Renata Londero
La generación del 27 y el arte total: nuevas perspectivas. Prólogo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 15-22
https://doi.org/10.55422/bbmp/1284

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL: NUEVAS PERSPECTIVAS

Prólogo

Renata LONDERO
Università degli Studi di Udine
ORCID: 0000-0003-3151-5931

Es consabido lo que Federico García Lorca, genio de la metáfora sinestética, afirmaba en «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926): «un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales» y «abrir puertas de comunicación en todos ellos». En la estela de sus palabras y ampliando la perspectiva, se puede sostener que muchos autores y autoras del veintisiete fueron 'profesores' en la interlocución y la conmixtión de las artes. La búsqueda del arte total –de abolengo vanguardista– en esta extraordinaria generación ha sido explorada con hondura por la crítica: piénsese, a modo de ejemplo, en el ya lejano Congreso internacional «El universo creador del 27», celebrado en 1997 en la Universidad de Málaga, y en la plétora de monografías y artículos que se han ido publicando al respecto en los últimos treinta años.

Por lo tanto, lo que pretende hacer este monográfico –sin ninguna pretensión (valga la redundancia) de ser exhaustivo ni definitivo– es ofrecer una muestra cuanto más posible significativa de escritores y escritoras, obras, temas y motivos menos sondeados

–incluso a veces olvidados o casi desconocidos– y relacionados de manera fructífera con la efeméride del centenario del veintisiete y la fusión de las artes: poesía y pintura, poesía y música, dibujo y teatro, cine y teatro, cine y ensayo. La óptica elegida en todas las contribuciones es la intersemiótica/intermedial, o bien la intertextual y/o la interdiscursiva. El número reúne trece trabajos a cargo de especialistas de reconocido renombre nacional e internacional, a los que se juntan jóvenes y talentosos investigadores, tanto españoles como italianos.

Abren el conjunto dos 'estrellas': Federico García Lorca y Emilio Peral Vega. El prestigioso lorquista se focaliza en el malogrado estreno de *El maleficio de la mariposa*, que tuvo lugar el 22 de marzo de 1920 en el Teatro Eslava de Madrid[1]. Sigue un muy interesante análisis de las razones que llevaron al empresario Gregorio Martínez Sierra a descartar a Rafael Barradas, famoso pintor uruguayo que inicialmente diseñó los figurines, de alto calado simbólico –como demuestran las reproducciones de las ilustraciones adjuntadas por el crítico. Según explica con gran claridad documental Peral Vega, las fricciones de Barradas con Martínez Sierra y la Argentinita (que interpretaría el papel de la Mariposa) provocaron su sustitución por el italiano Fernando Mignoni, que realizó los telones de fondo. Este cambio conllevó relevantes efectos estéticos, puesto que se pasó del innovador vanguardismo de Barradas al simbolismo tardío de Mignoni, más acorde con las ambiciones artísticas de Encarnación López Júlvez.

En otra figura señera de la Generación, Rafael Alberti, se centra el artículo de Francesca Coppola, que ya ha dedicado una monografía (2021) y varios ensayos más al artista gaditano. Coppola brinda una lectura original y detallada de *Buenos Aires en tinta china* (1951) –libro de dibujos del pintor y gráfico italiano Attilio Rossi que acompañan a ocho poemas de Alberti–, describiéndolo como un ejemplo de intersección entre la poética de la imagen albertiana y la arquitectura urbana interpretada por Rossi. Gracias a este enlace interartístico –comenta Coppola– la

[1] En septiembre de 2026 Emilio Peral Vega publicó el excelente libro *«La poesía que se hace humana». El teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Cátedra.

ciudad emerge como un archivo sensible donde se yuxtaponen la memoria, la percepción de los lugares y la experiencia del exilio del poeta, revelando que lo lírico puede funcionar como una forma de conocimiento y reelaboración simbólica del habitar. De ahí que Buenos Aires se convierta en un «campo de fuerzas» donde los sujetos creadores (Alberti y Rossi) entran en simbiosis con el entorno metropolitano.

Las dos siguientes contribuciones se ocupan de Gerardo Diego, el refinado poeta-antologista del veintisiete. Roberta Alviti presenta un estudio pormenorizado y novedoso de un ensayo del santanderino, «singular» pero muy poco explorado por los críticos. Es *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975), libro que combina ensayo, lírica y poesía en prosa y constituye una síntesis de los escritos de tema pictórico que Diego llevó a cabo durante cincuenta años de actividad. Como ilustre exponente de la «Generación de la amistad», Diego dedica sus retratos verbales –que se complementan con las cuidadas reproducciones de los lienzos– a pintores amigos o a artistas a los que no ha conocido pero a los que admira. Alviti escoge cinco intensas semblanzas. Cuatro describen a pintores con los que el poeta trabó amistad y por los que sintió una especial afinidad (Juan Gris, José Gutiérrez Solana, Nicanor Piñole, Agustín Riancho) y donde se percibe una «reciprocidad»: él escribe sobre ellos y ellos lo retratan (como en el caso de Piñole), o la pintura de Gutiérrez Solana es «un espejo donde Diego lee su propia estética». El quinto texto, en cambio, habla de Pablo Picasso, al que el santanderino no trató, pero que no podía faltar en una obra de Diego, poeta cubista y creacionista por excelencia.

María Helena Fernández Serrano ensancha la mirada, refiriéndose no solo a Diego y a su pasión por la música, sino también a una de las numerosas poetas silenciadas del 27: Lucía Sánchez Saornil. La joven investigadora muestra una sugerente panorámica comparativa, desde la ladera de la intermedialidad, leyendo, por un lado, una serie de composiciones de Diego sobre el valor de la música para él (desde *Nocturnos de Chopin*, 1918 hasta *Amor solo*, 1958, y otras colecciones a menudo dotadas de un andamiaje sonoro-musical); y por otro, una selección de poemas de

Sánchez Saornil, que versan sobre el jazz –género que sedujo a Lorca y a Cernuda, por ejemplo– y el tango («Fiesta», 1921), o que tematizan el *medium* musical («¡Oh, música pura esencia!», 1953). En su conclusión, la autora subraya la diferencia principal entre el santanderino y la madrileña: mientras que Diego moldea la materia lírica confiriéndole una estructura musical, Sánchez Saornil se interesa más por el aspecto temático, evolucionando del modernismo al vanguardismo.

