanas.

«Galaxia microplástico» es el segundo cuento del conjunto, cuyo espacio narrativo son las playas del cabo de Gata (lugar frecuentado por el autor real), y en ese escenario natural de origen volcánico y rocoso Adolfo descubre fragmentos de plástico de todos los tamaños. En esta ocasión, el personaje se sirve de unas partículas

diminutas y otros restos encontrados en el mar para realizar su propia instalación. Por último, en «Una decisión», su obsesión artística le lleva a multiplicar sus montajes y pensar en una futura exposición; su afán estético desdibuja la destrucción humana de la naturaleza. Estos dos relatos, así como otros del volumen, permiten una aproximación ecocrítica, donde la noción de espacio se convierte en categoría de análisis literario y cultural. Se comprueba que la materialidad física del lugar no es solo abstracta y simbólica sino también tangible y persiste una clara «concientización ecológica» (Flys Junquera, 2010, 17). El lector puede acercarse a los textos ficcionales a través de un compromiso con la práctica ambiental, como sugería Laurence Coupe. La conducta de Maruja en esta triada narrativa refleja esa posibilidad: de la estupefacción ante el comportamiento de su compañero pasa a un rechazo frontal de lo que califica «un especial modo de perversión» (Merino, 2021, 70). En su opinión, no hay justificación posible en el afán artístico de aquel, que se vale de la contaminación del planeta. Los principios ecológicos enarbolados por la mujer demandan una postura responsable extensiva a los receptores del mensaje ficcional. Se puede considerar la historia una apelación a la práctica de la protección medioambiental. La literatura puede inscribirse en un campo emergente, como señala Glen Love en *Practical Ecocriticism*, pues es capaz de aportar una nueva perspectiva que le dé sentido al lugar humano donde se incluye (2003, 13).

Solo un autor con las dotes narrativas de José María Merino puede elevar la realidad inmediata a la categoría de fabulación. En estos relatos, el lector se hace cómplice de las preocupaciones expuestas y debe reflexionar por encima de lo evidente y unidimensional -las abundantes paradojas conductuales y situacionales secundan esta percepción- porque, como afirmaba la escritora uruguaya Armonía Somers hace años, «[...] así como existe un oficio de escribir hay también un oficio de leer»².

² Lo decía en su entrevista con A. FRESSIA y J.M. García Rey, «Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers», *Revista Sintaxis*, 2 (t.1), (abril 1976).

La naturaleza: un eterno amor

La naturaleza coprotagoniza gran parte de las obras de Pilar Adón. Poeta, traductora y narradora, alterna la publicación de novelas y libros de cuentos, así lo ejemplifican sus últimos títulos: *Las efímeras* (2015), *La vida sumergida* (2017), *Eterno amor* (2021), *De bestias y aves* (2022) y *Las iras* (2025). Los espacios naturales suponen un refugio o un lugar perfecto para la evasión de sus personajes. Lugares exteriores –la mayoría de las veces un bosque– se contraponen siempre a interiores –grandes caserones característicos del subgénero gótico– donde predomina el misterio y la ocultación. Sucede en varios de los relatos de *La vida sumergida*. En «Fides», solo la naturaleza ampara la huida de Myra de la comunidad de hermanos donde vive, inmersa en las ataduras de la civilización. Por otro lado, Ivan Grigorevitch, protagonista de «Un mundo muy pequeño», abandona la vida opulenta de Moscú para dedicarse al estudio y la contemplación en una colonia tolstoiana; sin embargo, incluso en el aislamiento de su cabaña, percibe la dominación del grupo y decide que su única opción válida es entregarse a la naturaleza e «[...] internarse en el bosque. [...] Ocultarse. Subsistir sin nadie a su alrededor» (Adón, 2017, 93). En este contexto, resulta perspicaz la declaración de la escritora: «[...] creo que me gusta situar mis historias en casas grandes y prácticamente vacías, rodeadas de vegetación, en mitad del monte, para proporcionarles a los personajes cierta libertad externa de la que no siempre disfrutaban de manera interna» (Adón, 2024, 127).

Este pensamiento prevalece en *Eterno amor*, relato publicado en la colección de cuentos ilustrados de Páginas de Espuma, con dibujos de Kike de la Rubia. La yuxtaposición de texto e imágenes provoca una profunda impresión lectora. Al reflexionar sobre estas relaciones, el teórico de arte W. Mitchell indica que se debe ir más allá de la similitud y la analogía. La diferencia es tan importante como la semejanza, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división de tareas tan interesante como la armonía y la mezcla de funciones. Desde su punto de vista, lo más beneficioso es comenzar con las conexiones reales entre palabras e imágenes en textos ilustrados (Mitchell, 1994, 89-90). Para él, la expresión lenguaje visible (*visible language*) tiene fundamentalmente un significado metafórico. En literatura, esta

noción implica al discurso de la pintura y de la visión en nuestra interpretación de la expresión verbal: nos induce a dar a términos como imaginación, forma y figuración un fuerte sentido gráfico e icónico, y a concebir los textos como imágenes en una amplia variedad de direcciones. Si hay una lingüística de la imagen, también hay una iconología del texto, que aborda algunos temas como la representación de los objetos, la descripción de las escenas, la construcción de dibujos, similitudes, imágenes alegóricas y la configuración de textos en determinados modelos formales (Mitchell, 1994, 111-112). Una iconología del texto tiene que considerar también, según Mitchell, el problema de la respuesta del lector, el derecho o la exigencia de que algunos lectores visualicen y de que algunos textos animen o desanimen a la formación de imágenes mentales (112). En este contexto relacional sobresale la idea de visibilidad de Italo Calvino, ya mencionada, el considerar la imaginación potenciada por el texto, que se fundamenta en las figuraciones mentales del escritor y se refuerza, en este caso de relato ilustrado, con dibujos coadyuvantes. Sucede desde el inicio del cuento: el marco narrativo de la cita de Macbeth —«Le dimos un tajo a la serpiente sin matarla»— se representa, mediada la historia, con la cola de una serpiente en el hueco entreabierto de la puerta de la habitación del protagonista, Lemuel, en el momento que el intruso Evans invade el espacio privado del joven, después de un episodio alarmante de violación a su preceptora. El reptil, símbolo recurrente en las ficciones de Adón³, remite a la imposición de la maldad, solo en apariencia debilitada (el tajo al animal permite presuponerlo), y apunta al vigor de los instintos primitivos de índole voraz y rastrera. El ofidio representa a Evans que accede a la habitación del chico de forma abyecta, dominado por una inclinación vil. La condensación expresiva del símbolo habla de verdades transcendentales, según Cirlot⁴, relacionadas con el pensamiento, el orden moral y la evolución anímica; en esta escena confiere un claro carácter dramático. Contrasta la imagen de la serpiente con el dibujo de las plumas acumuladas en la habitación de Lemuel, mencionadas con anterioridad por la narradora, que se relacionan con el mundo de los

³ Este animal aparece en momentos claves en las novelas *Las hijas de Sara* (2003) y *Las efímeras* (2015).

⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1992, 30 y 368).

pájaros, son signos determinativos de la elevación y del vuelo que constituyen un elemento primordial de prolepsis narrativa.

El lenguaje visible de la autora adquiere protagonismo en un suceso esencial del relato, narrado a lo largo de los capítulos 12, 13 y 14: la aparición en el comedor de la residencia de Lemuel y su ignoto doble, que instaura la ambigüedad e impulsa la historia a la esfera de lo fantástico. Lo potencial y lo hipotético, lo que tal vez «hubiera podido ser», en palabras de Calvino, toma forma en la expresión textual. La presencia corpórea de los dos Lemuel asombra a las hermanas de la comunidad, en especial a la narradora, y mucho más sus saltos, sus movimientos y su organizada danza que les impelía hacia el cielo a modo de un indescriptible e insólito vuelo, tal y como se confirma: «Ya en el aire, desplegaron las alas. [...] Dos gigantes alados. Eso eran» (Adón, 2021, 87). Espacio, tiempo y hechos trastocan la percepción de los otros personajes, y la lectora, y se admite que «todo resultaba incomprensible, definitivo e irreal» (87). El vuelo fraternal provoca la ansiada liberación, la superación de la gravedad y de las limitaciones terrenales, y arrostra a su vez al individuo advenedizo y maligno. La ascensión liberadora posibilita la redención y la plenitud, al igual que en el enigmático cuento «La invitación» de *La vida sumergida*, donde un grupo de mujeres confraterniza en su afán de huir del estatismo terrenal.

La naturaleza y la casa estructuran *Eterno amor*. Exterior e interior se aúnan para proteger a sus habitantes y, asimismo, para que los ajenos estén a resguardo de los residentes. La aparente dualidad se disuelve en una entidad íntegra en la que prevalece el mundo natural. Se establece en el primer párrafo:

La residencia estaba llena de plantas. [...] Las plantas transmitían serenidad y, según decían, también en ellas residía la virtud. Constituían un refugio, un reflejo de la perfección. Grandes y pequeñas. Por los pasillos, en los tramos intermedios de las escaleras, en la cocina, los salones. Ahí estaban las plantas. Con sus distintos significados. Y sus funciones específicas (Adón, 2021, 9).

Lo corroboran las diversas descripciones, pero también la narradora en primera persona ratifica su fusión con la naturaleza. Y subraya la importancia de esta en la comunidad beguinata de la que forma parte; no en vano, se alude en varias ocasiones al jardín del

edén que rodea la casa. Además, naturaleza es una de las palabras guía de la hermana madre junto a creación y arte. Palabra inculcada de tal manera en la narradora que, finalmente, aspira y acepta con espontaneidad su metamorfosis: «Convertirme en álamo. Convertirme en pino. En una forma verde. Verde claro. Sin oponer resistencia» (Adón, 2021, 90).

Por otro lado, la casa, como espacio narrativo, plagado de plantas, cruces de madera y piedras, donde se intenta recuperar y redimir a los jóvenes reclusos, tiene un halo místico e inquietante. Las plantas cierran los accesos a las ventanas del primer piso y a la mayoría de los rincones de la casa, y al ambiente de reclusión se suma el frío constante que proporciona una atmósfera inhóspita y de temor. Resulta fácil asociarla a las casonas de narraciones góticas y, en este sentido, la denominamos con el término «Sentient House» —casa consciente o sensible—, que asume vida propia. Este lugar es en sí mismo un escenario sombrío para eventos sobrenaturales que refleja la turbulencia emocional vivida por sus habitantes y no es extraño considerar la casa como un catalizador de la locura⁵. En el comedor se produce el fenómeno extraordinario e irreal de los jóvenes alados, en cuyo vuelo arrastran al intruso y lo transportan por una de las ventanas hacia las nubes. Lo insólito se apodera de la escena y la polaridad entre el bien y el mal se transforma en ambivalencia frente a los comportamientos de los personajes involucrados. Hay una presencia compleja y contradictoria de lo siniestro, pues lo oculto se revela, lo familiar se vuelve extraño y la inquietud permanece. En definitiva, lo irracional cobra vitalidad mediante el empuje de la imaginación.

La irrealidad es la condición del arte

El título de este apartado permea el extraordinario exordio que inaugura el volumen *Celama (un recuento)*, de Luis Mateo Díez. Es un ciclo de cuentos organizado, según la teoría de Forrest Ingram (1971, 19), que aúna treinta y ocho relatos, y están unidos de tal manera entre sí que la experiencia sucesiva del lector a varios niveles

⁵ Utilizo el término como lo hacen David L. Coss en «Sutpen's Sentient House», en *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15, No. 2 (58) (Spring 2005, 101) y Ashley Starling en «Beware the House that Feels: The Impact of Sentient House Hauntings on Literary Families», *Digital Literature Review*, 1 (2014).

del conjunto modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes. Estos cuentos autónomos provienen en su mayoría de las dos novelas compuestas que forman la trilogía de *El reino de Celama: El espíritu del páramo* (1996) y *La ruina del cielo* (1999, Premio Nacional de Narrativa y Premio de la Crítica)⁶. El viajero que en el preámbulo del ciclo se acerca a Celama, territorio imaginario del autor que sobrepasa su propia geografía y adquiere la connotación de un destino propio, constata, a juicio del narrador reflexivo, que lo irreal dará sentido a lo que vea y descubra (Díez, 2022, 15).

La quietud, el vacío y la nada describen con frecuencia el paisaje del Territorio, también el frío y la nieve, todos son símbolos del final de la vida, las nevadas de la comarca se asocian a la muerte en ocasiones. En *Vista de Celama* se la define como «una comarca de la imaginación y el sueño» (Díez, 1999, 16), que transmite una impresión de irrealidad porque parece encontrarse al otro lado del espejo. Lo onírico atraviesa la narrativa del escritor y desde ese ámbito del ensueño, multidireccional y polisémico, aporta un simbolismo universal y se ajusta de modos diversos a cada historia.

Un contexto de extrañeza, misterio y asombro predomina en el epígrafe titulado «Señales de muerte y desgracia», uno de los ocho que conforman *Celama (un recuento)*. Enfocamos los dos últimos cuentos del apartado, sobresalientes por su temática y su forma, con un despliegue de recursos técnicos y una perfección del lenguaje que los singulariza. Una voz colectiva inicia «El rastro de la belleza» para dar paso enseguida a la primera persona del narrador que dialoga con su amigo Bastián Loraz, albéitar sin título pero con experiencia, a quien siempre acompaña su perro Lancedo. Surge pronto el nombre de su hermana Día, joven de excepcional hermosura que murió muy joven dejando tras sí una aureola de misterio y belleza. El narrador enfatiza su obsesiva atracción por ella al contemplar los retratos diseminados en la casa familiar. En esta primera secuencia aparecen los cuatro personajes fundamentales del relato; más adelante, la estructura se bifurcará en sutil contrapunto hermanando las dos líneas argumentales mediante la belleza y el destino fatal de cada uno de los protagonistas: la joven Día y el perro Lancedo.

⁶ Luis Beltrán Almería señala que el ciclo de Celama representa «[...] la articulación del cuento en la novela». *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra. 224.

El núcleo de la anécdota se asienta en varias muertes de gallinas en dos pueblos de la comarca, cuyos cadáveres se encuentran ordenados en fila, hechos que sorprenden e inquietan a los vecinos por la rara disposición y los destrozos causados a los animales. No poder determinar que el asesino sea un zorro, una raposa u otra fiera, al tiempo que se incrementan los sangrientos episodios, acrecienta el desasosiego de los paisanos que, a pesar de las batidas, no dan con la alimaña y comienzan a hablar de arcanos y maldiciones. La preocupación atañe, asimismo, a Bastián y al narrador, pero el contrapunto narrativo desplaza el escenario, en una secuencia distinta, a la casa del albéitar donde el narrador camina mirando las fotografías de la hermana muerta. Sus ojos le transmiten dolor y belleza, una mirada misteriosa que incluso le persigue en sus sueños, de cariz romántico en más de una ocasión. La hermosura de la joven se yuxtapone a su imagen irreal que solo se explica por la desgracia, así lo admite su hermano: «La belleza es, a veces, el aviso de la desgracia, no sé si en alguna proporción a como la hermosura puede ser el preludio de lo terrible» (Díez, 2022, 238).

La estética ficcional ha resaltado, a su vez, la belleza del perro Lancedo, dando especial atención a la perspectiva del narrador: «El perro más listo y el más guapo» (232), asegura, y más adelante: «Ciertamente era un bicho hermoso» (245), «El bicho más hermoso que jamás vi en mi vida...» (249). En las dos líneas se yuxtaponen belleza y muerte, mujer y animal unificados y unidos en la fatalidad. Además, hay que subrayar la humanización del perro en el progreso textual, se habla de su precisión y osadía y, sobre todo, de la intencionalidad de sus actos, hasta el extremo de aceptar que quiere delatarse por su sentimiento de culpa. «Sabe que yo lo sé [...]». Lo que pretendía decirme, ya lo logró» (248), admite con naturalidad su dueño, a pesar de los recelos del narrador. Como sugiere Gabriel Giorgi, el animal es ahí «[...] un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como «humana» y se «problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología» (Giorgi, 2014, 17). Hay en el relato un desafío frente a los postulados sobre la especificidad y la esencia de los seres humanos.

El contrapunto estructural enfatiza la analogía entre animal y mujer. Día vive su belleza y perfección como causa del suicidio de

varios individuos y eso le lleva a sentirse culpable, su propia mirada proyecta, a su juicio y al de otros, un cerco de muerte. Por otro lado, el instinto asesino de Lancedo, animal humanizado, le arrastra a aborrecer su comportamiento y a descubrirse. La culpabilidad provoca en ambos indicios de lo terrible.

El rol del perro se magnifica y adquiere una funcionalidad antropocéntrica en la línea didáctica de las fábulas tradicionales. En este sentido, destaca también la oralidad del texto, a las dos voces fundamentales se suman la de los vecinos y así se agudiza la intensidad del efecto coral. El placer de contar es un elemento constitutivo de las obras de Luis Mateo Díez. El gusto por referir historias se da de manera natural y, como el autor, propone

A veces uno recuerda, recobra, la intensidad de aquellos momentos del cuento, cualquiera que fuese la voz que lo contaba, y se percata de que la experiencia de oírlo suponía un compromiso extremo de vivirlo, que el miedo, la alegría, el placer, pertenecían a la vida misma, porque la imaginación nos mostraba el derrotero más propicio para vivir lo imposible (2010, 94).

Emerge en la historia una concepción flexible del tiempo. No importa tanto la consideración cronológica como una concepción axiológica del mismo, donde los sucesos se conciben en relación con la expresión de valores y, por tanto, los acontecimientos confirman la primacía del bien sobre el mal, de la belleza sobre la fealdad y el triunfo de la verdad. El dinamismo y la vitalidad del cuento actual reside en la síntesis entre imaginación tradicional y libre imaginación, como recuerda Luis Beltrán Almería⁷.

No hay respiro para el lector al afrontar el relato «Hemina de Oviab», texto estructurado en un único párrafo de cuatro páginas separado solo con comas. Reitera la temática de la muerte violenta, en este caso el homicidio de un hombre en circunstancias extrañas. La detallada descripción del narrador reflexivo, focalizado en el comisario Morga al observar el cadáver, se contrapone a un

⁷ A todo ello se refiere en «Pensar el cuento en los noventa» (2001, 556).

sentimiento íntimo imbuido de malos presagios, que adelanta su resolución mediante la prolepsis.

La imagen abrupta del lecho de muerte, el surco de tierra en la hemina (medida agraria utilizada en Celama) impregnado de sangre reseca transformada en costra, se solapa con la exposición minuciosa del dedo índice del secretario del Juzgado, yuxtaponiendo hilos venosos del funcionario vivo y del hombre muerto para subrayar la violencia del asesino al asestar el golpe mortal con indudable intencionalidad. Además, el comisario interpreta este señalamiento como una advertencia inicua.

La técnica experimental del cuento también superpone perspectivas narrativas sin previa señal, irrumpe así la voz en primera persona del forense. Todos los detalles expositivos y la información pericial confluyen en la sospecha de que se trata de un crimen pasional, cometido contra alguien querido o deseado. Prevalece la conjetura de un amor secreto o vergonzoso, como supondrán los tres implicados en la investigación. Parece corroborar esta hipótesis un escueto mensaje guardado en un baúl del interfecto, recibido probablemente en la época de su servicio militar, puntualización determinante, cuyo contenido se elide. La extrañeza y la angustia que dominan el asunto narrativo se transmiten de modo idóneo a través de la elaboración formal del cuento. La precisión del lenguaje -un léxico que otorga matices reveladores del pensamiento- y el grado de abstracción logrados remiten a la magistral estética del autor.

Toxicidad en las relaciones

Las relaciones personales y familiares son temas recurrentes en la narrativa de Sara Mesa. Autora de novelas y libros de cuentos, con títulos tan reconocidos como *Cicatriz* (2015), *Mala letra* (2016), *Un amor* (2020) y *La familia* (2022), su escritura aborda con frecuencia el filo inquietante y marginal de la realidad, las zonas oscuras e invisibles. Resaltamos la adopción estructural de ciclo de cuentos y de novela compuesta en *Mala letra* y *La familia*, respectivamente. El primer libro consta de once historias autónomas, pero con clara intratextualidad y, además de una temática similar y espacios recurrentes, hay predominio de protagonistas y narradoras femeninas, sucesos relacionados con su

situación en la sociedad actual y, por último, símbolos de discriminación hacia la mujer y del ambiente opresor que la rodea desde la infancia. Por otro lado, calificamos *La familia* de novela compuesta de cuentos que -aunque individualmente completos y autónomos- están interrelacionados en un todo coherente según uno o más principios organizativos, acuñando la definición de Dunn y Morris (1995, 2). La casa, como escenario, y los miembros del núcleo familiar son los elementos fundamentales de organización e interconexión en el conjunto, además de la figura paterna, presente de forma real o figurada en todas las historias. Se trata de una totalidad constituida por catorce relatos con títulos propios, conjunto donde el primero y el último funcionan a modo de prefacio y epílogo. Los otros doce son susceptibles de independencia, sin embargo, al estar integrados suman y confieren plenitud a la narración global.

En este «álbum de fotos narradas», imagen sugerente de independencia y concomitancia de los cuentos propuesta por la autora, destacamos «Resistencia», el cuarto del volumen, donde se relata el origen de la familia protagonista. La narración en tercera persona se focaliza alternativamente en Damián y Laura, denominados Padre y Madre en el resto de historias, que son los creadores del Proyecto, con mayúscula, así entiende él la creación de la familia: un propósito transcendente. En el primer párrafo, se presenta a la mujer animalizada a consecuencia de la probable depresión posparto; descubierta como fiera, repentinamente, debe transformarse en vaca, animal representativo de la mansedumbre. La sumisión impuesta con sutileza se previó en el noviazgo en distintas ocasiones, entre ellas, se rememora cuando él le sugiere estudiar humanidades en vez de Derecho, su preferencia, porque se necesitan concentración, memoria y disciplina que, a su juicio, ella no posee: «Yo a ti te veo más sensibilidad que método» (Mesa, 2022, 50), sostenía. El sometimiento, al que ella se pliega con cierta inconsciencia, progresa de forma paulatina hasta el nacimiento del primogénito. Surgen entonces las desavenencias y los problemas -época llamada la Resistencia o la Guerra- que culminará con la sumisión física y psicológica total, después de un episodio de violación narrado con clarividencia en el que sobresale, de nuevo, la animalización:

Él se echó sobre ella. La aplastó contra el sofá. Sus ojos tenían un destello lobuno, depredador; ella, en consecuencia, se convirtió en una oveja a punto de ser devorada. Una carnicería, una matanza. ¿Una violación? No, de ninguna manera Laura la habría calificado de ese modo (Mesa, 2022, 59).

Desde la ironía, la clausura circular del relato transmite la sensación de encierro y desamparo.

El dominio y la sumisión son motivos constantes en la obra de Sara Mesa. Relaciones tóxicas entre parejas, padres e hijos y otros familiares reaparecen y se constata que el poder se trasmuta en tiranía y la subordinación en dependencia, sin que verdugos ni víctimas sean plenamente conscientes. En estas ficciones, el padre es autoritario, controlador, machista y un manipulador sin escrúpulos, refugiado en su trinchera biempensante. Frente a él, la madre desarrolla un complejo de inferioridad y servilismo en todas las esferas de su vida. Ella ha debido realizar un reajuste emocional y cognitivo con su pasado y con el presente, se ha forzado a emprender la reescritura de su propia narrativa; el fallo en establecer un «distanciamiento» ha provocado la fijación de un modelo de conducta que responde a un círculo vicioso y suprime su autodesarrollo⁸. Al final, el resentimiento muda en demencia.

Las relaciones tóxicas abarcan igualmente a los hijos, como se comprueba en los cuentos autónomos dedicados a cada uno de ellos, son fragmentos de momentos decisivos en su vida. Solo el hijo menor, capaz de parodiar el pensamiento paterno, sobrevive en parte al control y a las numerosas restricciones. Por el contrario, el mayor y las dos chicas sucumben al dominio. El primer relato después del preámbulo, «¡En esta familia no hay secretos!», revela el comportamiento tóxico del padre hacia la hija adoptada. Su posesión de un diario con llave le parece ofensiva y expone su deseo de leerlo, pues considera nociva esa reserva. La genuina conducta juvenil provoca de inmediato la supresión del derecho a la intimidad de todos los hermanos. El abuso paterno socava la autoestima filial y frustra cualquier atisbo de independencia.

⁸ A estos patrones conductuales se refiere Anthony Giddens, en *La transformación de la intimidad*, (2006, 65-68).

Desde una perspectiva externa a la red familiar, en «A estas alturas» se desvela que el abandono de la carrera de la otra hermana causa tal crisis al padre que mantiene despiertos a sus hijos toda una noche para arengarles sobre la necesidad de esfuerzo y perseverancia en la vida. También se descubre que la afición por los cómics del primogénito es «amablemente» truncada en un incidente donde predomina la humillación. Queda claro que la rebelión y las acciones individuales de los hijos suponen una amenaza a la autoridad del progenitor, que vive estos sucesos como un ataque personal, por ello, intensifica en la medida de lo posible la dependencia y la subordinación. La agresión verbal es la práctica más frecuente, la grandilocuencia y el sarcasmo son las estrategias que fundamentan su dogmatismo. Mientras el fingimiento fue el recurso más frecuentado por los jóvenes en la infancia, el único modo de esquivar la toxicidad en su edad adulta es la independencia o la huida, alternativas a las que acceden tan pronto como pueden.

En general, la estructura de la novela compuesta demanda mayor actividad lectora, y así lo evidencia *La familia*. La fragmentación, la elipsis y la ausencia de cronología entre las historias responsabilizan al lector de ordenar los sucesos y de establecer correspondencias causales. Todos los episodios son imprescindibles para entender el entramado narrativo y valorar en profundidad las interacciones entre los protagonistas. El patrón de conducta reiterado en todos ellos, modelo acumulativo, aporta mayor interconexión y la atmósfera creada ayuda al lector a experimentar la sensación de angustia y opresión reinante en la casa. Con cada cuento se añade información e intensidad emocional, compartida dentro y fuera del espacio ficcional. Los receptores de esta obra asentirán con el pensamiento propuesto por Anthony Giddens al admitir que «Huir de las bases parentales tóxicas es inseparable de la afirmación de determinados principios éticos o jurídicos» (2006, 68).

Sara Mesa declaraba en una entrevista a raíz de la publicación de *Mala letra*: «[...] tengo la extraña sensación de que, si algún día hago algo realmente bueno, será dentro del cuento. Me conformaría con que fuese un solo cuento, bueno de verdad» (2016, 8). Es una idea que transmite optimismo en relación con el género y compensa la desafección indicada al principio de este trabajo.

Conclusión

El cuento contemporáneo tiene vitalidad y goza con la experimentación. Temas y técnicas, organización y perspectivas de las obras estudiadas confirman la variedad y heterogeneidad de aproximaciones. Existe un diálogo entre textos y autores distintos sin atender a prejuicios de madurez o experiencia. La naturaleza, su importancia en la vida humana y la necesidad de preservarla han sido el foco en las ficciones de José María Merino y Pilar Adón. Las estructuras narrativas -ciclos de cuentos y novelas compuestas- y la humanización o animalización de personajes hermanan relatos de Luis Mateo Díez y Sara Mesa. Unos y otros celebran descubrimientos e innovan en su exitosa práctica del género más antiguo en la historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

ADÓN, Pilar. (2017) *La vida sumergida*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

ADÓN, Pilar. (2019) «Obdulia, un cuento cruel. Lectura de Pilar Adón». *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León. Eolas. 140-145.

ADÓN, Pilar. (2021) *Eterno amor*. Ilustraciones de Kike de la Rubia. Madrid. Páginas de Espuma.

ADÓN, Pilar, (2024) «La guarida». *La biblioteca del XVII marqués de Cerralbo*. Madrid. Publicaciones del Ministerio de Cultura.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia y Ángeles Encinar. (Eds.) (2019) *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. Edición, Introducción y notas. León. Eolas.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2001) «Pensar el cuento en los noventa». *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid. Visor.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

CALVINO, Italo. (1989) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.

COSS, David L. (2005) «Sutpen's Sentient House». *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15, No. 2 (58). 101-118.

COUPE, Laurence. (Ed.) (2000) *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London/New York. Routledge.

DÍEZ, Luis Mateo. (1999) *Vista de Celama*. Madrid. Ollero & Ramos.

DÍEZ, Luis Mateo. (2010) *Orillas de la ficción*. Badajoz. Ediciones del Oeste.

DÍEZ, Luis Mateo. (2022) *Celama (un recuento)*. Ed. Ángeles Encinar. Madrid. Alfaguara.

DUNN, Maggie y Anne R. Morris. (1995) *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York. Twayne Publishers.

ENCINAR, Ángeles. (Ed.) (2014). *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid. Cátedra.

ENCINAR, Ángeles. (2022) «Compromiso literario con nuestro planeta». *Ínsula*, 910. 30-32.

ESQUIVIAS, Óscar. (2019) «El toque de obispo. Lectura de Óscar Esquivias». *Antonio Pereira y 23 lectores cómplices*. León. Eolas. 276-279.

FLYS JUNQUERA Carmen, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella. (Eds) (2010). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana.

FRESSIA, A. y J. M. García Rey. (1976) «Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers». *Revista Sintaxis*, 2 (t.1).

G. NAVARRO, Hipólito. (2011) «Entrevista a Hipólito G. Navarro». Miguel Ángel Muñoz. *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas*. Madrid. Páginas de Espuma.

GIDDENS, Anthony. (2006) *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero. Madrid. Cátedra.

GIORGI, Gabriel. (2014) *Formas Comunes, animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

HARARI, Yuval Noah. (2016) *Homo Deus: Breve historia del mañana*. Madrid. Debate.

INGRAM, Forrest. (1971) *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague/París. Mouton.

ÍNSULA. (2023) *Almanaque 2022*. 916.

LOVE, Glen. (2003) *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*. Charlottesville. University of Virginia Press.

MERINO, José María. (2021) *Noticias del Antropoceno*. Madrid. Alfaguara.

MESA, Sara. (2016) *El cultural*, 22 de enero. https://www.lespanol.com/el-cultural/20160122/sara-mesa-algun-escribo-realmente-dentro-cuento/96490508_0.html

MESA, Sara. (2022) *La familia*. Barcelona. Anagrama.

MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory*. Chicago and London. University of Chicago Press.

MUÑOZ, Miguel Ángel. (2011) *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas*. Madrid. Páginas de Espuma.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. (2017) «José María Merino, abriendo el camino a lo fantástico». *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, ed. de Ángeles Encinar y Ana Casas. Madrid. Cátedra. 305-310.

OTXOA, Julia. (2017) «De la fábula y el enigma». *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, ed. de Ángeles Encinar y Ana Casas. Madrid. Cátedra. 311-317.

STARLING, Ashley. (2014) «Beware the House that Feels: The Impact of Sentient House Hauntings on Literary Families». *Digital Literature Review*, 1. 68-76.

PEDAGOGÍA Y NOVELA: GALDÓS Y UNAMUNO DIALOGAN CON ANATOLE FRANCE Y PAUL BOURGET

Fermín EZPELETA AGUILAR
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0003-1431-9955

Resumen:

El viejo género francés «novela pedagógica» se caracteriza por la presencia de un personaje profesor que adoctrina a un discípulo. Aunque este género pierde prestigio literario, en la novela moderna no desaparece el rasgo de «pareja pedagógica», siquiera sea para poner en cuestión la autoridad del profesor o para ironizar sobre el propio género. Se explican aquí las conexiones intertextuales que se producen entre las novelas francesas *Le crime de Sylvestre Bonnard* y *Le Disciple* con las españolas *El amigo Manso* y *Amor y pedagogía*. En todas ellas aparece el esquema de profesor que trata de adoctrinar a un discípulo.

Palabras clave:

Pedagogía. Novela. Galdós. Unamuno. Anatole France. Bourget.

Abstract:

The old French genre «pedagogical novel» is characterized by the presence of a teacher character who indoctrinates a disciple. Although this genre loses literary prestige, in the modern novel the feature of the «pedagogic couple» does not disappear, even if it is

to question the authority of the teacher or to ironize the genre itself. The intertextual connections that occur between the French novels *Le crime de Sylvestre Bonnard* and *Le Disciple* with the Spanish novel *El amigo Manso* and *Amor y pedagogía* are explained here. In all of them the scheme of a teacher who tries to indoctrinate a disciple appears.

Key Words:

Pedagogy. Novel. Galdós. Unamuno. Anatole France. Bourget.

Introducción

Situándonos en la perspectiva de la literatura, dos países vecinos como Francia y España necesariamente se han mirado mutuamente y han intercambiado elementos de sus respectivas culturas. La literatura de cada uno de esos países ha configurado a lo largo del tiempo una imagen cultural e histórica del otro, de tal modo que ha producido un haz de conexiones entre las corrientes literarias respectivas: la poesía provenzal en España, la novela picaresca en Francia, Don Quijote en Francia, la influencia que tiene en España la literatura neoclásica francesa, el realismo y naturalismo franceses, la bohemia en Francia mimetizada por exiliados y escritores españoles que visitan París... Uno de los géneros literarios genuinamente franceses que voy a considerar aquí es la llamada novela pedagógica, que tiene por modelo *Telémaco* de Fénelon. Lo considero una clave cultural que merece alguna atención.

La novela pedagógica: un género francés¹

Les Aventures de Télémaque (1699) de Fénelon es una obra de extraordinario éxito en la literatura francesa, pero también en el resto de los ámbitos, con traducciones al griego, latín o español,

¹ La configuración histórica y la evolución del género novela pedagógica puede verse en M^a Ángeles Rodríguez Fontela, a la que sigo aquí, en el subcapítulo de su libro «Novela didáctica y novela pedagógica. Relaciones con la novela de autoformación» (1996, 269-385).

que ha sido utilizada como instrumento pedagógico en los centros docentes, especialmente a cargo de los jesuitas (Clark, 1984, 202). Se trata del libro más editado del siglo XVIII que adquiere el rango de canon de un tipo de novelas, la novela pedagógica o de instrucción. Este modelo se relaciona estrechamente con el *Bildungsroman* o novela de formación, cuyo modelo es *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* de Goethe, escrito un siglo más tarde que la novela de Fénelon. El término alemán para designar a las novelas al modo de *Télémaque* es el de *Tendenzroman*, *Erziehungsroman*, o «novela de instrucción», según terminología de Priscilla P. Clark; o de «novela pedagógica», según Grandroute (1985).

La novela pedagógica, que tiene precedentes en la Antigüedad (*Ciropedia* de Jenofonte y diálogos clásicos), coincide con la de formación en que también desarrolla un tema educativo, con la diferencia de que en aquella se traslada un programa pedagógico compacto a cargo de un profesor, mientras que en el *Bildungsroman* importa el proceso de autoconocimiento. En la pedagógica se trata de demostrar la pertinencia de la enseñanza transmitida por el mentor al discípulo. Es decir, el profesor cobra protagonismo y conforma con el alumno lo que el mejor estudioso del género francés (Grandroute, 1985) llama «pareja pedagógica». En la novela pedagógica el objeto del desarrollo educativo del héroe no es el autoconocimiento (como lo es en el *Bildungsroman*), sino la demostración de que el mentor tiene la razón (enseñanza positiva) o, cuando se plantea un adoctrinamiento *ex contrario*, carece de ella.

En el *Telémaco* hay un autor implícito defensor del sistema pedagógico glosado en la historia y puesto en boca del personaje maestro. También hay un autor implícito en la otra novela pedagógica clásica, *Émile, ou l'éducation* (*Emilio*) (1762) del ginebrino Rousseau, en los límites del ensayo y la novela de tesis. Aunque este libro pueda leerse como tratado pedagógico (el título orienta en esa dirección), no puede prescindirse del componente narrativo que presenta, fundamentado en torno a la «pareja pedagógica» (mentor-discípulo), con un Emilio, discípulo, que se mueve en el ámbito que el mentor ha dispuesto para él. El corpus educativo transmitido queda en parte aligerado de la carga preceptiva de la tesis, en virtud de la concepción pedagógica inspirada en el

principio socrático de crear las circunstancias para que brote el aprendizaje de modo natural, dando la sensación de que el alumno aprende por sí mismo.

Con todas las deficiencias que se quiera, este género francés se desarrolla a lo largo del siglo XVIII y se enriquece con obras que incorporan elementos paródicos, tal es el caso de *Telémaque Travesti* (1717) de Marivaux. En la segunda mitad de siglo, la literatura francesa aporta dos títulos que suponen la culminación del género. Por una parte, *Nouvelle Heloise* (*Nueva Eloísa*) (1761), de Rousseau, *summa* pedagógica que sintetiza las anteriores aportaciones. Por otra parte, *Candide* (*Cándido*) (1759), de Voltaire, que representa el grado de subversión máxima del sistema actancial del género pedagógico, al convertir al profesor en el antagonista que dificulta la formación del aprendiz. A pesar de los pesares, la figura del mentor pervive en la novela francesa posterior con funciones educativas nuevamente moduladas. Y así, en la novelística de Balzac y aun de Zola, el profesor asume los nuevos valores en la sociedad burguesa; pierde eficacia instructiva en la narrativa de Stendhal y de Flaubert, y rebrota con virulencia ideológico-política en las novelas de Bourget.

La literatura española incorpora este modelo francés en el siglo XVIII a través de algunas novelas de Montengón (*Eusebio*, *Eudoxia*), pero queda en vía muerta en beneficio del género menos rígido del *Bildungsroman*, que pasa a la gran novelística realista del XIX (con Galdós a la cabeza) para indagar insistentemente en las claves educativas de toda una nación. La novelística española debe también mucho al *Bildungsroman* del realismo francés. En este contexto, los autores se acogen a la novela de formación, sobre todo en su versión de anti-*Bildungsroman*². Baste nombrar títulos tan significativos como *Le Rouge et le noir* (*Rojo y Negro*) (1830) y *La Chartreuse de Parme* (*La cartuja de Parma*) (1839) de Stendhal; *Le Père*

² La literatura hispánica prefiere, en este sentido, seguir la estela de la novela de formación no alemana (francesa o inglesa del XIX), en la que se pone en cuestión el propio concepto clásico de educación. En el subgénero alemán, por el contrario, se mantiene viva una confianza mínima en la educación del individuo. Por eso, en el ámbito no alemán, desde muy pronto el género se orienta hacia la antinovela de formación.

Goriot (*Papá Goriot*) (1842) y *Illusions Perdues* (*Las ilusiones perdidas*) (1843) de Balzac.

Paradójicamente, el rígido esquema de la novela de instrucción va a ser retomado por la novela moderna para poner en entredicho el dogma de la ciencia o de la doctrina pedagógica. La autoridad del profesor se resquebraja, pero no desaparece la marca primera de «pareja pedagógica» para sostener nuevas historias que en algunos casos se convierten en paradigma de la nueva novelística.

***El amigo Manso* (1882) y *Le crime de Sylvestre Bonnard* (1881)**

Vamos a ver dos ejemplos. Por un lado, la novela de Galdós, *El amigo Manso* (1882) en su relación con la novela de Anatole France, *Le crime de Sylvestre Bonnard* (*El crimen de Sylvestre Bonnard*) (1881); por otro, *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno en conexión con *Le Disciple* (*El discípulo*) (1889) de Bourget.

Galdós es el gran novelista del realismo español. Viajó a París en el verano de 1867 a la Exposición Universal, compró las novelas de Balzac. Después regresó a Francia alguna otra vez y se interesó por Zola y su naturalismo, que filtró en alguna de sus novelas de los años 80, por lo que el autor grancanario no dejó de recibir una decisiva influencia de estos dos escritores franceses. Plasmó la realidad histórica contemporánea (Novelas contemporáneas) y registró la historia española del siglo XIX en las 46 novelas que forman los Episodios nacionales. Como trasfondo de su vastísima obra está siempre la dificultad de España para educarse: *Emilio* influye mucho en sus novelas pedagógicas.

Máximo Manso es el protagonista de una de esas «novelas pedagógicas» que inician la serie contemporánea (*El amigo Manso*). Este personaje principal se siente llamado a cumplir un plan pedagógico. Para ello el autor le otorga la profesión de catedrático de Filosofía de Instituto y le brinda la ocasión de hacer una labor por medio de su acción docente con un discípulo privado, Manuel Peña. Proyecta además la actitud educadora en su enamorada Irene, maestra de escuela. El hilo conductor del relato es la reforma educativa en clave krausista de una sociedad que se le

resiste, simbolizada en los personajes antagonistas que componen el cuadro de la novela. El lector obtiene una respuesta humorística a los anhelos de la pedagogía de Giner y de la Institución Libre de Enseñanza (Jourdan, 1993, 129-132).

En *El amigo Manso* hay un cuerpo doctrinal explicado de forma sistemática, cuyo depositario es el personaje profesor (el protagonista), y el destinatario, el discípulo Manuel Peña. Por aquí la obra se ajusta al modelo genérico de novela pedagógica al modo de *Telémaco* o *Emilio*, con la conformación literaria de la «pareja pedagógica». Sin embargo, el encorsetado esquema de la novela de instrucción salta por los aires al convertir al maestro Manso en un personaje rico en matices. Este va modelándose como otro Don Quijote, defensor de los más altos ideales en los escenarios más inapropiados. La nota melodramática aparece en el mismo momento en que se desencadena un triángulo amoroso con el ingrediente de los celos. La llegada del hermano y la familia cubana da lugar a la alteración de la vida ordenada del profesor y a la aparición del sentimiento amoroso. Galdós, gran asimilador de tópicos de la gran novelística contemporánea, escoge el motivo, con buena parte de sus adherencias humorísticas, de la novela de Anatole France, *Le crime de Sylvestre Bonnard*, publicada un año antes que *El amigo Manso*.

Anatole France (Anatole François Thibault, 1844-1924). Librepensador, poeta, novelista y ensayista francés es un maestro de la prosa por la sencillez y precisión de su escritura. Premio Nobel de Literatura en 1921. Amigo de Verlaine y Mallarmé, se aleja de ellos y se relaciona con Maupassant y Taine. Su primera novela importante, *Le crime de Sylvestre Bonnard*, lo desmarca de la corriente naturalista. Escribe, como Galdós, novela histórica (sobre Revolución Francesa y lo contemporáneo). Queda aislado en Francia por tomar partido por Alfred Dreyfus, pues apoya a Zola y pide la revisión del proceso. En fin, su apuesta intelectual y literaria es regeneradora y de reforma espiritual.

En *Le crime de Sylvestre Bonnard* se transcriben dos aventuras del diario del viejo profesor filólogo y bibliófilo, Sylvestre. Una primera, libresca, narra cómo una antigua viuda pobre, a la que el profesor socorrió en tiempos de dificultad, lo recompensa generosamente años más tarde, convertida ya en rica princesa, con

el precioso manuscrito que el profesor había perseguido durante mucho tiempo. La segunda conecta con el triángulo amoroso planteado en *El amigo Manso*. Durante la visita a un viejo castillo para hacer un trabajo de bibliófilo, el viejo profesor encuentra a la joven sobrina de la que había sido su gran amor. Sylvestre va a emplearse a fondo a partir de entonces para convertirse en tutor de la joven, dado que los actuales tutores no le parecen adecuados. La rapta, consigue ser su tutor y finalmente la muchacha se hace novia de un estudiante suyo.

En las dos novelas, en la de Anatole France y en la de Galdós, aparece el profesor, respetado más en su casa que en la sociedad, enamorado de una estudiante-maestra y «comido» por los celos. Las intertextualidades de ambas novelas han sido cotejadas por Monroe Z. Hafter (1963, 123-129). Ambos protagonistas, con nombre alusivo a bondad y mansedumbre, redactan en primera persona sus respectivas historias de fracaso. Los estudiantes de sendos profesores arrebatan el amor de las jóvenes de las que se habían enamorado los mentores. Hafter atestigua, además, otras similitudes de mayor importancia dentro de la estructura de la novela: las que atañen al retrato irónico de los dos profesores, que se miran a sí mismos en un primer momento con autocomplacencia, mientras el resto de los personajes constata la fragilidad de los mentores. Y todo ello, en los dos casos, con el subrayado y la comprobación por parte de esos héroes de que no son otra cosa que entes de ficción, y es que el ingrediente de metaficción está soldado íntimamente en las dos novelas a la perspectiva irónica desde la que se narra. De modo que, a la relación entre los conceptos de amor y pedagogía, convertida ya en rasgo que se reproduce en otras novelas de profesores, se superpone la de «humor» y «pedagogía», que pasa a la serie literaria que trata la figura del personaje maestro o profesor.

Amor y pedagogía (1902) y Le Disciple (1889)

Veamos un segundo ejemplo. Durante el primer tercio del siglo XX, Unamuno es el gran intelectual, ensayista, filósofo, poeta, profesor y renovador de la novela. Sin embargo, va a tener en cuenta también el viejo género de la novela pedagógica.

Excitator Hispaniae, polémico y paradójico, exiliado por la dictadura de Primo de Rivera, tuvo mucha vinculación con París y Francia. Asiste al estreno de la torre Eiffel en 1889 en el marco de la Exposición Universal y vuelve en julio de 1924, después del destierro de Fuerteventura, para continuar un exilio voluntario. Quiere difundir sus escritos de pacificador a rebufo de la Primera Guerra Mundial. Habla con Valéry y escribe en Francia mucha poesía: sonetos y poemas del *Romancero del destierro*, *Cancionero*. Sale de París en agosto de 1925 y recalca en Hendaya hasta el fin de la dictadura de Primo de Rivera. Aún regresará más tarde a París en 1935, y es que, gran admirador de la cultura francesa, Unamuno se servirá de ella como vehículo de comunicación con Europa y como instrumento de reflexión. Sobre todo, para los temas relacionados con la ciencia y con el ansia de inmortalidad, se va a ver muy influido por escritores como Amiel, Renan, Balzac o Rousseau. Murió en Salamanca evocando a Francia y leyendo un pasaje de *Rojo y negro* de Stendhal.

Amor y pedagogía, lo mismo que otras novelas españolas de 1902, *Camino de perfección*, *La voluntad* y *Sonata de otoño*, marca un hito en la historia literaria. El autor muestra aquí una ruptura total con la tradición narrativa anterior. Tal ruptura venía gestándose en algunas novelas españolas anteriores, como en la señalada *El amigo Manso* de Galdós, pero *Amor y pedagogía* se convierte en paradigma de la nueva novela, al intensificar las fórmulas innovadoras para la captación de la realidad. *Amor y pedagogía*, según palabras inequívocas de su autor, es algo más que un experimento narrativo que pretende romper la tradición (aunque eso sea ya mucho), es una obra que contiene «lo más y lo mejor» del escritor. En el prólogo-epílogo a la segunda edición de 1934, Unamuno considera esta obra de 1902 como cifra de toda su novelística: es un desahogo que permite al autor ventilar problemas personales, como su decepción ante el socialismo y el progresismo o su preocupación por el destino de la ciencia.

En algunos de esos testimonios, Unamuno señala, siempre en primer lugar, que se trata de una novela pedagógica: «Cuando esto del rectorado vino a sorprenderme, hallábame enfrascado en

una novela pedagógico-humorística, mezcla de elementos grotescos, trágicos y sentimentales»³. En una carta dirigida a don Francisco Giner de los Ríos también se había expresado en parecidos términos. En todas las ocasiones, también en el prólogo-epílogo de la segunda edición, caracteriza genéricamente su proyecto novelístico de forma parecida proponiendo como categoría primera la de «pedagógica».

De modo que el autor, conocedor del modelo que arranca del *Telémaco* de Fénelon, procede a la construcción de una historia en la que cobran protagonismo las marcas distintivas básicas del subgénero: un ideario transmitido por un maestro a un discípulo. Ahora bien, al activar el resorte humorístico y grotesco, la otra nota básica que caracteriza a su novela, el contenido pedagógico exige una interpretación *ex contrario*, mostrando así el autor la inviabilidad del esquema de novela de instrucción clásica.

Sin embargo, en *Amor y pedagogía*, el peso del maestro (primero el padre Avito Carrascal, que trata de inculcar en su hijo Apolodoro un ideario desde el mismo momento de la concepción; y siempre don Fulgencio Entrambosmares, mano oculta que dirige la formación del muchacho) es tan determinante estructuralmente que la obra queda conformada como novela pedagógica, independientemente de que el final trágico subvierta todo el corpus transmitido y el autor se distancie del planteamiento de tesis que subyace siempre en la novela de instrucción.

Unamuno puede haberse inspirado en una novela anterior de Paul Bourget (1852-1935), *Le Disciple* (1889). Este crítico y novelista francés dejó los estudios de medicina para dedicarse a las letras. Fue profesor particular, poeta, viajero y psicólogo de la alta burguesía. Combatió el naturalismo, considerado como decadentismo enfermizo, y escrutó los problemas morales de Francia. Dejó la crítica y se consagró a la novela, polemizó con Anatole France, se desplazó hacia el conservadurismo y en 1901 se convirtió al catolicismo. En 1906 se opuso decididamente a la declaración de inocencia de Alfred Dreyfus y a su rehabilitación, por considerar que eso atentaba contra el honor del ejército y

³ *Epistolario Miguel de Unamuno*/ Santiago Valentí Camp, incluido en la edición de Bénédicte Vauthier (2002, 443) de *Amor y pedagogía*.

contra los intereses nacionales de Francia. Con la novela *Le Disciple* se muestra preocupado por la psicología erótica de sus personajes, postula en ella la reacción moral para el sujeto y se alza contra el individualismo. Después de esta obra, su novelística se radicaliza e intensifica su carga ideológica.

Le Disciple se ajusta al planteamiento más rígido de tesis, bien es cierto que el autor francés avanza también por unos caminos narrativos de superación del naturalismo, dentro de la llamada novela psicológica⁴. Adrien Sixte, filósofo determinista, se ve envuelto en un proceso judicial contra su discípulo, Robert Greslou, quien resulta acusado de asesinar a su amante por envenenamiento. La madre del acusado pide ayuda al filósofo, al cual entrega unas memorias redactadas por su hijo Robert en las que este hace acuse de recibo de la educación recibida, impregnada por la filosofía de Sixte, a quien admira profundamente. Tales confesiones defienden la idea de que no hay nociones morales puesto que todo está sometido a leyes deterministas. Aunque Robert no ha matado a la joven, sí que la ha conducido a la muerte a través de un experimento psicológico que le ha practicado. La intervención del profesor Sixte resulta eficaz para la absolución del alumno quien, sin embargo, es asesinado por el hermano de la joven, produciendo en el filósofo una sensación de desconsuelo total.

Hay que tener en cuenta que en las últimas décadas de siglo XIX y primeras del XX los escritores y pensadores europeos imprimen a sus obras, casi de forma sistemática, un sesgo pedagógico que en el caso de Unamuno se convierte en monotemático. Bourget, desde una postura católica, da la puntilla al naturalismo mediante esta novela que presenta coincidencias significativas, en cuanto al detalle de la trama y en cuanto al tema de fondo, con la de Unamuno. Hay un mismo planteamiento educativo con glosa de las «funestas consecuencias de una educación científica descaminada» (Delgado, 1968, 25) y burla «del ingenuo positivismo científico de fines de siglo, que veía en el progreso ilimitado de la ciencia la solución a todos los problemas

⁴ Manejo la primera traducción al español de Inés Bértolo Fernández en Debate, Barcelona (2003).

que han afectado a toda la humanidad desde sus orígenes, principalmente, los religiosos» (Delgado, 1968, 35). Todo ello, con un argumento sustentado en el esquema maestro-discípulo.

Buenaventura Delgado resume los aspectos coincidentes en la conclusión de su artículo aportando el siguiente listado. Tanto en *Amor y pedagogía* como en *Le Disciple* se da una influencia nefasta de un pensador en la educación de un joven; los dos pensadores son materialistas incrédulos enamorados de la ciencia, a cuyo estudio y progreso han dedicado sus mejores años; las teorías de ambos son peregrinas y descabelladas, uno de ellos vive célibe y el otro se avergüenza de estar casado; los dos viven en un mundo abstracto, alejado de la realidad, creyendo sinceramente que han dominado sus instintos; la realidad les hace ver dolorosamente la falsedad de sus teorías; como consecuencia inmediata su sistema se viene abajo; ambos comienzan a rezar las olvidadas oraciones de su infancia, una vez conocida la muerte de sus discípulos; los dos discípulos se enamoran artificialmente, uno por experimento científico y el otro por experiencia literaria; las prometidas de ambas descubren ser sujetos experimentales al leer las obras de sus novios respectivos; los dos discípulos se convierten en seductores y el fin de ambos es trágico, con suicidio y asesinato.

Se trata pues de una novela de tesis, con un prólogo didáctico dedicado a «un joven francés», en la que Bourget convierte a la «pareja pedagógica» (Sixte-Greslou) en «símbolos de una sociedad en crisis, para atacar el sistema educativo positivista» (Gil, 1979, 597) que arrumba los valores morales de Francia. Hay un fondo decadentista (Urrutia, 2002, 45) con personajes desasosegados e intelectuales abocados a un fracaso definitivo. En parte, de ese caldo de cultivo pueden surgir las novelas españolas de 1902, de forma especial *Amor y pedagogía*; de hecho, el final de la novela de Bourget resulta intercambiable con los finales de las referidas novelas de 1902. La meditación sobre el conocimiento generador de dolor, al igual que en *La voluntad* de Azorín, aparece en *El discípulo*:

pero haber consagrado treinta años a una obra,
haber creído en la utilidad de esa obra, haberla perseguido
sinceramente, sencillamente, haber desechado como
injuriosas las acusaciones lanzadas por adversarios

apasionados, haberse tensado para no dudar jamás de su espíritu y, de repente, tener una prueba indiscutible, una prueba real como la vida misma, de que esa obra ha envenenado un alma, de que llevaba en sí un principio de muerte, que expande en la hora presente ese principio por todos los rincones del mundo. -¡Ah, qué cruel sacudida tenía que padecer, qué cruel herida, aunque la sacudida durase tan sólo una hora y la herida se cerrase al instante! (200).

En la novela de Unamuno se da una reflexión sobre la «formación de los jóvenes en un mundo en crisis, enfrentados ya al antiguo régimen, ya a una modernidad aún no entendida plenamente» (Urrutia, 2002, 152). El texto unamuniano apela a la pedagogía de una forma radical y desemboca en la idea de que «pedagogía es amor», tal como señala una y otra vez en las conferencias que pronuncia en esos momentos. Este es el contexto del que brota *Amor y pedagogía*, activando, sí, todas las potencialidades expresivas de la novela como género moderno y apelando al humor y la ironía como aliviaderos de los malos modos educativos glosados. Puede leerse, así, como una sátira a los sistemas pedagógicos racionalistas (Gil, 1979, 608), al modo de *Le Disciple* de Bourget; e incluso hacerse extensible a otras disciplinas tocadas de espíritu positivista fin de siglo (Delgado, 1968, 27), pero susceptible de ser interpretada como ataque a la tradición pedagógica escolástica, cuyos últimos eslabones los constituyen Spencer y Comte, o incluso como crítica al krausismo.

El fracaso del padre educador (Avito Carrascal) se verifica en el desenlace trágico con el ahorcamiento del hijo, la invocación religiosa y entrega sumisa a la esposa⁵. El personaje Don Fulgencio de Entrambosmares, próximo a Unamuno, suscita en su conversación con Avito y con Apolodoro los grandes temas del escritor (la vida como representación, el ataque al cientifismo o el

⁵ Vauthier considera el final enigmático de la novela de Unamuno paralelo a la declaración de María Sudre en la novela de Galdós, *La familia de León Roch*, que acaba muriendo también, contraponiendo el amor a la inteligencia como arma para modelar el carácter de su cónyuge (2003, 351).

asunto de la inmortalidad), apelando al mismo estilo aforístico y paradójico y ensanchando la zona del humor, a través del trazado de una caricatura que se encuentra entre las más logradas de su autor.

Final

Las intertextualidades destacadas por la crítica entre *Le Disciple* y *Amor y pedagogía* (lo mismo que había hecho Galdós con la novela de Anatole France, *Le crime de Sylvestre Bonnard* para componer *El amigo Manso*), abonan la idea de la filiación genérica pedagógica de estas novelas españolas, que recuperan la marca de la «pareja pedagógica» que caracterizaba en su origen al género francés. Para ello, los dos autores españoles han podido mirar de reojo las narraciones de esos otros dos escritores franceses, quienes a su vez habían subvertido igualmente la marca originaria del modelo de *Telémaco*. De una manera u otra, el esquema rígido de novela de instrucción se disuelve en todos los casos, al incidir en la socava de la autoridad profesoral o al dotar al personaje discente de capacidad para el autoaprendizaje. La nueva narrativa española de principios de siglo XX hará consistente una red de novelas en la que, desde estructuras de «parejas pedagógicas», se avance hacia la desintegración del modelo clásico, orientando además el género novela hacia la modernidad. Ahí se sitúan títulos como *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de Ganivet, *La voluntad* (1902) de Azorín, *El profesor inútil* (1926) y *Escenas junto a la muerte* (1931) de Benjamín Jarnés, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

BOURGET, Paul. (2003) *El discípulo*. Traducción de Inés Bértolo Fernández. Barcelona. Debate.

CLARK, Priscilla P. (1984) «The metamorphoses of mentor Fénelon to Balzac». *Romanic Review*. LXXV. 2. 200-2015.

DELGADO, Buenaventura. (1968) «*Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno y *Le Disciple*, de Paul Bourget». *Perspectivas Pedagógicas*. 21-22. 25-36.

FRANCE, Anatole. (2007) *El crimen de Sylvestre Bonnard*. Traducción de Luis Ruiz Contreras. A Coruña. Ediciones del viento.

GIL, Miguel, L. (1979) «La educación como materia novelesca (Paul Bourget- Unamuno-Pérez de Ayala)». *Cuadernos Hispanoamericanos*. CXVI. 348. 596-608.

GRANDEROUTE, Robert. (1985) *Le roman pédagogique de Fénelon a Rousseau*, 2 vols. Ginebra. Ed. Slatkine.

HAFTER, Monroe Z. (1963) «Le crime de Sylvestre Bonnard (de Anatole France) a possible source for El amigo Manso». *Symposium*, Syracuse, XVII. 123-129.

JOURDAN, Jourdan. (1993) «*Humor y pedagogía*. Variations sur le thème de l'école et de l'éducation dans les premiers romans de la *serie contemporánea* de Pérez Galdós». *Iris*. 113-156.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2001) *El amigo Manso*. Edición de Francisco Caudet. Madrid. Cátedra.

RODRÍGUEZ FONTELA, M^a de los Ángeles. (1996) *La novela de autoformación. Una aproximación técnica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Oviedo. Editorial Kassel y Universidad de Oviedo.

UNAMUNO, Miguel. (2002) *Amor y pedagogía*. Edición de Bénédicte Vauthier. Madrid. Biblioteca Nueva.

UNAMUNO, Miguel y VALENTÍ, Santiago. (2002) *Epistolario*. En la edición de *Amor y pedagogía* de Bénédicte Vauthier.

URRUTIA, Jorge. (2002) *La pasión del desánimo. La renovación de la narrativa de 1902*. Madrid. Biblioteca Nueva.

EL INFLUJO DE LAS REDES SOCIALES Y LOS DISPOSITIVOS DE INTERNET EN LA GESTACIÓN DE NUEVOS GÉNEROS NARRATIVOS

Antonio GARRIDO
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: 0000-0002-9822-8884

Resumen:

Este trabajo gira en torno al papel de los dispositivos de internet en la formación de nuevos géneros narrativos en el marco de la literatura. En este asunto los creadores no hacen sino seguir una tendencia que viene de antiguo. Primero fueron la autobiografía y los relatos de viajes, más tarde le tocó el turno a la carta y el diario, etc., y, en tiempos más recientes, internet ha comenzado a influir poderosamente, dando lugar a nuevos géneros novelescos como la novela *email*, la novela sms, la novela *whatsapp* o la novela blog. En esta operación destaca el papel del teléfono móvil en cuanto instrumento difusor y condicionante, además de la IA por cuanto cabe esperar mucho de la ayuda que puede prestar a los escritores.

Palabras clave:

Géneros literarios. Narrativa. Teléfono móvil. IA.

Abstract:

This paper deals with the function of the new internet devices in the generation of the new literary genres. In this sense, the writers of nowadays are following an old way: the first step of this appropriation were the autobiography and the travel narration,

second the letter, diary or memoirs and more recently genres that come from the cyberspace like the *email*, sms, *whatsapp* or the blog, that were popularized through the cellular. The result is the birth of new narrative genres based precisely in these devices: *email* roman, sms roman, etc. One can wait that in the next future will appear new types of novel following the same way.

Key words:

Literary genres. Narrative. Mobile phone. AI.

Se dice -y con razón- que todo lo que pasa en el ciberespacio termina por influir, tarde o temprano, en los más variados aspectos de la vida tanto en su dimensión social como individual. Uno de estos ámbitos es sin duda el de las artes, en general, y, más específicamente, la literatura. Sobre esta -y, en especial, los géneros novelescos- están ejerciendo en este momento un notable influjo las redes sociales y determinados dispositivos como el correo electrónico o los chats, entre otros. Dicho influjo se traduce en la aparición de nuevos géneros narrativos inducida por lo que está pasando desde hace ya unos años en el ciberespacio. Se trata, sin duda, de un fenómeno de apropiación por parte de la literatura de géneros con un intenso cultivo en los mundos virtuales que, en realidad, dista mucho de ser nuevo.

En efecto, la incorporación al ámbito literario de géneros nacidos en otros lugares es uno de los rasgos que mejor definen la naturaleza y funcionamiento del sistema literario desde el mundo antiguo. Entre las primeras manifestaciones de este desembarco se encuentran la autobiografía, las confesiones y los libros de viajes, seguidas, avanzado el tiempo, por las memorias, las cartas, el diario, etc. La revolución que ha supuesto la llegada de internet ha aportado nuevas formas de narrar una historia con la ayuda del correo electrónico, el *whatsapp*, los mensajes de texto (SMS), los blogs, el teléfono móvil y, de manera muy especial, la inteligencia artificial, cuyas consecuencias últimas sobre el mundo de la escritura son todavía impredecibles. De acuerdo con lo que ha sido la evolución de los géneros a través de la historia, cabría afirmar que, al menos para el público juvenil, estas nuevas formas de narrar están influyendo muy activamente en los nuevos tipos de novela

escritos en papel y puede que condicionando, en mayor o menor medida, el futuro del género. El fenómeno arrancó en los años noventa del siglo pasado y hasta el momento no ha cesado de crecer.

Puede afirmarse que la situación es hasta cierto punto similar a la que tiene lugar entre la lengua y la literatura: la existencia en el mundo práctico de formas previas de las que posteriormente se han derivado los géneros literarios. Es preciso señalar, siguiendo a Bajtín, que también en este caso cabe hablar de géneros primarios y secundarios, ya que todos ellos parten, como se ha dicho, de un uso anterior y muy intenso en el marco de la vida práctica (1982, 250-251, 289). El autor ruso insiste en que la transformación o transición de unos a otros suele ser un proceso muy largo y complejo, en el que pueden producirse cambios importantes en relación con los rasgos definitorios de los géneros, esto es, el estilo, la composición y la visión del mundo. En el caso de las modalidades surgidas o inspiradas en los mundos virtuales no cabe hablar, en absoluto, de una larga duración del proceso de cambio por la propia naturaleza del ámbito que da cobijo a estas modalidades, esto es, el ciberespacio.

Desde otros supuestos, cabe mencionar también la propuesta orientada en una dirección hasta cierto punto similar de André Jolles, quien se basa en la existencia de las ‘formas simples’ o elementales y previas, por tanto, a la instauración de los géneros como tales. El autor destaca el arraigo mental y lingüístico de las mismas, su papel intermediador entre la lengua práctica y la literatura, además de la dimensión social y su vinculación con una determinada visión del mundo (1972, 62-223). Conviene añadir que el enfoque de Jolles ha sido revisado en tiempos relativamente recientes por Walter Koch (1994), quien aumenta el número de las formas simples a cuarenta y cinco. Una postura relativamente parecida a las reseñadas es la de T. Todorov, el cual considera que los géneros son el resultado de la ‘codificación de propiedades discursivas’ (de un acto de habla, se entiende), además de ‘principios dinámicos de producción’ enraizados, por lo general, en el lenguaje (1988, 36-41). Es un enfoque que coincide plenamente con el de Bajtín en cuanto a la afirmación del origen discursivo de los géneros literarios.

Aunque no parece que, en sentido estricto, pueda afirmarse algo parecido del fenómeno que constituye el objeto de este trabajo, resulta incuestionable que los géneros narrativos del mundo virtual remiten, en primer lugar, a las correspondientes modalidades cultivadas en las redes sociales con las que comparten la intermediación de los medios o dispositivos tecnológicos de los que se valen para la interacción entre los usuarios a través de la narración de historias. Mantienen, con todo, el contacto con los géneros tradicionales vinculados al papel en cuanto a las estéticas que los acogen y las estrategias narrativas básicas, entre otras consideraciones. Los cambios o transformaciones fundamentales provienen en gran medida de las peculiaridades y capacidades de los propios dispositivos tecnológicos, que son los que, como se verá, determinan su extensión y configuración última. Por consiguiente, los nuevos géneros narrativos del ciberespacio apuntan simultáneamente en dos direcciones: hacia los dispositivos de internet y, por supuesto, hacia los géneros tradicionales. En varios trabajos de gran relevancia Luis Beltrán ha dedicado sus esfuerzos al asunto de la evolución y tipología de los géneros a la luz de las diferentes estéticas: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (2002), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad* (2017) y *Estética de la novela* (2021).

Tiene razón Alberto Vital (2012, 33-37) cuando afirma que, a partir de ahora, en la gestación de nuevos géneros habrá que estar muy atentos a sus correspondientes no literarios, los medios de comunicación de masas, las redes sociales y, por supuesto, las innovaciones tecnológicas. Concluye el autor (2012, 14): «Bajo estas condiciones, los géneros son susceptibles de analizarse como un puente potencial o real entre la literatura milenaria y la sociedad tecnológica y cibernética».

El objetivo final de este trabajo no es otro que determinar el alcance y trascendencia de estos medios para la escritura creativa, cuyas primeras manifestaciones tanto virtuales como en papel se encuentran a disposición del lector desde finales del siglo XX (y no parece que vaya a ser flor de un día, sino que han venido con vocación de permanencia). Por ello, se abordará, en primer término, el contexto que sirve de marco y justifica en gran medida el influjo de los nuevos dispositivos electrónicos sobre la creación literaria y,

más específicamente, los modos habituales de contar una historia. Se procederá, a continuación, a una presentación relativamente pormenorizada de los nuevos géneros a partir de sus manifestaciones textuales.

La primera gran cuestión que cabe plantearse es qué novedades ha supuesto la incorporación de narraciones integradas por elementos aparentemente tan diversos y con soportes tan novedosos. Se trata, como se ha dicho, de formas alternativas de contar una historia de una manera mucho más eficaz de lo que cabría suponer y, aunque en la mayoría de los casos su destinatario natural es un público declaradamente juvenil, puede muy bien afirmarse que las nuevas modalidades narrativas alcanzan también a lectores de otras edades. Cabe citar como ejemplo las dos novelas de Daniel Glattauer, a las que se hará referencia más adelante, además de la de Lorenzo Silva.

La implantación de estos medios surgidos en el seno del ciberespacio puede sorprender por lo rápido que se ha producido su expansión, pero deja de hacerlo cuando se toma en consideración el contexto de unos cambios tan llamativos y, más específicamente, a la vista de los rasgos más característicos del tiempo en que vivimos en el ámbito de la cultura. De ellos habló con precisión, a finales del siglo XX, Italo Calvino en la preparación de sus famosas conferencias publicadas posteriormente como libro con el título de *Seis propuestas para el próximo milenio*, en las que se plantean algunos caminos por los que, en su opinión, debería discurrir la literatura del nuevo milenio. Calvino habla literalmente de ligereza o levedad, de rapidez o fluidez, exactitud o precisión, visibilidad y multiplicidad, rasgos compartidos en su mayoría por los teóricos de la Posmodernidad.

Considero que los nuevos medios que sirven de apoyo a las narraciones digitales manifiestan un destacado interés por la parte frente al todo, que se traduce finalmente en la atracción por la fragmentación y la discontinuidad, además de las claras preferencias por lo breve y pequeño. De ahí el enorme auge del microcuento, por ejemplo, durante las últimas décadas, aunque cabe decir que la reacción contra esta tendencia arrancó hace décadas en Estados Unidos de la mano de autores como J. Franzen, D. Foster Wallace, P. Auster, D. Delillo, R. Ford, Hanya Yanagihara, etc. Habría que

mentonar también otros rasgos como el rechazo de historias que hagan fatigosa su lectura para el lector (no tanto por la temática como por su tratamiento), además de la rapidez entendida, en palabras de Calvino, como agilidad o ritmo narrativo, que busca el equilibrio entre la complejidad y la imaginación.

El panorama se completaría con la incorporación de la polifonía o diversidad de voces y la pluralidad de puntos de vista. Aunque tampoco aparece en Calvino, habría que mencionar la disolución del sujeto por las repercusiones que ha tenido sobre la literatura actual. Se trata, en suma, de rasgos fácilmente observables en las narraciones de este tiempo a los que no son ajenos los nuevos dispositivos del ciberespacio.

Así, pues, en lo que sigue la atención se centrará fundamentalmente en la organización y escritura de novelas a partir del formato y opciones que ofrecen los dispositivos antes mencionados. Habría que hablar también del papel determinante del teléfono móvil, ya que la mayoría de los nuevos modelos novelescos se valen de él tanto para la escritura como para la recepción de los nuevos géneros. El corpus manejado incluye textos escritos (y publicados en papel) por autores españoles, argentinos, cubanos, mexicanos, franceses y alemanes.

Para empezar, hay que señalar que las nuevas maneras de contar una historia pueden integrarse fácilmente, en cuanto a sus estéticas y contenido, en el marco de los géneros tradicionales. Entre las primeras se encuentran tres muy importantes a lo largo de la historia: la novela biográfico-familiar, la novela sentimental y la novela humorística. Según Luis Beltrán (2021, 224-227), la primera suele centrar su atención en la crisis o descomposición de la familia en un marco urbano. Se trata de una modalidad novelística muy importante cultivada con asiduidad por autores como Galdós, Balzac, Dostoievski, Unamuno, García Márquez, John Williams, Faulkner, Yourcenar, Landero... Es preciso reconocer, sin embargo, que el modelo convencional de este tipo de novela se cumple solo parcialmente en los géneros del ciberespacio.

A esta línea podrían acogerse, en primer término, las novelas que se valen del correo electrónico como *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman, en la que el protagonista deja constancia de las malas relaciones entre sus padres y, en suma, de la descomposición

familiar a partir, sobre todo, del abandono de la casa familiar por parte de la madre para convivir con una nueva pareja. También lo es parcialmente *Evelyn*, la novela de Jesús Tejera, por cuanto la protagonista ofrece una visión de una familia que se viene abajo a causa de un padre maltratador, hecho por el cual tanto la madre como los dos hijos terminan abandonando la casa donde viven hartos de tanta violencia.

Un caso especial, por tangencial, es *Mis whatsapp con mamá*, de Alban Orsini, una novela centrada en una familia monoparental compuesta por la madre, la abuela y el hijo. Con todo, el ejemplo más ilustrativo de este género es, sin duda, el de la novela blog *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari, en la que se ofrece una visión crítica pero, sobre todo, comprensiva y llena de humor de los miembros de una familia que sobrevive a los más variados contratiempos. Aunque por la temática podría adscribirse a la novela biográfico-familiar, en la práctica pesa más, a mi juicio, la importancia del humor y, por eso, me inclino a incluirla dentro de la novela humorística.

Como reconoce Luis Beltrán (2021, 97-99), lo que se denomina novela sentimental tiene también muy poco que ver con lo que la tradición entendía por tal ya que, en la Modernidad, esta modalidad ha establecido nuevas alianzas con otras estéticas y géneros. Se trata de un tipo de narración en la que destaca el papel de las emociones y, en general, la importancia del mundo interior en una relación de carácter amoroso entre dos personas. Es lo que ocurre, sobre todo, en las dos novelas de Daniel Glattauer (*Contra el viento del norte* y *Cada siete olas*), que contienen la historia de la intensa relación entre Leo y Enmi. También se incluyen en este apartado *Pulsaciones*, de Javier Ruescas y Francesc Miralles, *Volverán las naranjas*, de Xisela López, *Evelyne*, de Jesús Tejera, y *Anónima*, de Wendy Mora.

Finalmente, la novela humorística -de la que se conocen ejemplos desde el mundo antiguo en las narraciones de Luciano, Petronio y Apuleyo- se encarna, fundamentalmente, en *Más respeto que soy tu madre*, aunque el humor, un humor con caracteres y cometidos parcialmente diferentes al tradicional y solo relativamente asociado al didactismo, aparece también, aunque en menor proporción, en otras de las novelas analizadas.

Contextualizadas genéricamente las diferentes obras, queda pendiente una referencia más precisa a los diversos dispositivos empleados en estas novelas para narrar una historia, comenzando por el correo electrónico. Conviene señalar, de entrada, que este fue uno de los primeros soportes en que se apoyó la escritura de novelas que pretendían innovar aprovechando los medios técnicos y las facilidades del ciberespacio. La elección del correo contó desde el principio con una cierta ventaja y es que, desde la misma denominación, remitía a una institución secular como es la del correo postal, cuyas características eran bien conocidas por los destinatarios. El correo ha funcionado desde siempre como un vehículo al servicio de la comunicación entre particulares moviéndose, por tanto, en el ámbito de lo privado. Habría que destacar, en primer lugar, su naturaleza esencialmente dialógica -se trata, en definitiva, de un remedo de la conversación oral- la relevancia de las emociones y afectos en su interior, además de la narración de hechos en torno a todo aquello que rehúye por definición las miradas ajenas al ámbito de la privacidad.

Desde la última década del siglo XX proliferan las novelas cuya estructura se nutre de correos electrónicos con dos o más corresponsales y temáticas de la más diversa índole y, aunque no en todos los casos, con la relativa presencia del humor como factor envolvente. Cabe destacar, entre otras, las dos novelas de Daniel Glattauer, la de Jesús Tejera, además de *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman. En relación con los dos primeros, cuyas obras tomo como ejemplo, puede decirse que, al margen de la complejidad de la trama, el elemento más beneficiado de estas novelas son los personajes no solo porque de ellos depende la enunciación narrativa y el protagonismo de los hechos contados sino también temática y compositivamente, ya que la historia los mantiene permanentemente en primer plano. Al tratarse, en el fondo, de una larga conversación, la narración se retroalimenta sistemáticamente a partir de los mensajes de cada interlocutor. Un rasgo destacado de este género es la reducción más que notable, en relación con el correo postal, del tiempo transcurrido entre la emisión del mensaje y la respuesta del interlocutor, lo que favorece notablemente la sensación de actualidad.

Tanto en el caso de *Evelhne* como en el de las dos novelas de Glattauer la narración, que arranca aparentemente con otros fines, termina propiciando el surgimiento de una historia amorosa. La primera bascula entre la moderna novela biográfico-familiar y, sobre todo, la de carácter sentimental, mientras las de Glattauer apuntan directamente, casi desde el principio, al establecimiento de una relación amorosa no exenta de dificultades, una vez superado el equívoco que da lugar al contacto inicial. El ritmo normal de la correspondencia es de un correo al día en *Evelyn* y de varios, generalmente, en el caso del segundo autor.

Entre los elementos formales que se repiten al comienzo y al final de las narraciones figuran las referencias temporales, el asunto, el destinatario junto con la frase de contacto o saludo, la despedida y el nombre del remitente. Con todo, es preciso señalar que existen diferencias notables entre las novelas analizadas. En *Evelhne*, los correos conservan las marcas identificadoras de un *email*, dejando constancia en cada mensaje de la fecha, el destinatario, el cuerpo del correo y la despedida por parte del emisor. La situación más llamativa es la de *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman: en la mayoría de los correos no se hace mención alguna al destinatario, se prescinde también por completo de referencias exactas a la fecha en el inicio del mensaje y tampoco aparece siempre al final el nombre del remitente. Lo que es constante en esta obra es el cierre de todos ellos: el enlace para conectarse seguido de una invitación a hacer uso del programa.

Otro rasgo de *La vida en las ventanas* es que se trata de un verdadero monólogo porque el destinatario, Marina, no responde nunca a los correos que le envía Net y de ahí que la novela parezca una autobiografía en su globalidad, a ratos una confesión y cabe hablar incluso de una novela familiar y de aprendizaje. La actitud del emisor parece responder a un intento de calmar su mundo interior, un mundo marcado por la separación del ser querido, una vez consumada la ruptura de la relación, con la secreta, aunque mitigada esperanza, de reanudarla.

Las novelas *whatsapp* ocupan un lugar importante en la revolución que está experimentando la novela con la incorporación de los dispositivos digitales. Queda patente su orientación hacia lectores jóvenes desde el momento en que se pretende que no solo

su escritura sino también la lectura se lleven a cabo a través del teléfono móvil, lo que facilita su recepción en cualquier lugar. Se trata, por exigencias del género que sirve de modelo en este caso, de diálogos con mensajes muy breves, acompañados, en determinados casos, de ilustraciones y emoticones: no aparecen en *Pulsaciones*, de Javier Ruescas y Francesc Miralles, pero sí en *Mis whatsapp con mamá*, de Alban Orsini, una novela que se acoge a la estética del cómic. La impresión que tiene el lector es que se encuentra ante un género mucho más ligero y dinámico, por ejemplo, que el de la novela *email* y con un número de intervinientes que varía notablemente de una novela a otra. Puede que, por exigencias del medio, se recurra a un lenguaje más estereotipado o convencional, como corresponde a la jerga juvenil, pero el diálogo ayuda a perfilar de un modo muy eficaz el carácter de los personajes. Otro rasgo habitual bastante destacado es la inmediatez temporal en las respuestas y la posibilidad de intercambiar numerosos mensajes a lo largo de una pequeña fracción de tiempo.

La segunda novela (*Pulsaciones*) comienza aludiendo al programa empleado y explicando el título: el término ‘pulsaciones’ se refiere a las que lleva a cabo el usuario en la pantalla del teléfono. Se ofrece, además, una información muy escueta sobre los diferentes personajes respecto de la edad y el signo del zodiaco, y, en cada mensaje, aparecen la fecha y el día de la semana, además de la hora de la emisión del mismo y el momento en que cada uno se desconecta (si es el caso). Arranca el domingo 3 de agosto y remata el sábado 23 del mismo mes. Así, pues, el libro está dividido en jornadas, que se inician con una cita de Buda y se cierran con un recuento del número de pulsaciones, de los participantes y el tiempo de conexión; también aparecen de vez en cuando emoticones. Los diálogos son muy vivos y responden a la edad y manera de entender la existencia propia de la adolescencia (o primera juventud). Se trata de una historia de amor.

Volverán las naranjas, de Xisela López, es una novela construida a base de SMS, que presenta como elemento diferencial las contadas pero importantes intervenciones del transcriptor de los 704 SMS que contiene el móvil encontrado en el lugar del accidente; se trata, pues, de una variante del manuscrito encontrado. En este caso, la transcriptor es Alex, una guardia civil del grupo de

atestados, a quien se le confía la tarea de revisar el teléfono móvil de los accidentados. Los SMS hablan de la relación de una pareja de casados que vive un momento de crisis, motivo por el cual ella inicia un intercambio de mensajes con alguien que, aparentemente, se ha equivocado de destinatario. Más adelante se descubre que el corresponsal es el propio marido, quien se ha valido de esta estratagema para tratar de salvar su matrimonio.

La novela blog –me refiero aquí a las editadas en papel, ya que en las virtuales el modelo reviste una gran complejidad, según Hernán Casciari (2005, 1-5)– se diferencia un tanto del resto de manifestaciones, dado que en este caso no hay más que un emisor que, siguiendo la norma de los géneros de la autobiografía, se convierte en el único foco o punto de vista a través del cual se percibe el universo narrativo y los seres que lo pueblan. En efecto, este género sigue predominantemente los pasos del diario aunque, como en el resto de los casos, sin ajustarse del todo a los requisitos habituales del género. En *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari, son relativamente pocas las referencias temporales (ahora, ayer, anoche, la semana pasada, el día del mes o de la semana...), suelen aparecer en el arranque de la unidad correspondiente y denotan, como cabe suponer, proximidad temporal al momento de la enunciación. Es un hecho que contribuye a resaltar la importancia del presente, tan característico del diario, aunque no conviene olvidar la relativa abundancia de analepsis. En esta novela se ofrece una panorámica bastante completa de una familia -compuesta por el padre, la madre, tres hijos y el abuelo paterno- tamizada por el humor, un humor a veces disparatado, pero muy eficaz en cuanto al efecto de la novela sobre el lector.

Una primera diferencia con el resto de géneros y obras analizadas es la extensión de cada unidad compositiva (81 en total) que abarca, por lo general, entre dos y cinco páginas. En ellas se toca una amplia variedad de asuntos como el físico o aficiones de los personajes, sus relaciones amorosas, el sexo, las dificultades del día a día, sus puntos débiles, etc. El panorama puede parecer, en principio, desolador, pero no lo es en absoluto gracias a los poderes paliativos del humor por medio del cual se filtra una mirada relativamente compasiva sobre uno de los personajes.

El segundo ejemplo de este género es *El blog del inquisidor*, de Lorenzo Silva, un texto mucho más complejo en términos compositivos, que también recurre en el arranque al procedimiento del manuscrito encontrado (en este caso, un texto colgado en internet). No es una novela orientada a un público juvenil sino más bien a adultos por los asuntos que trata a partir del hallazgo de las actas de un juicio de la Inquisición que encuentra casualmente una antigua estudiosa del Santo Oficio mientras se mueve por internet. Se trata, en definitiva, de un recurso que facilita la narración por parte del llamado ‘inquisidor’ –el personaje que ha colgado en la red las mencionadas actas– de su vida a través de la identificación establecida con los personajes que protagonizan el juicio de la Inquisición en el siglo XVII (contenido en las actas encontradas). El didactismo ocupa un lugar importante en el desarrollo de la novela.

Habría que reseñar como remate de este apartado la existencia de narraciones híbridas. El caso más llamativo es el de *Anónima*, de la mexicana Wendy Mora, novela en la que se mezcla sistemáticamente el blog con el *whatsapp*. El primero ocupa dos tercios del texto como mínimo y el resto corresponde a los *whatsapp*s. Conviene señalar que en esta narración se disponen de forma alternativa los blogs de los dos personajes fundamentales, Elisabeth y Alex. Como en el caso de *Pulsaciones*, la historia arranca –y esto es muy importante de cara al interés narrativo– con un error respecto del destinatario –algo ya visto anteriormente en el caso de *Cada siete olas*– y termina consolidándose como una relación tanto en el mundo virtual como en la vida real.

En una proporción mucho menor, también se constata la presencia de mezclas en *Más respeto que soy tu madre*, en la que aparecen, avanzada la narración, cinco páginas con SMS (136-141). Lo mismo cabe decir de *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, de Pablo Tusset, en la que se insertan nueve páginas de *whatsapp*s (302-210). Con todo, el ejemplo más extremo de hibridismo genérico es sin duda *Rom com*, de Claudia Muñoz, novela en la que conviven el *whatsapp*, dominante, los SMS, la carta y el *podcast*, en el marco de una narración, que bien puede considerarse un blog o una narración autobiográfica, cuyo asunto central es el desamor, además del maltrato, la crisis de la amistad, etc.

Cabe decir, en resumidas cuentas, que en todas estas novelas se precia de manera muy notable el influjo de los diferentes dispositivos de internet y, en general, de las redes sociales en la configuración de la narración y el impacto sobre el receptor así como, principalmente, la inmediatez temporal que preside las historias narradas. Cabe mencionar, además, como rasgos generales, que la función narrativa es asumida -con la excepción de las novelas que se valen del blog- por los respectivos personajes que dialogan y asumen la parte que les corresponde en cuanto narradores.

En cuanto a la inteligencia artificial, poco cabe añadir respecto de sus enormes capacidades -tan propaladas por la crítica especializada- y de la gran ayuda que puede prestar los escritores siempre que no pretenda suplantar su creatividad.

Puede decirse, a modo de conclusión, que no todo es ruptura en estos géneros surgidos en seno de los mundos virtuales, sino más bien que tradición e innovación se alían también en estas novelas, que sin duda terminarán dejando algún tipo de huella en los géneros novelescos convencionales, un fenómeno, por otra parte, bastante habitual en la historia de la literatura.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail M. (1979). «El problema de los géneros discursivos». *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI. 248-293.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017). *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021). *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid. Siruela.

CASCIARI, Hernán (2005). *Más respeto que soy tu madre*. Barcelona. Plaza & Janés.

CASCIARI, Hernán (2005). «Un acercamiento estructural a la blognovela». *Telos*. 65, 5.

GLATTAUER, Daniel (2011). *Contra el viento del norte*. Traducción de Macarena González. Madrid. Alfaguara.

GLATTAUER, Daniel (2010). *Cada siete olas*. Traducción de Macarena González. Madrid, Alfaguara.

JOLLES, André (1972). *Las formas simples*. Traducción de Rosemarie Kempf Titze. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

KOCH, Walter A. (1994). *Simple Forms: An encyclopaedia of simple text-types in lore and literature*. Bochum Universitätsverlag Dr. Norbert Brouck.

LÓPEZ, Xisela (2014). *Volverán las naranjas*. Barcelona. Espasa.

MANJARÉS FREYLE, Annabel (2011). *El papel que desempeña el blog masrespeto.blognovelas.es de Hernán Casciari en la creación de un nuevo género literario, la blognovela*. Trabajo de fin de grado. Universidad Sergio Arboleda – seccional Santa Marta, Escuela de comunicación y Periodismo.

MARÍN ABEYTUA, Diego (2004). «El correo electrónico como nuevo género epistolar en la literatura actual.» En VVAA. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Miguel Ángel Muro Munilla (coord.). Fundación San Millán de la Cogolla- Universidad de la Rioja, 738-749.

MORA, Wendy (2022). *Anónima*. Barcelona. Planeta.

NEUMAN, Andrés (2002). *La vida en las ventanas*. Madrid, Espasa.

MUÑIZ, Claudia (2024). *Rom com*. Barcelona. Penguin Random House.

ORSINI Alban (2014). *Mis whatsapp con Mamá*. Barcelona. Penguin Random House.

RUESCAS, Javier y MIRALLES, Francesc (2022). *Pulsaciones*. Boadilla del Monte. SM.

SILVA, Lorenzo (2010). *El blog del inquisidor*. Barcelona. Destino.

TEJERA, Jesús (2018). *Evelhne*. Málaga. Ediciones del Genal.

TODOROV, Tzvetan (1987). «El origen de los géneros». Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Traducción de Antonio Fernández Ferrer. Madrid. Arco/libros, 1988. 31-48.

VITAL, Alberto (2012). *Quince hipótesis sobre géneros*. México DF. UNAM.

TEATRO Y DIDACTISMO NOTAS SOBRE TRES MOMENTOS CLAVE

Claudia GIDI
Universidad Veracruzana
ORCID: 0000-0002-8581-0963

Resumen:

En este ensayo parto de la hipótesis de que existen diversas expresiones teatrales que guardan algún vínculo con la estética del didactismo. Reviso, en términos muy generales, cómo se ha dado dicha relación en tres momentos relevantes de la historia; centrando la atención en la función social que se le ha atribuido al teatro, al mismo tiempo que intento no perder de vista la aspiración utópica que lo acompaña.

Palabras clave:

Didactismo, Teatro, Utopismo, Conflicto dramático

Abstract:

In this essay, I hypothesize that there are various theatrical expressions that bear some connection to the aesthetics of didacticism. I review, in very general terms, how this relationship has developed at three key moments in history, focusing on the social function attributed to theater, while simultaneously attempting to keep in mind the utopian aspiration that accompanies it.

Key Words:

Didacticism, Theater, Utopianism, Dramatic conflict

En GENVS. *Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*, Luis Beltrán Almería se propone, en un esfuerzo abarcador nada frecuente en los estudios literarios, dar cuenta de las grandes líneas que ha seguido la imaginación –y por lo tanto la cultura– a lo largo de la historia de la Humanidad. Desde una perspectiva histórico-filosófica, analiza dichas líneas sin perder de vista su relación con las grandes revoluciones que se han vivido en el transcurso de los siglos. De esta manera, considerando el vínculo esencial que se establece entre desarrollo social y producción estética –pero resguardándose de pensar esta relación como un proceso mecánico–, el investigador establece un mapa de la imaginación, tal como se forja en las grandes etapas culturales, para observar cómo se plasma en la literatura universal. De esa rica y abarcadora propuesta, que sin duda contribuye a la comprensión global de las formas artísticas en tanto que fenómenos históricos, evolutivos, de larga duración, me interesa en esta ocasión aproximarme a considerar, como punto de partida para mi propia reflexión acerca del teatro, tan solo uno de los caminos que puede seguir la imaginación literaria: el del didactismo; porque considero que, en virtud de su afán por construir una conciencia, un *ethos*, ya sea en el plano de lo moral o de lo simbólico, dicha estética guarda especial cercanía con el género dramático. Es decir que el teatro, sin ser propiamente un género didáctico –como lo son los refranes, las parábolas, los aforismos y el ensayo, entre otros– se puede orientar fácilmente hacia el didactismo; en parte, quizás, gracias a una de las características esenciales de la forma dramática centrada en la acción: el *conflicto dramático*.

Especialmente interesante para mi intento de indagar sobre el teatro es el didactismo que Luis Beltrán llama retórico. Dicha vertiente, que puede tener múltiples matices, pero en la que destaca el polemismo, se establece como una querella no entre individuos sino entre ideas o principios. La lucha con el otro –afirma Beltrán– es «la única vía para el crecimiento de la conciencia» (2017, 223). Mi propuesta es que el teatro es un terreno fértil para el desarrollo de ciertas formas de didactismo, en virtud de que el *conflicto dramático* propicia también la pugna no solo entre voluntades particulares,

sino entre valores y visiones de mundo¹. Parto, pues, de la hipótesis de que existen diversas expresiones teatrales que guardan algún vínculo con la estética del didactismo; vínculo que en ocasiones se manifiesta de forma soterrada, mientras que en otras resulta mucho más evidente.

Para pensar en las formas sutiles de relación con el didactismo, baste mencionar que la búsqueda inquebrantable de la verdad, que es también aspiración esencial para el hombre de bien, ha sido el motor fundamental de muchas de las grandes obras de la dramaturgia occidental; pensemos, por solo evocar uno cuantos títulos, en *Edipo*, *Hamlet*, o *El enemigo del pueblo*. Por otro lado, vale la pena recordar que en periodos importantes de la historia se ha tenido al teatro por instrumento relevante para la formación de las conciencias, haciendo énfasis en sus funciones sociales, claramente didácticas. Así ha ocurrido, por mencionar un par de ejemplos disímiles, con el teatro evangelizador², o en el teatro popular callejero de crítica política y social³. Sin embargo, ante la posibilidad casi infinita de variables del didactismo en el drama, he elegido revisar muy brevemente tres momentos de la historia del teatro en los que el contacto con el didactismo se presenta de maneras contrastadas, lo que me permite dar una idea del amplio abanico de formas en que el teatro guarda relación con el impulso didáctico. Así pues, intentaré exponer, aunque en términos muy generales, cómo es que observo dicha relación en la antigüedad clásica griega, durante

¹ Recordemos con Hegel que «la acción dramática no se limita a la simple ejecución imperturbada de un fin determinado, sino que estriba en coyunturas, pasiones y caracteres de todo punto colisionantes y lleva, por consiguiente, a acciones y reacciones que hacen por su parte necesario a su vez un allanamiento de la lucha y de la disensión». (1989, 831-832).

² El teatro evangelizador fue un medio de difusión ideológica y un método notable para la catequesis en el Virreinato de la Nueva España. Caracteriza a este tipo de obras, además del objetivo básico de educar en las normas de la vida cristiana, su carácter dogmático y serio.

³ En México el teatro callejero tiene una larga historia, que se ha desarrollado sobre todo en la capital del país. En el siglo xx proliferaron los grupos que buscaban influir directamente en la vida de su auditorio. Como parte de sus estrategias didácticas y para garantizar la transmisión de determinados valores, no es extraño que utilizaran el debate con el público al término del espectáculo.

el clasicismo⁴, y en el siglo XX, particularmente con la propuesta de teatro épico de Bertolt Brecht. Con todo, debo precisar que no analizaré obras dramáticas específicas porque aspiro únicamente a reconocer cuál ha sido la función social que se le ha atribuido al teatro en esos periodos particulares de la historia.

Pero antes de atender esas expresiones teatrales quisiera señalar la relación que existe entre didactismo y utopía, pues creo que puede arrojar luz acerca del problema que intento tratar. Con toda claridad, Luis Beltrán señala que caracteriza al didactismo su vínculo con una utopía estético-moral: «la búsqueda de la bondad, de la excelencia, la aspiración a un ser humano superior» (Beltrán 2017, 217). Y en mi opinión, esta misma aspiración utópica se puede identificar y resulta relevante para los tres momentos de la historia del teatro que comentaré más adelante. Me referiré al *pensamiento utópico* o al *utopismo* para aludir no a las obras que surgieron a partir de la *Utopía* de Tomás Moro en 1516, que llegó a convertirse en un género literario –aquellas que conciben una sociedad ideal, aisladas en el tiempo y el espacio, que se presentan aparentemente al margen de la causalidad histórica–, sino para designar una visión de la realidad que cuestiona el mundo actual y se permite la esperanza de un mundo mejor. De modo tal que se pueda ser un utopista sin crear una utopía en sentido estricto.

Contra lo que se afirma en general, la utopía no constituye un género de la literatura de evasión. La mayoría de las utopías estimulan la reflexión sobre una determinada época y han orientado la imaginación hacia lo que podría ser, ‘deber ser’ concebido siempre en función de los valores imperantes en la sociedad del autor. Casi todos los utopistas [...] estuvieron en contacto con los acontecimientos

⁴ Entenderé por clasicismo la corriente estética que busca inspiración en la antigüedad clásica, tanto griega como latina. Se suele considerar al siglo XVIII como la centuria clasicista por excelencia, aunque en Francia esta corriente se desarrolla el siglo XVII. En el apartado correspondiente aludiré a las ideas de pensadores franceses, españoles y alemanes, sin pretender con ello negar las diferencias que existen entre las manifestaciones artísticas de dichos países. Con todo, me parece que es indiscutible que comparten características generales, como el preceptismo, la importancia del decoro, así como una idea moral de la literatura, entre otras.

políticos, sociales y económicos de su tiempo, y basados en ellos escribieron sus obras (Ainsa, 1999, 44).

Asimismo, conviene no perder de vista que existen dos orientaciones diferentes de utopismo: aquel que pretende dirigir y normar la vida en su afán por lograr una sociedad más armónica y mejor; y otro, de carácter más subversivo, que aspira también a lograr un mundo mejor, pero se opone a la reglamentación y se encamina hacia la libertad. Así pues, el vínculo entre realidad y utopía es fundamental, en la medida en que el pensamiento utópico se relaciona con los ideales, los símbolos, los movimientos sociales, las creencias de su tiempo, para proponer el tránsito hacia un mundo mejor... En todo caso, se observa un componente desiderativo que, como veremos, aparece en las manifestaciones culturales y teatrales que me ocuparán a continuación.

I

Porque Zeus puso a los mortales
en el camino del saber, cuando estableció
con fuerza de ley que se adquiriera
la sabiduría con el sufrimiento

Agamenón de Esquilo (2008, 380)

En la Atenas del siglo de Pericles las representaciones trágicas tenían una función no solo religiosa, ya que se les atribuía también una misión educadora. Los poetas trágicos asumían su responsabilidad en la formación de los ciudadanos; y su autoridad intelectual era valorada y reconocida por todos. Podría comenzar apelando a distintas autoridades en la materia para sustentar estas afirmaciones, pero quisiera iniciar observando cómo hay indicios del papel relevante que tenían los poetas en la sociedad de su momento en otra expresión teatral, pero de signo cómico. Me refiero a *Las ranas* (405 a de C) de Aristófanes. La situación que se plantea en la comedia es la siguiente: desaparecidos los grandes poetas, se hace necesario que Dionisio, el dios del teatro, se dirija al Hades en busca

de «un poeta de talento» (2007, 222) que pueda ayudar a la ciudad a salir del momento crítico en que se encontraba. Esto da lugar a una contienda entre Esquilo y Eurípides para determinar cuál de los dos es el más adecuado para cumplir la tarea. Dionisio no está seguro de a quién elegir, pues considera a uno más sabio pero el otro le proporciona mayor placer. Durante el debate que se suscita entre ambos, Eurípides declara que fue él quien enseñó a los espectadores a razonar y reflexionar mediante el arte. Sin embargo, el poeta que resulta elegido es Esquilo, en virtud de su capacidad para enseñar y ser útil a sus compatriotas; por lo que podía ofrecer el impulso moral necesario para reconstruir la armonía y recuperar la grandeza de Atenas. Poco antes de que emprendan el regreso, Plutón despidió al poeta que abandona el Hades con palabras que dejan muy en claro que su misión será educar a los necios: «Ve en buena hora, Esquilo. Márchate y salva esta ciudad con tus buenos consejos y educa a los insensatos, que son muchos» (2007, 315).

Como puede observarse en la comedia de Aristófanes, el teatro era importante también por razones cívicas, ligadas a la formación del ciudadano. Los poetas educaban al pueblo griego; y de forma muy particular, los trágicos. No olvidemos que en las tragedias, los dramaturgos recordaban los mitos, fundamentales para la formación de los jóvenes; y reflexionaban sobre las grandezas y las miserias de la condición humana. Sin embargo, los mitos no se asumían como revelaciones dogmáticas. Por el contrario, estaban sujetos a libre examen y a la constante reelaboración por parte de los poetas.

Bajo las máscaras de los actores trágicos el espectador percibía la humanidad, que se mostraba en unas figuras de especial grandeza y noble prestigio. Pero la tragedia no ensalzaba a los héroes muertos, como tales gloriosos difuntos, sino que les confería una significación para el presente. Era una lección para el mundo real, una representación simbólica de las peripecias y catástrofes que amenazan al existir humano (García Gual, 1992, 9).