Los dos trabajos siguientes se concentran sobre Luis Cernuda, tal vez el poeta de la Generación que se abrió más a las letras europeas y norteamericanas. Pedro Argüello Mur profundiza en la relación entre Cernuda, Ramón Gaya y Francisco Brines. En primer lugar, pone de relieve la pincelada indefinida, al modo de Turner, de algunos retratos de Cernuda pintados por Gaya: un trazo que refleja la naturaleza cansina y el amor por el mar del poeta sevillano. Se trata de «Barcas junto al mar», «Luis Cernuda frente al mar» y «Luis Cernuda en Almería»: Gaya los pintó en los años treinta, antes de que la amistad entre los dos se rompiera durante el exilio de Cernuda. A su vez, el poeta dedicó a Gaya el poema ecfrástico «Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino por el Greco)» (1958). En la última parte, Argüello Mur pasa a ocuparse de Brines, fervoroso admirador de Cernuda, al que se deben el poema-etopeya «La mano del poeta (Luis Cernuda)» (1966), y el penetrante discurso de recepción en la Real Academia, «Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda» (21 de mayo de 2016). Finalmente, tras examinar unos textos del poeta de Oliva sobre el pintor-poeta murciano, el autor concluye con acierto que para Brines y Gaya retratar a Cernuda equivalió a retratar su forma única de ver el mundo y de poetizar.

El trabajo de Ida Grasso ahonda en la evolución de la forma y de la teoría del poema en prosa cernudiano, recorriendo con finura y agudeza algunos textos de *Los placeres prohibidos* (1931, 1936, 1958) y de *Ocnos* (1942, 1949, 1963). Según la autora, la idea de arte total que defendía el poeta se manifiesta abiertamente en la elección de un género híbrido como el poema en prosa. Además, –observa Grasso– mediante los nostálgicos recuerdos de infancia y juventud que salpican *Ocnos* Cernuda expresa un pilar de su

estética: el inarrestable flujo del tiempo y la inevitable caducidad, que solo el arte poético puede intentar detener o por lo menos ralentizar, poniendo al desnudo la aspiración humana a una eternidad imposible. Esa misma eternidad que el infeliz poeta sevillano se esforzó por rozar, a través de su ambicioso proyecto de *opera omnia*, retocado y pulido a lo largo de toda su existencia: *La realidad y el deseo*.

Luis Cernuda, como se sabe, fue un gran traductor de poesía inglesa, irlandesa, francesa y alemana. Por consiguiente, el máximo cernudista, James Valender, consagra sus reflexiones a la traducción, una de las formas más eficaces de enlace hipertextual, como diría Genette. En su ensayo «Manuel Altolaguirre y sus traducciones de poesía inglesa: Milton, Shelley, T. S. Eliot», se dedica a uno de los poetas más descuidados del veintisiete, que por muchos años fue amigo entrañable de Cernuda. Valender realiza un estudio primoroso y cristalino de cómo Altolaguirre vertió a su propio idioma un fragmento del segundo libro del *Paradise Lost* de John Milton (donde se describe el infierno), de *Adonais*, la hermosa elegía de Percy Bysshe Shelley para John Keats (que el malagueño tradujo en 1933), y de «A Journey of the Magi», obra maestra poética de T. S. Eliot (traducida en 1935). Muy pertinente, en particular, resulta la comparación de los originales ingleses con los textos españoles de llegada, en lo que atañe a aspectos semánticos, sintácticos y métricos, que llevan a Valender a esta conclusión: Altolaguirre sintió como más cercano a su naturaleza poética el Romanticismo de Shelley a diferencia de Milton y Eliot.

Al fascinante intercambio entre poesía y dibujo regresa el artículo siguiente, a cargo de Alessia Cassani, experta de la producción literaria y pictórica de José Moreno Villa. En esta ocasión da la prioridad a *Colección: poesías*. Se ha editado bastante recientemente, en 1987, y está dedicada a Federico García Lorca. Con todo, la crítica casi ignora esta obra híbrida –compuesta por poemitas y «unos primeros ensayos plásticos» de Moreno Villa, como los define Cassani. En su preciso análisis, la autora elige las composiciones líricas más evocadoras de la colección, cuyo significado se enfatiza por sus complementos visuales. De esta manera, la estudiosa demuestra que en la brevedad de los textos y

el minimalismo de los dibujos se transparenta el desarrollo de la poesía de Moreno Villa desde la condensación cubista hasta una notable depuración estética y la intelectualización de la experiencia, características privativas del arte del poeta-pintor malagueño.

Uno de los más destacados y apreciados hispanistas que se han volcado en la interpretación del veintisiete, Gabriele Morelli, en cambio, opta por sondear «Los *Carteles* de Gecé y su recepción crítica», al medirse con un escritor original y polifacético, si bien ideológicamente controvertido, como Ernesto Giménez Caballero (recuérdese su adhesión al fascismo italiano en 1928). Aquí Morelli ilustra cómo los intelectuales de la época –Sebastià Gasch, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, entre otros– leyeron esta singular obra verbal/icónica de 1927, hasta incluir los juicios (por lo general positivos) que sobre ella han dado los críticos de hoy en día: Juan Manuel Bonet, Fabio Rodríguez Amaya, Andrew A. Anderson y Bernat Padró Nieto. Morelli declara con razón que los 34 *Carteles* –que se expusieron en las Galeries Dalmau de Barcelona en 1928– logran una perfecta armonía entre palabra e imagen y crean un «nuevo género de crítica literaria», puesto que se inspiraron en la gráfica publicitaria, estableciendo lazos intersemióticos con el arte vanguardista, sobre todo futurista. Además, los *Carteles* se centran en los miembros más representativos del universo artístico de aquellos años –Federico, Ramón Gómez de la Serna, Alberti, Guillermo de Torre, etc.–, partidarios de lo nuevo, que fue un caballo de batalla de la Generación.