Los espectadores observaban a los héroes luchando contra el destino, o enfrentándose a graves y complejas situaciones, de las

que solo se podían salvar mediante la *phrónesis*; virtud que se aprendía a través del esfuerzo y la práctica, en la imitación de los modelos, pero que supone también la formación de criterio, del buen juicio, ligado no solo a un ejercicio intelectual sino también al debido gobierno de las pasiones. No se trata, pues, de seguir normas rígidas, sino de propiciar la capacidad para descubrir lo que es mejor en circunstancias extremadamente difíciles. Martha Nussbaum afirma que «la tragedia contribuye al conocimiento de uno mismo precisamente explorando lo temible y lo que mueve a la piedad. Esta labor la lleva a cabo suscitando dichas pasiones» (2004, 482).

En la gran obra de Werner Jaeger: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, el filólogo alemán ofrece diversos ejemplos de cómo en la tragedia griega se puede reconocer una poderosa fuerza educadora; que supone el sentimiento de pertenencia a una comunidad y con ella la asunción de la propia responsabilidad frente a los otros. Desde su punto de vista, es en Sófocles donde más claramente se da el enlace creador entre poesía y educación, ya que en su obra se ilustra el precepto délfico *Conócete a ti mismo*. Sus personajes con frecuencia encarnan la más alta *areté*, «tal como la conciben los grandes educadores de su tiempo» (Jaeger, 1962, 257). Poesía y educación se dirigen al mismo fin, sin que esto suponga que las tragedias nos proporcionan máximas, fórmulas simples que guíen nuestra conducta. La enseñanza poética que procede de la tragedia quizá tenga que ver con la universalidad de los dilemas que recrea, con las emociones y la reflexión que se suscitan en los espectadores⁵.

Hay que mencionar también que Jaeger no pasa por alto el vínculo de la comedia con el didactismo; género que de manera jocosa recrea lo reprobable y ridículo, y que en su momento culminante —con Aristófanes a la cabeza— adquiere una clara misión educadora.

⁵ «Los dramas trágicos conmueven nuestra inteligencia y sensibilidad en un sentido aleccionador, en virtud de su naturaleza artística y poética, y dan lugar a una comprensión de la propia situación y la de los otros. El poder del arte poética para afectar nuestra sensibilidad y ensanchar nuestra capacidad de empatía y comprensión le confiere a ciertas obras un papel ético de primera importancia» (Trueba, 2004, 127-128).

La tarea de la comedia se convirtió cada día más en el punto de convergencia de toda crítica pública. No se limitó a los «asuntos políticos» en el sentido actual y limitado de la palabra, sino que abrazó todo el dominio de lo público en el sentido griego originario, es decir, todos los problemas que en una u otra forma afectan a la comunidad. Censuraba, cuando lo consideraba justo, no sólo a los individuos, no sólo esta o aquella actividad política, sino la orientación general del estado o el carácter del pueblo y sus debilidades (Jaeger, 1962, 330).

Como vemos, también la comedia asumía su responsabilidad frente a la polis, contribuyendo a la formación de los ciudadanos y al mejoramiento de la vida pública. Por tanto, conviene no perder de vista que el impulso didáctico alienta en las dos direcciones en las que –siguiendo a Luis Beltrán– se bifurca el didactismo en el mundo histórico: una seria y otra cómica (también joco-seria).

Naturalmente no aspiro en estos breves apuntes a dar cuenta de la complejidad del teatro clásico griego, solo intento llamar la atención sobre algunos asuntos que considero relevantes: por una parte, que desde sus orígenes en la historia de la cultura occidental, el drama ha guardado algún vínculo con el didactismo, sin que esto suponga su subordinación a una finalidad educadora, ni que se trate de un didactismo explícito o ramplón que se traduzca en ninguna moraleja. Hegel advierte que en la tragedia griega, la dimensión ética subyace al conflicto que se da entre los caracteres antagónicos. El *ethos* que se objetiva en la acción libremente asumida por los personajes da lugar a la confrontación, sin que ninguna de las partes en conflicto sea poseedora de la verdad absoluta. Por tanto, con frecuencia la solución del conflicto supone la destrucción de los caracteres, como el único medio para restaurar el orden e imponer la justicia. En mi opinión, la función didáctica de la tragedia se encuentra en la posibilidad de descubrir, probablemente tras la experiencia de la anagnórisis, lo que los seres humanos tenemos en común y los peligros que amenazan nuestra existencia, para, en el mejor de los casos, movilizar nuestra propia capacidad de transformación. Es un hecho que el actuar humano, que enfrenta

tantas incertidumbres, entraña siempre un riesgo, y conlleva el peligro de equivocarse. Pero el impulso utópico que se ha puesto de manifiesto en los actos más nobles y esforzados de la humanidad puede llevarnos también a trascender los conflictos, ofrecer resistencia, y mantener vivo el deseo de un mundo mejor.

II

Después del púlpito,
que es la cátedra del Espíritu Santo,
no hay escuela para enseñarnos
más a propósito que el teatro...

Desengaños al teatro español (1996, 156)
Fernández de Moratín

Quizá no haya existido otro periodo de la historia en el que se le haya impuesto al teatro una misión educativa y hasta moralizante como en el clasicismo. Un gran número de pensadores de la época se preocuparon por reformar el comportamiento social, y por lo tanto «configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz» (Carnero, 1994, 39). Para cumplir su objetivo y llegar a una gran mayoría carente de educación, el camino ideal era enseñar deleitando; es decir, a través del arte y la literatura. De entre ellos, el teatro constituía una forma especialmente favorable, por no requerir de ninguna habilidad lectora y por ser ampliamente aceptado y disfrutado por diversos sectores de la sociedad. Pero sobre todo, porque se le reconocía al arte teatral un poderoso influjo sobre el pueblo, al que se tenía en general por ignorante y susceptible de manipular⁶. Para cumplir cabalmente su misión educadora, el

⁶ Así lo expresó una y otra vez Fernández de Moratín; sirva de ejemplo el siguiente texto: «Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo; éste no tiene otra escuela ni ejemplo más inmediatos que seguir los que allí ve, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que le gobiernan. Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse, es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes,

teatro debía observar dos requisitos básicos: entretener sin perder de vista la transmisión de un mensaje moralmente adecuado, y configurar el texto dramático de manera tal que el espectador hiciera suyos la ideas y valores que se le propusieran. En otras palabras, el teatro debía seguir una serie de requisitos tanto axiológicos como estéticos (Carnero, 1994, 39-40).

De esta aspiración claramente didáctica se desprende el furor doctrinario de la Francia del siglo XVII. En sus preceptivas es posible encontrar un sinnúmero de reglas, en las que se trataba, entre otros asuntos, el de la utilidad del arte. Partiendo fundamentalmente de las ideas expresadas por Horacio, en el sentido de que el arte debía dar placer e instruir, los neoclásicos franceses –como se les suele llamar mayoritariamente– ponían el énfasis en la instrucción. Para cumplir con su función moral, la tragedia, por ejemplo, no debía aspirar a propiciar la catarsis, sino a poner sobre la escena la justicia poética, que recompensa el bien y castiga el mal. No es de extrañar, por lo tanto, que frente a los embates que sufriera el teatro de la época por parte de la iglesia, dramaturgos como Jean Racine hayan apelado precisamente a la ejemplaridad de la tragedia para defenderse de sus detractores. En su prefacio a *Fedra*, por ejemplo, el gran trágico declara:

Lo que puedo asegurar es que yo no he escrito otra obra en que la virtud sea puesta tan de relieve como en ésta: las menores faltas son en ella severamente castigadas. El solo pensamiento de un crimen se contempla con tanto horror como el crimen mismo; las flaquezas del amor se consideran como verdaderas debilidades; las pasiones se presentan ante los ojos únicamente para mostrar todo el desorden de que son la causa, y el vicio se pinta por todo con los colores que lo hacen resaltar y despertar el odio por su deformidad (Racine, 1975, 412).

En el mismo sentido, unas líneas adelante, el dramaturgo agrega que aspiraba a la enseñanza de la virtud; lo que quizá lograría

obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante» (Fernández de Moratín *apud* Rull, 1987, 84).

la reconciliación entre la tragedia y la gente piadosa que la ha condenado en los últimos tiempos.

Así pues, por mor de formar mejores y más felices ciudadanos, en el clasicismo se estableció que la más alta misión del teatro era educar, aunque sin perder nunca su disposición para entretener. Esta aspiración francamente didáctica quedó explicitada en artes poéticas y escritos diversos de la época, como los de Rene Rapin, Jean-François Marmontel, José Clavijo y Fajardo o Gaspar Melchor de Jovellanos; pero quisiera citar, solo un ejemplo más, ahora del pensador español, Ignacio de Luzán. En el Capítulo III de *La poética*, titulado «De la instrucción en todas las artes y ciencias», se lee lo siguiente:

El poeta puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir sus lectores, ya en la moral, con máximas y sentencias graves, que siembra en sus versos; ya en la política, con los discursos de un ministro en una tragedia; ya en la milicia, con los razonamientos de un capitán en un poema épico; ya en la economía, con los avisos de un padre de familia en una comedia (Luzán, 1977, 197).

En la aspiración didáctica que atraviesa el clasicismo hay también una visión utópica, que en la mayor parte de los casos podríamos llamar totalizante, porque no admite la diferencia, sino que busca reglamentar todos los aspectos de la vida, tanto pública como privada. Por ello, tiende a resolver los problemas de una vez y para siempre, a imponer la homogenización, y a favorecer los discursos autoritarios. Sin embargo, en el caso de Friedrich Schiller, como veremos a continuación, la aspiración didáctica que le confiere a la literatura se expresa con tonos mucho más reflexivos y pletóricos de esperanza. El poeta alemán propugna un artista que asuma una actitud menos inflexible que la del hombre docto, y lo conmina a despreocuparse de la fama y el propio beneficio, para ofrecer su trabajo como un regalo para la humanidad. Desde su perspectiva, para convertirse en un auténtico educador, el artista debe no solo mostrar la belleza y la armonía sino representar a los hombres tal y como debieran ser. Cito el final de la Carta novena,

porque me parece que echa luz a sus ideales y sobre las virtudes del arte.

En vano derribarás sus máximas, en vano condenarás sus actos, pero bien puedes intentar poner en sus ocios tu mano creadora. Echa fuera de sus diversiones el capricho, la frivolidad, la rudeza, y así los desterrarás insensiblemente también de sus acciones y, por último, de sus sentimientos. Donde quiera los encuentres rodéalos de formas nobles, grandes, colmadas de espíritu, cércalos con los símbolos de lo eminente, hasta que la apariencia triunfe sobre la realidad y el arte sobre la naturaleza (Schiller, 2019, 86).

Desde el punto de vista de Schiller, advierte Digiorgio, el artista puede lograr lo que los sabios y eruditos no han conseguido; y es gracias al gran juego del arte que el mundo puede alcanzar la plenitud (Digiorgio, 2018, s/f).

No puedo detenerme a considerar el gran número de principios que el neoclasicismo le exigió al arte dramático para cumplir con su objetivo de crear un teatro didáctico y razonable; pero sí quisiera aludir al requisito fundamental de promover y mantener en todo momento la *ilusión teatral*, que le permitiría al espectador identificarse plenamente con lo que ocurría en el escenario. Y me quiero referir a ella porque dicha identificación puede promover en el espectador la aceptación acrítica de determinados valores. Lo que nos sitúa frente a una forma del didactismo que contrasta con el de la Grecia clásica, que acabamos de comentar, pero también con el que siglos después propondrán creadores escénicos como Bertolt Brecht; quien –como veremos más adelante– buscará también un teatro didáctico, de fuerte compromiso social, pero que opera no con el efecto de *ilusión* sino con su antípoda: el de *distanciamiento*.

Pero antes de dar un gran salto en el tiempo, quisiera considerar otra expresión del didactismo, que también se ubica en el clasicismo francés, pero que cuestiona los valores establecidos, que se aleja de la tragedia y se vincula con el espíritu de la risa. Me refiero al teatro de Jean-Baptista Poquelin, Molière, que se rio de la

impostura, la vanidad, la estupidez, o la avaricia –por solo mencionar algunos de los vicios de la sociedad de su época, ¡y de la nuestra! No es extraño por lo tanto que la comedia de Molière haya disgustado a personajes conservadores como el arzobispo de París, Paul Philippe Hardouin de Beaumont de Péréfixe (1606-1671)⁷, su enemigo acérrimo. Fue censurado también por preceptistas como Nicolás Boileau, quien consideraba que el comediógrafo «abandonaba lo agradable y lo fino para representar lo grotesco», por no «bromear noblemente», «con buenas palabras» y «pasiones delicadamente manejadas» (Boileau, 1984, 179). La crítica del gran comediógrafo francés no asume la actitud de quien predica desde las alturas del púlpito, ni pretende tener la verdad en sus manos. Asume una postura ética cercana a la denuncia social que entabla querella contra la hipocresía de las instituciones. Baste recordar, para sustentar esta afirmación, cuántas veces fue acusado de ser un libertino y un peligroso enemigo de la fe; o cuántos años tuvo que esperar para obtener la autorización real que le permitiera por fin la representación del *Tartufo*.

Hay que reconocer, pues, que si bien la orientación general del didactismo, tal como se dio en el teatro del clasicismo, tendía mayoritariamente a imponer la visión del mundo y los valores establecidos por las mentes más conservadoras, existió también, bajo el influjo de la risa, un intento por mejorar la sociedad, pero a partir de mostrar sus vicios, y apelando al sentido común, al placer y a la libertad.

III

Un teatro a la vez revolucionario, significativo
y voluptuoso, ¿qué más se podría pedir?

«El deslumbramiento» (2009, 348)

Roland Barthes

⁷ Este clérigo, preceptor y confesor de Luis XIV, prohibió en 1667 la representación pública o privada, e incluso la lectura, de *El impostor* –la segunda versión de *Tartufo*– bajo pena de excomunión.

En el siglo XX, tienen lugar una serie de movimientos y tendencias que transforman radicalmente el arte escénico. Y Bertolt Brecht (1898-1956), quizá el creador teatral más importante del siglo, no sólo revolucionó las formas de hacer teatro, sino que le dio una orientación y un sentido nuevos al quehacer teatral, dejando una impronta que aún hoy día sigue dando frutos.

A lo largo de su trayectoria artística, Brecht consigue asimilar los movimientos literarios y artísticos que proliferaron en la primera mitad del siglo pasado en Europa, al mismo tiempo que va configurando, además de una gran obra dramática, un conjunto de propuestas teóricas que sustentaban su gran apuesta: crear un teatro político, consecuente con el tiempo en que se vive, al que denominó *teatro épico*. Sus fundamentos estéticos e ideológicos rompen con la manera de ver y recrear la realidad, respecto de cómo se venía haciendo desde principios del siglo XIX. Brecht aspiraba a representar los grandes problemas de una época que él llama científica, y para hacerlo se requería la transformación total de la escena ya que, desde su punto de vista, los problemas de su tiempo no podían representarse a cabalidad mediante los géneros tradicionales.

Con todo, el nuevo teatro que se propone Brecht no tiene tanto que ver con la originalidad de sus recursos como con el sentido que adquieren y la función que cumplen; no se trataba, pues, de acabar con el teatro tal como se conocía antes de él, sino de darle una vuelta de tuerca: «nuevos problemas surgen y exigen nuevos medios de representación. [...] Nada nace de la nada, lo nuevo procede de lo antiguo, mas, por esto mismo es nuevo». (Brecht *apud* Toro, 1984, 15). Busca, eso sí, un teatro distinto en cuanto a su manera de acercarse a la realidad, y de la función que debe cumplir en esa realidad.

Son múltiples las transformaciones que plantea: destaca, por ejemplo, la eliminación de la «cuarta pared», que favorece la identificación del espectador con lo que sucede en la escena, para conseguir, en cambio, que el público sea capaz de reconocer los procesos sociales que ve representados, y se percate de que tiene la posibilidad de transformarlos. En otras palabras, busca crear un

espectáculo que *narre la realidad* –haciendo evidente la lucha de clases– y no que cree una *ilusión de realidad*.

Brecht erigió un teatro que, partiendo de la concepción marxista de la realidad, es decir de una concepción dialéctica del mundo, se proponía contribuir a la transformación de la sociedad, sin por ello sacrificar en ningún momento la calidad artística de su trabajo. Su interés era –según sus propias palabras– eminentemente práctico: debía mostrar «el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas» (Brecht, 2004, 232). En resumen, le adjudica al arte una función social pedagógica (Toro, 1984, 19), que yo llamaría utópica, pues puede y debe mostrar la posibilidad de un mundo mejor. Todo ello sin el menor menoscabo de la calidad artística ni del placer propio de la experiencia estética. «Según opinión general existe una enorme diferencia entre aprender y divertirse –afirma Brecht–. Lo primero puede que sea muy útil pero solo lo segundo es agradable. Así que tengo que defender al teatro épico de la sospecha de ser un asunto extremadamente desagradable, triston e incluso agotador» (Brecht, 2004, 47). Y añade: «Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar. El teatro sigue siendo teatro, también cuando es teatro didáctico, y siempre que sea buen teatro será divertido.» (Brecht, 2004, 49)

Es necesario destacar que, si bien es cierto que el dramaturgo alemán intenta dignificar al ser humano mediante el aprendizaje, considera que para lograr su objetivo es necesario que el espectador ponga en juego todas sus capacidades analíticas; es decir, que debe abandonar la actitud pasiva del receptor: aquél que permanece inmóvil, debilitado físicamente, como si durmiera, aunque tenga los ojos abiertos: «no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos» (Brecht, 2019, s/f). Pero si el espectáculo teatral, tal como él lo propone, deja de fomentar la identificación, el espectador reconocerá las condiciones históricas que determinan la conducta de los personajes, al tiempo que se percatará de que son las acciones de los seres humanos las que generan dichas condiciones, y que por tanto son ellos mismos quienes pueden transformarlas. Su apuesta

es por romper «el ensimismamiento del espectador» y favorecer su libertad y movilidad espiritual (Brecht, 2019, s/f).

No puedo detenerme a describir todos los procedimientos artísticos necesarios para construir el *teatro épico* que propone el dramaturgo alemán. Me importa para cerrar este breve apartado señalar también que en un proyecto como el de Bertolt Brecht encuentro una utopía, un aliento esperanzador que apuesta por la construcción de un mundo más justo, que surge del desacuerdo y la rebeldía inalienables. Es la utopía que parte de quien ha disfrutado de condiciones favorables y considera su obligación «proyectarnos en nuestras acciones y romper las barreras del orden establecido, con el deseo de mejorar cada día nuestra vida y lograr que otros puedan mejorar la suya» (Mayor, 1999, 8).

IV

No quisiera cerrar estas breves líneas sin insistir en la idea de que, en virtud de que la lucha de conciencias es inherente al género dramático, por lo menos en su acepción clásica, no es extraño que el teatro resulte una forma literaria y artística favorable al didactismo. En cada caso, sin embargo, habría que observar qué tipo de valores se promueven y desde dónde se enuncian, ya que existen grandes diferencias entre el teatro que aspira a un mundo más justo e igualitario de aquél que defiende la moral imperante desde un dogmatismo jerárquico. Si esta hipótesis es válida, si resultara atendible, tendríamos por delante una gran labor de poética histórica que en el mejor de los casos enriquecerá nuestra comprensión de este fenómeno artístico.

Por último –y trasponiendo ya los linderos de lo estrictamente didáctico– quisiera recordar que el teatro es una manifestación artística que nos invita a conocernos y reconocernos a nosotros mismos. Es un arte que, en su vertiente más noble, crea comunidad en la búsqueda de una verdad que, idealmente, no preexiste al acto teatral, sino que descubriremos y generaremos entre todos. Y en la medida en que el teatro nos permita imaginar mundos tendrá la posibilidad de ser un espacio para las utopías.

BIBLIOGRAFÍA

AINSA, Fernando. (1999) *La reconstrucción de la utopía*. Prólogo de Federico Mayor. México. Correo de la UNESCO.

ARISTÓFANES. (2007) *Las ranas en Comedias III*. Madrid. Gredos, pp. 199-316.

BARTHES, Roland (2009). «El deslumbramiento» en *Escritos sobre el teatro*. Textos reunidos y presentados por Jean-Loup Riviére. Barcelona. Paidós.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025) «Didactismo Literario» en *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico, pp. 219-227.

BOILEAU, Nicolas. (1984) *Poética*, en Aníbal González Pérez (ed.), *Poéticas*. Madrid. Editora Nacional.

BRECHT, Bertolt. (2004) *Escritos sobre teatro*. Traducción, selección y prólogo Genoveva Dietrich. Barcelona. Alba Editorial.

BRECHT, Bertolt. (2019) *Breviario de estética teatral*. Traducción de Horacio Néstor Casal. Epublibre. <https://annas-archive.org/md5/a4575a3f923b2afddf5e8abb6cef394c> [Consultado el 25 de mayo de 2025]

CARNERO, Guillermo. (1994) «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral». *Anales de Literatura Española*. núm. 10, pp. 37-67. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh680> [consultado el 28 de marzo de 2025]

ESQUILO. (2008) *Agamenón en Tragedias*. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid. Gredos, pp. 367-440.

DIGIORGIO, Alessandro. (2018) *Schiller y el clasicismo. Lo bello, el arte y la educación*. Traducción de Victoria Romero Moreno. Barcelona. EMSE. https://annas-archive.org/slow_download/90280e8443dddacef36c20ba20c8cd8d/0/0 [Consultado el 15 de mayo de 2025]

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. (1996) *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Edición, introducción y notas de David T. Gies y Miguel Ángel Lama. Madrid. Castalia. <https://annas->

archive.org/slow_download/c470fabbb38090ef71db58fc345f4627b/0/0
[Consultado el 1º de abril de 2025]

GARCÍA GUAL, Carlos. (1992) *Teatro y sociedad en la Grecia clásica*. Trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. Madrid. Real Escuela de Arte Dramático.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1989) *Lecciones sobre la estética*. Trad. De Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid. Akal.

JAEGER, Werner Wilhelm. (1962) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México. Fondo de Cultura Económica.

LUZÁN, Ignacio de (1977). *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Colección dirigida por Francisco Rico. Barcelona. Labor.

MAYOR, Federico. (1999) «Querer lo imposible» en *La reconstrucción de la utopía* de Fernando Ainsa. México. Correo de la UNESCO, pp 5-9.

NUSSBAUM, Martha C. (2004) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Traducción de Antonio Ballesteros. Madrid. Machado Libros. La balsa de la Medusa.

RACINE, Jean. (1975) *Teatro selecto*. Estudio preliminar por Juan Penella, traducción de Miguel Urbiztondo. Barcelona. Bruguera.

RULL, Enrique. (1987) *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*. Madrid. Taurus.

SCHILLER. (2019) *Sobre la educación estética del hombre en Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. Sobre lo sublime*. Traducción del alemán, introducción y notas por Martín Zubiria. Mendoza, Argentina. Universidad Nacional de Cuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/11708>

TORO, Fernando de. (1984) *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*. Canadá. GIROL Books.

TRUEBA, Carmen. (2004) *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona/México. Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.

IMPRESIONES DE VIAJE: EN EL CRUCE DE CAMINOS HACIA LA NOVELA

Martha Elena MUNGUÍA ZATARAIN
Universidad Veracruzana, México
ORCID: 0000-0002-8608-0616

Resumen:

En 1862, el escritor mexicano Guillermo Prieto publica por entregas la novela corta *Impresiones de viaje. Traducción libre de un zuavo, encontrado en su mochila, en la acción de Barranca Seca* a la que no se ha prestado mucha atención crítica, a pesar de constituir un importante eslabón en el complejo proceso de conformación del género novelesco en México. En este ensayo reviso cómo va modelando con el método paródico una visión renovada y jocosa de los modos en los que muchos extranjeros han entornado su mirada hacia el nuevo mundo, oscilantes entre el menosprecio y la admiración exaltada y con ello abre las puertas hacia la creación de una narrativa marginal pero sumamente significativa para comprender la formación de la tradición literaria en América Latina.

Palabras clave:

Protonovela, viaje, parodia, costumbrismo

Abstract:

In 1862, Mexican writer Guillermo Prieto published the short novel *Impresiones de viaje. Traducción libre de un zuavo, encontrado en su mochila, en la acción de Barranca Seca*, which has received little critical attention, despite constituting an important link in the complex process of shaping the novel genre in Mexico. In this essay, I examine how he, using the parody method, fashioned a renewed and humorous vision of the ways in which many foreigners have narrowed their gaze toward the new world, oscillating between contempt and exalted admiration. In doing so, he opens the door to the creation of a marginal but highly significant narrative for understanding the formation of literary tradition in Latin America.

Keyword:

Protonovel, journey, parody, costumbrismo

La tarea de reconstruir parte de los trayectos por los que ha corrido la novela en México y en general en América Latina no ha sido cubierta cabalmente, y esta carencia se debe, me parece, a los modos tradicionales de proceder de la crítica y la historia literaria. En particular esta última se ha dedicado a hacer los conocidos recuentos de obras ordenadas cronológicamente y sólo se incluyen las novelas que con facilidad se ajustan a los parámetros establecidos por los modelos europeos importados (romanticismo, realismo, naturalismo, etc.). A lo anterior se añade lo que señalaba Cornejo Polar: se ha descartado la pluralidad y se ha buscado seguir una línea homogénea expulsando de toda consideración los sistemas no cultos, no sólo los provenientes de las culturas indígenas, sino todo lo inestable, lo polimorfo o lo que está situado en el incierto terreno de lo popular.¹ Pero los problemas no acaban ahí; también ha contribuido a la parcialidad y

¹ Así lo expresaba con prístina claridad: «Su tendencia [de la historiografía literaria] a comprender el proceso literario como secuencia unilineal, cancelatoria y perfectiva le impide captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia y le dificulta comprender que incluso dentro del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias» (Cornejo Polar, 2017, 42-43).

provisionalidad de las reconstrucciones históricas la obsesiva faena de situar una primera novela con la que se proclama el nacimiento del género en América y de ahí se sigue el establecimiento de las secuelas de ese supuesto primer texto fundador, para concluir en un inventario de obras alineadas en la esperada continuidad imitativa del género, los estilos e incluso temas que se desarrollaban en Europa, Francia y España, principalmente. Las clásicas novelas decimonónicas que encabezan los recuentos históricos nacionales siguen estos patrones, empezando por *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, picaresca en clave moralista; *La parveta* de José López Portillo o *La Calandria* de Rafael Delgado, historias localistas con dejos realistas y románticos; *Santa* de Federico Gamboa, con claros ecos del naturalismo de Zola, sólo por mencionar unas cuantas².

Para repensar nuestra historia literaria es preciso partir del reconocimiento básico de que hemos dejado fuera una gran cantidad de textos híbridos que no siempre hallaron acomodo en las editoriales establecidas, sino que circularon en folletines o en periódicos marginales, pero cuya vida florecía en el ámbito de la lectura comunitaria en voz alta. Se han considerado poco artísticos por no ceñirse a los patrones dominantes, porque no siempre se pueden insertar en la comodidad armónica de una tradición literaria que se ha pensado única y lineal; pero además, y muy importante, por haberse creado en la esfera de la risa; es decir, hay una buena cantidad de textos fundamentales para reconstruir nuestra historia literaria que se escribieron en los márgenes de los géneros claramente definidos, vacilantes entre la relación, las

² El novelista mexicano Carlos Fuentes escribió varios ensayos para reflexionar sobre el perfil de la novela hispanoamericana y, a pesar de haber incorporado en su bagaje algunos de los descubrimientos de Bajtín, siguió trabajando en la antigua línea de la tradición crítica y eso se hace patente cuando intenta explicar el surgimiento de la nueva novela hispanoamericana vinculándola a la invención de un lenguaje en el que estaría el humor como uno de los rasgos más notables de esta nueva escritura: «Por primera vez nuestros libros saben reír» apunta (Fuentes, 1980, 30). Con esta afirmación borra la existencia de una fuerte vertiente de escritura ligada a la risa, a lo grotesco y a lo paródico en nuestros orígenes literarios: estas expresiones estéticas no nacen, pues, en el siglo XX, estuvieron desde el principio, aunque se sigan obliterando con singular empeño.

memorias, el relato de costumbres, la novela corta (las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier son un ejemplo muy claro de esto, pero hay muchos textos más, como *Por un cigarro*, una curiosa novela corta de autoría colectiva publicada como folletín a fines del siglo XIX o *El de los claveles dobles* de Ángel del Campo). Los críticos e historiadores tal vez no han querido caminar en terrenos poco firmes, no se sienten cómodos ante textos tan heterodoxos, así que mejor se les ha denegado, de entrada, su importancia en el proceso de forjar estilos y soluciones estéticas para representar el mundo caótico en el que surgían. Muchos de estos textos, que pueden ser pensados como protonovelas, siguen sin ser reeditados y pasan desapercibidos por los críticos³. Mi ensayo girará alrededor de uno de estos ejemplares que no ha sido incorporado todavía en ninguna historia de la literatura ni ha sido objeto de análisis: *Impresiones de viaje. Traducción libre de un zuavo, encontrado en su mochila, en la acción de Barranca Seca* (1862) de Guillermo Prieto⁴.

Acaso valga la pena aclarar que no se trata de descartar la importancia de la novela europea para seguir la pista al proceso de formación de la hispanoamericana, pues es un hecho innegable que la novela de América está ligada a la europea; pero es necesario reconstruir más cuidadosamente los sinuosos caminos que siguió, sin acogerse a la cómoda respuesta de que se trató de la simple importación de un modelo que se piensa siempre como consolidado y fijo. Mi ensayo busca indagar en uno de esos caminos periféricos que contribuyeron a trazar la ruta hacia la construcción de la novela moderna, que en muchos sentidos le da continuidad a la línea de literatura jocoseria, a caballo entre lo satírico, lo paródico, lo festivo y la seriedad del compromiso político.

³ Una excepción es el impresionante proyecto encabezado por Gustavo Jiménez que ha sostenido la muy útil biblioteca de la novela corta en la plataforma electrónica de la UNAM con reediciones y trabajos críticos de obras poco estudiadas y algunas francamente desconocidas, no sólo de México sino de América Central también (<https://www.lanovelacorta.com/>).

⁴ Algunos críticos señalan que muy probablemente fue de autoría colectiva, Prieto y Alfredo Chavero, pero nada definitivo se ha probado y para el fin que me ocupa ahora no importa tanto este detalle.

Así, pues, antes de hablar del texto de Guillermo Prieto, quiero hacer un mínimo apunte sobre algunas respuestas que se han formulado para pensar el problema de la historia literaria del subcontinente americano y en particular de la novela: hacia finales del siglo XX se empiezan a plantear objeciones ante los modos de proceder dominantes que he estado señalando⁵, por ello se han estado buscando otras fuentes que ayuden a crear hipótesis más razonables sobre el proceso de conformación del género. González Echevarría, por ejemplo, propone seguir la pista de varios discursos dominantes en distintos momentos históricos que forjaron estilos y perspectivas para lo que será la futura narrativa latinoamericana: los discursos jurídicos, tanto acusatorios como el de quienes se defienden ante la ley (como la picaresca); los relatos de viajes hechos por los exploradores europeos que con ojos asombrados fueron descubriendo América por segunda vez, y el discurso antropológico que perfila la novela del siglo XX (González Echevarría, 2011). Es preciso detenerse un poco en la idea del discurso de los expedicionarios como semilla de un modo de crear literatura, porque no hay ninguna duda de la intensa escritura en forma de diarios, cartas y relatos de viaje sobre la exploración del nuevo continente que muy diversos personajes han hecho en todos los tiempos: desde el propio *Diario* de Colón, las *Cartas de relación* de Cortés, *Los naufragios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, pasando por el Barón de Humboldt con su importante *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* o las cartas que escribió la Marquesa Calderón de la Barca reunidas en dos tomos bajo el título de *La vida en México*, en el siglo XIX, solo por mencionar algunos.

Desde Odiseo que busca volver a Ítaca, la errancia de los judíos para encontrar su tierra prometida, las salidas de don Quijote para restaurar la justicia, hasta la navegación de Melville,

⁵ Este proceder desde la crítica y la historia, evidentemente, también violenta la propia idea del género novelesco, al pensarlo como algo cristalizado y se olvidan las sencillas pero contundentes palabras que usó Mariano Baquero para hablar de la novela: «...el más dúctil, flexible y huidizo de los géneros literarios» (1998, 41).

pasando por Salgari en su sed de aventuras, o Joyce, o los que narran desde el exilio forzado, el viaje ha sido una fuente de donde ha bebido la narrativa, pues sin desplazamiento, sin peregrinar, aunque sea por las interioridades del ser, no hay argumento, no hay novela. Este hecho lo han establecido con toda claridad estudiosos como Bajtín o Luis Beltrán y esto también está en la raíz de la novela hispanoamericana. En este punto me gustaría apuntar un matiz que vale la pena tener en cuenta para el caso particular del continente americano: el viaje que posibilita el nacimiento de la novela de este lado del mundo es, mayormente, el del invasor, aquel que no siempre busca explicaciones ni comprender lo que ve, solo exculpar sus acciones de dominio y de conquista. Estamos aquí ante un modo de enfocar el mundo ajeno, y ese enfoque está mediado por el interés justificatorio y siempre sesgado por la incompreensión y el desconocimiento, amén de que sus autores se dirigen siempre a un público europeo que también ignora y que espera saber de las maravillas que guarda el nuevo continente. Estos relatos dejaron asentada la posibilidad de una forma de expresión, una perspectiva sobre un mundo radicalmente ajeno; además, en estos textos se va afincando una valoración oscilante entre el desconcierto maravillado y los tonos despectivos, por el sentimiento de superioridad con el que entornaban la mirada. Esta ambivalencia forjará una verdadera tradición escritural en el continente⁶.

Otro aspecto que es importante tener en cuenta es el hecho de que el viaje no es un mero asunto temático: «El viaje, apuntaba Luis Beltrán, sirve de fundamento para varias formas estéticas» (Beltrán, 2007, 112). Los relatos de viaje buscan un medio expresivo adecuado para dejar constancia de las características de ese mundo desconocido que se explora; suelen

⁶ Esta tradición se extiende a lo largo de los años y llega hasta el siglo XX, por ejemplo, con el testimonio de su viaje a México en 1938 del inglés Graham Green, *Caminos sin ley* en el que campea el desprecio y el absoluto rechazo al país: «Libro de viajes, memoria en la que el autor se desdobra y echa todos sus prejuicios sobre el paisaje mexicano, sobre los caminos incómodos y llenos de polvo, sobre las calles de la ciudad y sus indios pidiendo limosna» (Ruiz Abreu, 2004, 171).

hallar la solución artística en la forma de cartas o diarios: en la carta cristaliza un modo de relatar andanzas, lanzar juicios contando con la complicidad del receptor a quien supuestamente se escribe, siempre europeo, con el recurso de reducir lo extraño a lo conocido. Y es a esta forma a la que acude Guillermo Prieto para elaborar su texto paródico.

Por último, quisiera apuntar algo en relación con la manera en que puede entenderse la todavía difusa categoría de protonovela ligada a la noción de literatura jocosera, con el propósito de ver si resulta de ayuda para perfilar mejor los rasgos de la obra de Guillermo Prieto, y podemos así avanzar en la tarea de trazar un eslabón en la cadena de formas que hacen posible el nacimiento del género del otro lado del Atlántico. Esta necesidad la plantea la propia naturaleza del texto de Guillermo Prieto, porque no puede adscribirse sin más al género novelesco, ya que salta a la vista que no es propiamente una novela, tampoco es un cuento y no se puede seguir apelando a la cantidad de palabras que contiene para afiliarlo a uno u otro género. Luis Beltrán ha planteado algunos fundamentos para pensar en la protonovela como un género de transición, que se desarrolló desde la antigüedad europea: apunta cómo este tipo de novela mantiene un pie en la oralidad y otro en la escritura, se ocupa de la actualidad más cercana, rompe con el monologismo, introduce la aventura como uno de los ejes de organización (Beltrán, 2021, 41-44). Con sus particularidades, pueden reconocerse en Hispanoamérica algunos ejemplares situados claramente en esta encrucijada de caminos, entre lo oral y lo escrito, entre el cuento y la novela, y que se ocupan de recrear un mundo cercano, actual y en crisis⁷. Me parece, además, que es necesario conectar este tipo de textos con el florecimiento de la novela humorística porque algunas protonovelas creadas en este lado del mundo están estrechamente vinculadas con la risa, acuden a la parodia para rebajar la elevación heroica; apelan al viaje o a la

⁷ Silvia Manzanilla ha explorado algunos casos de protonovela en Hispanoamérica y ha elaborado algunas reflexiones sobre las modalidades de este género particularmente en los tiempos de la colonia (2021).

exploración de un ámbito extraño, desconocido, y la crítica social o política que hacen se emboza en la risa.

Estamos, pues, ante un texto que es con toda claridad una protonovela, inscrita en la tradición de escritura jocoseria, lo que le ha valido su condición de marginal pero que aportará a la prosa mexicana la posibilidad de ir más allá de las fronteras de lo correcto, de lo culto, de lo prestigioso. En el filo del cuento, la novela, la carta, el relato de viaje, Guillermo Prieto organizará sus *Impresiones de viaje* pasándolo por el tamiz de la risa desenmascaradora y jocosa y con ello se convierte en un hito que no debe ser ignorado en el proyecto de explicar el proceso de formación de la novela en México.

Reír y defender. Una forma de escritura paródica

El ocho de diciembre de 1861, por segunda ocasión⁸, el ejército francés, en alianza con tropas inglesas y españolas, desembarcaba en Veracruz para iniciar una larga y sangrienta intervención: la justificación que se presentó era el reclamo económico ante la moratoria al pago de la deuda externa que el gobierno de Benito Juárez había decretado. Napoleón III buscaba entre la nobleza europea un personaje que estuviera dispuesto a asumir el trono de un imperio que soñaba establecer en México para ir extendiéndose hacia el resto de América. Con el apoyo de un grupo de conservadores mexicanos, los imperialistas europeos encontraron la figura esperada en el austriaco Maximiliano de Habsburgo, quien aceptó el encargo y cruzó el Atlántico para coronarse como emperador. La guerra se extendió hasta junio de 1867 -con el paulatino retiro del apoyo europeo, la intensidad de la guerra de guerrillas-, y culminó con el fusilamiento del efímero y último emperador de México.

⁸ Una primera incursión se había dado en abril de 1838 cuando el ejército francés abrió fuego contra el puerto de Veracruz por la llamada «guerra de los pasteles»: unos soldados habían consumido pastelitos, que se negaron a pagar, en el restaurante de un francés avecindado en México y Francia reclamaba el pago de esa deuda, además de una indemnización por los daños provocados al restaurante. La guerra duró hasta marzo de 1839.

La intervención francesa hizo agravar la crisis económica, el país quedó desolado y sumamente vulnerable, pero también suministró material para la recreación imaginaria o realista de los hechos: abundaron las cartas que escribieron soldados desde ambos frentes de batalla, corrieron relatos orales de todo tipo, se hicieron obras de teatro y se reconstruyó obsesivamente la historia en novelas y cuentos, y estos hechos siguen siendo motivo de elaboraciones artísticas todavía hasta nuestros días⁹. *Impresiones de viaje...* de Guillermo Prieto, forma parte de este caudal de obras heterogéneas, híbridas, que recrean el hecho histórico, pero en este caso, en clave paródica. En aquellos tiempos destacaba la figura de Prieto por haber ejercido varios cargos públicos al lado del presidente Benito Juárez, como el de ministro de Hacienda; defendió la independencia de la nación en escritos periodísticos, en reconstrucciones históricas, además de haber escrito poemas, relatos y el sustancial texto *Memorias de mis tiempos*. El autor siempre ha sido presentado como un ejemplo de honradez, patriotismo rayano en la leyenda, pero más allá de esos méritos imaginarios o reales, vale la pena destacar su agudo oído para captar las entonaciones populares, además de un hondo sentido del humor. Sin embargo, y a pesar de las muchas menciones a su importancia en la vida nacional, no ha sido especialmente estudiada su obra, tal vez por esta cercanía con una estética marginal, poco «seria», ligada a la férrea defensa de la soberanía del país.

Guillermo Prieto escribió obras «menores» que en algún punto se relacionan con la protonovela y otras formas poco consagradas o prestigiosas según los manuales de historia literaria. *Impresiones de viaje...* sin embargo, fue muy conocida en México en el tiempo en el que acontecieron los hechos relatados; se publicó originalmente por entregas en el periódico *La chinaca*, fundado en 1862 para dar noticia de los avances de la guerra —el subtítulo que

⁹ Destacan la elaboración dramática que hiciera Rodolfo Usigli en *Corona de sombras* y la extraordinaria novela de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, en la que significativamente campea una risa ligada a la estética de lo grotesco, se contraponen visiones y acentos populares con la perspectiva del extranjero invasor.

llevaba el periódico es significativo de su orientación y sentido: «Periódico escrito única y exclusivamente (*sic*) para el pueblo»–; y la importancia de esta novela estriba, en parte, en que representa un eslabón que no debe ser omitido en la cadena del proceso de conformación del género novelesco mexicano; además, presenta algunos rasgos que la hacen peculiar e interesante: ofrece una recreación burlona de la mirada extranjera sobre México y los mexicanos que con tanta profusión se cultivó a lo largo del siglo XIX por exploradores y antropólogos expedicionarios. Pero lo más cautivante de esta obra es cómo se construye una visión de la guerra de intervención desde la visión parodiada de los invasores; y la elección de esa mirada cumple con el proyecto de recrear de modo burlón la apreciación sobre este mundo insólito e irracional que es México, según apunta el soldado francés y según los prejuicios extendidos que corren en el extranjero sobre el país y sus costumbres. En la elección de la perspectiva jocoseria, la obra abrirá caminos hacia la consolidación de una forma expresiva más allá de la solemnidad y el patetismo que caracteriza buena parte de la escritura poética y narrativa del siglo XIX mexicano.

El lector se encuentra ante una serie de cartas que escribe el soldado a partir del 13 de enero de 1862, con el avistamiento del puerto de Veracruz y termina unos días después de la famosa derrota que sufrieron las tropas francesas el 5 de mayo de ese año en las cercanías de Puebla. Se recogen, entonces, las vivencias de cuatro meses de avance en el interior de un país que le parece al narrador tremendamente estrambótico en sus costumbres, su naturaleza y paisajes; va dando registro pormenorizado de sus experiencias, al estilo de los relatos costumbristas, pero con un sentido hiperbolizado que termina por invertir la convención, pues las cartas están llenas de incomprensiones, exageraciones y absurdos, como cuando intenta comunicar el intenso calor que hace en la región: «Cuando se abrazan dos amigos o dos amantes, se necesita de un tercero oficioso que con regadera en mano interponga la lluvia artificial entre los dos cuerpos para evitar su incendio» (Prieto, 2013, 24). Varias de sus observaciones apuntan hacia la inadecuación entre la civilización del viejo mundo y la inclemencia del nuevo: «se acaba de caer en ellas [las aguas del

golfo de México] mi chacó y se ha pelado como una gallina» (23-24). El viaje a México se va convirtiendo así en una especie de descenso a un infierno muy peculiar.

El observador del mundo ajeno distorsiona lo que ve por ese frecuente proceder de reducir lo extraño a lo conocido para que el receptor extranjero pueda participar de la maravilla y la sorpresa; también se acude a otro lugar común en este tipo de relatos de viaje: la constante apelación a la *vox populi* que repite explicaciones absurdas basadas en supuestas leyendas populares: «En la plaza y en las calles se pasean unos enormes canarios negros que se llaman zopilotes: dicen que por estos efectos incomprensibles del calor, cuando se malogra el hijo de un negro se vuelve canario prieto...» (24)¹⁰. Pero es muy interesante apreciar cómo el autor no se conforma con «imitar» el modelo descriptivo con el que los viajeros resolvían el problema artístico de cómo representar un universo tan insospechado: lo imita y lo subvierte porque justamente acude a elementos por completo absurdos que ponen de relieve el sinsentido y la profunda inadecuación del extranjero que quiere explicar, dar forma y acomodo al mundo ajeno que atisba apelando al universo de lo conocido. Todas las descripciones están construidas desde esta perspectiva paródica que imita y reorienta un modo de acercarse a la realidad:

[...] los naturales vienen a nosotros trayéndonos, como a los antiguos conquistadores, frutas rarísimas desconocidas en Europa, entre ellas hay algunas verdaderamente singulares... tienen la carne blanda, y en vez del almendro un trozo de ‘cochón’, se producen envueltos en una corteza pálida y les llaman tamales, no hemos visto todavía los árboles en que nacen (30)¹¹.

¹⁰ El zopilote es un ave carroñera propia de América.

¹¹ Para que se aprecie la gracia de esta descripción, tal vez valga la pena recordar que el tamal es un alimento típico de las culturas originarias de América que se prepara con masa de maíz, se rellena de carne de cerdo o de verduras diversas y para ser cocido se envuelve en hojas de plátano o del propio maíz.

Además del tono burlón, debe notarse cómo hay un dominio de la estética costumbrista muy practicada por los escritores decimonónicos —él mismo fue escritor costumbrista—, pero está reformulando esta estética al dejar patente la incapacidad del soldado francés para comunicar sus vivencias con un mínimo de precisión porque está frente a un mundo que no puede entender.

Debo hacer notar cómo se trata de un relato también ligado a la aventura en clave paródica, por lo que aquí no asistimos a un proceso de heroificación del personaje, todo lo contrario; conforme las tropas francesas avanzan en el mundo desconocido es más evidente su inadecuación y la falta de sentido heroico del ejército invasor, lo que está estrechamente ligado al proyecto burlón de la novelita: «El método paródico, apuntaba Luis Beltrán, surge de la crítica y ridiculización de la elevación heroica. La aventura magnífica, heroifica al personaje. Esa elevación puede tenerse por falsa y superficial. Desde ese punto de vista crítico, se presta a una ridiculización, a un rebajamiento» (Beltrán, 2021, 126). Para entender por qué el autor decide emprender este ejercicio de burla y degradación del personaje, no debe perderse de vista que no podía ser concesivo pues el momento histórico así lo pedía, dado que importantes sectores de la población mexicana estaban seducidos por la figura del soldado francés, blanco, arrojado, guapo, en quien cimentaban las esperanzas de mejoría del país, incluso en términos raciales. Pero a la vez que va dando cabal cumplimiento a un deber patriótico, Guillermo Prieto va forjando caminos para el desarrollo del género novelesco.

En México abundaron los cantares populares en los que se satirizaba al invasor extranjero al mismo tiempo que se exaltaba el nacionalismo y la importancia de defender a la nación; algunos intelectuales comprometidos con la soberanía de la patria también sintieron la necesidad de llevar a la escritura esta defensa centrando los dardos en la figura del soldado conquistador, por lo que abundan las recreaciones burlescas¹². Buscaron medios expresivos

¹² Remito ahora a dos escritores liberales, comprometidos con las luchas por la soberanía del país y que publicaron textos satíricos contra invasores y

que no proporcionaban las leyendas orales ni los cuentos ni el formato de la novela romántica importada de Europa; había que construir un nuevo lenguaje y había que darle un nuevo destino a las formas de las que se disponía, entre las cultas y las provenientes de la oralidad.

No debe entenderse el proceso de formación del género novelesco como el cumplimiento de un camino recto, sin sinuosidades y tropiezos en los que al final aparecería la novela ya cristalizada, y eso se ha visto con toda nitidez en la muy compleja revisión histórica que hace Bajtín de la conformación de las vertientes estilísticas de la novela europea¹³. La protonovela abre la posibilidad al desarrollo de una línea escritural para el nuevo continente en la que se habrán de combinar los hallazgos de la novela europea y las formas que se fueron forjando en el nuevo mundo derivadas de los nexos con la oralidad dominante, amén de la cercanía temporal entre enunciación y mundo relatado al conservarse un estrecho vínculo entre relato y experiencia personal, rasgos todos presentes en esta obra.

La aportación más importante de este tipo de obras menores, jocosas, es que van a crear nuevos lenguajes literarios, distantes de los lenguajes cristalizados de la literatura canónica porque resultan inadecuados para hablar de un mundo en crisis y en un vertiginoso proceso de transformación. Esta literatura menor va a acercar mundo y arte de un modo mucho más vital al recuperar la perspectiva oral que no se limita a la imitación de hablas regionales, sino que se resuelve en una cercanía con el tiempo histórico que se trabaja, el de la actualidad, a la vez que se mantiene próxima a la experiencia colectiva. En *Impresiones de viaje...* vamos a apreciar cómo se parte de la decisión de darle voz a la visión extranjera sobre los hechos históricos, pero seremos

conservadores nacionales: Vicente Riva Palacio e Ignacio Ramírez, conocido como el nigromante.

¹³ «La novela es el único género histórico que sigue formándose y aún no está terminado [...] El esqueleto del género de la novela aún está lejos de solidificarse y todavía no podemos prever todas sus posibilidades plásticas», apuntaba Bajtín en uno de sus tantos estudios sobre la novela (2020, 251) y esto no se debe perder de vista en la revisión de estos procesos históricos.

testigos de cómo a la vez se va minando la autoridad de esa voz por la insolvencia que va manifestándose para entender su entorno, y expresarlo en términos claros. La risa campea en las líneas de la novela conforme vamos viendo la insuficiencia del extranjero para entender la cultura ajena de la que habla; esta inadecuación tiene que ver con la diferencia entre un horizonte cultural y otro y se evidencia desde el propio marco del lenguaje, terreno en el que se van cruzando dos ámbitos que no resultan complementarios: «Usan por alimento una especie de badana redonda expuesta al fuego, que llaman tortilla, nombre del animal de que la sacan nuestros guanteros; sacarían de este artículo una riqueza prodigiosa lo mismo que los *marchands* (comerciantes) de *papier maché* (papel maché)» (32). Los juegos lingüísticos son constantes, sobre todo en la primera parte de la obra, donde se va recreando el incesante esfuerzo del soldado por explicar a su lector la extrañeza de este mundo: «En cuanto a la máquina para moler maíz, usan tortugas de tres pies que en mexicano se llaman metates como quien dice ‘métele puños’» (33).