Otro escritor prolífico e innovador en su momento, pero casi olvidado después, es Juan José Domenchina, al que Katerina Vaiopoulos rescata del abandono, explorando con detenimiento y destreza textual una novela inacabada suya, publicada en revista en cuatro fragmentos (1937). Se titula *El desorientado* y se inserta en la cadena de las reescrituras contemporáneas del mito donjuanesco, situándose en la línea de influyentes intelectuales del siglo XX como Unamuno y Azorín. El desmantelamiento del personaje de don Juan se pone en práctica –como ejemplifica Vaiopoulos con abundancia de citas y comentarios– por medio de una caracterización psicológica que revela su misoginia, ineptitud y manías eróticas, gracias también a una considerable cantidad de

referencias intertextuales, que se explayan desde Quevedo, Montaigne, Santa Teresa, Heine y La Rochefoucauld hasta Freud y Nietzsche. El rasgo sin duda más atractivo de la novela –sintetiza Vaiopoulos– estriba en su estética totalizante y experimental, basada en la difuminación de los géneros y en el juego de los apócrifos, tan consonante con las poéticas finiseculares y del 27.

Precisamente Domenchina fue uno de los pocos escritores que promovieron a Feliciano Rolán (Vigo, 1907-La Guardia, 1935). A Valerio Nardoni se debe el mérito de volver a llamar la atención sobre el talento artístico de este desafortunado poeta gallego, perteneciente al grupo de los 'menores' de la Generación. Nardoni propone un examen pormenorizado y atrayente del poema en prosa *De mar en mar*, que por intervención de Juan Ramón Jiménez se imprimió en la pequeña editorial madrileña S. Aguirre, en 1934. Tras reconstruir su génesis, el estudioso sondea esta obra de acusada fuerza figurativa, privilegiando tanto la metáfora del movimiento de las olas (la oscilación entre ser y no ser, heredada de *Hamlet*) como la imagen de la navegación (con ecos de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge), que reenvía al doliente camino del yo lírico hacia la muerte por tuberculosis. Al final del trabajo se agradece el apéndice donde Nardoni reproduce en su totalidad *De mar en mar*, para que el público lector actual lo pueda valorar por su atormentada delicadeza y potente impacto visual y sonoro.

El séptimo arte protagoniza los dos últimos trabajos en orden de aparición. Rafael Bonilla Cerezo, importante especialista de las letras auriseculares y apasionado investigador del cine del siglo XX, proporciona un extenso, completo y a veces sorprendente viaje por los hipotextos fílmicos nacionales e internacionales que Enrique Jardiel Poncela –dramaturgo y narrador de la «otra Generación del 27»– utilizó para inventar el argumento del crimen central de una de sus piezas mejores, *Eloísa está bajo un almendro* (1940). Es así que al hojear las páginas, junto con un minucioso estudio de la obra teatral, se hallan no solamente referencias, carteles y fotogramas de un relevante número de películas holliwoodienses y europeas de los maestros del cine de los veinte, treinta y cuarenta (Fritz Lang, Hitchcock, Cukor, Frank Capra, James Whale), sino también una multitud de alusiones a los

modelos literarios de los que se sirvió Jardiel Poncela: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier, diversas novelas de Arthur Conan Doyle y Dashiell Hammett, e incluso el *Tenorio* de Zorrilla y *La dama duende* calderoniana.

Cierra el monográfico, bajo el signo de los cruces intersemióticos, el artículo de Francisco Soguero García, que arroja luz sobre la figura de César Muñoz Arconada, poeta, ensayista, narrador y comediógrafo de relieve en su tiempo, pero desechado en la actualidad. El estudioso analiza con detalle el hibridismo genérico que sobresale en *Vida de Greta Garbo* (1929), biografía novelada de la enigmática y magnética estrella de Hollywood, rica en digresiones de tipo ensayístico. Como bien evidencia Soguero García, el texto está marcado por un renovador talante vanguardista: este se manifiesta en su naturaleza lírica y metaliteraria y en el uso de técnicas cinematográficas (*zoom*, alternancia de planos, cambios lumínicos), que otorgan a la prosa una visualidad fragmentaria, aludiendo de paso a las secuencias de los fotogramas en una película. En consecuencia –arguye el autor–, esta obra de Arconada se sintoniza con las novelas experimentales que en los años treinta compusieron Azorín, Jarnés, Gómez de la Serna, cosechando más fortuna que la que le tocó al polígrafo palentino.

Aún queda mucho por encontrar y escribir acerca de esa magnífica constelación que integraron los autores y las autoras del veintisiete. No obstante, somos conscientes de que los trabajos que aquí se recogen echan su buena semilla en un campo inmenso, porque han sabido revitalizar a figuras y obras borradas del mapa hermenéutico. Figuras y obras que se adelantaron a los tiempos apostando por el diálogo *inter artes* y la fluidez de los límites entre géneros y códigos expresivos, cifras de nuestra contemporaneidad cultural.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.CII/3, 2026, 23-51
https://doi.org/10.55422/bbmp/1240

EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA (1920): UN ESTRENO FALLIDO Y DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS EN LITIGIO

Emilio PERAL VEGA
Universidad Complutense de Madrid
https://orcid.org/0000-0002-0180-1761

Resumen:
El primer estreno teatral de Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, se produjo en marzo de 1920 dentro de las actividades del Teatro de Arte, comandado por Gregorio Martínez Sierra. Tanto las imposiciones del empresario sobre el proceso creativo como sus decisiones en la puesta en escena impidieron, en buena parte, una recepción algo más satisfactoria por parte del público. Analizamos aquí el conflicto que llevó a que el pintor uruguayo Rafael Barradas, designado inicialmente para el diseño de figurines y escenografía, fuera preterido en esta segunda función a favor de Fernando Mignoni y las consecuencias estéticas que ese cambio llevó consigo.

Palabras clave:
Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Teatro de Arte, Gregorio Martínez Sierra, Rafael Barradas, Fernando Mignoni.