La novela va recorriendo el difícil trayecto que debieron hacer los franceses en suelo mexicano: de la admiración ante lo radicalmente desconocido, pasando por la romantización del paisaje en la que es imposible no ver la parodia del proceder de los naturalistas exploradores —«Guardé en mi mochila un pedazo de nube para hacer un análisis químico sobre esta sustancia acuática» (55)—, hasta llegar al estupor por la derrota militar infligida por las tropas mexicanas tan desdeñadas y animalizadas. Es muy significativo que la novelita se cierre con la invocación a la risa que les produjo la picadura de garrapatas (plaga que, dice, dejaron los norteamericanos cuando invadieron México) y la hilaridad que provoca los sitúa en el umbral entre lo trágico de la muerte y la vitalidad reconfortante de la risa:

La risa fue comunicativa, y eso nos salvó, porque el enemigo se acercaba en gran número sobre nosotros; pero al vernos reír, ellos también se contagiaron de esta enfermedad, y ya nos pareció muy duro pelear con hombres tan alegres por unas

cuantas cuscas de las Tullerías, y el bribón tuerto de Saligny que lloraba por su único ojo mientras nosotros reíamos (86).

La risa resulta reveladora de la iniquidad que anidaba en el proyecto invasor y eso queda ante los ojos de los soldados utilizados para esa empresa. No me parece, sin embargo, que pueda leerse este cierre como una propuesta reconciliadora de Prieto con las tropas de ocupación, sino que busca desenmascarar lo tremendamente ilegítimo que ocultaba esta guerra.

La pregunta sobre el proceso de conformación de las tradiciones literarias en México y en América Latina en general, sigue estando abierta y para ir dando respuestas, aunque sean provisionales, es preciso no perder de vista la observación que con suma perspicacia apuntaba Cornejo Polar: «[...] la historia no solo marcha hacia el futuro, con la producción y eslabonamiento incesantes de nuevas obras, sino también hacia atrás, remodelando en cada momento el pasado y definiendo cuál es el que funciona como matriz de todo el proceso» (Cornejo Polar, 2017, 45). De ahí la importancia de incorporar al estudio las obras que fueron quedando en la periferia de la cultura y que fueron significativas en su momento, porque forjaron modos, soluciones artísticas y porque ofrecen una imagen del pasado más vital y compleja que la que nos arrojan los textos canónicos. Una novelita como la de Prieto nos obliga a volver la vista hacia ese pasado, cómo se fue conformando, qué momento del eslabón ocupa en un complejo sistema literario que no es único ni armónico, sino que está lleno de lenguajes, de visiones artísticas en pugna y de formas heterogéneas.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl (2020). «La novela como género literario. Épica y novela». *La novela como género literario*. Trad. Carlos Ginés Orta. Ed. Luis Beltrán Almería. Heredia. Prensas de la Universidad de Zaragoza-Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica. 251-285.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1998). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia. Universidad de Murcia, 3ª ed.

BELTRÁN, Luis (2007). «El viaje como categoría estética». *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*. Luis Beltrán e Ignacio Duque García (coords.). Edicions Vitel-la. 101-113.

BELTRÁN, Luis (2021). *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN, Luis (2015). «Las costumbres». Luis Beltrán, *Simbolismo y Modernidad*. Mérida. Gobierno del Estado de Yucatán. 233-248.

CORNEJO POLAR, Antonio (2017). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima. Latinoamericana Editores-Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

FUENTES, Carlos (1986). *La nueva novela hispanoamericana*. México. Joaquín Mortiz, 6ª ed.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México. FCE.

MANZANILLA, Silvia (2021). «La protonovela en Hispanoamérica: del mundo tradicional al mundo histórico». *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*. Raquel Gutiérrez Sebastián et al (coords.). Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza. 291-304.

PRIETO, Guillermo (2013). *Impresiones de viaje. Traducción libre del diario de un zuavo, encontrado en su mochila, en la acción de Barranca Seca*. México. Almadía-Conaculta.

RUIZ ABREU, Álvaro (2004). «El viaje espiritual de Greene». *Espacios, viajes y viajeros*. Luz Elena Zamudio (coord.). México- UAM. 168-192.

CARMEN MARTÍN GAITE: LA MUJER ANDRÓGINO Y LA MUJER ENSIMISMADA

Patricia URRACA DE LA FUENTE
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0002-1798-5649

Resumen:

La narrativa de las últimas novelas de Carmen Martín Gaité se configura en torno a las figuras de la mujer andrógino y el ensimismamiento, categorías estéticas desarrolladas por Luis Beltrán Almería. La primera encarna un sujeto moderno que incorpora atributos tradicionalmente masculinos como respuesta a la crisis del hombre inútil. La segunda, remite a una práctica autorreferencial sostenida en el autobiografismo, donde la subjetividad se elabora mediante formas como el diario y la epistolaridad. En *Irse de casa*, el viaje –conceptualizado por Beltrán como metáfora del conflicto y transformación de la conciencia moderna– actúa como núcleo estructural y simbólico.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaité. Ensimismamiento. Andrógino. Chicas raras

Abstract:

Carmen Martín Gaité's narrative is structured around the figures of the androgynous woman and self-absorption, aesthetic categories

developed by Luis Beltrán Almería. The former embodies a modern subject who takes on traditionally masculine attributes in response to the crisis of the *hombre inútil*. The second refers to a self-referential practice sustained in autobiography, where subjectivity is elaborated through forms such as the diary and the epistolary. In *Irse de casa*, the journey - conceived by Beltrán as a metaphor for the conflict and transformation.

Keywords:

Carmen Martín Gaité. Autobiography. Self-referential. Egotism

Introducción

Aunque la figura del andrógino suele remitir al personaje de Aristófanes en el *Banquete* de Platón, la del hermafrodita, según Luis Beltrán Almería, ha acondicionado esa concepción a la Modernidad: el andrógino moderno es la mujer activa:

En la era premoderna la mujer es un género subordinado, reducido al hogar, pasivo. Carece de derechos. Al poner el foco en la igualdad la Modernidad abre a la mujer los derechos y las actividades reservadas hasta entonces al varón. La mujer activa, es decir, una mujer con atributos masculinos, es la antagonista del hombre inútil, el varón superado por la complejidad de la vida moderna e incapaz de enfrentarse a sus retos. La mujer-andrógino es el sujeto salvador. En sus manos queda la solución a las demandas sociales (Beltrán Almería, 2025, 97).

La tradicional inclinación de las mujeres novelistas de la Modernidad hacia la narrativa referencial, la narrativa en primera persona ha implantado el axioma de que se trata de «literatura femenina». Pero no pretendo centrar mi atención en los rasgos que definen ese tipo de literatura en primera persona a los que la crítica ya ha dedicado sobrada atención, así como al auge de la narrativa autobiográfica femenina y a su ya estudiado auge no solo en la

narrativa española del siglo XX y XXI sino también en el ámbito de la literatura hispanoamericana y europea.

La mujer andrógino de la que habla Beltrán es mucho más que la autorrepresentación de la escritora, de la autora en su narración o la representación de su vivencia real transformada en literatura. Se trata de una mujer que ha adquirido los atributos masculinos y, por lo tanto, es una nueva mujer y supone el fin del eterno femenino. Es la liberación, pero no desde un punto de vista de crítica feminista sino como una nueva figura de la estética moderna. Por supuesto la figura del andrógino está relacionada con la *garçonne* francesa, la *flapper* inglesa o la *maschietta* italiana. Sin duda, la figura literaria se perfila gracias a estas tendencias. Por supuesto, en España, la mujer moderna que se forja en las conciencias a través de las mujeres de la generación del 27 (*La mujer moderna*, de María Lejárraga, *La mujer moderna y sus derechos*, de Carmen de Burgos) será esencial para las narradoras de las décadas siguientes pues, como Martín Gaité, fueron conocedoras de estos textos en las élites intelectuales.

La presencia de la mujer andrógino va más allá del aspecto feminista aunque, efectivamente, coincida en el tiempo con ello. La visión plástica del ensimismamiento es fácilmente observable, por ejemplo, en los autorretratos de autoras como Marisa Rousset, Ángeles Santos o Maruja Mallo, que también representan al andrógino. Anclando estas ideas de Beltrán en la literatura española, la evolución de los personajes de la narrativa de Carmen Martín Gaité ilustra a la perfección a la mujer andrógino. Esta afirmación va estrechamente ligada a que Martín Gaité es también una «mujer ensimismada».

Denomino «mujer ensimismada» a aquella escritora cuyo programa narrativo se inserta, principalmente, en una constante actitud autobiográfica en sus producciones. Carmen Martín Gaité es el paradigma no solo de «chica rara» sino también de «mujer ensimismada». Es un juego de palabras que parte de las definiciones de ensimismamiento y de «novela ensimismada» de Beltrán Almería, como se expone a continuación.

El autobiografismo existente en toda la obra de Martín Gaité es de sobra conocido. Elisabetta Sarmati (2012) recoge las

opiniones vertidas en los noventa por Maria Vittoria Calvi y Elide Pittarello sobre la «actitud autobiográfica» y, además, las aúna a las características formales más inherentes de la escritura femenina de posguerra. La escritura autobiográfica «nace como ampliación de un espacio doméstico coercitivo y angosto y se encuentra en sus géneros más intensamente frecuentados: la forma epistolar, el diario y la autobiografía» (Sarmati, 2012: 303). Son los géneros del ensimismamiento pues, tempranamente, Martín Gaité sale del mero *Bildungsroman* femenino para buscar y encontrar en otras voces, femeninas, el interlocutor (la interlocutora) que desde su juventud andaba buscando. Para Beltrán, el ensimismamiento se ha convertido en la era moderna en el fenómeno literario por excelencia, no solo en la novela:

Si le llamo novelización es porque ha sido precisamente en la novela donde ha alcanzado su expresión más destacada. Al ser la novela el género cuya forma estética es la más libre ha podido captar las enormes posibilidades del ensimismamiento y ha exportado esa libertad a otros géneros literarios y a otras artes —como el cine, el teatro y las artes plásticas—. Los aspectos más evidentes de este proceso son la autoparodia y el autoanálisis, que vienen siendo comprendidos como autoficción (Beltrán Almería, 2025, 135).

Una «novela ensimismada» contiene elementos autobiográficos y, por ello, el ensimismamiento suele aparecer también en otras formas de material narrativo autobiográfico, como las memorias o los diarios¹. Pero no queda circunscrito exclusivamente a las narraciones en primera persona, a las narrativas del yo, algo meramente formal. El ensimismamiento es una característica del andrógino porque la mujer moderna busca su

¹ «Novela ensimismada» es un concepto homónimo acuñado por Gonzalo Sobejano a finales de los ochenta, pero se limitaba a su aspecto metafictivo: «La novela ensimismada es aquella que tiene conciencia de querer ser primariamente «ficción» y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad. Una novela que no quiere ser sino ella misma, novela y solo novela, ficción y solo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto» (Sobejano, 1988, 10).

identidad, lucha por encontrarse a sí misma en la atribución y en el hacer inherentes los atributos masculinos. Es una búsqueda platónica del *alter ego* la que le otorgará plenitud y libertad. Por ello, la andrógino supera a la *femme fatal*, a la *dame sans merci* ante la que la figura del hombre inútil se ve subyugado. No lo necesita. A la mujer andrógino no le interesa el hombre pues ya lo posee en su propia naturaleza. El personaje principal de *Irse de casa*, Amparo-Miranda Drake (la duplicidad de su antropónimo ya es significativa), es un claro ejemplo de esta mujer andrógina, como veremos a continuación.

Carmen Martín Gaité: la mujer andrógino y la mujer ensimismada

Carmen Martín Gaité fue una mujer adelantada para su época, que cursó estudios universitarios y pudo relacionarse activamente con el mundo cultural de época y con los que se han llamado sus compañeros de generación, la «Generación de Medio Siglo». Carmiña fue, usando su propia denominación, como se verá, para las mujeres que tenían acceso a los estudios y a la vida cultural, más allá de su papel subyugado como esposas y madres, en plena posguerra y dictadura franquista, una «chica rara».

La autora publicó su primera narración en 1954, *El balneario*, aunque no recibiría el reconocimiento de crítica y público hasta la publicación de *Entre visillos*, que fue galardonada con el Premio Nadal en 1957². Tras la aparición en 1963 de *Ritmo lento*, la autora se centró en su faceta investigadora y ensayística. Hubieron de pasar más de diez años hasta la publicación de *Retablas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978). Aunó a estas facetas la de traductora, entre las que destacan, por la influencia que ejercerá sobre ella, las traducciones de Virginia Woolf. Culminó su trayectoria novelística –cultivando también la narración breve– con *Nubosidad variable*

² Elisabetta Sarmati prepara un curioso estudio de la recepción la novela en el que se explicita cómo la novela fue recibida por la crítica desde la comparativa con su entonces esposo Rafael Sánchez Ferlosio. La hispanista italiana aclara los errores críticos que recibió *Entre visillos* pues su lectura en la época no fue, en absoluto, acertada según la intención de la Martín Gaité.

(1992) e *Irse de casa* (1998). De forma póstuma se publicó su novela inacaba *Los parentescos*.

Su prolífica trayectoria supone un devenir hacia la mujer andrógino que culminará y, además, Martín Gaité, como decía arriba, es el paradigma de la mujer ensimismada. Es una constante en la crítica especializada de la autora encontrar juicios sobre la unicidad de su obra, el constructo unitario que conforma toda su producción. Así, Maria Vittoria Calvi (2020:174) considera que en la obra gaitéana: diario, autobiografía, ensayo y creación literaria forman un todo inextricable, una auténtica «obra total, cuyos heterogéneos componentes quedan fundidos en el mismo proceso de elaboración». Lo que Calvi denomina «actitud autobiográfica» o «actitud autonarrativa» y el «desdoblamiento del yo-narrado del pasado y el yo-narrado del momento de la enunciación» (Calvi, 2020: 34) es el ensimismamiento.

El ensimismamiento o egotismo es, según Beltrán Almería (2025, 75), consecuencia de la hegemonía del individualismo y su papel, consiste en estetizar la experiencia personal. Martín Gaité, mediante esa constante «actitud autobiográfica» descrita, estetiza su experiencia personal. Es la experiencia de una mujer que, nacida ahora hace cien años, atraviesa todas las corrientes narrativas del siglo XX no sin imprimirle su particular sello personal: su evolución como narradora y como mujer discurre paralelamente a las tendencias literarias en las que se fue inscribiendo conforme evolucionaba su práctica narrativa. Sus personajes femeninos transitan, desde Natalia hasta las protagonistas femeninas de *Irse de casa*, en especial, Amparo, la protagonista, hacia una constante evolución hacia la mujer andrógino.

Martín Gaité y sus personajes femeninos fueron también unas «chicas raras», punto de partida de su evolución hacia la mujer andrógino. En su ensayo *Usos amorosos de la posguerra* ya bosquejó la idea, aplicada a las mujeres de su generación que, como ella, salían de los cánones dictados por el franquismo. La idea no es en absoluto un producto del dictador español, sino que ya desde el siglo XIX la «mujer moderna» era el contrario del «ángel del hogar». Carmiña tomó citas de las revistas destinadas a las mujeres que debían ser las perfectas casadas, como las tomadas

de *Consultorio sentimental* que, a través de la ironía gaiteana, en *Usos amorosos de la posguerra* expresan a la perfección esa transformación.

La unidad de los personajes gaiteanos, tanto femeninos como masculinos, es una constante de la crítica especializada sobre la autora. Así, ya Sotelo Vázquez (2019)³ argumenta la constante evolución de todos ellos. Se refiere a la re-elaboración de Natalia en, posteriormente Carmen de *El cuarto de atrás* y Sofía de *Nubosidad variable*:

Han variado el personaje y la edad, pero la medular preocupación por explorar sus recónditas señas de identidad, por construir un imaginario propio (...) y por anhelar un interlocutor está ya preconfigurada en *Entre visillos*, punto de partida indiscutible y solidario de la narrativa toda de Martín Gaité.

No obstante, aunque «chicas raras», los personajes femeninos de Martín Gaité sufren una evolución. Natalia, la protagonista de *Entre visillos*, encuentra en Pablo a su interlocutor ideal para agudizar su clarividencia en lo que atañe a la independencia. Ella quiere irse a Madrid, pero la novela deja esto en suspenso pues debe permitirlo el padre: «Tanto Natalia como Elvira buscan en la figura masculina la vía para conseguir un espacio de libertad.» (Cruz-Cámara, 2003: 104)

En 1992 la autora escribe *Nubosidad variable*, la culminación de ficción autobiográfica «por persona interpuesta» (Teruel, 1997, 65). La cercanía formal de la fórmula diario y la fórmula epistolar, así como la derivación de la una desde la otra es un asunto que Luis Beltrán (2011) estudió en su artículo «Novela y diario»⁴. Estaba ya presente esta mixtificación formal en *Entre visillos* con los pasajes que conforman e insertan en forma del diario íntimo de Natalia.

³ Además de esta reflexión sobre la unidad de los personajes de Martín Gaité, Sotelo Vázquez realiza una pormenorizada crítica a *Entre visillos* a la que recomiendo acudir para ampliar este y otros acertados razonamientos.

⁴ «La conexión carta-diario en el *Werther* nos da la clave del origen del diario en la novela. Ese origen es la novela epistolar. La novela epistolar es una forma en decadencia en la era moderna. Hay novelas epistolares pero no alcanzan el papel que tuvieron en la época anterior» (Beltrán Almería, 2011, 11).

En *Nubosidad variable* se da ya el pleno acercamiento de los personajes a la mujer andrógino. Mariana y Sofía, las protagonistas, son un desdoblamiento de la propia autora. Funcionan, no obstante, como personajes independientes y necesarios pues, tras superar la crisis que las separó durante años a través de la escritura, la escritura terapéutica, tan gaiteana, en la aceptación de la otra está la aceptación de sí mismas a través del diálogo, de ese desdoblamiento dialéctico de la autora. En ese intercambio comunicativo y dialéctico que, en realidad, Martín Gaité entabla consigo misma, está casi la culminación de la mujer andrógino. La autora se encuentra en el «umbral», que, según Bajtín, es un cronotopo moderno impregnado de una alta intensidad valorativa y emocional:

El umbral puede combinarse con los motivos del encuentro, pero su complemento más esencial es el cronotopo de la crisis y los virajes de la vida. La misma palabra «umbral», ya en la lengua de la vida (junto con su significado real), recibió un significado metafórico y se combinó con los momentos de ruptura en la vida, de crisis, de la decisión que cambia la vida (o la indecisión por miedo a atravesar el umbral). En literatura el cronotopo del umbral siempre es metafórico y simbólico, a veces de una forma abierta pero más a menudo de una forma implícita (Bajtín 2019: 434).

Necesitadas, en la exaltación de su soledad, de comprenderse a sí mismas y, por ello de fabularse para salvarse, anhelan salir de la realidad, de la crisis, y necesitan sustituirla por una fantasía recíproca. El intercambio epistolar supone el espacio idóneo en el que solucionar la crisis mediante un diálogo interior: buscarse y encontrarse. Martín Gaité, en su autobiografía por persona interpuesta, es capaz de resolver, de llegar a una entente consigo misma, al reencuentro con su yo materializado en sus dos personajes, las amigas inseparables a las que separó el amor, la vida y su transcurso, pero unió la literatura, el oráculo, con todas las respuestas. Su encuentro con ella misma supone el paso final para la mujer andrógino.

La mujer andrógino en *Irse de casa*

Irse de casa es la penúltima novela de Martín Gaité, publicada en 1998. Elide Pittarello (en Martín Gaité, 2009: 35), en el prólogo al tomo II de las *Obras Completas*⁵ de la autora define a la protagonista como «un caso ejemplar de *self-made woman*.» Efectivamente lo es, pero es también la ejemplificación de la mujer andrógino.

La novela suscitó algunas interesantes reseñas de destacadas hispanistas, como la de Kathleen M. Glenn (2000) y tuvo una importante difusión en la prensa de la época. Actualmente es una de las novelas menos estudiadas por la crítica gaiteana especializada. Algunos críticos actuales, como Venzón (2021) o Nuria Cruz-Cámara (2019) le han dedicado artículos que tratan temas concretos, como la migración o el espacio y, por supuesto, el hispanismo italiano, siempre atento a la autora, en excelentes artículos de Giulia Tosolini (2015) o Luigi Contadini (2000). Sin embargo, pese a todos estos interesantes estudios, en ninguno aparece el viaje, analizado como categoría estética. Se trata de uno de los aspectos esenciales de la novela y, además, simboliza la culminación de la mujer andrógino.

Amparo-Miranda Drake ejemplifica la culminación de los personajes femeninos gaiteanos en la mujer andrógino. El hombre inútil desaparece de sus intereses y, por ejemplo, el largo matrimonio de Amparo se despacha con el relato del día en el que la pareja se conoce (1226) y apenas habrá más referencias. Sucede lo mismo con la siguiente pareja, Ralph, quien es solo «otro amor» (1261,1263).

Señala Beltrán Almería que, en el contexto premoderno, el viaje era simplemente un recurso narrativo, a menudo ligado a la aventura o la enseñanza moral. Sin embargo, en la Modernidad, este símbolo evoluciona para representar el cambio de conciencia: «el viaje moderno es un símbolo del cambio, más o menos traumático, de conciencia. No es la representación de un proceso de crecimiento. Tampoco es una metamorfosis ni un castigo por una actuación culpable. Es la representación de un conflicto, de un choque, que obliga a dar un salto en la conciencia.» (2025, 280). A

⁵ Citaré la novela desde esta fuente.

lo largo de la historia, el viaje ha estado presente en la literatura como un vehículo de la aventura, pero en la Modernidad se transforma en un signo de crisis existencial y transformación interior. Este cambio de significado está vinculado a la crisis histórica, representada en la obra literaria a través de símbolos como el viaje, la ciudad, la infancia y la destrucción del paraíso. La vuelta de la protagonista de *Irse de casa* a su ciudad natal es la búsqueda de su propia biografía, de su conciencia perdida, vista como crisis. El viaje es el símbolo de la transformación y de la culminación de la mujer andrógino de la protagonista y, por ello, del persona-personaje de toda la obra de Carmen Martín Gaité.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail. (2019). *La novela como género literario* (Luis Beltrán Almería, Ed.) Real Sociedad Menéndez Pelayo, Pressas Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN ALMERA, Luis. (2011). «Novela y diario». *Revista de Filología Española*, 91(1), 51–78.
- BELTRÁN ALMERA, Luis. (2025). *Estética de la Modernidad*. Madrid: Cátedra.
- CALVI, Maria Vittoria. (2020). *Carmen Martín Gaité: Escritura y compromiso*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- CONTADINI, Luigi. (2000). «Narrar lo íntimo: subjetividad y memoria en la narrativa de Carmen Martín Gaité». *Rivista di Studi Ispanici*, 5, 123–138.
- CRUZ-CÁMARA, Nuria. (2003). ««Chicas raras» en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet». *Hispanófila*, 139, 97–110. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43894941>
- GLENN, Kathleen M. (2000). «Review of *Irse de casa*, by C. Martín Gaité». *Revista Hispánica Moderna*, 53(1), 172–174.
- MARTÍN GAITE, Carmen. (2009). *Obras Completas II*. Edición de Elide Pittarello. Madrid: Siruela.
- PITTARELLO, Elide. (2009). Prólogo. En *Obras completas II*, de Carmen Martín Gaité (pp. 7–39). Madrid: Siruela.
- SARMATI, Elisabetta. (2012). «El espacio privado: los incentivos de la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaité (1953-1958)». En Almela, A. y García, J. (Eds.), *Mujeres a la conquista de espacios* (pp. 301–314). Madrid: UNED.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2019). *La narrativa de Carmen Martín Gaité: unidad y evolución*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1988). «La novela ensimismada (1980-1985)». *España Contemporánea*, I (1), 9-26.

VENZÓN, Rubén. (2021). «Espacio y memoria en *Irse de casa*». *Revista de Literatura Contemporánea*, 19(2), 45–63.

TERUEL, José. (1997). *Identidad y memoria en la narrativa de Carmen Martín Gaité*. Valencia: Tirant lo Blanch.

TOSOLINI, Giulia. (2015). «Ciudad, exilio y memoria en *Irse de casa* de Carmen Martín Gaité». *Annali di Studi Ispanici*, 11, 211–228.

AUTORES Y PROBLEMAS

APROXIMACIÓN A LA HISTORIA EN LA OBRA DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

José Domingo DUEÑAS LORENTE

Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0001-8652-6369

Resumen:

Ignacio Martínez de Pisón (1960) inició su carrera literaria como autor de tendencia fantástica. Su literatura cuestionaba los límites de la realidad mediante personajes a menudo sórdidos e imprevisibles. De manera progresiva, el escritor ha evolucionado hacia el realismo y la consideración de la Historia como elementos relevantes de su obra. Su ensayo *Enterrar a los muertos* (2005) fue seguramente el momento decisivo en este proceso. Desde entonces Martínez de Pisón ha madurado de manera incuestionable como escritor realista. A partir de consideraciones críticas inspiradas en la obra del profesor Luis Beltrán Almería, se analizan en este artículo algunas de las claves de la evolución literaria de Ignacio Martínez de Pisón.

Palabras clave:

Literatura fantástica; realismo; Historia; Martínez de Pisón.

Abstract:

Ignacio Martínez de Pisón (1960) began his literary career as an author with a tendency toward the fantastic. His literature questioned the boundaries of reality through often sordid and unpredictable characters. Gradually, the writer has evolved toward realism and the consideration of History as relevant elements in his work. His essay *Enterrar a los muertos* (*To Bury the Dead*, 2005) was likely the decisive moment in this process. Since then, Martínez de Pisón has unquestionably matured as a realist writer. Based on critical perspectives inspired by the work of Professor Luis Beltrán Almería, this article analyzes some of the key aspects of Ignacio Martínez de Pisón's literary evolution.

Keywords:

Fantastic literature; Realism; History; Martínez de Pisón.

De ser en principio un escritor ajeno a la Historia, Martínez de Pisón pasó a construir tramas y personajes hondamente entrelazados con determinados periodos históricos (el final del franquismo y la Transición, sobre todo) y más tarde a permitir que la Historia como tal atravesase en profundidad sus creaciones literarias.

Su primera novela, *La ternura del dragón* (1985) –premio Casino de Mieres, 1984– cuenta la larga convalecencia de Miguel en casa de sus abuelos, un lugar siniestro y cerrado, a donde apenas accede la realidad externa. Solo alguna escueta referencia a la llegada a la Luna y a la música de los Beatles permite al lector situar temporalmente los acontecimientos. Miguel confunde sin pretenderlo literatura y vida; por ello con razón es considerado por los demás personajes como un mentiroso compulsivo. El laborioso proceso de maduración que experimenta consiste precisamente en

diferenciar de modo paulatino ambos planos, el de la ficción y el de la realidad.

En 1985 Anagrama publicaba no solo la primera novela del autor, sino también su primera colección de cuentos, *Alguien te observa en secreto* (1985), que describía así la propia editorial en los paratextos del libro:

Las situaciones aparentemente más normales adquieren un carácter irreal que las convierten en experiencias ambiguas, sobrecogedoras y susceptibles de interpretaciones diversas, e incluso opuestas. A ello no es ajena la intención del narrador, que se permite desfigurar y aun falsear taimadamente sus informaciones.

Tiempo después, en una nueva colección de relatos, *Aeropuerto de Funchal* (2009), el escritor recuperaba solo uno de aquellos tempranos cuentos, «El filo de unos ojos», «precisamente – según decía- el único de ese volumen en el que no se traspasaban los límites de lo real», (Martínez de Pisón, 2009b, 185). Julio Cortázar, Juan Rulfo, Natalia Ginzburg, Truman Capote, Mercè Rodoreda, Ítalo Calvino, Vargas Llosa... eran algunos de los escritores que el joven Martínez de Pisón leía con mayor admiración. Más tarde, «frente al trazo vistoso y enérgico de la muy noble tradición de Poe, he acabado prefiriendo la pincelada sutil del otro gran maestro de la narrativa breve, Chéjov» (Martínez de Pisón, *ibid.*). Abandonó, pues, progresivamente la fantasía y el suspense como resortes principales de sus narraciones para instalarse, a su manera, en la gran tradición realista. Así, le confesaba a Daniel Gascón (2013, s. p.) que se había convertido en un escritor que sería detestado por el joven autor que fue en los ochenta y principios de los noventa; es decir, un escritor realista, que dialoga con los clásicos del siglo XIX.

Son numerosas las declaraciones del autor en las que da cuenta de su evolución en este sentido, incidiendo además en diferentes aspectos del proceso: el estilo, la función del narrador, la consideración de los personajes y los asuntos, el lugar del lector, etc. Martínez de Pisón explica a menudo las claves de su literatura como

si el modo de ser escritor se le impusiera en cada etapa por razones de fuerza mayor, como algo dictado no tanto por motivos literarios sino por una percepción general del mundo. Ciertamente, su escritura ha cambiado a la par que sus gustos y preocupaciones como hombre de su tiempo. A medida que se amplía su experiencia vital e intelectual el narrador modifica la manera de abordar su oficio. Con todo, cabe pensar que la literatura es para Pisón una forma privilegiada de acceder a la realidad. Para ello cuenta siempre con una tradición en la que apoyarse, incluso en la mayoría de sus libros reserva un espacio para desvelar las lecturas que le han resultado más relevantes, y que desmenuza y utiliza como impulso para sus propias incursiones. En definitiva, le cautiva la literatura como instrumento de conocimiento, mientras que le preocupa menos elucubrar sobre lo novedoso de un estilo o lo atractivo de una moda.

También la crítica ha constatado la transformación del escritor. Ramón Acín (2012, 2013) destacaba que Martínez de Pisón había pasado de contemplar al individuo como objeto narrativo por excelencia en sus primeros títulos a preocuparse de modo preferente por lo colectivo, lo social y lo histórico, de manera que cada vez más sus libros establecen conexiones entre el yo y el grupo, entre la circunstancia personal y el tiempo histórico. En el camino hacia la condición de escritor «realista» que el propio Martínez de Pisón asumía con agrado ya en 2003 (Mora, 2003) hay evidentemente diferentes estadios. A juicio de Jordi Gracia (2013, 215), la «sensibilidad histórica» del narrador se ha acrecentado de modo notable con el paso del tiempo. Apreciaba Gracia el momento de inflexión de este proceso en *Enterrar a los muertos* (2005), relato de indagación histórica no ficcional, pero apoyado en audaces estrategias narrativas. En *Enterrar a los muertos* el escritor investiga – como bien se sabe – la muerte de José Robles Pazos a principios de 1937 a cargo de los servicios secretos del ejército ruso en España. Robles era profesor en la Universidad Johns Hopkins, traductor y amigo de John Dos Passos. Su muerte supuso, además, y lo relata

con precisión Martínez de Pisón, una brecha insalvable en la relación personal entre Dos Passos y Hemingway. Apuntaba Jordi Gracia (2013, 215) que tras *Enterrar a los muertos* Martínez de Pisón regresó pronto a la ficción con *Dientes de leche* (2008) y *El día de mañana* (2011), aunque algo sustancial había cambiado:

(...) lo hacía con una atadura ética nueva, que antes había sido solo un auxilio de la imaginación del novelista y ahora se convertía en pieza muy central de la novela: ahora la historia vivida y real era parte biológica de la novela y sin esa historia verídica el relato perdía buena parte de su significado.

José María Conget (2013, 242), novelista con quien Martínez de Pisón mantiene significativas afinidades y paralelismos, anotaba a propósito de *Enterrar a los muertos* que, a pesar de no ser propiamente una novela, «la savia de su tronco ha nutrido las fabulaciones posteriores de Pisón que ahora se articulan en torno a contextos sociohistóricos esenciales para el relato». En suma, el ensayo de 2005 se ha entendido como el definitivo encuentro de Martínez de Pisón con la Historia. Y ello por diferentes motivos. Pozuelo Yvancos (2017) destaca la honestidad y el afán de verdad del autor, por encima de cualquier otra circunstancia. Carmen María López (2024, 14) subraya el «ejercicio de objetividad y búsqueda documental» como procedimientos hermenéuticos de acceso a la verdad, a la vez que la distancia que el narrador-investigador establece con los acontecimientos concede al lector un espacio libre de dogmatismos que le empuja a adoptar su propio posicionamiento ante los hechos. David Trueba (2013, 236) hablaba de la «esforzada transparencia» de Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos*, «que le lleva a ser uno de los mejores comentaristas y recopiladores de nuestro drama del siglo XX». Gonzalo Navajas (2015) destaca que el escritor induce a reconsiderar los datos históricos e incluso la interpretación global de un momento decisivo en la reciente historia de España como es la guerra de 1936. A lo ya señalado, se puede añadir la determinación del autor a la hora de indagar en sucesos todavía silenciados, polémicos y discutidos al menos hacia 2005,

cuando el debate sobre la actuación de las fuerzas de izquierda en la Guerra Civil se mantenía vivo y crispado. La confianza en sus propias pesquisas condujo entonces a Martínez de Pisón a participar en numerosos cursos, seminarios o jornadas a veces de marcado carácter controvertido:

Lo bueno de trabajar con la verdad es que la verdad siempre es coherente –le decía a Daniel Gascón (2013, s. p.) a propósito de este libro—. Cuando uno inventa una historia, a veces se producen pequeñas incoherencias o fuerza la historia para que las cosas encajen. Cuando escribes sobre la verdad, si vas reconstruyendo cosas que han pasado, la imagen siempre encaja.

Con todo, nos proponemos aquí esclarecer, en lo posible, algunos de los principales resortes que han propiciado el recorrido del autor hacia el realismo y la Historia.

Escritura y reflexión: la factoría de un escritor

El propio narrador ha referido a menudo su afortunado acceso al mundo editorial cuando con veinticuatro años reunió sus primeros cuentos bajo el título de *Alguien te observa en secreto* y los remitió a Anagrama y Tusquets. Las dos editoriales, de incuestionable referencia en el ámbito español tanto entonces como ahora, respondieron favorablemente. Primero, Anagrama; poco después, Tusquets. Jorge Herralde (Anagrama) quiso además publicar en seguida la primera novela de Martínez de Pisón, premiada poco antes en Asturias, como ya dijimos, donde ya había sido editada en tirada modesta.

No extraña, por lo tanto, que durante años el nombre de Martínez de Pisón engrosara la nómina de lo que se llamó entonces Nueva Narrativa española. Como es sabido, autores de diferentes edades, a veces ya con una cierta trayectoria, en ocasiones solo conocidos por su primera obra, fueron agrupados de modo insistente en las décadas de los ochenta y los noventa bajo este epígrafe: Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Javier Tomeo, Juan José Millás, Álvaro Pombo, José María Guelbenzu, Javier Marías,

Antonio Muñoz Molina, Mercedes Soriano, Rafael Chirbes, José María Merino, Julio Llamazares, Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Martínez de Pisón, etc. La Nueva Narrativa tenía un claro componente de promoción editorial, pero la etiqueta contenía también un empeño ambicioso de renovación tras los oscuros años de la Dictadura, cuando buena parte de la sociedad española –antes de acuñarse el agorero término de “desencanto”– miraba al futuro con la legítima esperanza de conocer tiempos mejores.

La acogida del tercer libro de Martínez de Pisón no fue tan entusiasta ni unánime como la de los dos anteriores. *Antofagasta* (1987), formado por dos novelas cortas, «La última isla desierta» y «Antofagasta», continuaba la veta fantástica del escritor, quien más tarde, al recuperar los derechos del libro se negó a reeditarlos, de modo que a día de hoy el título sigue descatalogado:

Se imponía una seria reflexión sobre mi futuro: una reflexión que acabaría durando cinco años, hasta la publicación de mi siguiente libro. De una manera imprecisa percibía que la literatura no iba a seguir dándome oportunidades si yo mismo no me esforzaba por buscar el mejor de los escritores posibles que había dentro de mí (Martínez de Pisón, 2024, 201-202).

Viajes, traducciones, artículos en periódicos y revistas fueron los remedios a los que el escritor acudió para enriquecer su universo literario. A pesar del tiempo transcurrido, su siguiente libro, *Nuevo plano de la ciudad secreta* (1992), concebido mediante cuentos que podían leerse como capítulos de una novela o como relatos independientes, tampoco satisfizo al escritor: el libro, a su juicio, «lógicamente, no acaba de funcionar ni como novela ni como colección de cuentos» (Martínez de Pisón, 2009b, 185). La siguiente entrega, *El fin de los buenos tiempos* (1994), es de nuevo una colección de relatos (más bien novelas cortas, dada su extensión): «Siempre hay un perro al acecho», «El fin de los buenos tiempos» y «La ley de la gravedad». El primero de los mencionados, escrito antes de marzo de 1990 (Martínez de Pisón 2009b, 185), fue recuperado por el

escritor en una antología bastante posterior, *Aeroporto de Funchal* (2009), lo mismo que por José-Carlos Mainer en otra casi simultánea, *Perro al acecho* (2010). La narración, acorde con el temprano mundo literario del autor, traza una suerte de cartografía del infortunio: un destino amenazante, anunciado mediante siniestros indicios, se ceba en una familia dispuesta a celebrar la aparente curación de su pequeña hija. Como en otros casos, la inhóspita realidad exterior contribuye a desvelar desconocidas capas de los personajes, en los que se abre pronto un abismo entre la realidad y su apariencia. Por otra parte, el hecho de que este relato fuera rescatado casi veinte años después en una antología al cuidado del propio autor evidencia una veta clara de continuidad en sus afanes literarios. Menos inciden en lo fantástico e inexplicable «El fin de los buenos tiempos» o «La ley de la gravedad», que recrean la sordidez de ciertos comportamientos, pero sin rebasar los límites de la realidad.

Narrar la Historia

Carreteras secundarias (1996) significa –según reconocía el autor– el inicio de su etapa propiamente realista. «Hasta entonces, en mis libros los personajes parecían vivir ajenos a la Historia con mayúsculas» (Gascón, 2013, s. p.). En *Carreteras secundarias*, el deambular de los protagonistas resulta plenamente acorde con el periodo histórico en el que viven. La huida constante de un adolescente y de su padre a través de carreteras poco transitadas en un Citroën Tiburón, viviendo de la picaresca y el pillaje, sorteando a la justicia, adquiere plena consistencia y sentido en el final del franquismo. 1974, el año en que se ubican los hechos narrados, otorga a la historia una atmósfera de provisionalidad e incertidumbre que completa a los personajes. Pero también es cierto, como apuntaba el novelista, que desde entonces el contexto histórico y la sociedad «cada vez van a ir cobrando más peso» en sus libros (Gascón, 2013, s. p.). En *Carreteras secundarias*, como en otras

novelas de Martínez de Pisón, el vínculo de los personajes con su época se manifiesta sobre todo a través de iconos, marcas publicitarias, objetos que en su momento encerraban un claro significado sociológico y sentimental –la elegancia algo impostada del Citroën Tiburón, el signo de distinción sociológica que suponía tener una televisión en color– o también mediante la identificación con figuras emblemáticas del periodo. Así, el deslumbramiento del adolescente Felipe por Patricia Hearst, heredera multimillonaria de una familia estadounidense que fue secuestrada a principios de 1974 por el Ejército Simbionés de Liberación, al que poco después se unió como guerrillera. O la sincera admiración del padre y el hijo por el doctor Christian Barnard, que en diciembre de 1967 había realizado el primer trasplante de corazón en una persona, acontecimiento que gozó durante años de gran repercusión periodística en España. Tanto Patricia Hearst como el doctor Barnard parecen simbolizar a los ojos de Felipe y de su padre unas vidas plenamente realizadas a las que ellos no pueden acceder. En títulos posteriores comprobaremos, no obstante, que el momento histórico en cuestión determina de manera más honda el devenir de los protagonistas.

De la misma fecha que *Carreteras secundarias* es *El tesoro de los hermanos bravo* (1996), novela de aventuras protagonizada también por adolescentes, que fue orientada en su momento hacia el público juvenil. *El tesoro...* es propiamente una novela corta que se publicó acompañada de diecisiete relatos breves, catalogados por Carmelo Fernández Guzmán, el editor literario, como buena muestra del «relato fantástico moderno». Con todo, el libro puede ser apreciado como de «transición» entre las dos grandes etapas del autor, la de talante fantástico y la realista. La historia de los hermanos Bravo redunda en la familia como entorno privilegiado donde confluyen los acontecimientos, lo mismo que *Carreteras secundarias* o más tarde *María bonita* (2001) y *El tiempo de las mujeres* (2003). «Me gustan mucho –le decía Martínez de Pisón a Daniel Gascón (2013, s. p.)– los temas atemporales y universales, los grandes temas, y la familia es uno de

ellos. La Biblia y la tragedia griega están llenas de historias de familia.» Por otra parte, lo mismo que *María Bonita* o *El tiempo de las mujeres*, *El tesoro de los hermanos Bravo* se sitúa en la Transición, que ha sido durante años la época predilecta de Martínez de Pisón para ubicar sus historias, seguramente por ser el tiempo en que el autor accedió al mundo del conocimiento y de la cultura, el periodo en que se constituía su temprana identidad. Cabe pensar, pues, que su proceso de formación infunde aliento al de muchos de sus protagonistas, en narraciones que con razón se han calificado de aprendizaje. Y es que la literatura de Pisón no es propiamente autobiográfica pero sí se desenvuelve muy apegada a su vida. El autor ahonda en sus libros en intereses y circunstancias que antes han calado con fuerza en su vasto mundo interior.

Particular trascendencia adquiere la coyuntura histórica en *Una guerra africana* (2000), novela que se ha publicado tanto en colecciones juveniles como de adultos. Al concluir sus estudios de Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza Martínez de Pisón se dedicó durante un tiempo a preparar su tesis de licenciatura bajo la dirección del profesor José-Carlos Mainer. La literatura surgida al calor de la guerra marroquí era el tema elegido. *Una guerra africana* nace, pues, de un ejercicio notable de documentación y también, a su modo, como homenaje a esas obras que Martínez de Pisón había previsto estudiar: *Imán*, de Ramón J. Sender; *El bloqueo*, de José Díaz Fernández; *La forja de una rebelde*, de Arturo Barea o *Quatre gotes de sang*, *Dietari d'un català al Marroc*, de J. M. Prous i Vila. La novela de Pisón refleja sin subterfugios la crudeza de la guerra, la podredumbre moral de los personajes; sin embargo, los protagonistas, Aurora y el sargento Daniel Medrano, que habían sido compañeros en un grupo de acción sindicalista de Barcelona para combatir a los pistoleros de la patronal, consiguen eludir la deshumanización que implica la guerra y mantener sus principios éticos. Incluso renace en ellos una antigua y nada fácil relación amorosa. Finalmente, ambos se salvan en virtud de una trama algo folletinesca que los protege como una burbuja de las

contaminaciones del entorno. José Carril, uno de los narradores de la historia y testigo de los acontecimientos, había protagonizado antes *El viaje americano* (1998), novela que cuenta las andanzas de los actores y actrices que se desplazaban a Estados Unidos en los años treinta para rodar las versiones en español de las películas americanas, poco antes de implantarse el doblaje en el cine. En este caso también la intachable ambientación histórica parece erigirse en buena parte al margen del protagonista, el joven José Carril, que triunfa inapelablemente como actor a modo de compensación –cabe pensar– de su desgraciada vida amorosa

De acuerdo con la clasificación que Pozuelo Yvancos (2017) propone para la novelística de Martínez de Pisón, el «ciclo de novelas familiares» y el «ciclo de novelas de fondo histórico-social», *La ternura del dragón* (1985), *Carreteras secundarias* (1996), *María bonita* (2000) y *El tiempo de las mujeres* (2003) forman parte del primer grupo, el de «novelas familiares»; mientras que *Una guerra africana* (2000), *Enterrar a los muertos* (2005), *Dientes de leche* (2008) o *El día de mañana* (2011), la última novela del autor cuando escribía su ensayo Pozuelo Yvancos, constituyen las obras de «fondo histórico-social». La perspectiva de análisis de Pozuelo se atiene más que al procedimiento narrativo a las temáticas preferentes del escritor, pero no entra en colisión con el recorrido hacia el realismo y la incorporación de la Historia que revisamos aquí. Incluso Pozuelo (2017, 325) apunta que el modo de la narración incide en la consideración temática de las novelas:

En *Dientes de leche* (2008) Martínez de Pisón vuelve a la novela propiamente dicha, al mundo de la ficción, y parece como si lo hiciera regresando a aquellas historias familiares de su anterior venero, pero *Enterrar a los muertos* no ha ocurrido en vano. En el fondo le ha hecho cambiar su modo de novelar y quizá la manera misma de concebir qué es una historia familiar.

En definitiva, según señala el crítico, *Dientes de leche*, sin dejar de ser la historia de una familia, aborda además numerosos debates políticos del momento, habla de los entresijos de la oposición al

franquismo, refleja las costumbres amorosas de la época, etc., por lo que el contexto histórico de la Dictadura y de la Transición adquieren notable trascendencia en la propia identidad de los personajes. El libro rebasa, pues, el planteamiento de «novela familiar» y asume el de obra de fondo «histórico-social». Y lo más relevante es que todo ello sucede –según Pozuelo Yvancos– en virtud de la transformación que *Enterrar a los muertos* había ejercido en Martínez de Pisón como novelista, como si con este ensayo histórico el escritor hubiera descubierto finalmente las profundas conexiones que se establecen entre la Historia y la pequeña vida de los individuos. Con todo, este recorrido que se había iniciado, según reconocía el escritor, ya en 1996 con *Carreteras secundarias* alcanza trazos más firmes poco después con *María bonita* o *El tiempo de las mujeres* y se consolida definitivamente en las novelas posteriores a *Enterrar los muertos*.

Como ya hemos apuntado, a Martínez de Pisón, que nació en Zaragoza muy a finales de 1960, le interesan sobre todo las épocas que mejor explican su propia historia y la de su generación. De ahí que la mayor parte de sus narraciones se centren en los años del final del franquismo, la Transición y los inicios del periodo democrático. *María Bonita* sucede a finales de los años sesenta; lo narrado en *Carreteras secundarias* tiene lugar en 1974; los acontecimientos de *Dientes de leche* (2008) van desde el primer franquismo hasta los inicios de la democracia; en los años sesenta y setenta actúa como delator Justo Gil, el protagonista de *El día de mañana* (2011); *La buena reputación* (2014) da cuenta de la saga familiar de Samuel y Mercedes desde los años cincuenta hasta los ochenta; *El tiempo de las mujeres* tiene como trasfondo histórico el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981; *Derecho natural* (2017) cuenta la historia de una familia en la que la ruptura de lo convencional se acomoda perfectamente con las nuevas tentativas políticas y sociales de la Transición; también en la Transición arranca *Fin de temporada* (2020), aunque encuentre su continuación veinte años después. Claro está que no en todos los títulos mencionados el

componente histórico adquiere el mismo protagonismo. En ocasiones actúa únicamente como escenario propicio de las andanzas de los personajes, otras veces condiciona seriamente el desenvolvimiento cotidiano de los protagonistas y en otros casos, finalmente, los acontecimientos históricos traspasan por completo el ser los personajes.

Como decíamos, el novelista vincula expresamente su recorrido como escritor a su propio proceso de maduración como individuo y al de su generación. En ello insistía en una entrevista reciente (*Temas de Psicoanálisis*, 2023, s. p.):

Creo que cuando eres joven, te importa poco el pasado y que solo cuando empiezas a hacerte mayor te das cuenta de que el mundo no empezó el día de tu nacimiento. El pasado español, por otro lado, no era muy interesante para un joven de los años ochenta. La España franquista estaba todavía demasiado cerca y no había nada en ese pasado que resultara atractivo (...) Supongo que eso influyó para que no miráramos demasiado hacia ese pasado que preferíamos olvidar. Luego ocurrió que precisamente ese pasado exigía ser revisitado. Mi generación necesitaba dar su propia versión de hechos tan determinantes como la Guerra Civil, una versión distinta de la de nuestros abuelos y de la de nuestros padres.

Su novela más reciente, *Castillos de fuego* (2023) no se centra propiamente en la Guerra Civil pero sí en algunas de sus capitales e inmediatas consecuencias: por ejemplo, la implacable represión ejercida por el bando vencedor en los años cuarenta o las frecuentes purgas habidas entre las filas de la resistencia en el mismo periodo. En esta ocasión, y en la estela de sus más celebrados títulos (*Dientes de leche*, *El día de mañana*, *La buena reputación*, etc.), Martínez de Pisón enhebra Historia y novela con inusual pulcritud y logra momentos de una intensidad narrativa reservada únicamente a los grandes autores, aquellos capaces de trasladar a lo cotidiano las miserias y las grandezas de una época.