Abstract:

Federico García Lorca's first theatrical premiere, *El maleficio de la mariposa*, took place in March 1920 as part of the programme of the Teatro de Arte, led by Gregorio Martínez Sierra. Both the producer's interference in the creative process and his decisions regarding the staging largely prevented a somewhat more favourable reception from the audience. Here we analyse the conflict that led to the Uruguayan painter Rafael Barradas, initially appointed to design the costumes and set, being passed over for this second performance in favour of Fernando Mignoni, and the aesthetic consequences that this change entailed.

Key words:
Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Teatro de Arte, Gregorio Martínez Sierra, Rafael Barradas, Fernando Mignoni.

El Teatro de Arte, la empresa dramática comandada por Gregorio Martínez Sierra, se ubicaba en el céntrico Teatro Eslava de Madrid, sito en la esquina de la calle del Arenal 11 y el Pasadizo de San Ginés, muy cerca de la Plaza del Sol. Pretendía el empresario teatral hacer viable, en un Madrid cuya cartelera estaba copada, en sus teatros más serios, por los rescoldos del naturalismo, un espacio que, inspirado en otras experiencias europeas –tales los casos del Théâtre d´Art, de Paul Fort, y el Théâtre de l´Oeuvre, de Lugné-Poe–, se abriera a autores si no en todos casos inéditos sí, al menos, muy infrecuentes en la escena comercial: desde Manuel Abril hasta Federico García Lorca, pasando por Felipe Sassone o Jacinto Grau. Buscaba, además, implantar en el panorama patrio una concepción integral del hecho dramático –al modo del *teatro total* wagneriano–, en virtud de la cual fuera entendido como un fenómeno de integración de las diversas artes concernidas en el espectáculo: desde la pintura –de ahí que convocara para la ocasión a artistas y escenógrafos de la talla de Sebastián Junyent, Fernando Mignoni, José Zamora, Santiago Ontañón, Rafael de Penagos y, sobre todo, Sigfrido Burmann–, a la música –entre la nómina de sus colaboradores estuvo Joaquín Turina, Pablo de Luna o María Rodrigo, entre muchos otros–, pasando por un cuidado exhaustivo de la imagen

pública y corporativa de la empresa, evidenciada en un pulcro y vanguardista diseño de programas y carteles por parte de Rafael Barradas, el ya citado Rafael Penagos y Manuel Fontanals.

Si bien el Teatro de Arte fue objeto, ya en los años veinte, de un interés extraordinario –el volumen *Un teatro de arte en España* (1926) es muestra de ello–, continuado en el tiempo con importantes aportaciones en el campo de la investigación filológica –tal el caso de la monografía de Julio Enrique Checa Puerta (1996)–, lo cierto es que se cita, la mayor parte de las veces, como el espacio donde se produjo el primer estreno comercial de García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, con un poeta que llevaba apenas un año en Madrid y que aún era un absoluto desconocido en los círculos literarios de la capital.

Esta obra lorquiana, originalmente concebida para ser representada por títeres[1], constituye un hilo de unión con la dramaturgia simbolista europea y, de forma muy especial, con el teatro estático predicado por Maeterlinck. De forma particular entroncaba con una de las líneas más fértiles de expresión escénica de este movimiento: el teatro de animales. Se trataba, qué duda cabe, de un intento tardío, toda vez que los realizados por otros autores, tanto en Europa como en España, se circunscribían a la década anterior. Me estoy refiriendo a obras como *El pájaro azul* (1908), del referido Maeterlinck, y *Chantecler* (1910), de Edmond Rostand, pero también *Cigales i formigues* (1907), cuadro lírico de Santigo Rusiñol, *La corte del cuervo blanco* (1908), de Ramón Goy de Silva, *El caballero lobo* (1909), de Manuel Linares Rivas, y *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás, en lo que toca a nuestro país. Tardío, sí, pero también prolongado, un tanto artificialmente si atendemos a los horizontes escénicos que comenzaban a abrirse en la segunda década del XX, por varios dramaturgos: no sólo el propio Lorca en varios intentos previos a *El maleficio*…, tales como *Del amor. Teatro de animales* (1919), sino también por el citado Borrás en *El pájaro de dos colores* (1929) (Peral Vega, 2020).

[1] La exploración de diversos caminos formales fue característica común a varios proyectos lorquianos. Piénsese, por ejemplo, en las versiones iniciáticas de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Presentar fábulas encarnadas por animales, con el objeto de divagar sobre la imposibilidad del amor, la futilidad de la existencia humana o el destino trágico era uno de los caminos frecuentados, ya lo hemos apuntado, por el teatro europeo desde finales del XIX. Como ha demostrado Javier Cuesta Guadaño, los animales se convirtieron, para el simbolismo escénico, en «una especie de alegoría sobre los vicios y las virtudes humanas» (Cuesta Guadaño, 2017, 377), cuando no en estandartes de un ideal perseguido y las más de las veces no encontrado. Y, en este sentido, no cabe entender esta vía como independiente de otras que, desde presupuestos estéticos diversos, buscaban un mismo fin: la pantomima –como antecedente directo del cine mudo (Peral Vega, 2008)–, el teatro de títeres y marionetas y, por supuesto, la masiva recuperación, primero austríaco-alemana y después española, del auto sacramental, forma de teatralidad barroca en la que, con Calderón como modelo, los principales renovadores de la escena europea –desde Reinhardt hasta Rivas Cherif– ven el paradigma antimimético de la modernidad (Peral Vega, 2021). Sus personajes están muy próximos a los animales de estos dramas simbolistas, toda vez que unos y otros, en su condición alegórica, encarnan valores, virtudes y actitudes diversas ante la vida, al tiempo que se apartan de la referencialidad inmediata perseguida por el auditorio menos exigente.