En torno a los acontecimientos bélicos de 1936, el autor elaboró la antología de relatos *Partes de guerra* (2009), muy ampliada

en 2022. El libro consta de treinta y cinco escritos sobre la Guerra Civil, que el antólogo ha ordenado cronológicamente de acuerdo con los acontecimientos tratados por cada uno de los autores, desde poco antes del 18 de julio de 1936 hasta poco después del 1 de abril de 1939. Son historias debidas a escritores —hombres y mujeres— de varias generaciones, del bando franquista y del republicano, de quienes vivieron el conflicto y de quienes lo conocieron más tarde; lo que importa, según Martínez de Pisón, es «contar la guerra» y que del engranaje de tan diversas contribuciones pueda surgir, tal vez, la gran novela sobre la Guerra Civil. Por otra parte, al desvelar los propósitos de su tarea como antólogo desgana interesantes premisas de su propio proceder como autor:

La buena literatura nacida al calor de la propaganda ha terminado desprendiéndose de la ganga, y lo que ahora importa no son las altas motivaciones que inspiraron a sus autores sino el compromiso de estos con la verdad, aunque sea con una verdad de naturaleza literaria. O, mejor, dicho, lo que importa es eso y lo de siempre: la precisión expresiva, la construcción de personajes de carne y hueso, la hondura del conflicto abordado, la sutileza en la creación de atmósferas, la fluidez narrativa... (Martínez de Pisón, 2022, 12).

La búsqueda de la verdad es sin duda principio innegociable de nuestro escritor, ya sea como articulista, ensayista o narrador. Su obra surge de un fondo de honestidad que podrá conducir de modo ocasional a un dato equivocado, a un error de percepción, pero nunca a confundir intencionadamente al lector (González Arce, 2014). «Nada en él es impostado —confiesa José Luis Melero (2024, 10)—, nada calculado, nada interesado. Su actitud ante la vida y la literatura es la de quien quiere hacer las cosas bien, sin pensar en estrategias, rangos o escalafones».

En el prólogo de *Las palabras justas* (2007), colección de reportajes o «relatos reales», expresión que el autor toma prestada de Javier Cercas, desvelaba así la intención final de sus textos: «Son casi todos breves y tratan casi todos de alguna injusticia, mayor o

menor, que merecía ser reparada: de ahí la intención del título» (Martínez de Pisón, 2007, 7). En otro momento reivindica el oficio de «contar la Historia contando historias», lo que permite acercar al lector medio los acontecimientos históricos sin prescindir del necesario rigor. El relato puramente histórico surge destinado por lo general a un público iniciado; sin embargo, narrar con las armas de la literatura o del periodismo permite configurar una suerte de «historiografía de la proximidad» e incluso lograr relatos susceptibles de erigirse en metáforas de la condición humana, según sucede, por ejemplo, a juicio de Martínez de Pisón, con los de Víctor Pardo Lancina, autor al que comenta en este caso (Martínez de Pisón, 2009c, 11-12).

En esta misma orientación, el novelista entiende que los *Episodios Nacionales* de Galdós «constituyen el más ambicioso y logrado intento literario de dotar de sentido a la historia colectiva de los españoles» (Martínez de Pisón, 2024, 15). Por otra parte, el autor ha percibido que no pocos personajes históricos albergan cuando menos tantas aristas y recovecos como los mejores protagonistas de ficción. Es el caso del estafador Albert von Filek (Martínez de Pisón, 2018), qué engañó nada menos que al régimen de Franco recién salido de la Guerra Civil. Sus argucias desvelan, sin duda mejor que muchos informes, las carencias y la fragilidad de una sociedad todavía en estado de conmoción.

Con respecto a la relación entre autor y público, ya en 2012 Martínez de Pisón apuntaba que el narrador debe permanecer «en un discreto segundo plano y no introducirse en las novelas», del mismo modo que rechazaba los juegos de metaficción, «tics modernos» que «se vuelven lugares comunes y acaban expulsando al lector de texto» (Casariego, 2012, cit. por González Arce, 2014, 117). El escritor —dice Martínez de Pisón— no puede ser un demiurgo que mueva a su antojo a los personajes, porque entonces «la historia se cae, deja de estar viva y empieza a ser un producto de la imaginación de un escritor y no lo que debe ser: una suplantación de la vida» (Gascón, 2013, s. p.). Del mismo modo, el estilo tiene

que dar cabida a quien lee, cederle su espacio. En este sentido, el autor zaragozano se manifiesta cada vez más proclive a propuestas de escritura que en alguna ocasión ha calificado «sin envoltorio», así, las de Antón Chéjov, Natalia Ginzburg, Anne Tyler o Alice Munro (Gascón, 2013, s. p.).

Con todo, Pisón cultiva lo mismo la novela que el libro de memorias o el ensayo en sentido tradicional siempre desde la perspectiva del contador de historias que persigue la verdad en complicidad con el lector. Ni la denominada «autoficción» ni la experimentación a ultranza encuentran cabida en su extenso repertorio como escritor. Y si, como sostiene Luis Beltrán Almería (2025, 307), «[l]a estética moderna –la estética de la imaginación– es la expresión de esa necesidad de asimilar, comprender y enfrentar el mundo», no cabe duda de que la obra de Martínez de Pisón constituye una excelente muestra de ese empeño irrenunciable, que es «comprender el sentido de nuestro tiempo» (Beltrán Almería, 2025, 13); en su caso, además, sin atender a atajos o modas que puedan distraer de lo fundamental, esto es, ampliar el conocimiento de la realidad desde lo inmediato, ahondar en la infinitud de alternativas que ofrece la condición humana, siempre entre la virtud, incluso la heroicidad, y la caída y en confrontación inevitable con los desafíos de cada época. Y como también defiende Beltrán Almería (2021) con respecto a la novela como género, la obra novelística de Martínez de Pisón ha de ser abordada más que desde una perspectiva formal o retórica como un intento firme, abierto y honesto de entender y de explicar(se) esa eventualidad ciertamente asombrosa que es la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

ACÍN, Ramón (2012). «Ignacio Martínez de Pisón, narrador de vuelo seguro». *Carreteras secundarias*. Ignacio Martínez de Pisón. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. VIII-LVIII.

ACÍN, Ramón (2013). «Trascendencia de la familia en las novelas de Ignacio Martínez de Pisón». *Turia. Revista cultural*. 105-106. 174-183.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021). *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2025). *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

CASARIEGO, Nicolás (2012a). «Conversaciones de escritores. Ignacio Martínez de Pisón: contar todo». http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-conversaciones-escritores/ignacio-martinez-pison.jsp.

CONGET, José María (2013). «Las palabras justas». *Turia. Revista cultural*. 105-106. 239-243.

GASCÓN, Daniel (2013). «Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón». *Letras Libres*. 139. 40-45. <https://letraslibres.com/revista-espana/entrevista-a-ignacio-martinez-de-pison/>

GASCÓN, Daniel (2013b). «La intimidad de la gente corriente». *Turia. Revista cultural*. 105-106. 250-255.

GONZÁLEZ DE ARCE, Teresa (2014). «Realidad y ficción en *El día de mañana*, de Ignacio Martínez de Pisón». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. II. 1. 117-136.

GRACIA, Jordi (2013). «La razón humilde». *Turia. Revista cultural*. 105-106. 213-219.

HERNÁNDEZ TOLEDANO, Judith (2024). «Literatura, historia y memoria. La caída de los héroes en *Castillos de fuego*, de Ignacio Martínez de Pisón». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*. 22. 261-288.

LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2024). «(Re)escribir el pasado: itinerarios de la memoria en la novela de investigación del escritor (Antonio Soler, Clara Sánchez e Ignacio Martínez de Pisón)». *Revista de Literatura*. 86.171. 1-21

MAINER, José-Carlos (2010). «Novelar en el filo de dos siglos». Estudio. *Perro al acecho*. Ignacio Martínez de Pisón. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». 11-45.

MAINER, José-Carlos (2013). «Leyendo *El día de mañana*». *Turia. Revista cultural*. 105-106. 195-202.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1985). *La ternura del dragón*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1985b). *Alguien te observa en secreto*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1987). *Antofagasta*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1992). *Nuevo plano de la ciudad secreta*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1994). *El fin de los buenos tiempos*. Barcelona. RBA.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1996). *Carreteras secundarias*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1996). *El tesoro de los hermanos Bravo*. Barcelona. Alba.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2000). *María bonita*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2000). *Una guerra africana*. Barcelona. SM.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2003). *El tiempo de las mujeres*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2005). *Enterrar a los muertos*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2007). *Las palabras justas*. Zaragoza. Xordica.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2008). *Dientes de leche*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2009). *Aeropuerto de Funchal*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2009b). «Nota del autor». *Aeropuerto de Funchal*. Ignacio Martínez de Pisón. Barcelona. Seix Barral. 183-186.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2009c). «Prólogo». *Tiempo destruido*. Víctor Pardo Lancina. Huesca. 11-14.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2010). *Perro al acecho*. Estudio de José-Carlos Mainer. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico».

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2010b). «La trilogía encontrada en Zaragoza». *Trilogía de Zabala*. José María Conget. Edición de Ignacio Martínez de Pisón. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. Colección Larumbe, 68. IX-XXIX.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2011). *El día de mañana*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2012). *Carreteras secundarias*. Edición de Ramón Acín. Prólogo de Daniel Gascón. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. Colección Larumbe, 76.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, (2013). *El siglo del pensamiento mágico*. Madrid. Libros del K.O.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2014). *La buena reputación*. Barcelona. Seix Barral.

MARTINEZ DE PISÓN, Ignacio (2015). «Cuarenta años sin franco». *40 años con Franco*. Julián Casanova (ed.). Barcelona. Crítica. 351-361.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2017). *Derecho natural*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2018). *Filek. El estafador que engañó a Franco*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2020). *Fin de temporada*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (ed.), (2022). *Partes de guerra*. Antología. Barcelona. Catedral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2023). *Castillos de fuego*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2024). *Ropa de casa*. Barcelona. Seix Barral.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2024b). *El siglo de Galdós*. La Haya. Instituto «Cervantes».

MELERO RIVAS, José Luis (2024). «Prólogo». *El siglo de Galdós*. Ignacio Martínez de Pisón. La Haya. Instituto «Cervantes». 3-11.

MORA, Rosa (2003). «Entrevista: Ignacio Martínez de Pisón: ‘Soy un escritor realista, y me encanta’». *El País. Babelia*, 1 de febrero. http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612_850215.html.

NAVAJAS, Gonzalo (2015). «Narrar contra la Historia: De Juan Benet a Ignacio Martínez de Pisón (a través de Galdós)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCI. 203-213.

PARDO LANCINA, Víctor (2009). *Tiempo destruido*. Huesca.

POZUELO YVANCOS, José María (2017) «El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón». *Novela española del siglo XXI*. José María Pozuelo Yvancos. Madrid. Cátedra. 313-328.

TEMAS DE PSICOANÁLISIS (2025). «Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón. Memoria colectiva contra el olvido». *Temas de Psicoanálisis*. 29. <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2025/01/24/entrevista-a-ignacio-martinez-de-pison/>

EL IMAGINARIO KAFKIANO A LA LUZ DEL PENSAMIENTO DE LUIS BELTRÁN

Elisa MARTÍNEZ SALAZAR
Universidad de Zaragoza
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4894-8768>

Resumen:

No cabe duda de que Franz Kafka es un clásico contemporáneo, paradigma de la Modernidad. Explicar su relevancia es, sin embargo, un asunto complejo, que no puede reducirse a apelar a su genialidad individual. La perspectiva amplia de la evolución de la imaginación humana que constituye el pensamiento de Luis Beltrán permite iluminar los motivos por los que Kafka sigue interpelando a la humanidad un siglo después de su muerte.

Palabras clave:

Franz Kafka. Luis Beltrán Almería. Tradición. Modernidad. Simbolismo. Hermetismo. Humor. Grotesco. Ensimismamiento.

Abstract:

There is no doubt that Franz Kafka is a contemporary classic and a paradigm of Modernity. However, accounting for his continued relevance is a complex task that cannot be reduced to a mere appeal to his individual genius. The broad perspective on the evolution of human imagination articulated in the work of Luis Beltrán helps illuminate the reasons why Kafka continues to resonate with humanity a century after his death.

Key Words

Franz Kafka. Luis Beltrán Almería. Tradition. Modernity. Symbolism. Hermeticism. Humour. Grotesque. Egotism.

La relevancia literaria de Franz Kafka es un hecho incontestable. Menos claros resultan los motivos que lo encumbraron como clásico de la Modernidad y lo convirtieron no solo en un referente literario inexcusable, sino también en un mito. La fascinación internacional que genera continúa plenamente vigente más de cien años después de su muerte, como demostró su centenario, celebrado en 2024.

Cabe preguntarse por qué ocupa Kafka esa posición central no solo en el canon literario, sino también en el imaginario colectivo. Para responderla, se impone una cuestión previa: ¿cuál es el lugar de Kafka en el devenir estético de la humanidad? Semejante propósito exige adoptar una perspectiva de amplias miras, como es el enfoque de Luis Beltrán Almería. Su estética evolutiva, elaborada y pulida a lo largo de los años, ilumina el lugar de Kafka en la historia literaria universal y, aún más, en la gran historia de la imaginación. Y a la inversa: como caso paradigmático, Kafka ilustra la concepción beltrániana de la estética de la Modernidad.

La Modernidad en la gran evolución de la imaginación

La gran historia de la imaginación trazada por Luis Beltrán se recoge en *GENVS: Genelaogía de la imaginación literaria* (2017). Su versión más reciente aparece en su último libro, que se centra en la *Estética de la Modernidad* (Beltrán, 2025a). Por ello, será la fuente fundamental para el análisis de las páginas que siguen, sin renunciar a estudios previos del autor.

Luis Beltrán adopta una filosofía de la historia de la literatura y de las artes. Al hacerlo, toma distancia de la retórica, es decir, de la filosofía de lo bello, que da la espalda al hecho de que gran parte de la literatura no cultiva la belleza, ni tampoco la perfección, como es el caso kafkiano. La belleza, en tanto que forma externa que agrada a los sentidos, es un concepto sujeto al

gusto. Frente a ella, Beltrán atiende a la forma interior que recorre las obras, que es expresión de la imaginación humana en evolución. Así, la función de la estética es mucho más profunda que la mera ornamentación o el entretenimiento, pues actúa como gran nexo entre las diferentes etapas de la humanidad a lo largo de los tiempos.

De acuerdo con este enfoque *granevolutivo*, la trayectoria cultural de la humanidad *sapiens* se divide en largas etapas o *regímenes*, en término tomado de Fred Spier: el régimen grotesco (propio del Paleolítico), el idílico (o agrícola), el heroico o épico (que surge en la Edad de los Metales), el épico-lírico (hegemónico en la Antigüedad y la Edad Media europeas), el joco-serio (propio de los siglos XVI a XVIII) y el régimen moderno (siglos XIX-XXI).

La Modernidad es, por tanto, la última de estas fases hasta el momento, pues se inició en torno a 1800 y no ha concluido. Este concepto amplio de Modernidad explica en parte la vigencia de lo kafkiano: la era moderna es la era de Kafka, pero también la nuestra. Es más, la definición que Beltrán ofrece de la imaginación moderna permite identificar a Kafka como uno de sus relatores fundamentales, pues es manifestación de «la compleja sensibilidad de un mundo autoculpable» (2025a, 14), algo perfectamente aplicable a la obra kafkiana.

Si nos remontamos a su origen, la evolución cultural de la humanidad parte de una estética común, que después se iría fragmentando: el grotesco-magia. Con el objetivo de facilitar la supervivencia de la horda en un entorno hostil, ese grotesco primitivo constaba de crueldad (hermetismo), alegría (o risa) y didactismo. Esa estética unitaria se dividiría en tres grandes líneas históricas, que a su vez darían lugar a nuevos desarrollos específicos: hermetismo, humorismo y didactismo.

En el tránsito del siglo XVIII al XIX se abre una nueva época. A diferencia de las sociedades estamentales previas, las sociedades modernas aspiran a la igualdad y la libertad. La humanidad *sapiens* ha alcanzado su mayoría de edad, pero se trata de una mayoría de edad autoculpable, consciente de sus retos, peligros y limitaciones. El ser humano asume la tarea de gobernar el mundo por sí mismo, dejando atrás el tutelaje de dioses, reyes y

tiranos. Como consecuencia, se topa con desafíos de enorme envergadura: nada menos que la comprensión y asimilación de un mundo complejo, la unificación de la humanidad y la supervivencia ante la destrucción de su propio hábitat. Tal situación obliga a reunir todas las fuerzas existentes, recuperando y renovando el capital simbólico previo sobre la base del individualismo, característico del pensamiento moderno.

La recuperación y adaptación de la herencia grotesca a la era del individualismo explica las tres dimensiones que distingue Luis Beltrán en la estética moderna: por un lado, el hermetismo y el humorismo (derivados de los dos polos del grotesco), y por otro, una nueva categoría propia de la era del individuo, la perspectiva del yo, que denomina *ensimismamiento*. De esta manera, la Modernidad actualiza un capital simbólico ancestral, que no es otro que el capital estético fundacional, el más arraigado en la imaginación humana.

A estas coordenadas de la estética moderna se resisten aquellas creaciones que mantienen un espíritu premoderno. Bien diferente es el caso de Kafka: hermetismo, humorismo y ensimismamiento caracterizan poderosamente su obra, lo cual explica su lugar preferente como simbolista de la Modernidad. Estas categorías aparecen unidas en el simbolismo moderno, pero habrán de presentarse de forma sucesiva para facilitar la exposición. Sin embargo, antes conviene detenerse en la fusión en Kafka de tradición y modernidad¹.

Tradición y modernidad

La Modernidad recupera estéticas de las etapas previas, inyectándoles el impulso del individualismo y la oralidad. El mundo moderno está, pues, marcado por una estética de la fusión: funde oralidad y escritura, tradición y libertad, lo que se conoce como alta cultura y cultura tradicional. La fusión de lo popular con

¹ En otras ocasiones he venido comprobando la productividad de la aplicación de la estética evolutiva planteada por Luis Beltrán a la obra kafkiana: tanto en mi tesis doctoral (Martínez Salazar, 2019, 97-126; 2023; 2025).

lo elevado adquiere una particular trascendencia en el marco de un pensamiento que sustituye el paradigma teocrático por un paradigma humano del universo. Ante el enorme reto de asumir la responsabilidad del mundo, «la tarea del pensamiento moderno consiste en realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional» (Beltrán, 2025a, 33).

De este modo se explica una aparente paradoja: el hecho de que la obra kafkiana, que ha captado como pocas el espíritu moderno, se halle fuertemente arraigada en el pasado e integre elementos de larga tradición, por mediación, entre otras fuentes, de la herencia judía y de la mitología clásica. Junto al uso implícito de mitos seculares, como el del alma errante o el de Job, Kafka retoma explícitamente mitos y leyendas en narraciones breves como «El silencio de las sirenas» (sobre el conocido episodio protagonizado por Ulises), «Poseidón», «El escudo de la ciudad» (acerca de la Torre de Babel), «Sobre Prometeo» (mito que reaparece, de manera más velada, en «El buitre») y «El nuevo abogado» (cuyo protagonista es Bucéfalo, el caballo de Alejandro Magno). Además, se inspira en varios de sus textos en el mito literario de don Quijote.

Kafka aporta su propia visión de los argumentos tradicionales de tres maneras diferentes. En ocasiones ofrece una nueva versión del mito, ya quede este situado en su tiempo original («El silencio de las sirenas», «La verdad sobre Sancho Panza») o aparezca modernizado («El buitre»). En segundo lugar, puede darse una adaptación a los nuevos tiempos de mitos y leyendas que han perdido su sentido en el contexto moderno. Kafka pone así en evidencia el cambio que ha experimentado el mundo, dando lugar a textos de naturaleza humorística ante el contraste entre lo elevado de los dioses o héroes y una ocupación prosaica: Poseidón no es más que un contable, Bucéfalo se ha convertido en abogado. Por último, en otros casos, el mito resulta indescifrable o absurdo por haberse perdido en el olvido su razón de ser (nadie recuerda los motivos del empeño en levantar la Torre de Babel ni el significado de la roca en la que sufrió su tormento Prometeo).

Por otro lado, un conjunto de géneros cuyos orígenes se remontan a la oralidad son continuados por Kafka en alguna medida: los cuentos de animales, las leyendas, los géneros de iniciación, el caso, así como géneros del espectro discursivo de la predicación.

Estas son tan solo algunas vías de continuidad de las tradiciones en la obra de Kafka. Con todo, más allá de referencias concretas y continuidades genéricas, el marco teórico de la estética evolutiva es ante todo productivo a la hora de explicar el imaginario kafkiano como simbolismo grotesco moderno, caracterizado por un hermetismo humorístico. Un simbolismo que se halla enraizado en el grotesco inaugural de la humanidad, lo cual explica el carácter mítico de la literatura de Kafka, que ha sabido construir una mitología de la época contemporánea. El empleo de la tradición en combinación con un universo narrativo radicalmente moderno, que presenta un fuerte grado de indeterminación y abstracción, convierte los argumentos kafkianos en expresión arquetípica de la situación del ser humano en la Modernidad.

El hermetismo

Suele considerarse el hermetismo una amalgama de saberes ocultos y mágicos, y en ese sentido se da habitualmente por extinguido. Pero la perspectiva de Beltrán es mucho más amplia: para él, el pensamiento hermético concibe el mundo como el escenario de un combate entre el bien y el mal, entendidos como fuerzas suprahistóricas. La estética derivada de este pensamiento supone la continuidad de uno de los polos del grotesco primitivo, el de la crueldad, que es la cara opuesta de la risa.

La dimensión trascendental que asume la cultura moderna otorga al hermetismo una nueva actualidad y explica que se infiltre en todas las manifestaciones estéticas. Y es que tanto el ser humano prehistórico como el moderno se enfrentan a su propia supervivencia: inicialmente, la de la horda; hoy en día, la del conjunto de una especie que ha asumido el gobierno de un mundo

en destrucción. Al servicio de esta supervivencia y derivado del pensamiento mágico, se pone en marcha el pensamiento hermético. Luis Beltrán reivindica que no es en la Modernidad un asunto marginal ni minoritario.

Como expresión de un combate entre el bien y el mal, la definición beltraniana de hermetismo es particularmente adecuada para una parte inusual de su producción literaria: sus llamados aforismos. Pongo algunos ejemplos: «No dejes que el mal te haga creer que puedes ocultarle secretos»; «Los escondites son innumerables, la salvación es única, pero hay tantas posibilidades de salvación como escondites»; «El mal sabe del bien, pero el bien no sabe del mal» (2003, 665, 666 y 617).

En su aplicación a las ficciones kafkianas, la citada definición resulta, sin embargo, algo problemática. Es cierto que en la obra de Kafka se percibe una lucha de fuerzas latente, una pugna misteriosa entre el protagonista y unos poderes desconocidos en un entorno adverso, que inspira desconfianza. Pero esas fuerzas no son susceptibles de ser traducidas ni equiparadas a ninguna abstracción, como tampoco lo es la complejidad moral de sus personajes.

Más productivas a la hora de aproximarse a lo kafkiano resultan, a mi entender, otras nociones relacionadas con lo hermético. Por un lado, la de *salvación*, exigida «por la percepción de un mundo hostil, en el que no es posible sobrevivir sin la protección de los saberes secretos y de las fuerzas que rigen el universo» (Beltrán, 2025a, 124). En el caso de Kafka, se funden las perspectivas divina y mundana de esa salvación: significativamente, Joseph K., perseguido por un sistema de justicia humano, recibe las enseñanzas herméticas de la parábola «Ante la ley» en una catedral.

La referencia a «los saberes secretos» abre la vía a una segunda noción relevante para lo kafkiano, la de *enigma*. Más que un combate entre el bien y el mal, encontramos en Kafka una tensión primordial entre la luz y las tinieblas, en formulación empleada por Beltrán en obras anteriores (2002, 161, 182; 2017, 254; 2021, 52). Esta imagen permite ilustrar la situación de las

criaturas kafkianas, que se enfrentan a lo inescrutable de la verdad y de la ley.

En el didactismo hermético, «la lucha contra el otro es la lucha contra el enigma, contra las tinieblas que amenazan al autor y a su público» (Beltrán, 2002, 159). En la narrativa, las tinieblas envuelven además al personaje. Buena parte de las narraciones kafkianas literaturizan ese combate, a menudo a vida o muerte, contra el enigma, en un mundo insondable y adverso, que no admite redención. Ese es, precisamente, el símbolo fundamental del imaginario kafkiano: la búsqueda fracasada de una meta, de un sentido, de la salvación. Porque, a diferencia de lo que ocurría con las búsquedas tradicionales, el objetivo de esa búsqueda resulta inalcanzable.

También cultiva Kafka el símbolo inverso a la búsqueda: el de la espera en vano de la revelación, nuclear en narraciones como «Ante la ley», «Un mensaje imperial» y *El castillo*. Ambos símbolos son característicos de la Modernidad y encarnan la inaccesibilidad de lo ansiado, a lo que se aspira de forma activa (la búsqueda) o pasiva (la espera). El contenido del hermetismo, ese saber unitario que conoce los secretos del cosmos (Beltrán, 2025a, 123), no está al alcance del ser humano en el universo kafkiano. Por ello, interpretar qué simboliza aquello que se está esperando o lo que se aspira a alcanzar es una tarea vana, reduccionista y propia del pasado: la misma inaccesibilidad es uno de los grandes motivos de la Modernidad, que Kafka imprimió en el imaginario colectivo.

El viaje

La búsqueda está íntimamente conectada con otro motivo de origen ancestral emparentado con lo hermético: el viaje. En la era moderna, el viaje ha adquirido una nueva categoría y relevancia, como queda patente en *Estética de la Modernidad*. Se trata de uno de los símbolos más frecuentes de la imaginación moderna, que lo ha convertido en señal de un cambio vital o de conciencia.

Luis Beltrán ha reparado en que el viaje suele aparecer de manera aparentemente tangencial como una simple escena o una señal, al principio o al final de los argumentos. La obra de Kafka lo

confirma. Aunque ninguna de sus narraciones es propiamente un relato de viajes, resulta significativo que dos de sus tres novelas extensas (*El desaparecido* o *América* y *El castillo*) comiencen con la llegada, tras un largo viaje, del protagonista a su destino. De un modo similar, ha tenido que realizar un viaje desde su lugar de origen el campesino que aguarda durante años «Ante la ley», en la parábola incluida en *El proceso* y en el libro *Un médico rural*. Este hombre nunca llega a franquear el umbral de la ley, al igual que K. no accede al castillo. Por tanto, ninguno de los dos consume su viaje. Otro viaje de destino imposible por ser paradójicamente infinito es el que emprende un mensajero que porta el mensaje de un emperador moribundo en «Un mensaje imperial» (2003, 202). Tampoco basta una vida humana para alcanzar un destino aparentemente sencillo, «La aldea más cercana», en el breve texto así titulado.

Un viaje fatal emprende el protagonista de «Un médico rural», obligado a abandonar su aldea una noche inhóspita para atender a un enfermo en otro pueblo. El desenlace deja al médico a su suerte: «Desnudo, expuesto a la helada de esta época aciaga, con un carruaje terrenal y unos caballos no terrenales, vago por los campos, yo, un hombre viejo» (2003, 185-186). Se trata de una variante del mito del alma errante, que resuena asimismo en otro relato relacionado con la muerte por frío invernal: «El jinete del cubo». Este acaba volando sobre un cubo vacío de carbón y ascendiendo hasta las regiones de las montañas heladas, perdiéndose de vista para siempre. Más evidente es la continuidad del mito en «El cazador Gracchus», viajero que, pese a haber muerto, navega sin rumbo en su barca funeraria por las aguas terrenales durante siglos, sin alcanzar nunca el más allá.

Viajeros europeos de visita en lugares remotos protagonizan las narraciones «Chacales y árabes» y *En la colonia penitenciaria*. A la inversa, el simio Pedro el Rojo fue transportado desde su tierra originaria en África hasta Europa en «Un informe para una academia». También se traslada de continente Karl Rossmann, protagonista de la novela conocida como *América*, a la que Kafka se refirió como *El desaparecido*. En el primer capítulo, publicado como narración independiente con el título *El fogonero*,

Karl llega al puerto de Nueva York desde Europa tras haber sido expulsado de su hogar por sus padres, «porque una criada lo había seducido y había tenido un hijo con él» (1999, 197). El viaje como castigo, el destierro, tiene un origen antiguo, que aquí viene acompañado de la destrucción del idilio familiar.

Beltrán (2021, 200-201) incluye *América* entre las novelas de educación relevantes del siglo XX; una adscripción genérica que no es de extrañar, dado que los viajes constituyen uno de los momentos habituales en el proceso de formación de los personajes. El viaje es la representación moderna de la iniciación tradicional, un rito que marcaba «el paso de una etapa a otra de la vida; en especial, el paso de la infancia a la juventud que da plenos derechos de participación en la vida de la comunidad» (Beltrán, 2025a, 274). Un momento vital que encaja con la situación del joven Rossmann, de dieciséis años. Por otra parte, aunque se trata de la narración de Kafka más explícitamente localizada en lugares reales, el simbolismo de *El desaparecido* se deja ver en detalles como el hecho de que la Estatua de la Libertad porte una espada y, ante todo, en la suerte de epifanía final en el gran teatro de Oklahoma.

Por lo tanto, el simbolismo kafkiano queda a menudo enmarcado por un viaje. Una vez más, Kafka retoma un motivo de larga tradición y lo adapta al modo de estar el individuo en el mundo moderno. Y es que la Modernidad ha asumido ese estar fuera de casa, ese no llegar a destino como la situación existencial del ser humano. El viaje se relaciona en su obra, además, con grandes cuestiones de nuestra época como el desarraigo, la extranjería, la incomunicación o la culpa.

La destrucción del idilio

Otro rasgo del hermetismo moderno ampliamente representado en la obra kafkiana es la destrucción del idilio. Queda poco lugar para lo idílico en la Modernidad, tiempo incompatible con sus valores. Kafka muestra su degradación en dos vertientes principales: la natural y la familiar.

El crecimiento familiar de la estética idílica es abortado en la Modernidad y, particularmente, en el universo literario kafkiano,

marcado por la ruptura generacional. La soltería, gran tema moderno, es omnipresente en Kafka. Ninguno de sus protagonistas parece haberse casado y a este asunto dedicó las prosas «Blumfeld» y «La desventura del soltero», además de múltiples pasajes de sus escritos privados. Como subrayó Enrique Vila-Matas, Kafka es el «hijo sin hijos por excelencia» (2001, 13).

Por otra parte, es conocida la relevancia del conflicto con el padre en la vida y la obra de Kafka. Así lo muestran la *Carta al padre* —máxima expresión moderna de este tema ancestral— y tres narraciones que, significativamente, se planteó publicar reunidas bajo el título *Los hijos: El fogonero, La metamorfosis y La condena*².

Luis Beltrán considera *La metamorfosis* una novela biográfico-familiar y comenta: «Lo que ve Samsa-escarabajo es la degradación de la familia, que se ve privada de su única fuente de recursos» (2021, 310). Pero la imagen grotesca de la metamorfosis no solo sirve para denunciar la degradación de las costumbres, sino también «para conseguir una regeneración de la familia, que deja de ser un grupo de parásitos para lograr una cierta felicidad con su trabajo» (2021, 238).

Ciertamente, si hay una escena idílica en *La metamorfosis* es la escena final. Se acumulan en ese fragmento imágenes simbólicas de renacimiento, asociadas a lo primaveral, que contrastan con el resto de la novela y con la muerte del hijo: un «cálido sol» inundaba el vagón del tranvía en el que se encontraban (en una expresión mínima del símbolo del viaje) y Grete «había florecido hasta convertirse en una muchacha hermosa y llena de vida», que «estiró su joven cuerpo» (2003, 140-141). El espacio exterior, en dirección a las afueras, frente al claustrofóbico interior doméstico, y los proyectos de futuro, tanto laborales como matrimoniales,

² Así lo propuso a su editor Kurt Wolff en dos cartas, en una de las cuales revela que los tres textos «configuran tanto externa como internamente un conjunto, existe entre ellos una relación manifiesta y aún más una secreta» (Kafka, 2018, 544). Es sabido que *La metamorfosis* puede traducirse también como *La transformación*, aunque aquí mantenemos la versión del título más extendida.

anuncian un espacio idílico, pero inquietante, pues su construcción solo es posible a partir del sacrificio del primogénito³.

Otra expresión de la destrucción del idilio son los rasgos infernales o monstruosos de las ciudades, como las grandes urbes norteamericanas en *El desaparecido* o la atmósfera de pesadilla de *El proceso*, relacionada con una imagen renovada del laberinto. Y en *El castillo* queda reflejada la imposibilidad de asentarse en un entorno rural que resulta hostil. La destrucción de la conexión con lo natural en las sociedades modernas es, además, un asunto central de «Un informe para una academia», puesto en evidencia por el simio humanizado Pedro el Rojo.

La metamorfosis

El hermetismo se fundamenta en lo que Beltrán llama la ley de la necesidad: «*lo que debe suceder sucederá*» (2017, 45). Esta ley, que violenta las normas clásicas de verosimilitud, queda justificada por el impulso estético que recorre las obras y por el fin de aproximarse a una verdad superior. El narrador en primera persona de «Un médico rural» explica esta lógica narrativa. Se ha producido una urgencia en un pueblo a diez millas de distancia, hay tormenta de nieve y su caballo ha muerto. En medio de esos contratiempos, aparece súbitamente en su finca un mozo con dos caballos y él piensa: «los dioses ayudan en casos semejantes, envían el caballo que falta, dada la prisa añaden incluso un segundo caballo, y, por si fuera poco, conceden también un mozo de cuadra» (Kafka, 2003, 182). Además, el desplazamiento dura tan solo un momento. Estos rasgos oníricos pueden explicarse en virtud de la ley de la necesidad.

Entre los fenómenos estéticos a que dio lugar la lógica de la necesidad se encuentra el cambio milagroso, originado en las fases más remotas de la imaginación humana. Consiste en un instante sobrenatural, a partir del cual el individuo se convierte en

³ El conflicto entre hermanos no solo es abordado por Kafka a través de la figura de Grete, hermana de Gregor Samsa, sino también en el relato «Un fratricidio».

otro; su falsa imagen aparente cae arrastrada por fuerzas extraordinarias. Por tanto, un elemento fundamental de lo hermético constituye la medula de la obra más conocida de Kafka: *La metamorfosis*. En un proceso inverso a la animalización de Samsa, en «Un informe para una academia» el simio Pedro el Rojo se transforma en humano.

No es de extrañar que Kafka sea el principal exponente del cambio sobrenatural en la Modernidad. Beltrán lo ensalza como «el más cualificado representante moderno» del «hermetismo mágico, un hermetismo orientado hacia la risa y la metamorfosis» (2008, 20).

La acusación, el castigo y la culpa

También puede considerarse hermético otro de los grandes motivos con los que Kafka describe la situación del ser humano en la Modernidad y que ha dejado impreso en la memoria colectiva: el de la persona acusada y castigada sin razón conocida, asociado además a la culpa. No solo es el centro de *El proceso*, sino también del relato *En la colonia penitenciaria*. En este, los acusados solo conocen la causa de su castigo en el momento de su ajusticiamiento, a través de un perverso aparato de tortura que graba el mandamiento violado en su piel durante horas. La violencia explícita convierte este texto en la mayor expresión kafkiana de crueldad grotesca, junto con «El buitre», que clava el pico en la boca del narrador para acabar ahogándose en la sangre de su víctima.

El hermetismo kafkiano

Motivos como la búsqueda o la espera de lo impenetrable, el viaje cuyo destino a menudo no se llega a alcanzar, la destrucción del idilio familiar y natural, la metamorfosis o el castigo sin causa conocida alinean a Kafka con el hermetismo en el sentido que le da Luis Beltrán. El parentesco con determinados géneros herméticos sitúa su universo literario en la misma órbita. Es el caso de los géneros de iniciación, los bestiarios o ciertas

formas relacionadas con el espectro discursivo de la predicación, con la huella de la tradición hebrea. Si hay una obra kafkiana claramente hermética son sus aforismos, que podrían remitir a las colecciones de enigmas. Y el relato de evidente hermetismo «Ante la ley» entronca con géneros antiguos: la parábola, el diálogo en el umbral⁴ y el género tradicional de la alianza entre la divinidad y su pueblo, en la variante de la expresión de la ley⁵. Con una diferencia fundamental: la ley —cuyo carácter divino o humano no es desvelado— permanece oculta en el texto de Kafka.

Un aire hermético impregna toda la obra kafkiana, gobernada por la ley de la necesidad. La estética hermética permite explicar su carácter onírico y su peculiar aspecto alegórico o parabólico que, sin embargo, no se deja traducir. También se emparenta con lo hermético la habitual inconcreción espacial y temporal de sus narraciones, que favorece su potencia mítica. Recursos lingüísticos como la expresión de un pensamiento paradójico o la inmediata sucesión de una aseveración y su contraria pueden explicarse a la luz de esta filiación hermética.

Luis Beltrán entiende el hermetismo como una visión dramática del destino de la humanidad, que pone el acento en la crueldad de la lucha por la existencia y se basa en un complejo simbolismo. En la Modernidad las creaciones herméticas fusionan lo mágico y lo moderno, las cualidades de la oralidad y la escritura, la verosimilitud y la necesidad. Y de todo ello es muestra paradigmática la literatura kafkiana.

Cabe observar, para cerrar este apartado dedicado al hermetismo, que el propio pensamiento de Luis Beltrán es, en sí mismo, hermético: aspira tanto a la unidad del conocimiento como a la unificación y salvación (o supervivencia) de la humanidad, en un entorno que invita a la desconfianza.

⁴ Al que se refiere Bajtín (2004, 163).

⁵ Véase Beltrán (2002, 47-50).

El humorismo⁶

La otra cara del hermetismo es el humorismo. Las dos categorías estéticas, derivadas de dos componentes inseparables del grotesco primitivo, la alegría y la crueldad, confluyen en la Modernidad al recuperarse el espíritu unitario de la imaginación tradicional. De ahí la nueva fusión de seriedad y risa que permite explicar el humor kafkiano.

Según Luis Beltrán, la Modernidad conoce dos grandes líneas del humorismo: la risa callada o ironía, con un matiz agresivo, y el humor moderno, resultado de la actualización del grotesco realista y festivo. Este humorismo trascendente es el que cultiva Kafka: el que recupera el grotesco tradicional y representa «lo mejor de la capacidad de la humanidad para enfrentarse a los grandes retos» (Beltrán, 2025a, 76).

El humor moderno, tal y como lo concibe Beltrán, se basa en un simbolismo grotesco y en una serie de figuras cómicas de raigambre tradicional. Además, existe una figura propiamente moderna, de enorme productividad en la imaginación contemporánea y en la obra kafkiana: el hombre inútil.

El hombre inútil

Luis Beltrán ha reparado en que el *hombre inútil* —también conocido como *hombre superfluo*— no es patrimonio único de la literatura rusa, de donde procede el término. Es mucho más: se trata de una de las figuras literarias modernas más prolíficas y significativas, hasta el punto de constituir la imagen del hombre moderno. La lectura de la obra de Kafka a la luz de este concepto confirma su relevancia.

La vanidad de los esfuerzos de las criaturas kafkianas para conseguir sus objetivos las emparenta con esta figura tragicómica. Encaja especialmente con los protagonistas de *El castillo* y *El*

⁶ En este apartado se incluyen, adaptados, ciertos pasajes de un artículo previo (Martínez Salazar, 2023), donde explico más ampliamente las peculiaridades del humor kafkiano y su recepción.

*proceso*⁷, en cuanto que enfrentados a la actividad de un aparato administrativo que se sirve de figuras mecánicas, reemplazables, irrelevantes, sin identidad definida. En consecuencia, se encuentran desarraigados y persiguen un nivel de existencia superior que no terminan de alcanzar. Se creen rebeldes, pero chocan con la esterilidad de sus iniciativas y se comportan de manera ineficaz. Aunque son conscientes de que las cosas deberían ser de otro modo, no pueden reunir las fuerzas necesarias para cambiarlas.

Pero el arquetipo del inútil no es algo circunstancial en la obra kafkiana, sino que reaparece una y otra vez. No solo son inútiles Josef K., que no logra librarse de un procedimiento judicial aparentemente absurdo, y K., a quien no se permite ejercer la función de agrimensor y que no consigue ser recibido en *El castillo*. También lo es Samsa, que no puede trabajar y apenas sale de su habitación (*La metamorfosis*); Georg Bendemann, que únicamente entra en acción para arrojararse desde un puente (*La condena*); «Un médico rural», incapaz de proteger a su criada, de curar a un enfermo y de sobrevivir al frío invernal; el campesino que nunca atraviesa la puerta que le está destinada en «Ante la ley»; el hombre que se deja atacar por «El buitro» y el ineficiente «Blumfeld». Este manifiesta, probablemente, la vertiente más cómica del inútil en Kafka, desde uno de los perfiles que adopta el arquetipo inútil: el del soltero, considerado un fracasado a la hora de construir una familia.

Según Beltrán, el hombre inútil desembocaría, radicalizado, en el hombre absurdo que presenta Camus en *El mito de Sísifo*, donde incluyó un ensayo dedicado a Kafka⁸. El propósito de Camus habría sido «retomar el hilo que conduce de Dostoievski a Kafka» (Beltrán, 2025a, 146).

Figuras secundarias

Con frecuencia, otros personajes no solo no ayudan, sino que suelen obstaculizar las aspiraciones de los antihéroes,

⁷ Beltrán cita a Josef K. entre otros ejemplos de inútiles «atípicos» (2017, 412).

⁸ «L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka».

añadiendo así inutilidad a la inutilidad. En *El castillo*, el mensajero Barnabás, ineficaz y poco fiable, parece un trasunto paródico del Hermes griego, heraldo de los dioses. Más claramente risibles resultan los ayudantes de K., que constituyen una manifestación de la figura tragicómica del doble y de la cómica del tonto. No solo no ayudan a K., sino que dificultan sus objetivos con su torpeza e infantilismo. Paralelos a este personaje doble son los dos meritorios que tiene a su cargo el meticuloso Blumfeld, pues por su aspecto y comportamiento parecen niños traviesos y «no le sirven de mucha ayuda» (Kafka, 2003, 481). En el mismo cuento aparece otra figura doble: las dos esferas con vida propia que encuentra el protagonista en su habitación, las cuales le persiguen botando, como «una especie de acompañantes subordinados» (470) de los que es incapaz de deshacerse. Esas pelotas tienen otro correlato humano en las hijas del portero, que hablan al unísono y se colocan a ambos lados de Blumfeld, brincando alternativamente sobre uno y otro pie.

Como puede apreciarse, los dobles son recurrentes en la obra de Kafka. Estas figuras prácticamente iguales, que con frecuencia se mueven y hablan de manera idéntica y simultánea, encarnan la multiplicación de lo único, la cual puede generar un efecto inquietante, pero también cómico. Así ocurre en los casos mencionados y en la escena de los tres huéspedes barbudos de *La metamorfosis*, en una variante triple del motivo⁹. Este recurso es un ejemplo, entre otros muchos, del grotesco kafkiano.

El grotesco

La estética kafkiana es una estética grotesca. El grotesco no es, para Luis Beltrán, una estética más. Se trata de la estética fundacional y de mayor duración de la evolución de la imaginación, que se ha reactivado ante el gran reto moderno que es la supervivencia de la humanidad.

⁹ Luis Beltrán se ha referido a las sucesivas «escenas tragicómicas» con los huéspedes en *La metamorfosis* (2021, 310).

En la obra de Kafka se aprecian múltiples manifestaciones del grotesco, algunas de las cuales han ido apareciendo en las páginas precedentes. La literatura kafkiana presenta el grotesco a través de dos tendencias fundamentales: la atención a la corporalidad y la coexistencia, e incluso fusión, de elementos y planos dispares. Las estéticas prehistóricas se caracterizaban por la ausencia de fronteras entre dioses, vivos y muertos, entre personas, animales y seres mixtos, entre cielo, tierra e infierno, entre seriedad y risa (Beltrán, 2002, 23 y ss.). Los universos kafkianos manifiestan a menudo intersecciones y vaivenes entre esos planos. La presencia del más allá en este mundo se refleja en textos como el cuento «Un médico rural», los fragmentos narrativos que Brod tituló «El cazador Gracchus», el relato «Ser desdichado» del libro *Contemplación* o el esbozo dramático conocido como «El guardián de la cripta».

Del grotesco deriva asimismo la atención de Kafka a la animalidad. En sus páginas no solo hay animales concebidos de un modo realista (por ejemplo, la pantera de «Un artista del hambre»), sino también, ante todo, animales pensantes y parlantes. El sincretismo humano-animal estaba ya presente en la estética primitiva y derivó posteriormente en los apólogos de animales. De entre la producción kafkiana, son cuentos de animales «Investigaciones de un perro», «La madriguera», «Josefina la cantante o El pueblo de los ratones», «El nuevo abogado», «Pequeña fábula» y «El buitre». Kafka dialoga en ellos con la tradición fabulística, que sin embargo problematiza, moderniza y trasciende.

También es grotesca la hibridación física —la monstruosidad—, tan cultivada por Kafka: si Samsa se despierta convertido en un «monstruoso insecto», el simio Pedro el Rojo se ha humanizado hasta el punto de pronunciar un discurso en «Un informe para una academia». Ambos personajes, a caballo entre la animalidad y la humanidad, exhiben de un modo risible la tragedia de sus destinos. Otro monstruo híbrido con rasgos cómicos e inquietantes es el «mitad gato, mitad cordero» de «Un cruzamiento». Monstruosa es, a su vez, la mano palmeada de Leni

en *El proceso*, y es que los defectos físicos resultan grotescos, como sucede con la joroba de una de las niñas de *El proceso*.

El grotesco se manifiesta asimismo a través de la animación de seres inanimados. Junto a las ya mencionadas bolas de «Blumfeld», que «se mueven de forma completamente autónoma» (2003, 469), el famoso Odradek del relato «La preocupación del padre de familia» es igualmente un objeto «con una movilidad extraordinaria», que «no se deja atrapar» (2003, 203). También aparece humanizado «El puente» en el relato homónimo.

En relación a la corporalidad, llama la atención la gestualidad exagerada de los personajes kafkianos, así como la aparición de cuerpos excesivos en uno u otro sentido, como la obesa Brunelda de *El desaparecido* o el famélico protagonista de «Un artista del hambre». Este exhibe las consecuencias de su ayuno, convirtiendo en centro del relato un elemento grotesco que reaparece en otras narraciones de Kafka: la mezcla de la esfera privada (la de las funciones corporales) y la esfera pública. Se aprecia también en la pornografía del juez de instrucción de *El proceso* y en la escena sexual entre K. y Frieda en la taberna de *El castillo*, junto a la puerta del funcionario Klammm, ante la mirada indiscreta de los ayudantes.

Otros episodios grotescos de *El proceso* son el capítulo del flagelador, las niñas que acosan al pintor Titorelli con su «mezcla de infantilismo y degeneración» (1999, 583) y la galería de la sala de audiencias, «donde la gente solo podía estar agachada, dando con la cabeza y la espalda contra el techo» (1999, 496). También tienen su presencia en la obra kafkiana la enfermedad y la violencia —se ha hablado ya de «Un médico rural», *En la colonia penitenciaria* y «El buitre»—. Para finalizar, manifiesta la mezcla grotesca de planos irreconciliables en Kafka la coexistencia de trascendencia y degradación.

La sátira menipea

Ciertos rasgos kafkianos que en ocasiones han desconcertado a la crítica pueden explicarse situando sus

narraciones en la corriente menipea. Es el caso de la mezcla de humor, sordidez y trascendencia; la insobornable búsqueda de la verdad; una excepcional libertad de invención, y la creación de narraciones a partir de situaciones extraordinarias llevadas al extremo, sin pretensiones de verosimilitud.

De acuerdo con el análisis de Mijaíl Bajtín (2004, 166-167), la sátira menipea procedente de la Antigüedad formaba parte del dominio cómico-serio y fue uno de los primeros portadores literarios de la percepción carnavalesca del mundo. Se trata de un género caracterizado por una libertad inventiva fuera de lo común, ajeno a cualquier exigencia de verosimilitud externa, desarrollado sobre la base de situaciones excepcionales. Su propósito es netamente filosófico: buscar, provocar y poner a prueba la verdad, no simplemente encarnarla.

Según Luis Beltrán, la sátira menipea representa la culminación de la filosofía de la risa, al fundir el espíritu y el imaginario del grotesco con la actualidad. Tiene por objeto la denuncia de un mundo en decadencia porque ha perdido sus valores. Es un género proteico, que carece de una forma externa determinada y explota las posibilidades de la imaginación y el simbolismo. Funde risa y criticismo, fantasía y realismo. Beltrán considera la presencia de momentos de menipea en la novela moderna tan amplia que puede considerarse una de sus características.

Por todo lo anterior, no es descabellado inscribir la obra kafkiana en la corriente menipea. Así lo hace explícitamente Beltrán (2002, 271; 2017, 303; 2025a, 118) refiriéndose a *El castillo*, *El proceso* y *La metamorfosis*, a la que destaca como una de las menipeas «más celebradas del siglo XX» (2021, 310). Y es que la menipea casa a la perfección con el concepto estético de *lo kafkiano*, caracterizado por la presentación de situaciones inverosímiles y serio-cómicas que, llevadas a sus últimas consecuencias, conducen a personaje y lector en el proceso no consumado de búsqueda de una verdad que se ignora.

La parodia del simbolismo épico

Kafka pone en práctica un tipo de humor más ligero en dos breves textos —ya mencionados— en los que, excepcionalmente, lo cómico no queda teñido por lo inquietante ni por lo trascendente. Como señala Beltrán, los «esfuerzos por recuperar el simbolismo épico suelen quedarse en parodias, burlas o estilizaciones» (2025a, 163). Kafka opta por la parodia en dos prosas que trasladan figuras de un pasado elevado a la época moderna, donde adquieren nuevas ocupaciones: «Poseidón» y «El nuevo abogado». El dios de los mares acaba trabajando como contable de la administración de aguas, mientras que el doctor Bucéfalo, antiguo corcel de Alejandro Magno, se ha enfrascado en los códigos. Y es que ya no es tiempo de dioses ni de héroes, sino de burócratas. Con la figura humanizada de un caballo, «El nuevo abogado» encarna, además, un simbolismo grotesco.

Fusión de risa y seriedad

Pese a que existen referencias al humor de Kafka desde la primera recepción de su obra, se trata de un autor fuertemente unido en el imaginario colectivo al ámbito de la seriedad y de lo horrible. Habitualmente se asocia con el lado grave, trascendente y tortuoso de la conciencia. Gracias, en buena medida, a la labor de Reiner Stach, biógrafo y estudioso de Kafka, esta imagen ha sido matizada y por fin se admite el humor como un aspecto de lo kafkiano. Con todo, se corre el peligro de incurrir en la simplificación contraria, tanto con respecto a su persona como a su literatura, como ha ocurrido a menudo durante la celebración del centenario de su muerte.

Conviene por ello subrayar que ninguna de las dos concepciones, ni la dramática ni la cómica, agotan la complejidad de lo kafkiano. La Modernidad entendida como la era de la mixtificación de estéticas previas ilumina la peculiar coexistencia en Kafka de humor y seriedad. Kafka vuelve a la estética grotesca, con su alegría y su crueldad. Como ocurre ante otras dicotomías —la

vida y la muerte, la animalidad y la humanidad—, no invita a escoger, sino a recuperar la integridad del mundo primitivo desde un contexto moderno. Contemplar una sola de las caras de la moneda implica limitarse a una visión parcial y, por lo tanto, falaz tanto de lo kafkiano como del simbolismo característico de la Modernidad.

El ensimismamiento

De acuerdo con la gran estética evolutiva trazada por Luis Beltrán, a la fusión de hermetismo y humorismo se añade en la Modernidad una nueva categoría, resultado de la hegemonía del individualismo en el pensamiento moderno: el *ensimismamiento* o *egotismo*, términos que toma, respectivamente, de Ortega y de Stendhal. La experiencia personal se estetiza, los escritores se nutren de su propia biografía y, así, hermetismo y humorismo se tiñen de individualidad.

El individuo moderno se siente desamparado y desorientado ante el mundo y sus retos. Liberado de las ataduras estamentales, se aproxima a un estatus igualitario y libre, pero esto mismo lo condena al aislamiento y la inseguridad. Enfrentado a la disolución de los vínculos sociales tradicionales y a una sociedad de una complejidad sin precedentes, el autor moderno mira hacia dentro, hacia sí mismo, en busca de los asideros que le faltan.

Un pasaje de los diarios de Kafka ilustra este impulso a la autoobservación y el autoanálisis:

Ineluctable obligación de observarse a sí mismo: si soy observado por algún otro, también yo tengo, naturalmente, que observarme, si no soy observado por ningún otro, con tanta más atención tengo que observarme. (Kafka, 2000, 656).

El ensimismamiento se ha convertido en la era moderna en el fenómeno literario por excelencia, que afecta a toda la literatura. Por tanto, es necesario relativizar el concepto de *autoficción*. Para

Beltrán, la autoficción no sería más que una de las formas que ha tomado en la actualidad la expresión de la introspección o el ensimismamiento: la de la autoparodia y el autoanálisis, presentes en las representaciones más ensimismadas del simbolismo en la actualidad. Como denuncia Sergi Pàmies (2019), lo más curioso de esta etiqueta es que únicamente se aplica a la prosa de autores vivos. Sin embargo, también en la narrativa anterior se aprecia la omnipresencia del yo del autor, como es el caso de Kafka.

La totalidad de su legado puede ser estudiada desde esta perspectiva: no solo sus escritos personales, es decir, los diarios y la correspondencia, sino también su obra ficcional. Kafka incluye en sus narraciones referencias a su propia vida e identidad, mientras que sus textos privados comparten ciertos aspectos de su estética narrativa, como si ambas partes de su producción escrita se retroalimentaran, dialogaran entre sí, formaran parte de lo mismo.

El autor comparte con sus personajes elementos de su nombre, así como rasgos personales y profesionales. Es evidente la coincidencia de la inicial K. de los protagonistas de *El proceso* y *El castillo* con el apellido *Kafka*. Uno de los agentes que comunican a Josef K. su detención se llama Franz. Y otros nombres de la vida real pueden aparecer ocultos, según explicó Kafka a su novia Felice Bauer. Después de escribir *La condena*, obra que le dedicó y que trata sobre el conflicto entre un padre y un hijo con planes de casarse, descubrió coincidencias que le resultaron significativas:

Georg tiene tantas letras como Franz; *Bendemann* está formado por *Bende* y por *Mann*, *Bende* tiene tantas letras como *Kafka*, y sus dos vocales se hallan en el mismo sitio [...]. *Frieda* tiene tantas letras como *Felice* y, además, la misma inicial. La ‘paz’, *Friede* en alemán, y la ‘felicidad’ están, por otra parte, muy cerca la una de la otra. *Brandenfeld* tiene, por *feld* [‘campo’], cierta relación con *Bauer* [‘campesino’] y la misma inicial. Y de estos detalles hay muchos más (Kafka, 2018, 580).

Aunque algunas de estas cábalas pueden parecer excesivamente rebuscadas, interesa el hecho de que Kafka interpretara su relato en sentido autobiográfico. Lo había escrito de

un tirón, cambiando su idea inicial en el proceso de la escritura, y en sus diarios anotó: «naturalmente, he pensado en Freud» (2000, 359).

También el apellido *Samsa* puede remitir al apellido del autor sustituyendo tan solo unas consonantes por otras¹⁰. Y la vivienda de *La metamorfosis* tiene la misma distribución que aquella en la que vivía la familia Kafka en la época en que fue escrita la novela (Stach, 2021, 113-115).

No es de extrañar que sean las narraciones familiares las que parecen más directamente inspiradas en el entorno del propio Kafka. La visión problemática de la familia es fundamental asimismo en un texto menor, pero altamente significativo: «El paseo repentino», escrito inicialmente en los diarios y publicado en el libro *Contemplación*. Presenta una salida de casa por la noche, cuando ya nadie se lo espera, y concluye: «por esa noche se habrá uno desprendido por completo de su familia, que se abisma en la nada mientras uno mismo, muy firme y perfilado en sus negros contornos, golpeándose los muslos por detrás, se yergue hasta alcanzar su verdadera imagen» (2003, 13).

Las tortuosas relaciones de pareja de Kafka parecen tener también un reflejo velado en su obra. Además de la posible presencia de Felice Bauer en *La condena*, que el propio Kafka señaló, *El proceso* pudo tener como punto de partida la ruptura del primer compromiso matrimonial entre ambos, según mostró Elias Canetti en *El otro proceso de Kafka*. Por su parte, se ha sugerido que el personaje Frieda de *El castillo* podría estar inspirado en Milena Jesenská, uno de sus grandes amores¹¹.

Pero si hay un elemento de su vida sentimental de indudable presencia en su obra es la soltería. Kafka nunca se casó y solteros son —o, al menos, lo parecen— los protagonistas de sus narraciones. La soltería es uno de los perfiles que puede adquirir la figura del hombre inútil, que presenta siempre, según Beltrán, una dimensión ensimismada. Esta dimensión explica que no solo los

¹⁰ Gustav Janouch, autor de *Conversaciones con Kafka*, dijo haber hablado sobre el tema con el autor (1997, 75).

¹¹ Entre otros, recoge esta posibilidad Jordi Llovet en Kafka (1999, 1066).

antihéroes kafkianos puedan identificarse con el inútil, sino también el Kafka de los escritos personales.

Y es que tanto el yo que dibuja en sus cartas y diarios como sus criaturas ficcionales obedecen a la misma estética, que he denominado *estética del devenir no consumado*¹². Muestran la obstinación condenada al fracaso por convertirse en algo que nunca acaban de lograr. Son aspiraciones comunes a sus textos privados y literarios devenir marido y padre de familia (*Cartas a Felice*, *Carta al padre*, «La desventura del soltero», «Blumfeld»); devenir un miembro aceptado del propio núcleo familiar (*Carta al padre*, *La condena*, *La metamorfosis*), y devenir escritor o artista (*Diarios*, *Cartas a Felice*, *Un artista del hambre*).

En cuanto a los espacios de sus ficciones, Kafka no suele ubicarlas en lugares reales, pero en muchas de ellas puede reconocerse Praga, la ciudad donde nació y vivió. La novela *El desaparecido* se desarrolla en América, pero Karl Rossmann procede de «Praga, Bohemia» (1999, 305). Y la monstruosidad de la ciudad moderna tiene su paralelo en una carta del joven Franz a su amigo Oskar Pollak: «Praga no suelta. [...] Esta madrecita tiene garras» (2018, 11).

Si Kafka, de formación jurídica, trabajó casi toda su vida laboral para el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia, varios de sus personajes desempeñan, como él, profesiones grises de oficina: Josef K., Blumfeld, Poseidón, el abogado Bucéfalo. Y la burocracia es un tema central tanto de *El proceso* como de *El castillo*.

Otro grupo de personajes kafkianos son artistas y permiten a Kafka reflexionar sobre su vínculo con lo literario: el ayunador de «Un artista del hambre», el trapecista de «Primer dolor» y la cantante «Josefina». Se trata de narraciones escritas al final de su vida, incluidas en el libro cuyas galeradas dejó corregidas justo antes de morir (*Un artista del hambre*), como una suerte de testamento literario. Tanto en ese gesto como en el contenido de los relatos se aprecia la relevancia de la literatura para Kafka. Si la identidad es un asunto problemático en la Modernidad, él estaba

¹² Martínez Salazar (2019, 116).

convencido de que su auténtica esencia era la escritura, como se encargó de dejar claro a su prometida Felice en sus cartas: «La novela soy yo, mis historias soy yo» (2018, 390); «No tengo ningún interés literario sino que consisto yo mismo en literatura, no soy ni puedo ser otra cosa» (640).

La identidad de Kafka es la literatura. Se ensimisma en una obra que se nutre de una vida que no puede ser otra cosa que literatura, en un eterno retorno literario, vital y ensimismado. Paradójicamente, esa individualidad le permite conectar con otros seres humanos, incluso mucho después de su muerte. Ya lo dejó escrito el profesor Luis Izquierdo:

Atento al corazón de los hombres, y al suyo propio en primer lugar como campo de experimentación, el don extraordinario de Kafka es la capacidad de sintonizar con el proceso colectivo a través de una subjetividad llevada al extremo. (Izquierdo, 1979, 29).

Kafka, simbolista moderno

La relevancia de Kafka radica en haber conectado con el espíritu de su época, que es la nuestra, y haberlo hecho desde su radical individualidad. Kafka encarna de forma paradigmática los elementos que Luis Beltrán distingue en la estética moderna: por un lado, el individualismo y, por otro, la fusión de oralidad y escritura, lo popular y lo elevado, lo sublime y lo grotesco. La integración en su obra de pensamiento mítico y modernidad adquiere así una explicación en el amplio contexto de la evolución de la imaginación humana.

Kafka se erige en una de las grandes voces del simbolismo moderno, que actúa como «una réplica crítica al profundo proceso de degradación que supone el proyecto de la Modernidad» (Beltrán, 2008, 74). La obra kafkiana casa con la lectura que Beltrán hace de la imaginación moderna como expresión de la desorientación, la desolación, la sensación de inutilidad y fracaso que trae consigo el camino hacia la emancipación individual. El

reto moderno parece quedarle grande a un ser humano que asume la responsabilidad del mundo sobre sus hombros. En esta clave pueden entenderse las palabras del narrador de «Un viejo folio», cuyo país ha sido invadido: «La salvación de la patria nos ha sido encomendada a nosotros, artesanos y comerciantes, pero no estamos a la altura de semejante misión ni nos hemos jactado nunca de poder cumplirla. Es un malentendido y será nuestra perdición» (Kafka, 2003, 191).

Según Luis Beltrán, la combinación de hermetismo y humorismo es la línea creativa de mayor valor estético de la Modernidad, porque es la que mejor comprende y representa el alma moderna. Y añade: «En el lenguaje convencional, esa fórmula suele llamarse *kafkiana*, por ser ese escritor uno de los que mejor la representan, a juicio de la crítica de nuestro tiempo» (2025a, 217). No se le escapa que la de Kafka es la cara más visible de una veta que no se reduce a un nombre ni constituye una simple corriente más de la literatura universal.

Beltrán no ha prestado a Kafka la misma atención que a otros autores modernos: salvo alguna ocasión excepcional en la que le ha dedicado algún párrafo (2021, 310), no se ha detenido a analizar su obra. Sin embargo, el nombre de Kafka aparece, en mayor o menor medida, en la práctica totalidad de sus libros, desde el primero (*El discurso ajeno: panorama crítico*, 1990) hasta el más reciente (*Estética de la Modernidad*, 2025). Y lo coloca —como no puede ser de otro modo— en un lugar fundamental de la literatura moderna.

A menudo lo nombra junto a un escritor que sí ha merecido su atención plena y que es, significativamente, uno de los referentes literarios de Kafka: Dostoievski. Suele citar a ambos como grandes representantes del simbolismo, del hermetismo y del humorismo propios de la Modernidad. Los considera prosistas que «ilustran a la perfección el ideal del simbolismo moderno» (2017, 30) y que encarnan —junto con Chéjov— la forma más exigente

de ese simbolismo (2007, 90). Destaca tanto su hermetismo¹³ como su humorismo¹⁴. Para Beltrán, Dostoievski y Kafka son las dos grandes referencias de la estética resultante de la convergencia de hermetismo y humorismo, el «hermetismo humorístico», una variante del hermetismo moderno (2015, 166; 2017, 371; 2025a, 96).

Beltrán subraya la modernidad de la estética kafkiana en sus narraciones extensas, situándolas en la línea hermética de la novela (2021, 256; 2008, 29). Describe *América* como novela formativa de rasgos herméticos (2025b, 226) y sitúa el resto de novelas kafkianas (*La metamorfosis*, *El proceso*, *El castillo*) en la corriente menipea (2002, 271; 2017, 303; 2021, 310; 2025a, 118). Nombra además *La metamorfosis* entre otras obras que participan del grotesco con un simbolismo humorístico y transgresor (2011, 44; 2016, 51).

Aun sin detenerse en relatos concretos, también destaca la narrativa breve de Kafka. En ella pervive la línea folclórica del cuento, cuya manifestación principal es la risa (2002, 45), unida al hermetismo:

Sobre todo los géneros breves como el cuento, el microrrelato han dado un salto cualitativo gracias a ciertas formas de hermetismo: Cortázar, Borges, Italo Calvino, Kafka, Chéjov, Zúñiga... son muestras de un hermetismo dotado de humor que se ha convertido en una de las grandes propuestas de futuro. (Beltrán, 2025b, 226).

Según Beltrán, la hibridación entre imaginación tradicional y libre imaginación presente en la obra de autores como Kafka permite contemplar una imagen humana superior a las imágenes

¹³ Los sitúa entre los «grandes nombres» del hermetismo moderno (2015, 70; 2025a, 124), el cual tiene «su propia dinámica, que va desde Dostoievski a Kafka, y desde Kafka a Murakami» (2017, 366).

¹⁴ Los incluye en la línea humorística del simbolismo moderno de raíz directamente tradicional (2025a, 89) y los vincula a la corriente menipea de la novela (2017, 303). Según Beltrán, los «grandes artistas modernos son humoristas, pero no siempre se les entiende así (Goethe, Dostoievski, Kafka, Zúñiga)» (2025a, 115).

que nos depara la desigualdad, de un modo que el pensamiento teórico apenas puede formular (2004, 215).

En conclusión, tanto la relevancia como las peculiaridades de lo kafkiano encuentran su explicación en la gran evolución estética descrita por Luis Beltrán. La obra de Kafka parte de la más genuina imaginación literaria, aquella que capta los momentos mágicos que cambian el destino de un ser humano por encima de la verosimilitud. Y es que Kafka ha sabido como pocos recuperar la estética primigenia, el grotesco, y aplicarla al contexto moderno. Como subraya Beltrán, el grotesco no es una estética entre otras, sino la estética inaugural de la humanidad *sapiens*, de la que proceden todas las demás. Se gestó durante milenios y está en el fondo de la imaginación de la humanidad. Los artistas que, como Kafka, son capaces de recuperar y actualizar las claves del grotesco conectan con el espíritu de la gran trayectoria de la humanidad y ello explica su trascendencia y su pervivencia.

En su *Estética de la novela*, Beltrán planteaba una «teoría dostoievskiana de la Modernidad», consistente en un simbolismo grotesco que como simbolismo es dramático y como grotesco, funde la seriedad y la risa, lo elevado y lo bajo (2021, 278). Este simbolismo es compartido por Kafka. De acuerdo con un pasaje de *Los hermanos Karamázov*, se trata de una estética capaz de abarcar todas las contradicciones posibles y «contemplar de un golpe dos abismos, el que está encima de nosotros, el abismo de los altos ideales, y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación» (Beltrán, 2021, 174). Esta dualidad permite reunir las fuerzas necesarias para los retos actuales y explica la coexistencia de trascendencia y sordidez en Dostoievski, en Kafka y en la Modernidad.

En palabras de Walter Benjamin, uno de los más sagaces lectores de Kafka, subrayó la importancia en su literatura de la combinación de tradición y modernidad:

La obra de Kafka es una elipse, cuyos focos, muy alejados entre sí, están determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad (Benjamin, 2011, 225).

El propio Kafka escribió:

Es un ciudadano libre y seguro de la tierra, pues está atado a una cadena lo suficientemente larga para poner a su alcance todos los espacios terrestres, pero no tan larga como para que algo pueda llevárselo más allá de los límites de la tierra. Pero al mismo tiempo es un ciudadano libre y seguro del cielo, ya que está atado también a una cadena celestial calculada de modo similar. Si quiere ir a la tierra, el collar del cielo le estrangula el cuello, y si quiere ir al cielo, lo hace el de la tierra. Y sin embargo tiene todas las posibilidades y lo siente, es más, se niega incluso a atribuir todo eso a un error en el momento en que lo ataron por primera vez.
(Kafka, 2003, 671).

La estética kafkiana refleja esa doble existencia: la de lo elevado y lo mundano, la de lo celestial y lo terrenal. Pero transmite a la vez la sensación de ahogo de un ser humano escindido, incapaz de acceder a una totalidad que sin embargo presiente.

Luis Beltrán concluye su *Estética de la Modernidad* aludiendo de nuevo a Dostoievski: en una ocasión, el escritor ruso escribió «que si alguien le preguntara a la Humanidad qué ha aprendido de su experiencia esta le podría responder con el *Quijote*» (Beltrán, 2025a, 307). No cabe duda de que también podría responderse mediante la obra de Kafka. Y lo mismo vale para la producción teórica de Luis Beltrán, que dedica su vida, con tenacidad tan quijotesca como kafkiana, a trazar el desarrollo de la imaginación humana a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova (trad.). Madrid. Fondo de Cultura Económica de España.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2002) *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona. Montesinos.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2004) *Estética y literatura*. Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2007) *¿Qué es la historia literaria?* Madrid. Mare Nostrum.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2008) *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*. Bellcaire d'Empordà. Vitel·la.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2011) *Anatomía de la risa*. México D. F. / Hermosillo. Ediciones Sin Nombre / Universidad de Sonora.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2015) *Simbolismo y Modernidad*. Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.). Mérida. Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2016) *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario*. México D. F. Universidad Veracruzana / Ficticia.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS: Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025a) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2025b) «Didactismo literario». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 219-227. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/95/18beltran.pdf>

BENJAMIN, Walter y Gershom Scholem. (2011) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid. Trotta.

CANETTI, Elias. (1983) *El otro proceso de Kafka*. Madrid. Alianza.

IZQUIERDO, Luis. (1979) *Conocer Kafka y su obra*. 2.^a ed. Barcelona. Dopesa.

JANOUGH, Gustav. (1997) *Conversaciones con Kafka*. Barcelona. Destino.

KAFKA, Franz. (1999) *Obras completas I: Novelas: El desaparecido. El proceso. El castillo*. Jordi Llovet (dir.). Miguel Sáenz (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2000) *Obras completas II: Diarios. Carta al padre*. Jordi Llovet (dir.). Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2003) *Obras completas III: Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet (dir.). Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trads.). Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

KAFKA, Franz. (2018) *Obras completas IV: Cartas 1900-1914*. Jordi Llovet (dir.). Adan Kovacsics (trad.). Barcelona. Galaxia Gutenberg.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2019) *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)*. Tesis doctoral. Zaguán: Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/79495/>

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2023) «Una risa sin pulmones: humor y seriedad en la obra de Franz Kafka». *El humorismo en sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Alicia Silvestre Miralles (eds.). Berlín. Peter Lang. 189-206.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa. (2025) «El didactismo del mono de Kafka: los géneros didácticos de “Un informe para una academia”». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 169-176.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/40/95/14martinez.pdf>

PÀMIES, Sergi. (2019) «El lastre de la etiqueta». *La Vanguardia*. 26 de abril.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190426/461866056598/lastre-etiqueta.html>

STACH, Reiner. (2021) *¿Este es Kafka? 99 hallazgos*. Luis Fernando Moreno Claros (trad.). Barcelona. Acantilado.

VILA-MATAS, Enrique. (2001) *Hijos sin hijos*. Barcelona. Anagrama.

LA ÚLTIMA CARMEN LAFORET: CRECIENDO HACIA LA JUVENTUD

Domingo RÓDENAS DE MOYA
Universitat Pompeu Fabra
ORCID: 0000-0002-3217-6698

Resumen:

Desde la publicación de *La insolación* (1963), Carmen Laforet estuvo enfrascada en la escritura de una novela, *Al volver la esquina*, que había de ser la segunda entrega de una trilogía con la que aspiraba a imprimir un giro radical a su obra. El proceso de composición se prolongó más de quince años, hasta 1979. A lo largo de ese periodo fue cambiando el horizonte de la novela en español y la expectativa y circunstancias de la propia escritora. La versión que se publicó en 2004 respondió a un estadio avanzado pero no definitivo de ese proceso.

Palabras clave:

Carmen Laforet. Novela española. Génesis narrativa.

Abstract:

Since the publication of *La insolación* (1963), Carmen Laforet had been engaged in the writing of a novel, *Al volver la esquina*, which was to be the second installment of a trilogy with which she aspired to radically change her work. The composition process lasted more than fifteen years, until 1979. Throughout this period the horizon of the novel in Spanish and the Laforet's expectations and circumstances changed. The version of the novel published in 2004 responded to an advanced but not definitive stage of this process.

Key Words

Carmen Laforet. Spanish novel. Narrative genesis.

En 2004, la publicación de la novela *Al volver la esquina* constituyó un acontecimiento de arqueología literaria. Se exhumaba una obra doblemente póstuma porque veía la luz poco después del fallecimiento de Carmen Laforet el 28 de febrero de aquel año y porque, además, lo hacía cuarenta años después del ocaso o, cuando menos, el enmudecimiento narrativo de la escritora, tras publicar en 1963 *La insolación*, novela que ya entonces fue recibido como una suerte de resurrección. Esa doble postumidad no restaba un ápice de relevancia al rescate de la novela, más bien al contrario, puesto que permitía conocer mejor el proyecto de un ciclo novelístico, «Tres pasos fuera del tiempo», con el que Carmen Laforet pretendía cancelar su ciclo anterior, el que iba de *Nada* a *La mujer nueva*, y emprender una nueva etapa marcada por su autoconsciencia como creadora, como afirmaba en el prólogo de *La insolación* (1963, 45): «la vocación de escritor creo que me ha llegado de una manera total y consciente solo ahora». Esa nueva consciencia del oficio la hacía considerar aquella novela «un comienzo de lo que puedo escribir».

Al considerar injustamente «balbuceos» (1963, 43) toda su producción anterior, la escritora emitía menos un juicio sobre lo hecho que una tácita expresión de deseo sobre lo por hacer. Y *La insolación* representaba la cabeza de puente, la primera entrega de un ciclo que venía a ofrecer una contranarrativa de la trilogía implícita de tintes o reminiscencias autobiográficas que formaban *Nada*, *La isla y los demonios* y *La mujer nueva*. Se lo explica con claridad a su amigo el jesuita Bernardo Arrizabalaga: esas tres novelas «fueron preguntas personales y recuentos de hallazgos personales (aunque no sean lo que dice la gente autobiográficas) [...] Son vivencias que doy en estos libros míos como un prólogo a una carrera de novelista que, si Dios me da vida, puede ser muy

larga. Y con mucha obra» (Cristina Cerezales 2009, 177). Ahora, en el inicio de esta nueva etapa, su propósito último ha cambiado: con la escritura no va a contar hallazgos, sino que va a hacer preguntas. Sus personajes se van a mover solos, sin que ella los mueva como títeres con los hilos de sus propias inquietudes, en un esfuerzo de objetividad y distancia: «Los veo de otra manera, como si me asomara a una ventana, sin intervenir para nada».

Marzo de 1963, cuando se publica *La insolación*, no es cualquier momento en la evolución de la novela española bajo el franquismo. Baste recordar que en diciembre de 1962 se ha otorgado el premio Biblioteca Breve a Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*, y que meses antes se ha publicado *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, títulos que alertan de un cambio de rumbo en la concepción del realismo literario y en la asimilación de las técnicas narrativas modernas. A ese clima de cambio responden también *Ritmo lento* (1963), de Carmen Martín Gaité —finalista del Biblioteca Breve que ganó Vargas Llosa—, o el *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester, novelas ambas que coinciden en el rechazo de un realismo testimonial o didáctico ya empobrecido del que se produjeron valiosos esfuerzos de renovación como *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald o *Las ratas* de Miguel Delibes. Vale la pena recordar que, mientras tanto, Juan Benet está trabajando en *Volverás a Región*, y Miguel Espinosa está ya enfrascado en la composición de *Escuela de mandarines*. Soplan, pues, vientos a favor de la exploración técnica en la novela que alcanzan también a Carmen Laforet, aunque para ella, por encima de las búsquedas formales, importaban otros aspectos de la urdimbre de la obra, como la configuración del mundo interior de los personajes, esto es la representación de la conciencia individual, de las percepciones, sensaciones y emociones de sus criaturas, de los conflictos consigo mismos y con quienes los rodean, que es lo que encontramos, en un grado de excelencia, en el retrato de Martín Soto, el protagonista de *La insolación*.

Por eso, en el prólogo a esta novela, si bien reconoce que «la técnica tiene hoy en día una fuerza enorme de estímulo y de interés de descubrimientos» (1963: 43), advierte que para ella «en la

novela hay algo más importante que la pura técnica». Puntualiza que a veces la renovación técnica de la novela ha venido de la mano de autores que carecían de una conciencia teórica o, por lo menos, de que sus obras fueran importantes en ese aspecto. Y pone como ejemplo a Baroja, al que convierte casi en inspirador técnico de Hemingway y John Dos Passos y, a través de estos, de la «técnica narrativa que ha florecido en los últimos ismos europeos», refiriéndose al *Nouveau Roman* francés. Dicho de otra manera: es posible ser un gran renovador formal sin proponérselo. Y hecha esa advertencia, pasa a ocuparse, sin transición, de su proyecto de trilogía. Esa falta de transición da a entender que para Carmen Laforet el proyecto comprendía algún tipo de renovación técnica que podría ser fecunda pero no aparatosa o abultadamente ostensible, como la que había desplegado pirotécnicamente Luis Martín-Santos, ante la que ella sentía reservas, como le confiesa a Sanz de Soto tras la muerte del autor (Laforet; Sanz de Soto 2023, 167).

Lo que dice la escritora sobre su proyecto, y también lo que omite, tiene un gran interés para establecer demarcaciones en su trayectoria y entender cómo concebía ella la posibilidad de una novela condigna de su expectativa madura. De entrada, con la trilogía afirma que «mi trabajo de escritor entra en una fase de creación, más continuada, quizá más consciente», que responde a un «juego intelectual» del que va a brindarle alguna clave al lector que desee algo más que un entretenimiento. Toda su escritura anterior, iniciada —recuerda— a sus veintidós años, parece quedar clausurada severamente bajo el signo de la inmadurez y la preconsciencia. Desde esta nueva posición y posesión de su destino como escritora, Carmen Laforet presenta la trilogía no como una meta o un logro, sino como principio, un nuevo comienzo que, a tenor de sus palabras, tenía todas las trazas de una puesta a prueba, de un test de sus capacidades como novelista una vez liberada de las constricciones personales (las inseguridades e incertidumbres provocadas por su matrimonio) y de las rémoras de una escritura ineludiblemente autobiográfica, convertidas para ella en un pesado lastre.

Durante tres años dice haber estado trabajando en la tercera novela de la trilogía, *Jaque mate*. Sabía que estaba drenando las galerías de una mina, que avanzaba explorando «ciertas reacciones psicológicas y ambientales», a sabiendas de que todo aquel material iría destinado al fuego. Y así es como reparó en que la masa de texto acumulada contenía «tres novelas diferentes», cada una «un mundo cerrado y acabado», cuyos títulos iban a ser *La insolación*, *Al volver la esquina* y *Jaque mate*. Dice que marcaban tres momentos en la vida de un hombre y también tres momentos de la vida española de la posguerra, es decir desde 1940 a 1960. El personaje conductor iba a ser un joven pintor, Martín Soto, del que se enfocan la adolescencia en 1941-42, la juventud en 1950 y la madurez en el presente de la escritora, que empezó siendo los años 60 y acabó en los 70. En la escueta descripción de cada novela se vislumbra el juego intelectual y técnico que Laforet se ha propuesto: consiste en representar una subjetividad hipersensible, la de un artista, enfrentada a las circunstancias sociales e históricas que fomentan o coartan, que determinan o inhiben su pleno desarrollo. En la medida en que la trilogía se propone ilustrar el abrirse de la conciencia del artista al mundo objetivo, la relación entre Martín Soto y su entorno va evolucionando. El adolescente de *La insolación* acapara en su ego en expansión el primer plano narrativo, dejando que la realidad externa únicamente penetre cuando despierta su entusiasmo o su interés. En *Al volver la esquina*, la peripecia amorosa e íntima del personaje debe dejar espacio a «una serie de aperturas a la vida diaria que consciente o inconscientemente [...] pueden contribuir a lo que más adelante será el éxito o el fracaso de un hombre» (1963: 46). Por último, en *Jaque mate*, la subjetividad de Martín Soto debe importar menos que «todo aquello que le rodea y que él —marcado ya por una serie de compromisos y de impactos vitales— rechaza o acepta». Esta es la novela del triunfo o la derrota, del jaque mate dado o sufrido en la partida de ajedrez que imagina la autora como alegoría de una vida humana, la del pintor Martín Soto, que aspira a ser, a la vez, metáfora de cualquier vida. Y en particular de la suya, me atrevo a señalar.

Hecha la descripción del tríptico novelesco, Carmen Laforet vuelve sobre la cuestión de la técnica —«tema al día entre nosotros, los escritores»— y la originalidad —«ni en el tema [...] ni en la técnica, he tenido voluntad de copiar a mí misma ni de copiar a nadie»— para afirmar una vez más su libertad e independencia: no ha querido ensayar ningún nuevo camino de renovación ni se ha agarrado a ninguno de los ya trazados. Y, convencida de que la novela, ante todo, debe entretener, declara que ha decidido «sacrificar a la claridad narrativa cualquier truco técnico» (1963: 47). Lo que ella denomina «truco técnico» seguiría causándole desagrado cuando leyera en 1968 *Señas de identidad* de Juan Goytisolo: «el excesivo cuidado y preocupación por técnicas que nada descubren, aburre muchísimo (al menos a mí)» (Laforet; Sanz de Soto 2023, 197). Hasta ahí sus explicaciones de enero 1963, que es cuando data el prólogo de *La insolación*.

El silencio como novelista a partir de ese momento se convirtió en un misterio que se acrecentaba con el paso de los años. Hoy conocemos medianamente bien las circunstancias de ese misterio, a las que no es ajena la escasez de tiempo en una familia con cinco hijos, pero sigue siendo una incógnita no del todo despejada el desarrollo y sentido de la trilogía sobre Martín Soto, que tuvo que experimentar transformaciones en los trece años que transcurrieron entre 1963 y 1976, y aun después. La edición de *Al volver la esquina*, en 2004, al cuidado de sus hijos Cristina y Agustín, se realizó con la aprobación de la escritora sobre el texto que había quedado en galeradas en 1976, fecha, al parecer, del desistimiento definitivo de la escritora. Aquellas pruebas de imprenta llevaban tres años en su poder, desde que el editor José Manuel Lara se las había enviado en 1973, poco después de que ella le remitiera al fin el original con un retraso de diez años. Ese original se redactó en los primeros meses del año en un pequeño pueblo del Lazio, cerca de Roma, Castel Nuovo di Farfa, donde Carmen encontró la soledad gustosa que necesitaba, rodeada de viñedos, para combatir la manía que le había tomado a la escritura y la antipatía a los personajes. Ahora, como le contó por carta a Ramón J. Sender en marzo, gracias a un nuevo enfoque de la novela en el que los

personajes tienen «otra edad y han cambiado», ha recuperado la simpatía por ellos y se divierte escribiendo, va «deprisa todo» y quiere finiquitarlo en abril, para cuando la visite su hija Cristina con su nieta Clara (Laforet; Sender 2003: 200-202). Sin embargo, no pudo ser. Como le dirá a Sender en septiembre, pesaba sobre el libro una jettatura, una maldición que hizo que sus papeles se quedaran en el coche de su hijo Manuel y solo tras recuperarlos había podido volver a trabajar en ellos. En verano, encerrada en un apartamento en Gijón, luchando contra su jettatura, había vuelto a escribirla y el 5 de septiembre le había escrito a su amiga Linka Babeka: «¡hip, hip, hurraaaa!» (Caballé; Rolón 2010, 370). La ha terminado, con la satisfacción de haber vuelto a encontrarse con el gusto de la escritura. Sabe Laforet que su esfuerzo no ha llegado aún a la meta que anhela y recordando a Pizarro, que a los cincuenta años decidió crecer hacia su juventud y conquistó Perú: «Voy a ver por mi parte si hago como Pizarro y emprendo la marcha a conquistarme yo misma y a volver a hacerme escritora», le confía a Sender. Y en esa marcha la siguiente etapa consistía en «escribir enseguida la otra tercera de la trilogía», que era *Jaque mate* (Laforet; Sender, 208)

Puede sorprender que Carmen Laforet sintiera que había dejado de ser escritora y que el camino de reconquistarse pasara por completar la trilogía. Pero lo cierto es que formaba parte de un proceso regenerativo, de reconstrucción de sí misma, en el que estaba inmersa. De ahí la expresión de Lou Andreas Salomé que ella emplea, la de «crecer hacia la juventud», hacia una juventud que significa libertad plena y horizonte amplio, distinta de aquella que había inspirado sus tres primeras novelas y cuya naturaleza autobiográfica la desesperaba cada vez que los críticos o periodistas la repetían. El 21 de noviembre de 1971, en el primer artículo del «Diario de Carmen Laforet» que publicó en ABC, la escritora hacía un autorretrato descarnado en el que afirmaba ser «una persona que ha comenzado hace muy poco a vivir» después de una larga vida de éxitos y penas que habían sido ataduras. Se veía en el espejo sin juventud ni belleza, «un chino sin coleta» un «esquimal sin edad», una mujer que «tiene una historia escrita y no

la olvida» pero que, siendo vieja y sabiendo cosas, ha comenzado otra distinta. Y en esta segunda y reciente vida «sólo ha alcanzado la edad en que se aprende a andar» (Laforet 1971: 53). Casi dos años después, mientras se afanaba reescribiendo *Al volver* la esquina, sentiría que ese comienzo no había concluido, que seguía reaprendiendo a ser quien aspiraba a ser desde la «seguridad de ser mala escritora» (Laforet; Sanz de Soto, 2023, 173).

Desde finales de 1963, el primer propósito de la escritora había consistido en recluirse para escribir la novela. Así se lo comunica a Emilio Sanz de Soto el 17 de diciembre de aquel año, el 7 de enero de 1964 y le asegura estar «muy metida en la novela» el 27 de diciembre. Ya en 1965, gracias a una sustanciosa beca de la Fundación Juan March, se muda a París para, sin distracciones, dedicarse a escribirla: «me he venido a desbrozar mi novela aquí, en paz», le escribe al amigo el 17 de marzo (Laforet; Sanz de Soto 2023, 175). Pero el desbroce no dio el fruto deseado. En octubre de 1966, Sanz sigue preguntándole cómo marcha la novela y, como suele hacer, le recomienda y comenta novedades que puedan interesarle y sobre todo despertarla a las complejidades compositivas del género. Así, le pregunta si ya ha leído a Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*) y le transmite su entusiasmo ante *La casa verde* de Vargas Llosa, «un libro “fuera de serie”» (183). Por su parte, Ramón J. Sender, con el que la escritora había iniciado una relación epistolar un año antes, mientras ella estaba en los Estados Unidos invitada por el Departamento de Estado, le pregunta unos días después, el 4 de noviembre, por «su trilogía», puesto que todos «esperaos que se siente a trabajar de veras y escriba los otros dos volúmenes» (Laforet; Sender, 2003, 77).

Sin duda fue durante aquel prolongado intervalo de reconciliación con la trilogía cuando tomó algunas decisiones técnicas decisivas que la llevaron a reescribir la novela de nuevo. Los cambios que experimentaba el género eran demasiados como para que ella se mantuviera apegada a «la técnica y las formas de expresión grosso modo tradicionales» que le reconocía y a la vez reprochaba Eugenio G. de Nora en el tercer volumen de *La novela*

española contemporánea, por cuanto si bien las consideraba «válidas» para la novela contemporánea, ese juicio estaba lleno de reticencia, puesto que se trataba de una validez transitoria y condicional: «suponemos, de momento, que utilizadas con la condición y el tacto que ella, casi siempre, demuestra, pueden ser, efectivamente, uno de los modos válidos» (Nora 1962, 104). A Laforet, que le costó entender lo que de reproche contenía el juicio (Laforet; Sanz de Soto 2023, 152). La lectura de la nueva narrativa de los sesenta contribuyó a hacerla consciente del planteamiento anticuado de su trilogía, pero también a reafirmarse en la idea de que los recursos técnicos solo son aceptables cuando resultan funcionales. No le convencieron en *Señas de identidad* —novela que, por otro lado, le pareció insincera—, leída ya en 1968, pero sí en *Cien años de soledad*, leída casi a la vez, y que le «parece la novela más grande de los últimos tiempos. Una cosa realmente genial, para durar siempre», como le dice a Sanz de Soto. Llega a ver en la novela de García Márquez la realización perfecta del mundo que lleva un año fraguando, el de la novela *El gineceo*, en el que se recoge «la vida, el tiempo, lo humano, lo terriblemente cotidiano y prosaico y lo incomprensiblemente espiritual y fantástico en la misma objetividad narrativa» (198).

Pero *El gineceo*, que desviaba a la escritora de la trilogía, iba a esperar —para acabar siendo otro proyecto malogrado—, porque en aquel momento estaba enfrascada en «*Al volver la esquina* que quizá se transforme en *La esquina de siempre y nunca* o algo así». A Sanz de Soto le explica entonces el sentido que orienta esta enésima vuelta a la novela: «me refiero en el libro a ese momento de la vida en que se “descubre” que uno siempre hará esto o lo otro, pero nunca esto o lo otro o no lo aceptará, etc.» (198), es decir el momento en que se toma conciencia de las propias e insalvables limitaciones. No es difícil deducir que también se refería a las suyas como escritora [escritora] en una coyuntura literaria en que las matrices de la novela se estaban transformando. La separación de su esposo Manuel Cerezales tras el verano de 1970 alentó en Laforet la idea de que podría salir al fin de su anquilosis literaria, achacable en parte a los reproches y coerciones

que había tenido que sufrir por parte de él. En noviembre se traslada a Alicante dispuesta «a escribir como una descosida» (Caballé; Rolón 2010, 345), pero las circunstancias no eran las más propicias para desencallar una novela que acumulaba demasiadas capas de reescritura.

Fue en un nuevo asedio a la novela, ya entre 1972 y 1973, cuando adoptó algunas decisiones que afectaban la estructura y significación del proyecto inicial para acomodarlo a sus preocupaciones actuales y, en menor medida, al horizonte de la novela española del momento, dominado por un experimentalismo del que *Una meditación* de Juan Benet se había convertido en emblema. Así, el protagonista, Martín Soto, pasó a ser narrador autodiegético, a la manera de la Andrea de *Nada*, y, por otro lado, aparecía escindido en dos tiempos, el joven Martín Soto de veinticinco años de los hechos evocados, y el del acto de escritura y memoria, que en la ficción raya los cincuenta (próximos a los 52 años de la autora), pues se acerca al presente estricto de 1973. Ambas decisiones se relacionan con el imperioso y dilatado deseo de la Carmen Laforet de iniciar una etapa radicalmente nueva en su trayectoria, pero una etapa que ya no responde solo a las consideraciones del prólogo a *La insolación*, sino a las condiciones, por un lado, de su vida privada e incluso íntima y, por otro, a la convulsión del campo cultural a comienzos de los años setenta, excitado por la búsqueda de nuevos lenguajes y por las corrientes contraculturales, en cuyas utopías emancipatorias Carmen vio reflejada la suya propia como creadora.

En la esfera privada, su separación definitiva de Manuel Cerezales en 1970 venía a rubricar un distanciamiento iniciado a finales de los años cincuenta, cuando Laforet, en Tànger, y a través de nuevos amigos como Emilio Sanz de Soto, el pintor Enrique Valero, Ángel Vázquez y escritores internacionales como Paul Bowles y su esposa Jane, entra en contacto con un mundo cosmopolita y desinhibido que es la cara opuesta del que ella había reflejado en *La mujer nueva* en 1955. En esa novela había recreado, con las veladuras de la imaginación, su propia crisis de misticismo católico que la había conducido a una dura lucha contra sí misma,

aceptando, en sus palabras, «una serie de imposiciones contra mi manera de ser esencial» (Laforet, 2007, 89). Lo que la dejó «exhausta y traumatizada» fue, a la vez, la recepción adversa de *La mujer nueva* y que fuera leída en clave autobiográfica, lo que la obligó a hablar en innumerables entrevistas más sobre su propia experiencia religiosa que sobre la de su protagonista Paulina. Aquel vínculo entre su literatura y su biografía era, para ella, accidental, resultado de utilizar sus vivencias como materia prima luego muy elaborada, y la insistencia en el carácter autobiográfico de todas sus novelas, incluida *Nada*, la desazona. Así venía siendo desde los años cincuenta, como prueba la puntualización que hizo en 1957 en el prólogo al volumen *Novelas*, donde la editorial Planeta reunía toda su obra narrativa hasta entonces: «Para evitar malos entendidos —y estoy segura de que alguien se confundirá al leer, porque siempre sucede— quiero explicar claramente que un escritor, por el hecho de que siempre está contando novelas, no tiene que ir escribiendo la crónica de su vida particular en cada libro; aunque sí es cierto que todo aquello que un novelista viva o sienta servirá de combustible a una hoguera insaciable» (1957, 12-13).

Pero no bastaban avisos de esa índole: había que dar un golpe de timón a su obra y romper los asideros más obvios de las lecturas autobiográficas simplistas. Y es lo que se propuso en una novela que, hacia finales de 1960, iba a titularse *Jaque mate*, nacida de un proyecto anterior abortado, *Buena gente*, donde el protagonista iba a ser por primera vez un varón maduro, de unos 37 años, que, como le cuenta a Sanz de Soto el 2 de diciembre, tiene «instintos sencillos, apagados y vulgares, de gran decencia burguesa, miedo, etc., pero bueno y delicado de sentimientos». Un hombre gris que se ha visto acosado a lo largo de su vida, «resulta extraño en su familia, en su oficina, etc., y sospechoso de ser marica». (Laforet; Sanz de Soto 2023, 73). Pero tanto el perfil del personaje como el proyecto mutaron en 1962 para convertirse *Jaque mate* en el proyecto de trilogía que describe en el prefacio que hemos visto a *La insolación*. Entre octubre y diciembre armó esta novela y el hombre fracasado se transmutó en el tímido artista

adolescente Martín Soto (apellido que homenajea a Emilio Sanz de Soto), que a sus catorce años, durante el verano de 1941 en Beniteca, descubre en los hermanos Carlos y Anita Corsi un oasis de libertad ajeno a la represiva sociedad española. La novela, *La insolación*, se publicó en mayo de 1963 y la escritora, que había pergeñado todo el ciclo, se sintió lo bastante animada como para comprometer con el editor la entrega seis meses después... que acabaron siendo 10 años.

Durante ese decenio buscó su habitación propia sin cesar, asediada por la inseguridad y los miedos a no alcanzar a ser la escritora que anhelaba ser. En 1965, gracias a la beca de la Fundación Juan March, intentó completar *Al volver la esquina* aislándose en París durante tres semanas. Ya he señalado cómo en septiembre, a punto de embarcarse en su primer viaje a Estados Unidos, está convencida de poder concluirlo en dos meses, pero de nuevo fallan sus previsiones y sus fuerzas. En el verano de 1967, viaja con Linka Babeka a Polonia y Sender, al recibir una postal desde Varsovia, la amonesta el 7 de agosto afectuosamente por su procrastinación: «sigue usted escapando al problema hermoso y grande de la novela». ¿Escapaba o se sentía amordazada, bloqueada? ¿Era un pie forzado ya inservible *La insolación* la limitaba el tener que sujetarse al plan original o, cuando menos, mantener una línea de coherencia con esa primera novela que seguía gustándole?

Tras el fin de su matrimonio en 1970 sabe que no puede renunciar a los deberes de su vocación, con independencia de los frutos que cosechara, de modo que persistió en la busca de refugios donde sumergirse en la soledad que nunca había tenido. A Sanz de Soto le explica el 14 de mayo de 1971 que lo que ha hecho «es serenarse en una independencia de espíritu y una verdad que me hacían mucha falta», una verdad dura de aceptar: que «de nada sirve anular la propia personalidad en honor de lo que yo creía sagrado: la felicidad de los hijos». Ahora, con la separación, se había propuesto quemar las naves, «todo quemado. Nada de quedarme en casa con los hijos», de modo que se fue «con mi maleta: como llegué» (Laforet; Sanz de Soto 2023, 206-207). Con

su maleta y con los proyectos deshilachados de *Al volver la esquina* y *El gineceo*.

La etapa que se abría ante ella había de ser la de su reinención, la de su palingénesis, que puede entreverse en el «Diario de Carmen Laforet» que empezó a publicar en Arriba y continuó, desde el 21 de noviembre de 1971, en ABC. Pieza clave de esa segunda forja de la escritora era la continuación de la trilogía, que, como queda indicado, pudo al fin lograr en el verano de 1973. De su forcejeo con el material redactado le habla el 21 de julio desde Gijón a su amigo Enrique de Rivas, hijo de Cipriano Rivas Cherif: mucho de lo escrito tiempo atrás ha tenido que romperlo; el resto lo está desbrozando y rehaciendo para «dejar la narración suelta y a la deriva como los personajes. Esto lo veo y no sé si lo logro». Su novela, que carece de pretensiones, trata «sobre una serie de equivocaciones juveniles de todo tipo» y, estando ambientada en 1950, con personajes veinteañeros, ella tiene que desprenderse de sus puntos de vista de mujer madura y evitar la «falta de interés que tienen para mí lo que a los veintitantos años fueron aún misterios y admiraciones» (Cerezales 2021, 208). A pesar de las dificultades, Carmen Laforet tuvo que considerar en septiembre que al fin había logrado terminar *Al volver la esquina*, de lo contrario no hubiera remitido el original a la editorial Planeta ni se hubiera embarcado en la escritura de *Jaque mate*.

Una vez recibidas las pruebas de imprenta, se inició una pertinaz resistencia a dar por finalizada la novela. No obstante, corrigió las galeradas, introduciendo «numerosas correcciones» mientras avanzaba en la redacción de *Jaque mate*. Su hijo Agustín Cerezales —al que pertenecen las palabras entrecomilladas— conjeturó que si retuvo las pruebas corregidas pudo ser porque «quisiera esperar un poco para introducir ajustes que permitieran una más clara articulación con el libro siguiente» (Cerezales 2004, 8). Probablemente la renuncia definitiva al proyecto y el arrumbamiento de las pruebas de *Al volver la esquina*, tuvo lugar cuando Carmen Laforet quemó el original de *Jaque Mate* en casa de su amiga Loli Viudes (Caballé; Rolón 2010, 398). Corregidas «hasta la última página», según su hija Cristina, esas pruebas fueron las

que ella y su hermano Agustín publicaron en 2004. y no sabemos con certeza cuándo se realizó la revisión entre 1973 y 1976. Aunque, como una condena sisífica, la corrección hecha entre 1973 y 1976 no la satisfizo y en el otoño de 1978 se puso a reescribir otra vez la novela porque se le antoja que «carece de vida... y es una novela insignificante», según le cuenta a su amiga Antonella Bodini el 19 de octubre (Caballé; Rolón 2010, 403). Y todavía en 1979 prosigue la reescritura de forma metódica en casa de su hija Marta en Santander. Desde allí le explica a Sanz de Soto, el 23 de octubre, que está «rehaciendo mi novela, la continuación de *La insolación*, la que ya estaba en galeradas de imprenta y se iba a llamar *Al volver la esquina...*», título que ahora le disgusta y piensa, como alternativa, en «*Un caso de Martín* o *El caso desechado...* Algo así». Y, con humor sombrío añade: «El “caso” es que me interesa hacer lo que hago, con ejercicios constantes de romper cuartillas tras cuartillas por el “caso” de no saber escribir... pero ya va», porque «ya va quedando la cosa con la sencillez (ojalá) de una novela policíaca» (Laforet; Sanz de Soto 2023, 247).