Era consciente Lorca de que su pieza, de fuerte impronta simbolista, cifraba su más que improbable éxito en abrazar alguna de las líneas de *desnaturalización* de la escena –en especial la pantomima[2] y el teatro de títeres–, como medio de romper cualquier tentación especular entre ella y el auditorio, y conseguir así introducir a los espectadores en un universo de irrealidad

[2] Género privilegiado en la renovación teatral europea de finales del siglo XIX que había tenido en Martínez Sierra y los primeros años de su Teatro de Arte a dos de sus máximos valedores, con espectáculos como *Navidad*, de María de la O Lejárraga, y *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás. Rafael Barradas había sido presentado a Martínez Sierra por el crítico de arte y también dramaturgo de resabios modernistas José Francés (Peral Vega, 2011) en 1918. Los primeros trabajos de Barradas para el empresario estuvieron centrados en ilustraciones para la Biblioteca Estrella, aunque muy pronto pasó a colaborar directamente en las labores estrictamente teatrales.

susceptible de ser aceptado sin cortapisas. No entraré aquí en los motivos que llevaron a Martínez Sierra a impedir una materialización escénica con títeres como actantes[3], pero sí en un elemento añadido que coadyuvó a que *El maleficio de la mariposa* no fuera entendido ni por el público ni por la crítica, hasta tal punto que estuvo a punto de condenar la apenas iniciada carrera dramática de García Lorca. Me refiero, claro está, al diseño de la escenografía y los figurines.

Ambos empeños habían recaído, inicialmente, en el pintor uruguayo Rafael Barradas[4], consciente el propio Martínez Sierra de la importancia radical que en la recepción de este texto, de autor entonces desconocido, escrito en verso y deudor de una estética en franca regresión ya a la altura de 1920, tenía que sumergir al público en «*un prado verde y humilde bajo la sombra de un gran ciprés*» (García Lorca, 1999, 141).

No es difícil pensar que Barradas, nacido en Montevideo y que, tras un periplo largo y no poco accidentado por Milán, París y Barcelona, había encontrado en Madrid una residencia que parecía estable, recibiera el encargo con entusiasmo y que se enfangara en un proceso de documentación exhaustivo. Aunque es bastante improbable que pudiera verla en escena –pues parece que Barradas llegó a la capital francesa a finales de 1913, unos meses después de su estreno–, cumple una función paradigmática, en el abanico de referentes que pudo tener en cuenta, el ballet-pantomima *Le festin de l´araignée*, con música de Albert Roussel a partir de un texto de Gilbert de Voisins. Con una escenografía excelente de Maxime Dethomas[5] y una coreografía igualmente notable de Léo Staats[6],

[3] Está contado, y muy bien contado, por Piero Menarini en su fantástica «Introducción» a *El maleficio de la mariposa* publicada por la editorial Cátedra (1999).

[4] Una de las figuras más apasionantes de la vanguardia pictórica española, creador del denominado estilo *clownista*. En él se inscribe el famoso cuadro *García Maroto y García Lorca* (ca.1918-1923), del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

[5] Pintor de renombre en el París de entresiglos inmortalizado por Toulouse Lautrec en un retrato de 1896. En su número correspondiente al 5 de abril de 1913, la revista *Comoedia illustré* hablabla de «maîtrise et originalité» para describir el decorado y los figurines diseñados por Dethomas (656).

[6] Coreógrafo que fue nombrado maestro de danza de la Ópera de París en 1908.

fue estrenado en el Théâtre des Arts de París el 3 de abril de 1913, con Gabriel Grovlez en la dirección de la orquesta.

De hecho, pueden establecerse no pocas coincidencias tanto en lo textual como en la concepción visual de ambos espectáculos. Por cuanto a lo primero, bastará aquí reproducir el argumento de *Le festin de l´araignée* publicado, de la mano de Adolphe Aderer, en *Le Petit Parisien* el 7 de abril de 1913:

> Tapie au fond de sa toile, l´araignée guette des insectes qui doivent composer le menu de son dîner. Passent d´abord des fourmis, qui lui échappent; puis deux bousiers, l ún traînant, l´autre poussant une grosse boule d´un brun jaunâtre; l´araignée n´ose s´attaquer à eux; mais elle prend sa revanche sur un frêle papillon que son étourderie jete dans les rets qu´elle vient de réparer. Une ponme qui tombe d´un pommier excite un combat entre deux mantes religieuses et l´une d´elles devient aussi la proie de l´araignée, tandis que deux vers se glissent dans le fruit , objet du litige. Quand ils en sortent, ils sont devenus très gros et frappent d´admiration un éphémère sorti d´une touffe de nénuphars qui s´étalent sur un bassin voisin. Voilà le crépuscule et l´éphémère touche déjà à la vieillesse. Il meurt et son cadavre va enrichir encore le garde-manger de l´araignée: mais, au momento, où celle-ci commence son festin, la mante captive parvient à se dégager, avec l´aide des bousiers, et la tue. Tous les insectes organisent alors une pompe funèbre pour emporter l´éphémère à sa dernière demeure, sur un pétale de rose et un ver luisant s´allume pour éclairer le cortège. Une musique gracieuse et spirituelle d´un rythme original et varié a accompagné les minuscules péripeties de ce drame dans le monde des insectes. (Aderer, 1913, 2)

Como puede observarse, este pequeño mundo alegórico de insectos alberga a una Mariposa, cuyo fatal destino le hace caer en la red de la Araña. Cautiva, interpreta entonces, a los acordes del tercer fragmento sinfónico, la «Danse du Papillon» (Danza de la

Mariposa)[7], una anticipación de la que, apenas siete años después, realizará La Argentinita casi al final de *El maleficio*… Sin embargo, las semejanzas se extienden también a l´Éphémère (El Efímero), un enigmático e indefinido insecto, finalmente devorado por la mantis, a cuyos funerales asistimos, cautivado por la luz de la Luciérnaga que alumbra el cortejo, como punto climático del ballet. Nótese que los insectos portan el cadáver del Éphémère sobre «un pétale de rose», de forma absolutamente coincidente con la acotación final de la obra lorquiana, al menos si tenemos en consideración el manuscrito «diferente de los anteriores, del que ha quedado tan solo esta hoja» (García Lorca, 1999, 203, nota 2). Poco importa en este punto la identidad del difunto y sí, en todo caso, la traslación casi idéntica del original francés, pues las andas son también pétalos de rosas y Gusanos de Luz –equivalentes al «ver luisant» francés– los portadores:

> *Por el fondo de la escena aparecen* GUSANOS DE LUZ *y unas* CURIANAS *que cogen el pétalo de rosa que guarda a* CURIANITO *y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco*. (1999, 204)

El tándem creativo Roussel / Voisins acertó, sin duda, en la elección de la *forma* expresiva de esta fábula sobre lo efímero de la existencia y, de manera particular, de la belleza. La dimensión simbólica de la propuesta necesitaba apartarse de toda concesión verista y, sin duda, su éxito radicó en la creación de una atmósfera y unos intérpretes que por su naturaleza, su mutismo y sus movimientos coreografiados se colocaban al margen de cualquier referencialidad para los espectadores. Así lo destacó Jacques Debey en su crónica del espectáculo, publicada en la revista *Comoedia illustré*, en su número correspondiente al 5 de abril de 1913:

[7] Una danza de enorme belleza plástica, contrapunteada por un solo de violín, que anuncia, como la de la Mariposa lorquiana, su inmediata muerte.