Para entonces Carmen Laforet ya se refiere a su enmohecimiento, a su grafofobia, a la renuencia que siente ante la escritura, al «vaso de agua psíquico» en que se ahoga, lo que probablemente fueran manifestaciones tempranas de la afasia de Mesulam, o afasia progresiva primaria, que iba a padecer en pocos años y que afectaría al uso del lenguaje tanto escrito como hablado pero no a otras funciones cognitivas. De su miedo a perder sus facultades para escribir queda el testimonio de una carta a sus hijos fechada el 11 de septiembre de 1976 que dio a conocer su hija Cristina: «Si me llega esa enfermedad que temo de pérdida de la inteligencia metedme en un sanatorio» (Cerezales 2009, 245). Quizá en 1979, casi veinte años después de haber concebido el proyecto de la trilogía, no estaba la escritora en las mejores condiciones para concluirla como ella deseaba. En todo caso, no es atribuible a esa enfermedad neurodegenerativa la dilatada renuencia a llevar a puerto *Al volver la esquina* y completar el ciclo y, desde luego, sería un dislate tratar de juzgar esta novela póstuma a la dudosa luz de una pérdida de facultades cognitivas que aún no

la afligía. Entre otras cosas, porque desde finales de 1979 y durante los primeros meses de 1980, Laforet estuvo trabajando con ahínco en otra novela que tituló *Rebelde sin carroza* y que debió de apartarla ya para siempre de *Al volver la esquina*. Se trataba de la historia de la joven estudiante de medicina Atocha, a la que todos llaman China, a la que atribuye «algunas experiencias juveniles que yo he visto en jóvenes», según le explica con detalle a Sanz de Soto el 19 de abril de 1980 (Laforet; Sanz de Soto: 263-267). La reescritura quedó, pues, relegada o suspendida y el texto de la novela se mantuvo en las galeras corregidas de 1973, que seguramente no recogieron el ejercicio de recomposición al que había vuelto la escritora en 1978.

Pese a todo lo dicho, *Al volver la esquina* no puede considerarse, en el estado en que se conservó y publicó en 2004, una novela incompleta ni malograda, aunque sí, como La insolación, abierta y ambigua (Noé 2007). Como antes he señalado, la ficción presenta a su protagonista, Martín Soto, en dos tiempos: el de la peripecia de 1950 y el de la narración en 1973. Este, a sus cuarenta y largos años, está siendo tratado por una psiquiatra o psicóloga, la doctora Leutari, debido al bloqueo de una parte de su memoria, del que procede alguna inespecificada alteración de su conducta. Para combatir el bloqueo, la doctora le ha exhortado a que bucee en sus recuerdos y anote, «sin comentarios y sin orden», todo cuanto pueda ir recuperando. De ese modo, Martín se zambulle en las zonas oscuras de su memoria, allí donde parecía no haber nada, para ir rescatando «el material desechado» (Laforet 2004, 210), los recuerdos olvidados o reprimidos y completar lo sucedido entre abril y septiembre de 1950. La escritura que leemos, la expedición a los recuerdos borrados de Martín responde, pues, a una terapia y tiene por objeto la sanación del personaje. El desorden en que le llegan las imágenes olvidadas es el que dicta, en perfecta coherencia, la estructura fragmentaria de la novela, sus digresiones y saltos en el tiempo, así como la gran masa de informaciones omitidas o elididas. Esa discontinuidad estructural es una de las virtudes formales de la novela, puesto que en ella representa Carmen Laforet la fortuita emergencia de los recuerdos sepultados en la mente del narrador y se sugiere su relevancia en el

presente enigmático en que se encuentra. Por otro lado, la sima de la memoria perdida está situada en la noche toledana (dos noches y un día) que ocupa la primera parte de la novela, cuya función consiste en restablecer el contacto de Martín con Anita Corsi y su hermano Carlos a través de la esposa de este, la cantante Zoila. Esta primera mitad de la novela constituye una magnífica inmersión en un Toledo transfigurado, nocturno, lluvioso y onírico, poblado de personajes insólitos. Y de lo acontecido esa noche, sobre todo su reencuentro con Anita Corsi, se derivan los sucesos e imágenes censurados de las semanas siguientes que ocupan la segunda parte, «...Y lo demás». En ese «cajón de imágenes olvidadas» están los gérmenes de la inestabilidad de los últimos veintitrés años, del sentimiento de culpa y frustración, del «remordimiento que era una enfermedad», como él mismo dice (Laforet 2004, 187).

Según el plan inicial de la trilogía, Carmen Laforet pretendía mostrar la vida humana en tres etapas, la infancia luminosa, la juventud en que se mueven confusamente las piezas del ajedrez vital y la madurez de la derrota o el triunfo, del jaque mate en función de cómo se haya desarrollado la partida, es decir de las decisiones (o movimientos) que se hayan tomado en cada momento. En *Al volver la esquina* el Martín que se sumerge en su desmemoria ya está vencido y los movimientos equivocados son los que ahora reconstruye, en su mayor parte relacionados no con su vocación artística sino con la gestión de sus emociones, con la amistad y el amor. En la galería de criaturas que entran en juego para Martín, siguen siendo fundamentales Anita y Carlos Corsi. Anita porque es el amor que se disfrazó de amistad, la mujer a la que quiso fingiendo que no la quería, a la que pidió en matrimonio sabiendo que era amante del falsario doctor Tarro. Carlos porque es el amigo adorado y traicionado, con cuya esposa Zoila tiene Martín un tórrido affaire durante el verano. Y junto a ellos la desvalida niña Soli, creación magnífica de Carmen Laforet en la que recuperó un personaje suyo anterior, la Obdulia de la novela corta *La niña* (Laforet, 1957, 833-897) Y, por no prolongar la lista, Beatriz, la joven hermosa y desequilibrada, hija de su maestro

Jiménez Din, que queda embarazada tras un encuentro sexual con Martín en el hospital psiquiátrico donde la trataban.

Martín, en fin, logra desempolvar las piezas extraviadas del puzle de su memoria para abarcar así toda su historia de pasos en falso. Carmen Laforet no moraliza, no comenta, no juzga, tan solo expone a través del rescate zigzagueante de su narrador aquellos episodios e imágenes que jalonan la lenta partida de una existencia. Con las pistas que esta novela ofrece del Martín de 1973 es fácil imaginar algo de lo que hubiera sido *Jaque mate*. Soli, convertida en Soledad, una mujer de treinta y tantos años, sigue en contacto — acaso en relación — con Martín. Este tiene un hijo de veintitrés años que lleva su nombre, Martín Soto, porque Beatriz así lo quiso. Y él sigue atrapado en la telaraña de aquella amistad nacida en un deslumbramiento —o en una insolación— de los hermanos Corsi, mal asimilada y peor resuelta, que ha contribuido a dar al traste con su propia vocación de artista.

A la estructura temporal que he descrito se añade en la novela una estratagema que Carmen Laforet tomó de las novelas policíacas para subvertir irónicamente su sentido y convertirla en una burla de la narración objetivista (Johnson 2006), que tiende a quedarse en la superficie perceptible de las conductas y los acontecimientos. Me refiero a un «diario policial» escrito por un anticuario del Rastro, Luis Pérez, lector impenitente de novelas detectivescas, quien le había cedido una parte de su local a Martín como estudio, lo que le ha permitido observarlo e incluso investigarlo desde fuera. Las dos partes de la novela se inician con un fragmento del diario policial que corresponden al principio y al final del mismo. En ambos extractos el sabueso Luis Pérez demuestra la inutilidad de sus incompetentes pesquisas y deducciones referidas a los hechos y al carácter de su investigado. En el primer fragmento, el que abre la novela, indica que Martín desapareció misteriosamente el 15 de abril y no llegó a Toledo, que es donde les dijo que iba a las sobrinas de Pérez, Paloma y Amalita. La firmeza con que este da como seguro ese hecho queda inmediatamente burlada por el relato retrospectivo del propio Martín sobre su estancia en Toledo. Por el segundo fragmento

sabemos que Martín se había comprometido con Paloma y podemos inferir que esta había quedado embarazada, razón a la que achacaba la familia su huida. Ante la «deshonra para la familia», Amalita consintió que su novio se casara con su hermana y ella se metió a monja: asunto zanjado. El policía aficionado exculpa a Martín y concluye sintiéndose satisfecho de haber alcanzado dos conclusiones seguras: primera, que el pintor no volvió a Madrid porque él, con informantes en todos los barrios, lo hubiera sabido y, segunda, que, fuera cual fuera el motivo de su desaparición, «muy difícilmente se metería nunca en líos de faldas» (2004, 122). Así como el primer capítulo sobre la noche toledana desmentía minuciosamente el diario policial, con igual contundencia este segundo desmiente jocosamente ambas certezas: Martín permaneció en Madrid, en lugar tan poco recóndito como el apartamento de los Corsi frente al Retiro, y, como hemos visto, estuvo enredado en algo más que líos de faldas con Anita, Zoila y su paternidad inesperada.

Es legítimo preguntarse si Carmen Laforet no quiso representar en el pintor Martín Soto que había reprimido una parte de sus recuerdos, no solo el caso general de quienes desarrollan mecanismos defensivos de rechazo, negación u olvido ante experiencias traumáticas, sino su propia situación de embargo y bloqueo. Su hija Cristina, en un libro hermoso y conmovedor, *Música blanca*, se pregunta qué ocurrió para que Carmen pasara de la efervescencia de 1963 ante el proyecto de trilogía a la agonía de tantos años luchando con él. Y afirma que le gustaría poder sumergirse, como Martín Soto, en el pasado de su madre y averiguar qué desvíos, omisiones o anhelos no cumplidos «constituyeron el meollo de su estancamiento posterior». Recuerda Cristina Cereales que cuando le proponía consultar a un psiquiatra que la ayudara a romper su bloqueo, Carmen respondía que no le hacía falta, porque ella «sabía muy bien que había algo en su vida bloqueado y voluntariamente olvidado y que, habiendo hecho el esfuerzo de olvidar, no quería emprender el dolorosísimo trabajo de hacer el recorrido inverso» (2009, 179-180). Y nunca le dijo a nadie qué ocurrió en ese tiempo que se esforzó en olvidar.

El esforzado olvido se interpuso, así, en su crecimiento hacia la juventud, pero no impidió que su última novela fuera una espléndida oceanografía en las raíces de una personalidad sitiada por varios flancos, la de Martín Soto pero también de soslayo la de la propio Carmen Laforet.

Bibliografía

CABALLÉ, Anna, e Israel ROLÓN. 2010. *Carmen Laforet, una mujer nueva*. Barcelona. RBA.

CEREZALES LAFORET, Agustín. 2021. *El libro de Carmen Laforet vista por sí misma*. Barcelona. Destino.

CEREZALES LAFORET, Cristina. 2009. *Música blanca*. Barcelona. Destino.

JOHNSON, Roberta. 2006. «La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro». *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXII, julio-agosto. 517-525.

LAFORET, Carmen. 2007. «Con *Nada*, por fin hice algo». *ABC*. 11 de febrero. 87-89.

LAFORET, Carmen, y Emilio SANZ DE SOTO. (2023) *Correspondencia inédita 1958-1987*. Edición de José Teruel. Sevilla. Renacimiento.

LAFORET, Carmen, y Ramón J. SENDER. (2003). *Puedo contar contigo. Correspondencia*. Edición de Israel Rolón. Barcelona. Destino.

LAFORET, Carmen. 1957. *Novelas*. Barcelona. Planeta.

LAFORET, Carmen. 1971. «Diario de Carmen Laforet. Madrid, noviembre 1971». *ABC*. 21 de noviembre. 53.

LAFORET, Carmen. 1992. *La insolación*. Edición de José María Martínez Cachero. Madrid. Castalia / Instituto de la Mujer.

LAFORET, Carmen. 2004. *Al volver la esquina*. Barcelona. Destino.

NOÉ, Elisabetta. 2007. «Otro paso “fuera del tiempo”: *Al volver la esquina* de Carmen Laforet». *Revista de Literatura*. 138. 559-576.

TERUEL, José; Ana CABELLO; Agustín CEREZALES (eds.). 2022. *Próximo destino: Carmen Laforet*. Madrid. Instituto Cervantes/Acción Cultural Española.

EL SIMBOLISMO DEL SUBSUELO EN EL CINE HISPÁNICO RECIENTE: FIGURAS, GÉNEROS Y RAÍCES LITERARIAS

Antonio VIÑUALES SÁNCHEZ
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0002-0201-5973

Resumen:

El espacio simbólico del subsuelo surge en el Neolítico, época en la que nuestra especie funda su supervivencia en valores como la tierra natal y el trabajo agrícola. En el cuento oral maravilloso, el subsuelo es el espacio mágico para representar el misterio del crecimiento y la regeneración de la vida, fusionándose con el viaje y la metamorfosis. El simbolismo moderno, una respuesta artístico-cultural a la búsqueda de nuevos valores para una nueva supervivencia, renueva este espacio y le dispensa tratamientos divergentes. En el cine de consumo, lo subterráneo adquiere un carácter traumatizado y desequilibrado que persigue provocar terror y explorar los bajos fondos. En el cine para la reflexión, se asocia a otros símbolos modernos como educación, crisis, ciudad infernal, andrógino y hombre del subsuelo, adquiriendo sentidos complejos como la imposibilidad moral de la vida urbana, la necesidad de educación, la resurrección y la verdad revelada. Proponemos explicar el sentido del viaje del simbolismo subterráneo, desde lo verbal-ancestral a lo moderno-audiovisual, mediante ejemplos de películas del cine hispánico reciente.

Palabras clave:

Simbolismo. Subsuelo. Cine hispánico reciente. Grotesco. Géneros cinematográficos.

Abstract:

The symbolic space of the underground emerges in the Neolithic era, a time when our species established a new form of survival rooted in values such as homeland and agricultural labor. In the folktale, this space most often functions as a magical realm in which the mystery of growth and the regeneration of life is staged, typically interwoven with motifs of the journey and metamorphosis. Modern symbolism, an artistic and cultural response to the search for new values for a renewed form of human survival, revitalizes this space, though it does so through divergent treatments. In popular cinema, the underground tends to acquire a traumatized and destabilized character, aimed at evoking terror and exposing society's underworld. In cinema of reflection it is associated with other modern symbols such as education, crisis, the infernal city, the androgynous figure, and the man of the underground and takes on more complex meanings: the moral impossibility of urban life, the imperative of education, resurrection, and revealed truth. This article proposes a hermeneutic reading of recent Hispanic films in order to trace the journey of underground symbolism: from its ancestral, verbal origins to its modern, audiovisual reconfigurations.

Key Words:

Symbolism. Underground. Hispanic recent cinema. Grotesque. Film genres.

Una característica distintiva de la imaginación moderna es la revitalización del capital de imágenes prehistórico. Célebres estudiosos como Eleazar Meletinski, Gilbert Durand y Roland Barthes han atendido de modo parcial a este fenómeno: el primero ha hablado de la «remitologización» de la novela del siglo XX

(2001, 261 y ss.); el segundo se ha fijado en la recuperación de la magia (*hermetismo*) en algunas novelas francesas y en la revitalización de símbolos míticos como el *andrógino* (1993, 247 y ss.); Barthes (1957), por su parte, dedicó memorables páginas periodísticas y habló acertadamente del culto a los mitos por parte de las sociedades de masas.

Una mirada más amplia, como la dispensada por Beltrán Almería en sus estudios sobre la imaginación literaria (2017, 347 y ss.), permite deducir que tal recuperación, a la que denomina «grotesco» (2018, 1127), es tan solo una de las dimensiones de un proceso mayor: la construcción del simbolismo moderno.

Siguiendo las tesis de este especialista (2017, 355 y ss.), podemos afirmar que el simbolismo es el contenido de las grandes obras de arte de la Modernidad, labrado con objeto de responder al gran reto del *sapiens* moderno: el autogobierno del mundo sin el concurso de ningún ente divino. Ante este desafío inaudito, el de convertir a un animal humano en «hombre-dios» (Dostoievski, 2018, 850), nuestra especie responde de forma ilustrada y unificada, igualando a los individuos que hasta la Modernidad han convivido separados en distintos grupos (clases, castas, religiones, razas, géneros, etc.). Las artes son entonces preciosos instrumentos que colaboran en semejante tarea, mediante imágenes para la gran cohesión y para la reflexión sobre nuestra evolución: una suerte de lenguaje que trasciende fronteras y comunica a los individuos como una forma transversal de pensamiento simbólico, y alimenta las distintas artes. Ese lenguaje es el simbolismo moderno, cuyos elementos principales son los símbolos y los géneros simbólicos. Ambas figuras sitúan icónicamente y representan las diferentes dimensiones y aspectos de la encrucijada sociohistórica moderna, en la que se debate la continuidad y el éxito de nuestra especie.

La creación de este capital de imágenes supone la puesta en marcha de dos grandes estrategias imaginativas: la creación de nuevos símbolos y nuevos géneros, y la recuperación y

revalorización de las imágenes de etapas anteriores entre las que tiene un protagonismo inusitado el grotesco.

El espacio del subsuelo, surgido a raíz de la revolución neolítica, es entonces uno de los elementos que toma un protagonismo notorio. Estudiosos como Rachel Falconer (2007) y George Minois (2005) han reconocido su relevancia como parte del simbolismo infernal moderno en distintas artes. En el seno del imaginario tradicional adquiere un carácter ambivalente, genuinamente grotesco —alegre y cruel a un tiempo (Bajtín, 1974, 468)—, sobre cuya base escenifica el misterio del crecimiento y simboliza los ciclos naturales de la regeneración. Aparece en géneros mágicos como el cuento folclórico y los mitos, asociado al viaje y a la metamorfosis.

Ahora bien, como han señalado Kayser (2010) y Bajtín (1974), el grotesco sufre una escisión en la imaginación moderna. Ámbitos culturales como el cine son sensibles a esta división, donde el grotesco moderno sigue dos caminos divergentes conforme a los ámbitos de difusión en los que se despliega. El llamado «grotesco fantástico» o «romántico» es propio de géneros de consumo como los policiaco-detectivescos, el *noir* y los de terror. El subsuelo adquiere allí una coloración cruel y depresiva, siendo el espacio para la exploración de los bajos fondos o para la profundización en el miedo.

El «grotesco realista» o «satírico», que combina simbolismo grotesco y reflexión histórica, conserva la ancestral ambivalencia del imaginario subterráneo y ofrece imágenes del subsuelo de gran valor añadido. Su ámbito cinematográfico son las películas del «gran cine», aquel cuyos géneros se crean por analogía con los de la gran novela moderna (Viñuales Sánchez, 2025d, 89-92). Su meta es la simbolización de nuevos episodios de nuestra evolución que se sitúan alegóricamente en un espacio subterráneo para abordar los grandes problemas de la actualidad. En razón de esto, es la vertiente imaginativa con mayor interés para nuestro trabajo.

Nuestro estudio, empero, operará de forma distinta a los dos acercamientos más habituales al simbolismo, fundados en la psicología, el psicoanálisis y la ideología. A nuestro parecer, el imaginario no es ni una representación exterior de ideas universales e inscritas en las profundidades de la mente humana, ni una repuesta mecánica a las demandas políticas del momento. Lo entendemos más bien como un capital compartido e institucional de imágenes con autonomía relativa respecto a la cultura en la que se inserta, y relativamente abierto a la elaboración propia de los autores. Así pues, expondremos los valores del subsuelo en el imaginario moderno cinematográfico hispánico afrontando, por orden, las siguientes tareas: primero situaremos el origen ancestral del espacio del subsuelo y trazaremos una genealogía de sus imágenes y sentidos hasta la Modernidad; describiremos luego sus coloraciones modernas en los distintos campos de difusión fílmica, para centrarnos después en el cine del grotesco realista y sus géneros. Reconoceremos asimismo la relación del subsuelo con el resto de los símbolos modernos y ejemplificaremos, para terminar, sus principales sentidos mediante el somero análisis de películas hispánicas recientes.

Breve genealogía del subsuelo

El subsuelo en los simbolismos prehistórico y premoderno

Comprender el significado del subsuelo para el simbolismo tradicional —un simbolismo sin identidad y transmitido de forma oral entre pequeñas comunidades de *sapiens*— precisa de una mínima caracterización de la imaginación prehistórica. Nos basaremos, en lo que sigue, en la expuesta por Beltrán Almería (2017, 37-94).

Comenzaremos por señalar que el grotesco es el primer estadio de la imaginación humana. Su simbolismo responde a la principal demanda del *sapiens* prehistórico: la supervivencia. El

grotesco ofrece las imágenes precisas para la enseñanza de los valores de la cohesión social que se despliegan en los diferentes géneros orales de la imaginación, conformando la *oratura* (literatura oral). En ellos, la concepción del tiempo es circular: solo existe el tiempo pasado y remoto de los antepasados, con lo que adquiere un carácter axiológico, el tiempo de los valores. Acaece en los géneros de la oratura todo lo necesario, incluido lo mágico, para la educación en los valores que permiten esa supervivencia. El imaginario prehistórico se funda en la credulidad del auditorio y en tres principios innegociables: la imagen de la lucha entre el bien y el mal, la *ley de la necesidad* —significa que sucederá todo lo necesario para la victoria de los valores del bien (Beltrán Almería, 2017, 44-50)— y la mezcla de crueldad y risa.

La imaginación prehistórica pasa, además, por distintos estadios. El primero coincide con el Paleolítico. Sus géneros principales son las mitofábulas y las canciones corales. Su imaginación solo conoce un plano del espacio: la tierra. El subsuelo aparece después con el Neolítico, espoleado por la revolución agrícola que da pie al surgimiento del cuento tradicional. En él se despliega primigeniamente el simbolismo grotesco del subsuelo. La función principal de este cuento oral es escenificar el misterio de los ciclos de la regeneración de la vida, la magia de la resurrección (Propp, 1987, 531). El subsuelo es el lugar para simbolizar el gran tiempo del crecimiento, ligado imaginativamente a las labores agrícolas y a sus ciclos estacionales. El cuento expresa su ideal del tiempo axiológico mediante una figura «simbólica del tiempo del crecimiento, la [...] iniciación mística. Este tiempo axiológico configura la forma interna del cuento, la metamorfosis» (Beltrán Almería, 2017, 66), el símbolo esencial que aparece ligado al viaje hacia el subsuelo de un personaje femenino.

Folcloristas insignes como Italo Calvino han mostrado la importancia de este nuevo espacio para el cuento folclórico (1998,

114). Un argumento cuentístico muy frecuente presenta a una niña accediendo por un umbral al inframundo, de donde suele regresar casada. Se asocian así simbólicamente crecimientos vegetal y familiar, y se vinculan a un personaje femenino junto a los ciclos de la fertilidad. El subsuelo es, para el grotesco, un espacio cuya imagen primigenia funde crueldad y alegría, una alegría fundada en la victoria del crecimiento, la regeneración y la escenificación del misterio de la producción agrícola. Y su forma simbólica es la metamorfosis. En este estadio de la imaginación, el tiempo continúa siendo el de los valores y existe un solo eje del espacio en el que los personajes se mueven: el eje axiológico vertical. Cuenta además con una movilidad total, siendo absoluta la comunicación entre los planos terrenal y subterráneo: allí conviven vivos, muertos, deidades y otras criaturas espirituales.

El descenso regenerativo al subsuelo se convierte, tras su irrupción en el cuento, en un motivo complejo —unido al viaje y a la metamorfosis— conocido como «descenso a los infiernos» (*descensus ad inferos*). Además del simbolismo del viaje para el renacimiento, también es habitual el viaje iniciático, una variante del viaje órfico ligado a la aventura y a valores como la valentía, la generosidad y el deseo de gloria. Más allá del cuento tradicional, el viaje iniciático con sus distintos simbolismos metamórficos, iniciáticos o aventureros al subsuelo se da en mitos y religiones. En el ámbito griego la *catábasis* (descenso a los infiernos) aparece ligada a la resurrección (González Serrano, 1999, 129 y ss.). Allí encontramos los descensos de Orfeo y Eurídice, cuyo viaje de iniciación se ritualizará y dará paso al culto de la religión órfica, y Deméter y Perséfone, escenificando el ciclo agrícola. En la cultura babilónica desciende al infierno Gilgamesh, y se sugiere el descenso de Jesucristo en algunos pasajes del Nuevo Testamento.

De camino a la Antigüedad, el descenso al subsuelo conserva sus primigenias valencias simbólicas, iniciáticas y aventureras. Emanan del descenso órfico el viaje iniciático y el

peregrinaje. Ejemplos de viaje ligado a la aventura se dan en la *Odissea*, la *Eneida* y *Las Argonáuticas*. Con la entrada en la Historia, este motivo adquiere nuevos significados. En la Antigüedad, el descenso al infierno de Dionisos y Jantias en *Ranas* de Aristófanes tiene como objetivo la crítica literaria: decidir el mejor poeta trágico. En *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata sirve a la crítica de la historia y la cultura antigua. Y Dante criticará después su tiempo con la *Divina comedia* (1314).

La etapa imaginativa premoderna significa la reclusión del simbolismo del subsuelo en el imaginario popular. Sobrevive en los cuentos, al tiempo que la imaginación proveniente de los artistas cultos —es el caso antecitado de Dante— dota a este espacio de otros significados como la crítica histórica en el eje vertical infierno-tierra-cielo. Bajtín habló de la existencia en esta y otras novelas medievales de un «cronotopo vertical» (2019, 350-352). El viaje aventurero al subsuelo continúa con la novela premoderna. Aparece profusamente en la aventura caballeresca y en el Romancero, donde aparece ligado al espacio de la cueva (Percas de Ponseti, 1968, 398). El *Quijote* parodia este motivo con el episodio de la Cueva de Montesinos.

El subsuelo en el simbolismo moderno

El simbolismo moderno es la respuesta artística a la demanda de un imaginario cohesionador y reflexivo para las nuevas sociedades abiertas, que tratan de unificarse y tomar las riendas de su destino proyectándose sobre el espacio único de la sociedad masiva y su cultura de masas (Beltrán Almería, 2025, 91-92). Tales sociedades ofrecen una tensión entre dos polos: público general y élites culturales. La recuperación moderna del grotesco opera sobre él una escisión según la cual ofrece dos vertientes dirigidas a cada uno de esos extremos de las sociedades de masas.

El «grotesco fantástico» (Bajtín, 1974, 46 y ss.) o «romántico» (Kayser, 2010, 87 y ss.), el del ámbito cultural masivo y sus géneros reconocibles, se funda en una comprensión lúdica de la Modernidad. Crea imágenes demoníacas cuyo objetivo es el entretenimiento y la complacencia del público mediante terror, suspense, juegos de descubrimiento y exotismo. En este ámbito, el subsuelo es el lugar preferente para la provocación del horror y la exposición de los bajos fondos. En cuanto al cine de consumo (Viñuales Sánchez, 2025d, 67-82), los géneros de terror que crean zombis, reptiles, vampiros, espíritus nocturnos y robots malignos los ubican en distintas imágenes del submundo terrorífico como agujeros, cloacas, fosas, tumbas, cementerios y sótanos. En otros géneros como los detectivescos, la pesquisa suele ubicarse también en los bajos fondos urbanísticos y sociales, con idéntica significación. El grotesco romántico sitúa en el espacio subterráneo los males de la humanidad. Es hábitat para criminales, monstruosidades, traiciones, asesinatos y conspiraciones.

El grotesco realista habita, en cambio, en las grandes obras de arte confeccionadas en el marco de los grandes géneros simbólicos y de gran valor añadido. Su contenido es el gran simbolismo moderno de cuyo despliegue y significación filmicos nos vamos a ocupar principalmente. Adquiere este grotesco forma de alegoría histórica y puede encontrarse en géneros cinematográficos distintos a los de consumo.

Por basarse en elementos aparentemente incompatibles como el simbolismo tradicional y el abordaje de la reflexión histórica, el grotesco realista tiene su lugar predilecto en géneros que acogen la imaginación libre. El espacio subterráneo se carga allí de un simbolismo de orientación distinta a la negatividad de los productos de entretenimiento. Esto se debe a las nuevas características del simbolismo moderno, que se traducen en la innovación de una nueva concepción del espacio-tiempo. Si la tradición concibió el espacio imaginario en un solo eje vertical, la

imaginación moderna recupera ese eje vertical y axiológico de los grandes valores y le suma un eje horizontal: el de la sucesión histórica con sus estadios pasado, actual y futuro. Esta nueva concepción surge del cruce de los ejes espacial-vertical de la tradición grotesca con el nuevo eje horizontal histórico. Y es una respuesta imaginativa a la necesidad de recuperar una imagen para los valores, un modo de situar simbólicamente los valores para una nueva supervivencia amenazada por la propia humanidad, que se suma a la necesidad de comprender la andadura humana como historia. Sin reflexión histórica no es posible sobrevivir en el mundo moderno. A esto debe añadirse una inversión de los valores propia de la imaginación moderna, opuesta a la premoderna, según la cual las posibilidades de futuro, el bien y la crítica del mundo actual se encuentran simbólicamente en lo bajo y lo subterráneo, y no en lo alto, que aparece modernamente como inauténtico (Beltrán Almería, 2021, 253).

En consecuencia, el subsuelo adquiere, como mínimo, cuatro significaciones modernas, cada una de las cuales se ubica, preferentemente, en un género distinto. Estas sitúan y representan cuatro escenas, auténticas encrucijadas para el ser humano moderno, que dan lugar a cuatro tipos de alegorías históricas.

Las dos primeras se dan en los géneros del «simbolismo de la actualidad», los que respetan la verosimilitud. Allí el subsuelo tiene una coloración demoníaca que compensa su negatividad con reflexión histórica sobre la actualidad. En el campo cinematográfico, la película de la ciudad (Viñuales Sánchez, 2025d, 144-154) representa la dificultad de la vida y la imposibilidad de crear una identidad en un infierno urbano. La necesidad moderna de la educación, dificultada por distintas figuras demoníacas, se presenta también en un espacio infernal, con descensos simbólicos a lo subterráneo en las películas de educación (Viñuales Sánchez, 2025d, 121-131), de artista (Viñuales Sánchez, 2025d, 131) y en la película bio familiar (Viñuales Sánchez, 2025d, 132-144).

En los géneros del «simbolismo del futuro», ligados a las esperanzas de futuro de la humanidad y sin ubicación espacio-temporal concreta, la confianza en la regeneración humana se representa, principalmente en las películas de crisis (Viñuales Sánchez, 2025d, 231-247) mediante el símbolo de la crisis-metamorfosis y se sitúa en un subsuelo realista o fantástico, el espacio del bien y de los nuevos valores. Finalmente, el subsuelo es también el lugar simbólico para la crítica de la ruina civilizatoria y la revelación de las grandes verdades, especialmente en la menipea cinematográfica (Viñuales Sánchez, 2025d, 269-284).

En estas cuatro imágenes el subsuelo recobra la gran carga de profundidad simbólica y ambivalente de su imagen prehistórica, a la que se suma la reflexión sobre los grandes problemas y encrucijadas de nuestro tiempo. Figuras modernas asociadas al imaginario subterráneo son la pareja formada por la *nueva mujer* o el *andrógino* y el *hombre inútil* (Beltrán Almería, 2025, 97), y el *hombre del subsuelo*, una creación específica que emana del simbolismo subterráneo moderno cuya primera aparición estelar se produce en *Apuntes del subsuelo* (1864) de Dostoievski.

El subsuelo en el cine hispánico del simbolismo de la actualidad

En este cine lo subterráneo adquiere un protagonismo inusitado mediante imágenes ligadas al motivo de la destrucción del idilio. El *idilio* es una categoría estética estudiada por Friedrich Schiller (1985, 120-127) y después por Bajtín (2019, 413-423). Es la imagen de la creación de la identidad en armonía con la tierra natal presentada como un paraíso en el que se repite el ciclo del crecimiento familiar. La imaginación moderna destruye el idilio porque la Historia somete a una crisis permanente a la dupla naturaleza-familia. La tierra natal adquiere paulatinamente un carácter dramático en virtud del cual se presenta en la Modernidad

artística como infierno. Esta primera presentación del subsuelo significa la invasión del espacio terrenal por parte de lo subterráneo-demoníaco. Dota además al subsuelo de un carácter omnipresente y ubicuo que ha dificultado su reconocimiento. Es propio de géneros que hacen del idilio destruido un centro neurálgico alrededor del cual gravitan otras imágenes y contenidos.

El subsuelo en las películas urbanas

Las películas de géneros urbanos adaptan con frecuencia novelas de la misma estirpe. En la película de la ciudad, cuya fuente es la novela homónima (Beltrán Almeria, 2021, 209-211), el subsuelo adquiere una coloración dramática-demoníaca. Esto se debe a que se trata de un género didáctico. Carece de argumento y personajes. Transmite en su lugar una idea radical que emana de las inhabitables condiciones de las megalópolis modernas. Representa la caída de un personaje colectivo determinada por el espacio infernal urbano, poblado de demonios que se limitan a naufragar. El alma demoníaco-subterránea anega todo el espacio. Es el gran género del subsuelo infernal urbano. Un ejemplo novelístico que contó con una adaptación de Mario Camus (1982) es *La colmena* (1950) de Cela. También pertenecen a esta estirpe *Los olvidados* (1950) de Buñuel, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde y *El mundo sigue* (1965) de Fernando Fernán Gómez.

Pese a la ausencia de fábula y al determinismo fatalista de los personajes —la ciudad es el verdadero protagonista—, existen posibilidades para popularizar este género entre las masas. Surgen entonces mezclas de la película de la ciudad con géneros de consumo. Álex de la Iglesia es un director seducido por este tipo de mezclas con géneros detectivescos, que acercan al gran público la película de la ciudad mediante la caída de un personaje colectivo y la introducción de un argumento. Son ejemplos *La comunidad* (2000), *Balada triste de trompeta* (2010), *El bar* (2017) y *Veneciafrenia*

(2021). Casi todas ellas se presentan como *thrillers* que esconden tras de sí la lección de la ciudad infernal.

La película de la ciudad provinciana (Viñuales Sánchez, 2025, 154-168) ofrece la imagen infernal de una ciudad de provincias —simbólicamente subterránea— para representar el infierno de las costumbres (Bajtín, 2019, 433-434). El idilio se corrompe por la parálisis y la repetición. Los mejores ejemplos de la filmografía hispánica son obras de Juan Antonio Bardem como *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963). Ejemplos más próximos adaptan novelas (Viñuales Sánchez, 2024a, 200-201). Destacan *Doña Perfecta* (1977) de César Fernández Ardavín y *Los santos inocentes* (1985) de Mario Camus.

El subsuelo en las películas de educación

La película de educación puede entenderse como la versión cinematográfica del *Bildungsroman* (Viñuales Sánchez, 2025a, 94-98), un subgénero novelístico motivado por la necesidad educativa para la supervivencia moderna. El tiempo histórico aparece como cambio de época para el que el educando precisa progresar. Lo demoníaco es la expresión de los frenos al proceso formativo por parte de fuerzas refractarias, en ocasiones situados simbólicamente en espacios subterráneos.

Un curioso ejemplo de película de educación simbólica es *Un monstruo viene a verme* (2016) de Juan Antonio Bayona. Está impulsada por la mejor imaginación fabulística y didáctica heredada de los cuentos tradicionales. El alegorismo histórico es fantástico y muestra el proceso educativo del joven Connor, quien debe tomar las riendas de su familia aprendiendo los valores de la pérdida, la responsabilidad y la cortesía —es víctima de acoso escolar y su madre padece un cáncer terminal—, así como luchando contra sus miedos, presentados como pesadilla en la que su familia parece tragada por el inframundo. Aprenderá a

despedirse mediante las enseñanzas de un árbol mágico, su superior intelectual mágico que lo educa a través de fábulas y enigmas. Lo subterráneo es una imagen ambivalente de la educación y la destrucción familiar.

Una derivada de la película de educación es la película de artista. Como el *Künstlerroman*, mezcla biografía y crisis (Viñuales Sánchez, 2025c, 118). Tiene como espacio un lugar subterráneo e infernal con objeto de concentrar el simbolismo de la metamorfosis mágica que permite los grandes giros de la vida. Así ocurre en *El sueño del mono loco* (1989) de Fernando Trueba, donde el escritor Daniel Gillis, sumido en una crisis matrimonial y de escritura, conoce a una pareja enigmática de jóvenes: un director novel y su hermana actriz. El renacimiento que lo conducirá a una nueva vida junto a su representante se produce tras una tormentosa y misteriosa relación con la actriz. La película prepara el momento de la metamorfosis, ocurrida tras el descenso a los infiernos del depósito subterráneo de cadáveres en el que descansa la actriz, fallecida tras un enigmático accidente.

El simbolismo educativo también se ofrece fundido con otros elementos, dando lugar a nuevos géneros como el bio familiar. Su primer cultivo moderno es novelístico y después fílmico. Incluso algunos directores, como es el caso de Almodóvar, han construido sobre él casi toda su trayectoria cinematográfica (Viñuales Sánchez, 2025b, 99-101). Es un híbrido de biografía, idilio familiar y educación (Bajtín, 2019, 413-426). Representa una familia en descomposición por el impacto de los hechos históricos. Su protagonista es un hombre inútil, un observador abrumado por un sentimiento culposo que busca valores ante un mundo familiar en decadencia. Aunque se suele acompañar de un andrógino, el inútil se arruga ante las dificultades históricas mientras la nueva mujer actúa.

Un ejemplo cinematográfico, con gran protagonismo de lo subterráneo, es *Taxi* (1996) de Carlos Saura. Aparentemente, es

una película criminal que sigue a una banda de taxistas asesinos que se hace llamar «familia», al estilo del cine mafioso. Las chabolas, el metro, los viaductos, las cloacas y el ambiente nocturno propician la exposición de los bajos fondos, típica del cine criminal. Pero tras este ropaje se esconde una película bio familiar en la que se muestra progresivamente la necesidad de una formación y de un crecimiento de conciencia de la pareja de enamorados Paz y Dani, con el fin afrontar el nuevo escenario español surgido de la incipiente inmigración a finales de los noventa. Estos jóvenes deben alejarse mediante su relación sentimental-educativa de las perversas y xenófobas costumbres familiares en el infierno urbano, coronando el simbolismo educativo con un idilio amoroso que certifica su mejora de conciencia.

Otro ejemplo, con un perfil sociohistórico, es *La trinchera infinita* (2019) de José Mari Goenaga, Aitor Arregi y Jon Garaño. Su imagen del subsuelo es doble. El infierno anega el espacio terrenal porque la acción sucede en los funestos años de la dictadura franquista: comienza con el inicio de la Guerra civil y termina en 1977 con la llegada de la ley que amnistió los delitos derivados de la contienda y de la dictadura. La guerra es un símbolo recurrente de la destrucción del idilio que inunda con su coloración demoníaca la tierra natal. Se trata del drama familiar de uno de los llamados «topos del franquismo», a saber, aquellos quienes se escondieron en agujeros cavados en el suelo —la segunda figuración subterránea— o en una pared oculta de su domicilio, a la espera de la caída del régimen dictatorial. Su protagonista fusiona el simbolismo ancestral del subsuelo y la reflexión histórica mediante la típica imagen del alegorismo histórico del grotesco realista: su reclusión en lo subterráneo es una imagen para la crítica histórico-política del franquismo, cuyo impacto para la familia es dramático; a su vez, el simbolismo de la regeneración del personaje —un hombre inútil— y su

rehabilitación motivada por los cambios históricos y la acción salvífica de su mujer —un andrógino— recogen la ambivalencia de la metamorfosis tradicional.

El subsuelo en el cine hispánico del simbolismo del futuro

El cine del simbolismo del futuro tiene como motor las expectativas de futuro, los anhelos y las grandes encrucijadas que ponen en entredicho el devenir de nuestra especie. Para representarlos y comprenderlos recurre a la mayor concentración posible de símbolos modernos. Sus géneros incluyen una búsqueda de valores para el futuro en un mundo desvalorizado. El subsuelo recupera en ellos su gran potencial simbólico que sirve para la gran crítica del presente y es también el escenario del gran cambio para el mundo por venir.

El subsuelo en las películas herméticas

Llamaremos películas herméticas a aquellas cuyo contenido se organiza en torno al simbolismo de la lucha entre el bien y el mal, como en las novelas herméticas (Beltrán Almería, 2021, 256). Incorporan una aventura imposible o viaje iniciático y agónico a un infierno simbólico que escenifica tal lucha. Adquieren gran protagonismo los símbolos naturales y animales, y puede acogerse la crítica de la civilización actual, típica de un género vecino: la sátira menipea, una denuncia de la decadencia civilizatoria que expresa la profunda desvalorización del mundo y la pérdida del sentido de la vida. En la película hermética, el subsuelo es el lugar de la caída de un personaje, en una lucha agónica contra el mal.

En *Ritesti* (1993), un cortometraje simbólico de Iván Zulueta con resonancias cuentísticas, el descenso dramático a los infiernos de un soldado se repite en un bucle sin fin que destruye el amor de una pareja. El idilio adquiere la coloración dramática

propia de la literatura bucólica renacentista, aunque lo esencial es la lucha contra un mal representado por la mujer fatal, que arrastra hacia la perdición al personaje masculino.

En *Buried* (2010) de Rodrigo Cortés, el subsuelo es el espacio infernal para un simbolismo testamentario y agónico, y para la crítica de un mundo desvalorizado que se representa mediante el abandono por parte de las autoridades estadounidenses de un civil secuestrado y enterrado, en el contexto de la guerra de Irak. Todo sucede en el espacio minúsculo del ataúd, a través de las conversaciones telefónicas con el exterior: funciona como una alegoría de la incomunicación y de la alienación de la vida moderna, así como de la pequeñez del individuo frente a los poderes fácticos, figurados como malignos. El mal se presenta también mediante figuras telúricas como la serpiente, la oscuridad, el desierto, el fuego y la victoria del color rojo sobre el resto del espectro cromático.

Una comedia hermética de aventura urbana es *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia. El subsuelo es el mundo suburbano de las pensiones, los bajos fondos y la noche, es decir, el simbolismo nocturno que escenifica la lucha contra el diablo cuyo nacimiento se anuncia en una aventura ridícula y paródica.

El subsuelo en las películas de crisis

La película de crisis organiza sus contenidos en torno al símbolo homónimo. Toma como referencia la novela de crisis, cuya mejor expresión se dio en el siglo XIX con las obras de Dostoievski (Beltrán Almería, 2021, 260-263). Ha tenido un cultivo cinematográfico, primero mediante adaptaciones y también mediante mezclas y estilizaciones con géneros de consumo como el wéstern y el terror (Viñuales Sánchez y Cabañeros Martínez, 2024, 135-139). Y es un género predilecto para un selecto club de directores como Buñuel, Bergman, Lars von Trier y Tarkowski.

La película de crisis procede a la recuperación del símbolo de la metamorfosis, pero tiene una serie de contenidos esenciales y esquemas alegóricos provenientes de sus modelos novelísticos: se centra en las víctimas de la sociedad —ya el subsuelo aparece simbolizado en esta extracción social—, prepara la crisis del personaje y el cambio repentino de su destino y suele regirse por una cadena simbólica que va del pecado a la culpa, pasando después a la redención y a la vida nueva. Es la representación del cambio repentino del destino tras el paso por un umbral, simbolizado frecuentemente por la culpa o la humillación. Es el castigo o la regeneración por una actuación culpable o humillante. En ese instante se suele objetivar algo más que una caída y se desciende literal y simbólicamente a un plano telúrico donde ocurre la transformación.

La crisis puede recuperar otros motivos tradicionales como el protagonismo femenino del cuento y la ley de la necesidad. Adquiere también una coloración dramática o luminosa, dependiendo del género del personaje. El personaje masculino suele hundirse castigado por una actuación culpable. Así sucede en *Mantícora* (2014) de Carlos Vermut y en *Celda 211* (2009) de Daniel Monzón. La primera es la crisis de un artista del subsuelo —sintetiza creatividad, reclusión, lo demoníaco fundado en el simbolismo de la criatura mitológica y el juego—, arrastrado al infierno por una actuación culpable —la atracción por un menor vecino suyo—. La segunda se viste de película carcelaria para ofrecer la metamorfosis de un funcionario de prisiones en recluso peligroso, cuya caída en desgracia en el infierno penitenciario, donde cobran importancia espacios subterráneos como el economato y las escaleras de caracol, está motivada por una iniciativa típica de la figura humorística del curioso impertinente —un tonto que explora más allá de sus límites (Beltrán Almería, 2017, 396)—. Incorpora una crítica de las instituciones públicas: los altos niveles funcionariales están corrompidos mientras en lo

bajo se encuentran grandes valores como amistad y fidelidad, representados por el preso «Mala Madre». La destrucción del idilio es el corolario de la metamorfosis del curioso, que se autoinmola tras desvelar la corrupción de la institución penitenciaria.

La mujer aparece en el cine de crisis como un andrógino que renace para simbolizar una nueva esperanza ligada a valores civilizatorios. Dos ejemplos son *Cerdita* de Carlota Pereda (2022) y *Magical Girl* (2014) de Carlos Vermut. *Cerdita* mezcla el *thriller* con la crisis de una joven humillada por sus vecinas en razón de su sobrepeso: es un andrógino ingenuo —como los de los cuentos— pero moderno, pues vive su propia ceremonia de paso tras sufrir una enorme crisis de culpabilidad por haber silenciado el secuestro de sus abusadoras, por parte de un loco benefactor. Al final, la joven desciende al subsuelo situado en una nave escondida entre la maleza del bosque, como sucede en la imaginación tradicional donde el bosque oculta la boca del infierno (Eliade, 2014, 130).

Magical Girl presenta la metamorfosis de un andrógino maléfico, una mujer fatal llamada Bárbara que arrastra en su transformación personal a dos hombres inútiles. Incorpora una crítica de las clases acomodadas y del monetarismo: el objeto de esta crítica es el personaje Luis, quien extorsiona a la *femme fatale* para complacer un deseo ridículo de su hija, enferma terminal. El viaje al infierno es el descenso a una habitación misteriosa donde Bárbara se prostituye para expiar su culpa, salvando finalmente su matrimonio en decadencia.

El subsuelo en las menipeas cinematográficas

La menipea cinematográfica es el género de mayor concentración simbólico-grotesca entre los analizados. Es la presentación fílmica de un género proteico y milenario que puede aparecer como diálogo, cuento, novela e incluso película (Viñuales Sánchez, 2024, 996) para expresar su esencia: la denuncia de la

ruina civilizatoria. Son menipeas célebres *Los Sueños* (1627) de Quevedo, casi toda la obra de Cyrano de Bergerac, *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo y, sobre todo, los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata, del siglo II, o el *Sueño de un hombre ridículo* (1877) de Dostoievski.

El propio Luciano fue su primer teórico. Y Bajtín ha listado catorce características que permiten reconocerlo en casi cualquier época (2005, 165 y ss.), aunque pueden resumirse en la síntesis de gran libertad fabuladora —que incluye situaciones excepcionales, escándalos, insultos, naturalismo de bajos fondos, presencia de la actualidad, experimentación psicológico-moral... —, filosofía, humorismo y elementos de utopía.

No compartir nada con el mundo es el espíritu de la menipea, de ahí que sus protagonistas sean seres excéntricos como locos, abyectos o grandes cínicos, quienes le endosan una crítica sin paliativos al mundo actual. Por la infiltración del grotesco, puede revitalizar la imaginación ancestral del cuento tradicional, haciendo un hueco al simbolismo de la transformación mágica. Es típica de la menipea la crítica de la actualidad. En el subsuelo de las menipeas se revela la verdad de un mundo arruinado y, o bien se confiesa mediante un didactismo radical, o se accede a una vida nueva y verdadera.

La crítica de la ruina del mundo suele venir de la mano de personajes excéntricos. Cobra importancia el hombre del subsuelo. Este personaje da lugar a confesiones y retratos gracias a los cuales se posibilita la exposición y la crítica de los estratos sociales corruptos. Un ejemplo es *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró. Es el retrato confesional de un abyecto conserje llamado César, impedido para la vida plena y feliz. Bien pudiera haberse subtítuloado como «Confesiones de un conserje abyecto». Es un híbrido de película de crisis, biográfica y película satírica. Este hombre del subsuelo vive en el sótano de un edificio, ubicado en un barrio barcelonés adinerado. Como hombre del subsuelo,

sintetiza extrapolación —es un loco que no se identifica con sus vecinos, con el fin de criticarlos impunemente—, reclusión —habita en el submundo—, abyección —es cruel con la falsedad de las clases adineradas— y risa —burla los domicilios de los vecinos para malograr su apacible vida cotidiana—. La crítica de los sectores sociales corresponde al factor satírico. Se hace explícita en los diálogos en el umbral del hospital con la madre moribunda y en las cartas dirigidas a la vecina de quien perdidamente se enamora. La biografía persigue la descripción de la vida del personaje y el alcance del sentido de su vida en el contexto de una crisis familiar y de una existencia humillante. La crisis es el último de sus tres factores nucleares que, tras la humillación en el subsuelo, propicia una vida nueva —en realidad dos vidas nuevas, la suya y la del hijo, fruto de contactos sexuales secretos con una de las vecinas—. El resultado de esta síntesis es una denuncia de la desigualdad, de las costumbres de las clases poderosas representadas por una burguesía en ruinas, y de su cinismo y su hipocresía.