> La parole donnerait à cette fantaisie une invraisemblance que la pantomime atténue heureusement: ce sont les insectes grandis qui agissent devant nous; la physionomie mobile des acteurs suffit avec leurs gestes pour nous faire connaître le moindre de leur sentiment: une phrase au contraire détonnerait, même dans ce milieu fabuleux, sortant de la bouche d´un de ces animaux dont jamais nous n´avons ouï le langage. (655)

El ballet-pantomima concebido por Roussel delataba la influencia ejercida en toda Europa por los Ballets Russes. No en vano, el 10 de marzo de 1912, la empresa comandada por Diaghilev había estrenado, en el Teatro Mariinsky de San Petesburgo, el ballet *Papillons* –luego repuesto el 16 de abril de 1914 en el Casino de Montecarlo–. Se trataba de un espectáculo, creado a partir de la música de Schumman y del vestuario de Léon Bakst, que, situado en pleno carnaval, recurría al sempiterno Pierrot (Peral Vega, 2015) como desencadenante de una atmósfera dual que pivotaba entre la desinhibición y la máscara, por un lado, y la melancolía, por otro. La propuesta, dirigida por Pierre Monteux y coreografiada por Michel Fonkine, resulta de enorme interés para la futura pieza lorquiana porque en ella aparecía, por vez primera, el motivo de la mariposa con un ala quebrada. Estamos, es cierto, lejos de la dimensión trágica de Lorca, puesto que las mariposas son tan solo muchachas disfrazadas y la decepción del siempre solícito Pierrot, una convención farsesca.

En la danza final de la Mariposa no es difícil atisbar, también, el recuerdo de la bailarina Loïe Fuller, cautivadora en la inauguración de la Exposición Universal de París, allá por 1900, con sus movimientos dancísticos renovadores, que tanto influyeron en la revolución estética y lumínica planteada durante esos años por el teórico y director de escena británico Edward Gordon Craig (Herrera, 2014). Las danzas de la Fuller integraban las figuras generadas por su cuerpo y las resultantes de las alas desplegadas por su vestido, al modo de una mariposa alegórica.

Sin embargo, es el aspecto escenográfico y de diseño de los figurines el que nos interesa particularmente. Para la pieza francesa tan solo conservamos una instantánea publicada por la ya referida

revista *Comoedia illustré* –en su ya citado número del 5 de abril de 1913 (656-657)– que, sin embargo, permite ver con detalle el intento premeditado de que los insectos se mimetizaran con el conjunto a partir de un telón de fondo que remedaba una enorme tela de araña. A estas alturas de siglo, tras las aportaciones de Adolphe Appia (2014) y, sobre todo, de Edward Gordon Craig (Grande Rosales, 1997), la escenografía teatral había ampliado, de forma exponencial, su capacidad de representación –realista, pero sobre todo simbólica– con el desarrollo de diseños y estructuras volumétricas –piénsese, por ejemplo, en el *Hamlet*, del propio Craig al frente del Teatro de Arte de Moscú (Peral Vega, 2016)–. No obstante lo anterior, las posibilidades que ofrecía la caja escénica del Thêâtre Hebertot –sede, a partir de 1907, del Théâtre des Arts– eran mucho mayores que las permitidas por el Teatro Eslava[8]. Aun cuando el fondo de escenario estuviera cubierto por un telón, la estructura del montaje francés no era estrictamente plana; sobre el entramado de hojas pintadas se superponía una enorme tela de araña, de forma tal que entre uno y otra había espacio suficiente para que la bailarina que la interpretaba, Sahary Djeli[9], pudiera ejecutar parte de su coreografía elevada sobre el resto de los insectos. Se trataba de un efecto que, unido a la diferente factura de los figurines –confeccionados en colores y texturas muy diversas entre sí– y a la presencia de objetos rotundos –así la madriguera de dos escarabajos peloteros (*bousiers*)– otorgaba un

[8] Recordemos, en este sentido, que, tal como apuntó Tomás Borrás (1916: 12), las limitaciones técnicas del coso madrileño eran mayúsculas para una renovación escénica como la pretendida por Martínez Sierra: el escenario tenía apenas cuatro metros de fondo, casi no existía ninguna maquinaria escénica y, además, los telones eran de papel. Ninguna de estas tres características ayudaba, sin duda, a su objetivo de terminar con la «todavía agonizante tendencia naturalista en la escena» (Peláez, 1992, 89).

[9] Bailarina francesa, de orígenes orientales y unas dotes técnicas extraordinarias que supo aprovechar el culto al exotismo propio de los primeros años de siglo para labrarse una exitosa carrera que la llevó a los principales escenarios de Europa y Estados Unidos. En el referido número de *Comoedia illustré* se describe su actuación en los siguientes términos: «Mme Sahary-Djeli, moulée dans un maillot de soie bleutée, fut une araignée singulièrement belle, fort intéressante comme mime et comme danseuse, sachant éviter avec tact l'acrobatie et la désarticulation où pourrait l'entraîner son exceptionnelle souplesse» (655).

doble efecto de verticalidad y profundidad al escenario. La música de Rossel y la coreografía de Staats acababan de culminar una atmósfera cautivadora en la que los espectadores quedaban definitivamente enredados.