Una película análoga es la adaptación de la novela de Antonio Orejudo *Ventajas de viajar en tren* (2000) de Aritz Moreno (2019). Su trama central es la humillación de Helga Pato, alrededor de la cual se sitúan distintos casos clínicos como el del loco Martín Urales de Úbeda. De la conversión simbólica en perro de la protagonista, humillada para complacer a su marido, surge su renovación. El renacimiento a partir del infierno sentimental, con grotesco descenso al (sub)suelo, se engrana con la locura de Martín, otro hombre subterráneo que representa la verdad que anida en los bajos fondos del alma humana, simbolizados mediante el amor por la basura de su sótano.

El protagonismo enteramente femenino de la menipea, por su parte, está ligado a una resolución luminosa que expresa las esperanzas puestas en este género para el futuro de nuestra especie. Un director que ha mostrado una predilección por la menipea, irrigada por el simbolismo grotesco y mágico de la

cuentística tradicional, es Guillermo del Toro. Ha seguido este modelo en películas como *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017). En ellas se funde el simbolismo de la metamorfosis y el fabulismo del viaje mágico al subsuelo con la crítica de la actualidad.

El laberinto del fauno combina aspectos del cuento de hadas, como el regreso al mundo mágico del subsuelo de la protagonista Ofelia, con la certificación del hundimiento del mundo terrenal por la corrupción fascista. Su abandono del mundo de los vivos es una conclusión algo desesperanzada, típica de la menipea.

La forma del agua es otra fábula para adultos que nuevamente aborda la crítica de la alienación civilizatoria mediante el adentramiento en un mundo subterráneo-acuático. Su protagonista es una burladora santa y benéfica, afectada de mutismo, la limpiadora Eliza Esposito. Construye su identidad enlazando con el ser natural que le descubre un monstruo acuático. El subsuelo del laboratorio en el que se esconde a esta criatura es el lugar de los demonios actuales, representados como los de los cuentos. Son seres malvados que incorporan una denuncia de la actualidad y de diferentes aspectos de la alienación: los protocolos, la tecnología y su belleza, el discurso autoritario, la adulación, la política y la salvaje estratificación social. La salvación de la protagonista por su enamoramiento del prodigio acuático es una vuelta a su origen olvidado. Esta menipea da paso al simbolismo de la crisis y de la ruptura en el umbral que separa el mundo terrenal del marino.

Un último ejemplo de menipea de gran simbolismo hermético es *El hoyo* (2019) de Galder Gaztelu-Urrutia, una fábula sobre la insolidaridad humana en el entorno alegórico de una cárcel vertical que representa el mundo. En esta institución las celdas se apilan y dos reclusos se hacinan en cada una de ellas. Un hueco sirve para alimentarlos mediante una plataforma que desciende por el eje vertical. Se trata de una especie de autoservicio

totalmente cargado en el nivel más alto que, dada la extrema insolidaridad que se desea representar, llega vacío a las celdas más bajas en las que se muere de inanición o de extrema violencia. La ubicación en tales niveles es transitoria y aleatoria. Tan pronto se amanece en las celdas celestiales, donde los hombres se comportan como dioses irresponsables, como en las oscuras e infernales a las que solo llega el escandaloso mensaje de la insolidaridad humana mediante un banquete de excrementos y basura.

La trama se centra en Goreng, recluso allí por elección propia: su actitud mezcla curiosidad, locura y tontería. Es además un soñador contra las normas de este mundo corrupto. Se apoya en diversos personajes en su cruzada polémica contra la insolidaridad generalizada, destacando un compañero junto al que trata de dar la réplica al complejo carcelario mediante la conquista de los cielos. Tras cosechar un clamoroso fracaso, emprende el camino inverso. La transformación hacia abajo —desciende al infierno para renacer en una aventura imposible contra el mal, hermética— consiste en inculcar a los presidiarios la humanidad de un consumo responsable. En los últimos niveles, en el más profundo subsuelo, descansa la esperanza simbólica en el futuro de la humanidad que es una niña, la única vida nacida en el complejo carcelario, hija de una mujer androgínica.

Conclusiones

Propondremos ahora algunas conclusiones. La primera es corroborar que, pese a la acotación cronológica, geográfica y sociocultural, el cine hispánico reciente expresa con total nitidez los sentidos generales que el simbolismo moderno otorga al espacio imaginativo subterráneo. La segunda es una invitación metodológica doble para estudios futuros de simbología: y es que creemos haber podido demostrar la eficacia del estudio simbólico como parte de una cadena histórica de la que no se puede desgajar,

y como parte a su vez de una morfología simbólica superior, los géneros simbólicos, cuya relación no puede obviarse. El estudio de los símbolos, asimismo, debe tener en cuenta el régimen de autonomía relativa que se da entre la evolución de sus figuras y géneros, y la evolución de la cultura. Tales son, de forma resumida, algunas de las bases que, a nuestro juicio, podrían sustentar los estudios simbólicos de la imaginación humana y sus distintas expresiones artísticas. Gracias a esta perspectiva, el subsuelo se ha desvelado como un espacio simbólico de una riqueza significativa que lo convierte en un espacio central —cruel y utópico— para la imaginación humana, y cuya historia es el viaje que lo ha conducido desde las ancestrales expresiones culturales verbales hasta las artes modernas y audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona. Barral Editores.

BAJTÍN, Mijaíl M. (2005) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. FCE.

BAJTÍN, Mijaíl M. (2019) *La novela como género literario*. Costa Rica-Zaragoza. Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. París. Seuil.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2017) *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona. Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018) «El grotesco, categoría estética». *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.). Madrid. Visor. 1125-1139.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021) *Estética de la novela*. Madrid. Cátedra.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

CALVINO, Italo (1998) *De fábula*. Madrid. Siruela.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (2018) *Los hermanos Karamázov*. Barcelona. Alba Editorial.

DURAND, Gilbert (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. Editorial Anthropos.

ELIADE, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Paidós.

FALCONER, Rachel (2007) *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh. Edinburgh University Press.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999) «Catábasis y resurrección». *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*. 12. 129-179. <https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4350>

KAYSER, Wolfgang (2010) *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid. Antonio Machado Libros.

MELETINSKI, Eleazar M. (2001) *El mito*. Madrid. Akal.

MINOIS, George (2005) *Historia de los infiernos*. Barcelona. Paidós.

PERCAS DE PONSETI, Helena (1968) «La cueva de Montesinos». *Revista Hispánica Moderna*. 34. 1. 376-399. <https://www.jstor.org/stable/30207054>

PROPP, Vladímir Y. (1987) *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. Fundamentos.

SCHILLER, Friedrich (1985) *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona. Icaria.

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2024a) «El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*. 42. 195-207. <https://doi.org/10.5209/dice.96065>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2024b) «La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital». *Arte, Individuo y Sociedad*. 36. 4. 995-1003. <https://doi.org/10.5209/aris.95709>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025a) «El *Bildungscinema*: un género cinematográfico de origen novelesco». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». 89-116. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4095>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025b) «La fecundidad de la teoría de la novela para los estudios fílmicos: el género biográfico familiar en la trayectoria de Pedro Almodóvar». *Cuadernos de investigación filológica*. 57. 91-112. <https://doi.org/10.18172/cif.6563>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025c) «La ‘película de artista de cine’. Una forma heredada del *künstlerroman* para la autorreferencialidad cinematográfica». *Diacrítica*. 39. 1. 112-132. <https://doi.org/10.21814/diacritica.5857>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025d) *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio y Daniel Cabañeros Martínez (2024) «Las reescrituras fílmicas del exorcista: un personaje entre la crisis y el espectáculo del caso paranormal». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. 12. 1. 129-150. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1113>

EL GENERAL EN SU LABERINTO, UNA FUGA ENSIMISMADA

Elizabeth OTERO ÍÑIGO
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0002-6126-497X

Resumen:

Los últimos meses de vida del general Simón Bolívar encierran el desafío de recorrer un viaje singular. La defensa del legado histórico que teme abandonar a su propia suerte (el ideal bolivariano) converge con su autodefensa y compite con una progresiva urgencia: atender a su entorno más próximo, a su tuberculosis y a sus hombres. El simbolismo grotesco de García Márquez logra abrir un sinfín de vasos conductores entre ambas dimensiones, pública y privada. Esos conductos reflejan un espacio tiempo laberíntico y salvador, construido con la riqueza de una simbología fértil: la de la duda y la paradoja.

Palabras clave:

Grotesco, ensimismamiento, utopía, hermetismo, Gabriel García Márquez.

Abstract:

General Simón Bolívar is confronted with the challenge of unraveling a labyrinth in the course of a singular journey, the last of his life. The defense of the historical legacy he fears abandoning to its own fate (the Bolivarian ideal and so himself) competes with

a growing urgency: to attend to his tuberculosis and to his people. García Márquez's grotesque symbolism manages to open communicating vessels between both dimensions, public and private. These conduits reflect a labyrinthine and salvific space-time, constructed with the richness of a fertile symbolism: that of doubt and paradox.

Key Words

Grotesque, Egotism, Hermetism, Utopia, Gabriel García Márquez.

Gabriel García Márquez dedicó un buen número de artículos de prensa a justificarse por la osadía de escribir esta obra tal y como es. Consciente de que pudiera ser acogida con hostilidad y leída meramente en clave política, organizó todo un parapeto defensivo. Arranca con la dedicatoria (ofrecida a quien le sugirió y regaló la idea de escribir este libro) y cierra con unos agradecimientos a aquellos que bien podían cubrírle las espaldas en uno de los aspectos más peliagudos: el género escurridizo de esta novela, protagonizada por un personaje histórico. La expectativa irrita a quienes buscan en ella una biografía o una novela histórica y defrauda a los lectores ingenuos de novela heroica. Las últimas páginas contienen una «Sucinta cronología de Simón Bolívar» que elabora (y firma explícitamente) uno de los historiadores y asesores en el proceso de creación de la novela.

Fuera como fuere, sus precauciones dieron valiosos frutos literarios. Entre ellos, la construcción del espacio y del tiempo. La necesidad de disponer la trama en un enclave propicio para una conciencia en expansión –y evitarse, de paso, las pejiğeras de los errores históricos– orientó su novela hacia la crisis del héroe en retirada, coincidiendo con el periodo menos documentado de la vida del protagonista. Escogió ocuparse del viaje que, en los últimos ocho meses de vida, realizó el general venezolano Simón Bolívar, aclamado o vilipendiado como Libertador de las Américas y como símbolo del sueño de la unión de estos mismos pueblos en una gran república. Son los meses que siguen a su retirada oficial

EL GENERAL EN SU LABERINTO

del poder, tras doce años de su primer nombramiento como presidente de Venezuela. El periplo último, su viaje por el río Magdalena, un recorrido que el propio García Márquez disfrutó profundamente durante toda su juventud.

Iniciamos este artículo así, haciendo patente la actitud defensiva (y ensimismada) que parece estar en su génesis, para atender a esas mismas fuerzas en su despliegue artístico. Queremos observar cómo todo ello va a conjugarse para dejar emerger con fuerza una riqueza honda, más allá de los nombres propios y de las loas o las condenas históricas (del personaje y del autor). El humorismo de García Márquez ahonda en el misterio que articula las dimensiones privada, pública e histórica. Salvaguarda así otro misterio, el de lo que él mismo llama dimensión “secreta” de cada ser humano.

Con este viaje insomne y grotesco se enriquece y visibiliza el vínculo orgánico del hombre con la historia; nos adentramos en la singladura de un ideal, de un sueño tembloroso. La polémica histórica de la «idea bolivariana» se hunde hasta las raíces de su propia paradoja, donde enlaza con el espíritu de toda una época. Deja de ser la simple idea de un hombre para atender, precisamente, al hombre de la idea. El general es considerado «última reserva» de ese ideal. Un intenso hermetismo, defensivo y agónico, lo aleja del poder público y lo arrincona progresivamente (a él y a su ideal) en una suerte de fuga de ida y vuelta. Sabe bien adónde no puede regresar, aunque fantasee con el retorno. Sin embargo, desconoce el terreno misterioso al que se dirige. La fuerza del ensimismamiento provoca la retirada hacia su esfera más íntima, fundamentalmente a través de la enfermedad y de otros caminos de purificación e integración de las distintas piezas de su vida, como la memoria o la toma de consciencia del estado de ánimo de su pueblo y de su séquito. Defender su ideal en toda la amplitud del territorio (desde la distancia) y afrontar el encuentro con su círculo más reducido e íntimo son, inicialmente, dos exigencias antagónicas y desgarradoras que irán convergiendo. Ambas arraigan en cierta incompreensión de su tiempo presente (que en ocasiones culmina en irritación o cólera). Perplejo y herido,

rechaza y pospone la gestión de las señales que llegan de una y otra esfera. La integración de su compleja identidad va tomando forma hasta que, en la última hora de vida, se expresa lo siguiente: «lo estremeció la revelación deslumbrante de que la loca carrera entre sus males y sus sueños llegaba en aquel instante a la meta final. El resto eran tinieblas». Es entonces cuando, el hombre de la visión panorámica, certera, suspira ante el mayor desafío de su vida «Carajos [...] ¡Cómo voy a salir de este laberinto!» (García Márquez, 2014, 271).

En este artículo queremos indagar en algunos caminos o dinámicas que facilitan el acercamiento a este hombre lúcido, pero esquivo y huidizo: la insistencia en la paradoja, la simbología de la duda y, por último, las dinámicas de la fuga, que incluyen la fuga de sí mismo y de su propia enfermedad. Todos ellos expresan el espíritu del simbolismo grotesco y algunos, muy relevantes, orientan al protagonista hacia los derroteros de la inutilidad, como resortes estéticos de una verdad más honda que necesita ser revelada en aras de una salvación de otro orden. Esa salvación discurre necesariamente entrelazada con la de sus ideales como desafíos de toda una comunidad, de un momento crítico de su tiempo. Atenderemos en primer lugar a la configuración del tiempo de la crisis en la novela, para entrar, en un segundo momento, en la dimensión interior del protagonista, ubicado simbólicamente en un inmovilismo forzoso. Inutilizado para la gestión directa de los asuntos públicos y limitado también físicamente por su enfermedad. En un tercer apartado, nos acercaremos a la voz del pueblo. Esta voz, plenamente humorística, penetra en la novela, en gran medida, a través del terreno de la paradoja, clave en nuestra opinión. No tanto para ser desentrañada, sino más bien como pausa estética necesaria que orienta la lectura hacia la superación de los opuestos irreconciliables, al ejercicio de la imaginación, en simetría con el instinto integrador de la obra. En cambio, la voz de la historia oficial parece formar parte del discurso hostil que acosa al general, especialmente encarnado en su antagonista, Santander, el Hombre de las Leyes. No podremos dedicarle aquí la atención que merece. Por último, sin abandonar la paradoja como fondo de todas ellas,

EL GENERAL EN SU LABERINTO

exploramos las dinámicas ensimismadas de la duda, la quietud, la memoria y la desaparición, cauces privilegiados de la revelación del hombre interior.

Las lianas del tiempo

El tiempo glorioso (pasado) de las victorias bélicas, del hombre público, se disuelve en una dimensión nueva con la integración de la derrota. El hombre interior –el general– inicialmente dislocado entre dos extremos de su vida (su primera juventud y su madurez) absorbe toda la iluminación estética en detrimento de la vertiente pública. La integración de esos cabos de la vida privada debe atravesar el nudo histórico (los veinte años de gloria, batallas y desengaños) para lograr revelar al hombre interior. Al integrar todo su ser a través de la acción de la memoria y de la derrota, de la confesión y del amor, teje una existencia nueva.

El tiempo histórico de las hazañas bélicas se concentra en ese nudo intrincado que, gota a gota, permitirá el flujo entre dos extremos de la vida del general que ansían encontrarse. El paréntesis histórico, opaco irá ganando permeabilidad. Tal parece ser una de las dinámicas centrales de la novela, iluminar las sombras del ideal bolivariano (sombra, a su vez, del anhelo moderno de libertad e igualdad) desde otro lugar. Allí la derrota acoge el plano de las limitaciones humanas –que revelan el guisante que nadie ve y con el que todos tropiezan–, el plano de la inutilidad. Se revela como un resquicio idóneo para asomarse a esas sombras del ideal y a la dimensión interior del hombre de la idea. El hombre así designado es el general, en su doble vertiente privada y pública, bisagra permanente y orgánica con el tiempo de la historia.

La muerte de su primera esposa, en su temprana juventud, y su despedida del congreso, al final de sus días, delimitan, como decíamos, ese tiempo histórico. El presente del general permanece,

inicialmente, inmóvil entre su resistencia a abandonar la primera línea del poder y su rechazo a la dimensión interior, íntima, que se abre ante él como un abismo insondable. En cuanto el general se detiene y se retira, el sueño dorado de la «integridad continental» entra en los dominios de las tinieblas y va revelando trazos de su complejidad. Lo mismo le ocurre al general. Entre insomnio, duermevela, fiebres y presagios, atravesado por la memoria del calendario y la enfermedad. Auxiliado por el amor de sus leales compañeros, especialmente de su fiel ayudante, José Palacios, y de su aguerrida amante Manuela. La hamaca donde pasa el general la mayor parte de su tiempo evoca, en un sentido, el bamboleo lento de la integración, de la unidad, de la armonía.

Todo lo anterior configura un espacio tiempo de gran riqueza, manifestado aquí en el *tempo* consciente de la tierra mestiza de las naciones de América del Sur, el ritmo enroscado, húmedo, grotesco de las novelas de García Márquez. Es, tal vez, la incompreensión de ese *tempo* lo que encoleriza al general frente al relamido comensal francés que teoriza frente a él, hasta que no puede más y le grita: «¡Por favor, carajos, déjennos hacer tranquilos nuestra Edad Media!» (García Márquez, 2014, 131).

Hostilidad larvada

El deterioro de su imagen pública agita en el interior del protagonista un resorte clave del hermetismo presente en la obra: su empeño feroz por reivindicarse, por justificarse, amplificado por su condición de personaje público. La angustia por las noticias, por los rumores y por las valoraciones ajenas imprimen en él la sensación de hostilidad que deriva en un aislamiento progresivo. Es intensa su obsesión por el correo, por la prensa, por los relatos de viajeros, en definitiva, por la opinión pública, por la valoración ajena:

era tan sensible a todo cuanto se dijera de él, falso o cierto, que no se repuso nunca de ningún infundio, y hasta la hora de la muerte estuvo luchando por desmentirlos [...] Nada le dolía tanto, ni lo ofuscaba tanto como que alguien pusiera en duda sus afectos (García Márquez, 2014, 120-122)

EL GENERAL EN SU LABERINTO

Se convierte en el blanco de un sinnúmero de acusaciones populares, en pintadas callejeras o en periódicos, que lo van alejando de los centros de poder, aislándolo. Algunas acusaciones al Libertador rozan la paradoja reveladora, como cuando cae sobre él la sospecha de ser un «espíritu dictatorial». A su vez, emerge con fuerza su propia inercia acusatoria frente a cualquier contratiempo, incluso los cotidianos y domésticos.

Conocedor de que su imagen entre las poblaciones venezolanas es asociada con el mal, con la anarquía y el caos, sufre un ataque de cólera que culmina con su propio derrumbe en el mecedor. Se va abriendo paso la dimensión interior, inicialmente merced a la fatiga y el desengaño, así lo expresa la novela: «para darle a su corazón la pausa que le hacía falta desde hacía veinte años». Tras esa furia, emprende la «absolución histórica»:

En todo caso, el equivocado soy yo [...] Ellos sólo querían hacer la independencia, que era algo inmediato y concreto [...] En cambio yo me he perdido en un sueño buscando algo que no existe (García Márquez, 2014, 226-7)

Defender su imagen exterior e interior no es, sin embargo, tan urgente como el encuentro con su propia enfermedad (la tisis) —«el único enemigo al que el general le temía»—. Se negaba a enfrentarlo para que no lo distrajera de lo que había sido la empresa mayor de su vida: la defensa y expansión de su ideal. Al darle la espalda a la enfermedad, tratando de mantenerse independiente y en constante movimiento —como conjuro frente a ella— se va progresivamente debilitando, aislando.

Se resiste, como decíamos, a abandonar la primera línea política (y la propia vida que se le está yendo). En buena parte por el riesgo de no poder intervenir en un futuro, de no poder defenderse. Estos rasgos no son simples atributos, sino resquicios herméticos de primer orden por donde entra, sin piedad, la degradación grotesca a obrar su transformación.

El movimiento de retirada es inevitable. El espacio ajeno, lejano va perdiendo magnetismo (el congreso de la república o Europa, como nido de enemigos exiliados que amenazan con regresar en cuanto él se ausente). Incluso en su propia vida privada se debilitan los eventos que impliquen a más de diez personas. En muchas de las veladas que se le ofrecen como homenaje permanece ensimismado —«acorazado dentro de sí mismo»— o rechaza sin tapujos las muestras patéticas de reconocimiento y cariño, con suma claridad: «esto no es amor, sino novelería».

La voz del pueblo

El reverso grotesco (paradójico) de la heroicidad del general permite traducir en alguna medida el hilo más grueso de las paradojas de un tiempo y un momento histórico profundamente complejo. Este juego de la trama nos invita a leerla como una novela biográfico familiar, cuya riqueza de resonancias es infinita. Los encuentros cercanos del general con su pueblo revelan la verdadera situación del general entre los suyos. La existencia de un apodo vergonzante para él (Longanizo), la noticia de que los anfitriones que lo acogen en las localidades entierran o arrojan después los cubiertos para protegerse del contagio de su conocida enfermedad, entre otros. Todo ello descose los entresijos de la ansiada unidad latinoamericana, dejando al desnudo el aislamiento del general y de cada uno de los hombres que encuentra en el camino. Cada colombiano es un país independiente, llegará a decir. Si la independencia había sido sorprendentemente rápida y unánimemente defendida, la unidad se resistía a definirse, a articularse.

El viaje por los distintos puertos que había ido recorriendo años atrás como general en batalla ponen frente a él el precio de esa aparente «sencillez» de la independencia: el desfile de viudas, tullidos, desamparados de todas las guerras, que deseaban hablar con él. Uno de ellos resume el sentimiento de todos: «Ya tenemos la independencia, general, ahora díganos qué hacemos con ella». Ante su respuesta de que los verdaderos sacrificios llegan ahora, el portavoz de los desvalidos le recuerda que no han hecho otra cosa

EL GENERAL EN SU LABERINTO

que sacrificarse. El general cierra esa conversación con la exigencia de que aún quedan más por hacer: «La unidad no tiene precio» (García Márquez, 2014, 105). Esa noche, aturdido y a solas, tiene la visión fantasmal de una mujer que canta una misteriosa canción y desaparece tras mirarlo. Será uno más de los episodios que envuelvan al escéptico general en la atmósfera de lo invisible y maravilloso.

Ambivalencia grotesca: paradojas, límites, círculos viciosos

La idea de la independencia y la unión de las naciones recién nacidas no sólo es amenazada (y revelada) por el agotamiento de un pueblo exhausto, sino por múltiples frentes. Uno de los más acuciantes será el de las insurrecciones y la traición (encarnada en el antagonista Santander). Casi tan lesivas como el progresivo aislamiento del general. El sueño de la integración va, progresivamente, ensimismándose, desnudando su complejidad. Por una parte, corre el riesgo de encerrarse en las coordenadas del imaginario íntimo del general. Así, se habla de su «sueño fantástico» de crear la nación más grande del mundo y de su «sueño casi maniático de la integración continental» (García Márquez, 2014, 53 y 103). Por otra parte, el ensimismamiento provee un cauce subterráneo por el que discurre ese mismo ideal, como reflejo de otros derroteros alejados de las estrategias militares o particulares.

El anhelo de completar el ciclo de la liberación y de la unidad convive con la amenaza de un eterno retorno. Con la pesadilla de reiniciar, desde cero, una y otra vez la misma conquista. Evoca la fatiga de la tarea inútil, con un sesgo solitario, de la conquista que se arruina y se desdice en cuanto el general vuelve la vista. La idea agotadora de que siempre es necesario empezar otra vez «por el principio»:

cuando se alejaba del sur para marchar al norte, y
viceversa, el país que dejaba se perdía a sus espaldas, y

nuevas guerras civiles lo arruinaban [...] (García Márquez, 2014, 119)

El espíritu grotesco impulsa la paradoja en toda su trascendencia para atravesar ese y otros círculos viciosos. Hace coincidir el instante de la celebración del congreso de la república, que él mismo contribuyó a gestar, con el inicio de la derrota de ese mismo ideal y la multiplicación de las insurrecciones:

Es una burla del destino [...] Tal parece como si hubiéramos sembrado tan hondo el ideal de la independencia, que estos pueblos están tratando ahora de independizarse los unos de los otros (García Márquez, 2014, 24)

Esta cita forma parte del único diálogo entre el mariscal Sucre, su hombre de confianza, y el general. La risa del destino, aun difusa (paradójica), aflora en medio de la perplejidad y el abatimiento de ambos. Desde un punto de vista grotesco, ciertas dinámicas que inciden en el agotamiento, en la senilidad de un planteamiento operan a través de la fatiga individual, de la agonía de un personaje o de su idea. Al mismo tiempo, como veremos, el personaje o la idea centrales, incluso en su ridículo, son portadores de un legado valioso. Crisis de relevo en las que algo muere y se transforma, se actualiza, se regenera integrando un espectro cada vez más amplio de la realidad. El pesimismo cobra así un sentido más revelador que definitorio.

A través de la burla se va revelando alguna traza del tesoro de esa paradoja: ¿cómo pudo ser, comparativamente, tan unánime el deseo de independencia y tan trabada y penosa la unión? La bondad de dicho anhelo no se pone en duda. Estéticamente, se refleja ese mismo desequilibrio y la necesidad de otros caminos. Tampoco la independencia se ha logrado conforme al ideal –la esclavitud ha cambiado su rostro–; lo que sí es evidente en toda la novela es el impulso de libertad. Desde varios lugares le llegan al general noticias de que la masa (civil y militar) que llevó a cabo la gesta de la independencia estaba ahora dispersa. Muchos de aquellos líderes habían orientado sus últimos esfuerzos hacia un

EL GENERAL EN SU LABERINTO

espacio más reducido, su pequeño terruño, así expresado: «Dieciséis millones de americanos iniciados apenas en la vida libre quedaban al albedrío de sus caudillos locales» (García Márquez, 2014, 24).

No obstante, incluso en estas paradojas, el valor y la necesidad de cierto fondo esencial de ese ideal es manifiesta en la obra. Por ejemplo, en la exagerada y casi sobrehumana rapidez con que se logró la independencia de las tierras. O en la asombrosa inmunidad del general, que apenas sufre un rasguño en todas sus batallas, pese a luchar en la primera línea. Una inmunidad que recuerda –en menor grado– a la de otros personajes de García Márquez, como el coronel Aureliano Buendía. En su obra *Genus*, Luis Beltrán Almería cita al coronel de *Cien años de soledad* para ejemplificar y esclarecer el valor de una figura que representa cierta continuidad en la Modernidad con el hombre de bien (*kalokagathós*). La figura que despierta el recuerdo de la fuerza orgánica de la humanidad, auxiliada por la naturaleza de la que forma parte. Ilustran un esfuerzo victorioso por integrar la existencia humana en las oscilaciones del crecimiento de la comunidad. Victorioso en un sentido estético de la palabra: en su capacidad para visibilizar esa fuerza humana atravesando la adversidad. Este matiz del personaje, su vínculo con el hombre de bien –en concreto con la imagen del hombre público sabio– confiere a la novela, a nuestro parecer, toda una clave de lectura. La orienta hacia una dimensión más estética que histórica, integrando ambas con la figura del protagonista. Aun resentidos por los desengaños, parecen inmunes; ningún zarpazo es definitivo, ni siquiera el que los lleva a la muerte. No en vano, gran parte de su riqueza reside en su incardinación con las grandes líneas del tiempo, más allá de la actualidad. Son figuras que representan la integración de valores esenciales, sumamente ricas precisamente por esa conjunción que permite vislumbrar la unidad. Beltrán Almería sintetiza el potencial de los valores que representan estas figuras y que cristaliza también en las utopías: «el tiempo del crecimiento en figura humana [...] carecen de limitaciones [...] También las utopías son una prolongación de este

concepto» (Beltrán Almería, 2017, 386-7)¹. Tanto el general como su utopía de la unión de los pueblos libres participan, de alguna manera, de ese legado. Lo cual no impide, en absoluto, que él mismo ocupe una posición estética compleja, atravesada igualmente por cierta inutilidad. Tampoco impide que su esfera más íntima sea la región principal donde se diluye y expresa el conflicto nuclear del ideal de libertad y solidaridad humanas. Es la réplica subterránea de su periplo histórico, patético².

Sin perjuicio de lo dicho a propósito de la recóndita fortaleza del general, la novela se orienta especialmente a revelar sus limitaciones, que arriban desde todos los frentes. Por un lado, la hostilidad de los políticos y militares en el poder; por otro, el pueblo que dirige hacia él su esperanza, en unos casos, o más hostilidad, en otros. A su llegada a Cartagena de Indias, el general se encuentra con una ciudad en ruinas. Así encuentra a los antiguos esclavos: «habían quedado al garete en una libertad inútil, y los palacios de los marqueses tomados por la pobreza soltaban [...] unas ratas tan grandes como gatos» (García Márquez, 2014, 176).

No sólo en los espacios lejanos aflora la hostilidad. Todo su séquito había quedado atrapado en la misma ciénaga de incertidumbre e inmovilismo. Pronto se revela otra honda paradoja: el aislamiento del general en su propio ejército. Poco a

¹ La obra de Luis Beltrán Almería nos ofrece una mirada extraordinaria, única para adentrarnos en las sendas de la imaginación humana, en cuyo corazón late el legado del grotesco. Esa misma fuerza parece animar toda su investigación y sus zancadas de gigante, como si tuviera puestas las botas de siete leguas. Una obra generosa, desafiante y transformadora. De estos dones da muestra en cada una de sus palabras tejedoras: «Junto al proceso de degradación de la tradición oral –un proceso necesario en un mundo que debe ser más complejo, porque civilización es complejidad– se da otro proceso de formación de un grotesco más inteligente, expresión de la creación artística. Comprender esa doble dinámica es esencial para no caer en el catastrofismo reaccionario» (Beltrán Almería, 2025, 117). La literatura de García Márquez custodia esencialmente ese esfuerzo estético, donde la maravilla, la paradoja son señas tanto del humorismo como de su necesaria discreción, en el sentido barroco, cervantino de la palabra.

² García Márquez declaró en múltiples ocasiones su amor por la tragedia griega y, en particular, por la obra de Sófocles, *Edipo rey*. No pasan desapercibidas sus resonancias en la obra que nos ocupa ni el hilo que une a ambos protagonistas.

EL GENERAL EN SU LABERINTO

poco, gracias a las palabras de José Palacios, va a darse cuenta del estado de ánimo de sus hombres y de la distancia que había impuesto con ellos: «no fue consciente nunca del baluarte de poder que él mismo mantenía frente a ellos, tanto más infranqueable cuanto más se creía accesible y caritativo». El ocio y la quietud, así como la sujeción de sus destinos a la variable voluntad del general, van minando las fuerzas de su séquito:

Eran hombres de guerra, aunque no de cuartel [...] habían combatido tanto que apenas si habían tenido tiempo de acampar [...] lo que no podían soportar era la incertidumbre [...] aquel viaje sin fin a ninguna parte (García Márquez, 2014, 168-170)

Sin embargo, el límite que más lo acongojaba fue siempre el infranqueable de su propio cuerpo, la tuberculosis que lo acompaña desde tiempo atrás. El valor del general flaqueaba cuando debía enfrentarse a su rostro en el espejo. Es otra paradoja más que nos conduce a la inercia fugitiva del general. Fugitivo de sí mismo, tragicómico. Dentro del movimiento de retirada, la fuga muestra otro estrato paradójico, humorístico del general. El mismo hombre que hizo retroceder al poderoso ejército español es conocido en el amor por sus «fugas perpetuas». Así lo llama Manuela, su amada compañera, «mi eterno fugitivo». No es el amor el único dominio donde aflora ese impulso de huida. El viaje del general parece también una fuga ridícula, combinada con el signo de la desorientación. Es el sentir de su gente: «los oficiales del séquito estaban hasta las criadillas de aquel ir y venir hacia la nada» (García Márquez, 2014, 168). Derrota y fuga forman parte de un arco simbólico que permite entrar en el terreno de la desbandada, de la desintegración y el rumbo errático³. En las coordenadas del simbolismo grotesco es preludio de una honda

³ Así recoge el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* la segunda acepción de *derrota*: Vencimiento por completo de tropas enemigas, seguido por lo común de fuga desordenada.

transformación. De la derrota de su condición mundana hacia la salvación interior, una trayectoria simétrica a la sufrida por el ideal bolivariano en su adelgazamiento progresivo, en busca de la médula de su valor.

Algunos ingredientes de estas y otras paradojas son desmenuzados en la parábola descendente (y ensimismada) que describe su figura, desde el aislamiento hasta la desaparición (rendición), pasando por la duda o la quietud y la fuga imposible. Veremos, en este último apartado, las implicaciones estéticas que generan algunos de ellos.

Aliados del ensimismamiento: duda, quietud, memoria

En varias ocasiones, el general es tildado de veleidoso, por su indecisión, por lo mudable de su parecer. Él se defiende en estos términos:

Ya sé que se burlan de mí porque [...] a una misma persona le digo una cosa y la contraria [...] todo eso es cierto, pero circunstancial [...] con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único y en eso no he tenido ni una sola contradicción, ni una sola duda (García Márquez, 2014, 207)

El rumbo errático de las sendas nuevas e inexploradas acoge en un mismo enclave el simbolismo de la duda y el del renacimiento. El deambular laberíntico de su propia salvación. Todos los horarios o los planes sucumben a la tiranía del insomnio y de la desorientación, tanto en él como en sus hombres, que se expresan en estos términos: «estoy demasiado cansado para trabajar sin brújula».

Por otra parte, la memoria imprime un movimiento prensil propio del grotesco; exprime el jugo vital de los hechos, de los fenómenos humanos, hasta dar con la veta necesaria, con el vaso comunicante. El olvido es temido como sinónimo de desaparición y conjugado con la salvación de la memoria. El general inicia con el viaje los «escrutinios del pasado». Aunque se trata de un viaje, inaugura un tiempo de pausa y quietud que él y sus hombres

EL GENERAL EN SU LABERINTO

desconocen. Un viaje ensimismado, sobre todo en los trayectos en barco por el río Magdalena, como se aprecia en el lamento continuo: «lo peor del viaje era la inmovilidad forzosa». Durante ese remanso, en la hamaca, revisa hasta los instantes más ínfimos, triste de esperar, como él dice: «sin saber qué, ni a quién, ni para qué». Hasta la noche de octubre, en Soledad, en la que brota por fin su recóndito dolor: «lloró dormido [...] tocó fondo» (García Márquez, 2014, 233) y durmió, por fin, a pierna suelta. El descanso permite aflorar el recuerdo, a la mañana siguiente, del que fuera su «acto de poder más feroz», el fusilamiento del general Piar. Un militar mestizo, líder carismático, que desconfía de la aristocracia blanca de la que el general forma parte. Piar convocaba a su alrededor a todos los desvalidos del país (negros, mulatos y zambos) y ni todas las dotes de persuasión del general pudieron convencerlo para unirse a la causa común⁴.

Será ya en Santa Marta, su destino final, donde los recuerdos rebosen su dimensión narrativa para desparramarse en un aluvión de sensaciones. Como había ocurrido en Cartagena de Indias, con el solo de arpa y las canciones de amor, ahora un simple vaso de leche de burra logró disolver el nudo férreo de sus primeros años de vida. El narrador condensa ese proceso con pocas pero iluminadoras palabras: aquel «sabor balsámico, asociado de un modo tan íntimo a sus recuerdos más antiguos, le revolvió la bilis y le descompuso el cuerpo» (García Márquez, 2014, 254). Da inicio así una serie de movimientos que clausuran la agitación de la duda y de la espera y abren el camino de la despedida y, en cierto modo, de su renacimiento. Se ocupa del destino de todos sus allegados («sus huérfanos»), hace testamento, alejado ya de toda artimaña política de despiste. Todo lo que estaba hundido —«sepultado en un olvido estanco»— emerge de golpe. Evoca sus orígenes, las muertes tempranas de sus padres y de su primera mujer a través de la coincidencia de olores del ingenio de melaza en el que creció y del otro ingenio en el que,

⁴ Este episodio encuentra réplica simbólica en la sucesión de retratos de Bolívar, cada vez más «europeizado» y disimuladas sus facciones mestizas.

paradójicamente, iba a morir «Nunca me había sentido tan cerca de mi casa» (García Márquez, 2014, 259). La integración de ese ramillete de identidades escindidas, entretejida con la comprensión del lugar que ocupa son el preludio de su desaparición.

Desaparición

El general deambula, insomne y febril, por una espiral cuyo eje es un punto casi mágico, una liana del tiempo, donde se disuelve el abismo entre su infancia y su madurez. Un tránsito que se inaugura con la boñiga de vaca que explota en su pecho y queda reflejado en el balanceo de la hamaca, en los titubeos de la niña que olvida las coplas en su honor o en la «lección extraña» y cotidiana cada vez que comprueba que la gente no lo reconoce por la calle. Un viaje marcado por el signo del «desorden final». Ya las primeras páginas presentan al general en la bañera, inmerso en un ritual para purificar el cuerpo y el ánima; un ritual que se justifica y se encuadra temporalmente frente a un tiempo pasado y hostil: «veinte años de guerras inútiles y desengaños del poder» (García Márquez, 2014, 12). Otros rituales, a través de diversas series grotescas, purifican al general de otros afectos podridos. Unas veces es un detergente alimenticio, como el empacho de guayabas «con la sensación de que el alma se le escurría en aguas abrasivas». Otras veces, una honda impresión de amargura y tristeza, como la noticia de la muerte de su amigo Sucre, desencadena una desenfadada confesión de «lo peor que guardaba en el pudridero de su corazón [...] los fondos más turbios de su alma» (García Márquez, 2014, 194).

Las dinámicas de la purgación derivan hacia una progresiva desaparición. Se alude a su apariencia «fantasmal», absorta, extática: «alguien que ya no era de este mundo». Él mismo es consciente al afirmar: «Ya no soy yo». Al declinar cualquier nueva invitación a entrar en la esfera pública: «Yo no existo» (García Márquez, 2014, 49 y 148) es su respuesta frente a quienes tratan de hacerle creer que él es el «elegido» de la historia. De nuevo la paradoja encubre, protege y pondera la riqueza estética de esta novela de García Márquez. La desaparición progresiva del protagonista lo fortalece;

EL GENERAL EN SU LABERINTO

su evanescencia y su vigor traspasan los límites de su existencia individual para acoger un sentido más trascendental. Se expresa ese potencial invisible, ya comentado en apartados anteriores, en estos términos: «la tensión de la energía que circulaba debajo de la piel, como un torrente secreto sin ninguna relación con la indigencia del cuerpo» (García Márquez, 2014, 42). Su apariencia física, demacrado, menguado, contrasta con un vigor íntimo que sorprende (y despista) a amigos y enemigos. Con frecuencia debe dejarse ayudar para caminar o afeitarse, rabioso por su torpeza doméstica, pero inesperadamente recobra el brío y el temple de un hombre en la plenitud de sus fuerzas. Este misterio toma forma en el oráculo secreto que había recibido como un presagio en su penúltimo cumpleaños

era la fuerza que lo había sostenido en vilo hasta entonces contra toda razón [...] si lograba mantenerse vivo hasta el cumpleaños siguiente ya no habría muerte capaz de matarlo [Al saberse vencedor de esa batalla invisible el día de su cuarenta y siete cumpleaños] Se incorporó en la hamaca, con las fuerzas restablecidas y el corazón alborotado por la certidumbre maravillosa de estar a salvo de todo mal (García Márquez, 2014, 201-2).

Su amigo, el general Montilla, al verlo tan reducido y vulnerable, le ruega: «Lo importante [...] es que Su Excelencia no se nos disminuya por dentro». La paulatina extinción de sus fuerzas se entrelaza con su aislamiento social (público) y con su retirada de los afanes mundanos. Desde la afirmación del primer capítulo —«ya no tengo patria»— a su situación de indocumentado, carente de pasaporte y, por tanto, impedido para salir del país (García Márquez, 2014, 108).

La liberación de sus hombres marca otro hito en la simbología de la disolución; se entrelaza con la entrega de un destino para cada uno de ellos. De la misma manera sucede con su prodigalidad. De todo su patrimonio, apenas queda la parte suficiente para repartirla entre sus seres queridos. Así disminuye su

carga (menos equipaje y menor séquito) y afronta el último tramo del viaje.

Conclusiones

La crítica ha señalado repetidamente la *desmitificación* del general en la novela. Dinámicas grotescas como la enfermedad, el desprestigio social y político, entre otras que hemos observado, operan esa erosión del barniz glorioso. No obstante, esta degradación parece orientarse a una revelación mayor que la de su propia individualidad enlazándolo con rasgos de dos figuras muy reveladoras: acoge señas de la inutilidad y, por otra parte, del hombre de bien. El ensimismamiento, con su sutileza, aliado del grotesco, disuelve lentamente los límites más enconados, los interiores. Hasta que el general no tiene escapatoria posible. El hermetismo visibiliza las trampas, los límites del ideal.

Tras el derrumbe del Libertador («la gloria se le salió del cuerpo») queda en pie una asombrosa fuerza interior, casi sobrehumana, que sienten quienes están cerca de él. El general llega a su última hora con la lucidez y la consciencia de haber amarrado, al fin, en un solo hilo, sus males y sus sueños. La cercanía de la muerte del protagonista (evocada y omnipresente), el viaje sin rumbo y la feroz opinión pública nos adentran desde la primera página en la esfera cómica de las limitaciones. Del espejo que no devuelve la imagen nítida de las identidades estables sino el borrón fugitivo de una conciencia en movimiento. El viaje desfigura y emborrona al general, pero le imprime el sello de una inmortalidad de otro calibre, más allá del reconocimiento histórico y de su propia identidad histórica.

Su fiel servidor, José Palacios, es único testigo de su dimensión más inútil y doméstica, la menos heroica y también la predominante en la novela. Es él quien traza en una frase recurrente un rasgo esencialmente hermético del general «Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe». Una fuerza ensimismada orienta ese hermetismo más allá de la defensa, con la permeabilidad que imprime la memoria compartida y el abrazo de la propia enfermedad. Un lugar adonde llega después de todo un

EL GENERAL EN SU LABERINTO

proceso de disolución, que precisa el tiempo y el espacio de la pausa y la levadura lenta de la propia voluntad.

El único movimiento posible en todo momento parece el de su hamaca, tan sólo interrumpido al ser trasladado en brazos, como un recién nacido, por el médico hasta su lecho de muerte, en Santa Marta. Aunque alejado de su país natal, percibe el olor intenso del ingenio de melaza en el que se encuentra, como aquel que lo vio nacer en Venezuela. El aroma une ambas tierras como si fuera la misma. Frente a las estrategias militares, el humorismo ofrece otros caminos, revela otras dinámicas por las que esa unidad discurre y se va gestando. Muchas de ellas paradójicas, veladas, íntimas.

Bibliografía

BELTRÁN ALMERÍA. Luis. (2017) *Genus*. Barcelona. Calambur Editorial.

BELTRÁN ALMERÍA. Luis. (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Ediciones Cátedra.

GARCÍA MÁRQUEZ. Gabriel. (2014) *El general en su laberinto*. Barcelona. Penguin Random House Grupo Editorial.

BIBLIOGRAFÍA

***La novela epistolar actual*. Patricia Urraca de la Fuente. Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 2025.**

Álvaro LEDESMA DE LA FUENTE
Universidad de La Rioja
ORCID: 0000-0003-1742-8399

Fue a finales de los setenta cuando Ana María Navales defendió su tesis, aún inédita, *Estudio sobre la novela epistolar española*, un texto que daba detallada cuenta de la tradición epistolar española, y que supone la única monografía al respecto hasta las de Ana Luisa Baquero Escudero o Ana Rueda a inicios del nuevo milenio. Medio siglo después de la tesis de Navales, y respondiendo a las preguntas que dejó en el aire en su análisis hasta 1975, Patricia Urraca actualiza y amplía este catálogo en *La novela epistolar española actual*, un estudio sobre este formato en España, olvidado en ocasiones en el análisis académico con la excepción de la tesis ya mencionada, teniendo en cuenta el auge de otros moldes narrativos como la autoficción en la prosa española, la consolidación de las narrativas del yo o la aparición de nuevas herramientas digitales.

El estudio se plantea como una continuación del trabajo de Navales, enmarcándose asimismo en la línea abierta por investigadoras que han examinado cuestiones parciales del tema, como Ana Luisa Baquero Escudero, Ana Rueda, Ángeles Encinar u Olga Guadalupe. Patricia Urraca combina teoría literaria e historia cultural con un completo análisis de toda la producción epistolar del último medio siglo, con análisis precisos del corpus de cinco novelas clave —de Juan José Millás, Torrente Ballester, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité y Vicente Molina Foix—, conectando el análisis literario con las condiciones culturales de la transición y de la España

contemporánea. La autora ofrece así una lectura atenta y perspicaz, con rigor filológico y también interpretaciones personales; propone además nuevas perspectivas sobre lo que se ha denominado el *boom* de la memoria y el autobiografismo, que considera, junto a la mezcla de estéticas, las características principales de la novela epistolar española actual.

Uno de los principales objetivos del libro es reivindicar el género de la novela epistolar como corriente por derecho propio de la narrativa española actual, pese a que se ha considerado como un formato del pasado o incluso extinto, debido al cambio en los modos de ficción y a la pérdida de relevancia de la correspondencia epistolar entendida a la manera clásica. Urraca reafirma la entidad del género epistolar como una corriente narrativa con vida propia, a la que –salvo el texto de Navales y sus continuadoras– no se le ha prestado suficiente atención. Según la autora, la epistolaridad constituye un género vivo, lo cual se debe tanto al auge del autobiografismo como a la valoración emergente de las narrativas del yo desde la Transición. La hibridación de la narrativa epistolar con otras formas en primera persona, como los diarios o las memorias, encuentra un lugar relevante en la literatura actual española, configurando una particular «poética del yo», en la que la vida y sus acaeceres se convierten en materia poética de primer orden. El trabajo de Urraca recupera el resurgimiento de la voz femenina epistolar desde la década de los noventa, con *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité como hito fundamental que rompió el predominio masculino en España en este molde hasta entonces. También analiza el auge de la novela epistolar que utiliza lo que denomina herramientas narrativas de Internet, señalando que muchas novelas contemporáneas que emplean el correo electrónico u otras herramientas digitales suelen limitarse a un mero cambio de canal: trasladan la estética sentimental tradicional sin explorar las especificidades discursivas ni la inmediatez que ofrecen los medios digitales.

El ensayo *La novela epistolar española actual* se inscribe en la tradición crítica inaugurada por Luis Beltrán Almería, que caracteriza la novela moderna a partir de las estéticas fundamentales del ensimismamiento, el humorismo y el hermetismo. La autora retoma estos conceptos y los aplica al estudio de la narrativa

epistolar contemporánea, demostrando que las cartas y los diarios no solo comunican hechos, sino que construyen espacios de introspección, ironía sutil y complejidad interpretativa. Para Beltrán la forma narrativa no se limita a contener un relato, sino que es un contenedor de la historia, un instrumento activo que moldea la experiencia del lector. En esa línea, Urraca no se conforma con describir la trama, sino que analiza cómo el formato epistolar configura subjetividades y enfatiza la tensión entre ficción y autobiografía –señalando que la literatura permite explorar la identidad desde un espacio intermedio–, sin olvidar la importancia de cada momento cultural y de qué manera este contexto supone una cristalización de la herencia recibida. La identificación de un «yo fragmentado» en los textos se manifiesta parcialmente, evocando la construcción del yo que Beltrán vincula al relato.

La novela epistolar contemporánea, hibridada con otras modalidades de narración en primera persona y caracterizada por el cruce de estéticas, hunde sus raíces en los grandes cultivadores del género de finales del XIX y comienzos del XX. Esta evolución, iniciada con Valera, Galdós y Unamuno –como ya señaló la crítica especializada–, culmina en los cinco autores que conforman el corpus de su estudio. Se observa el auge del autobiografismo y del ensimismamiento, ya presentes en la primera mitad del siglo XX en escritores que, desde el exilio, cultivaron memorias, autobiografías y novelas de carácter autobiográfico. Dicho movimiento cristaliza durante la Transición, cuando el género alcanza su verdadero apogeo. Es de este modo como la novela epistolar actual se integra en el memorialismo como corriente específica y se presenta como una máscara particular, una poética singular, del autobiografismo.

Normas de edición

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras /25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras /124.000 caracteres, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del BBMP, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes. Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del BBMP. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más cuatro líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará

añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO. Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007). «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

(Capítulo de libro)

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

(Ediciones críticas)

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías colectivas)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memorian Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

(Referencias de internet)

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>