Sin duda Barradas aspiraba a un ejercicio, si no idéntico, pues, como queda dicho, el minúsculo escenario del Eslava tan solo permitía el empleo de telones de papel[10], sí al menos igualmente evocador. Para ello había concebido un escenario de resonancias simbólicas del que no tenemos evidencias, más allá de un boceto correspondiente, casi con total seguridad, al acto segundo[11]. No obstante, aun cuando partamos de una prueba documental tan deficiente, si establecemos como elemento de comparación otras escenografías realizadas por Barradas para el Teatro de Arte –tales los casos de *La linterna mágica* (1921) o *Viaje a la isla de los animales* (1922)– y tomamos en consideración su técnica pictórica –una mezcla entre ultraísmo y vibracionismo–, podríamos colegir que su idea original pivotaría sobre el «paso continuo de una tonalidad a otra y el efecto último de un conjunto cromático caleidoscópico» (Plaza Chillón, 2020, 128), a partir de una paleta de colores netos no demasiado amplia.

[10] Como apuntó Plaza Chillón, «en el teatro Eslava los decorados eran siempre en papel y se pintaban directamente en el suelo con una tinta especial que acotaba los contornos esenciales de acuerdo con el dibujo sugerido. Los pintores-escenógrafos no solían ejecutar este trabajo, solo dirigían la operación. Sobre el escenario se ultimaban los detalles con los efectos de la luz antes de la representación» (2020, 127).

[11] Al que habría que añadir un pequeño detalle de las margaritas que aparecían en ese mismo acto.

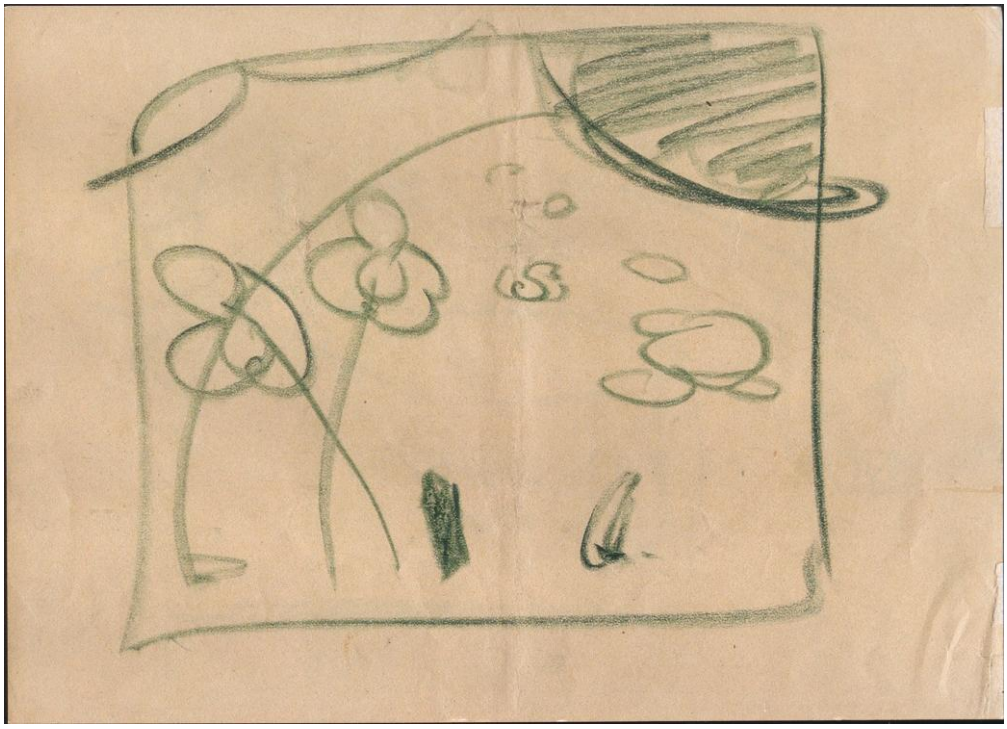


Fig. 1. *Decorado para el acto II* (1920). Fundación Federico García Lorca.

Conservado en el Centro Federico García Lorca, es un simple esbozo realizado, como casi todos los figurines, en lápiz verde[12] y unas dimensiones muy reducidas (180 x 100 mm). Se trata, no obstante, de un documento de enorme valor, pues nos informa de dos aspectos fundamentales. Por un lado, de la observancia escrupulosa que Barradas tenía del texto lorquiano, cuya acotación inicial para el segundo acto reproduce literalmente en su plasmación física:

[12] Muchos de ellos fueron expuestos por vez primera en la exposición *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral. 100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*, que tuve la suerte de comisariar en el Centro Federico García Lorca de Granada desde el 4 de noviembre de 2020 hasta el 30 de mayo de 2021.

> *En el fondo de la escena hay una gran cascada de yedras, y todo el suelo estará plantado de margaritas gigantescas. Es un verdadero bosque de florecillas. A la izquierda del teatrito y en parte del fondo, perdiéndose en la espesura, brilla el agua de un manantial… Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro.* (1999, 181)

Nótese cómo la enorme espesura de «margaritas gigantescas» queda reducida metonímicamente por Barradas a dos, mientras que del «agua de un manantial» apenas quedan unas gotas que, en escala creciente, se aproximan visualmente hacia el espectador. El (fingido) rompimiento de telón del lado derecho lo consigue con los pétalos (quizás el vilano de un diente de león) de una flor cuyo tallo ha sido desproporcionadamente alargado hasta atravesar de lado a lado el escenario. Consigue Barradas un triple efecto de verticalidad –margaritas–, de anchura –el tallo que recorre el fondo– y de profundidad –gotas desperdigadas de agua–, con tan solo tres elementos que remiten simbólicamente a este bosque de resonancias shakesperearianas ideado por Lorca.

Toda la escena está presidida por la «luz suave del crepúsculo maduro», lo que sitúa al auditorio en la atmósfera de ensueño y de búsqueda del ideal –la belleza representada por Mariposa, inasible para Curianito el Nene– tan propia del imaginario simbolista. A un tiempo esta coloración permite ir sepultando el negro de las cucarachas y hacer resplandecer, de forma progresiva y creciente, el blanco puro de la Mariposa hasta el paroxismo de su danza final.

Tenemos constancia, gracias a la correspondencia que media entre Martínez Sierra y el propio García Lorca, de que, como mínimo a mediados de enero de 1920, el empresario había tomado la decisión de desestimar la opción de los títeres y decantarse por «actores vestidos de animalitos», para los que Barradas ya tenía «hechos los bocetos […] y mañana probará algunos trajes ya confeccionados» (1999, 208). Esta medida, que sin duda corrió en dirección contraria a la concepción inicial de la pieza, exigía de Barradas, en tanto primer depositario del encargo de realizar escenografía y figurines, la adopción de dos medidas. En primer lugar, hacer que unas cucarachas, un alacrancito y una mariposa disertaran, en verso, sobre la futilidad y la condición

trágica del amor implicaba un riesgo mayúsculo, toda vez que experiencias más o menos afines – tal el caso de *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, estrenada apenas cuatro años antes en idéntico espacio con fuertes resonancias de los ballets rusos (Alba Nieva, 2015, 131ss)–, habían optado por la pantomima, una forma teatral que permitía un movimiento corporal no mimético y una distancia emocional acentuada respecto al auditorio, poco acostumbrado a este tipo de espectáculos.

Barradas entendió, a buen seguro, la necesidad de incentivar, escenográficamente, los elementos simbólicos, de forma que no se pudiera establecer una relación inmediata entre lo que veían los ojos y un «*pardo verde y humilde*» (1999, 141), sino que, antes al contrario, los escasos elementos representados nos introdujeran en una fábula «inquietante» (139), solo susceptible de deleite para aquellos que buscando «arañar a la luna» acaban por arañarse «su corazón» (139); pero también de otorgar a cada insecto una entidad individual que no solo viniera ratificada por la palabra sino por la forma de presentarse en escena. Se conservan 7 figurines, todos los cuales fueron creados –resulta evidente– para figuras antropomórficas y que, incluso entre seres de una misma especie –cucharachas, en este caso–, evidenciaban un estudio diferenciado que adquiere forma en un detalle significante: así, Curianito el Nene lleva en su mano una especie de bastón que ratifica su condición de poeta *dandy*;

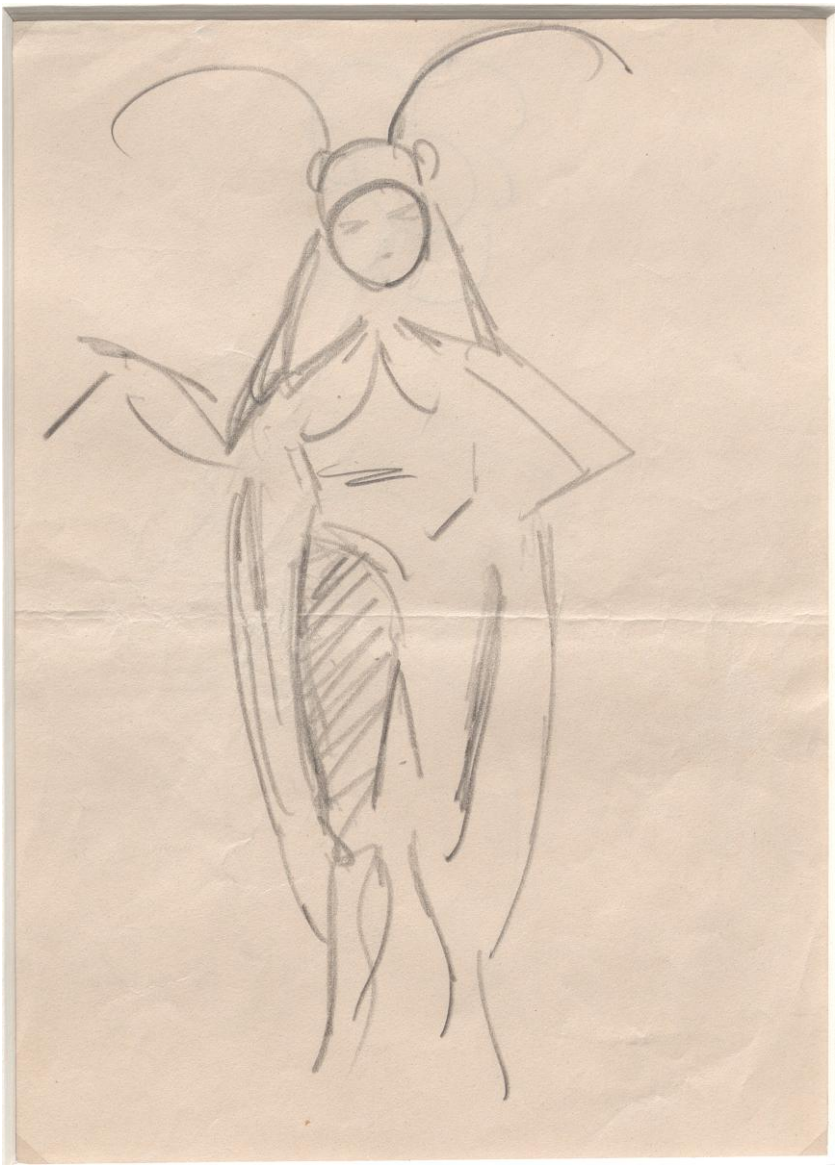


Fig. 2. Curianito el Nene. Fundación Federico García Lorca.

Curianita Silvia porta en la suya «*una diminuta margarita a guisa de sombrilla, con la que juega graciosamente*» (148) para resaltar su carácter caprichoso,



Fig. 3. Curianita Silvia. Fundación Federico García Lorca.

mientras que Curiana Nigromántica atavía su cabeza con «*un cucurucho bordado de estrellas y un manto de musgo seco*» (142), en clara correspondencia con su condición desclasada y su capacidad visionaria.



Fig. 4. Curiana Nigromántica. Fundación Federico García Lorca.

Yendo más allá de las hipótesis que pueden extraerse de los bocetos de decorados y figurines, podemos afirmar, sin duda, que Barradas llegó a diseñar los telones de fondo, como se puede colegir de un documento manuscrito –fechado el 31 de marzo de 1920– en virtud del cual se enumeran un conjunto de tareas que se le deben liquidar; entre ellas figuran «dibujos-figurines», por un lado, y «decoraciones», por otro, para *El maleficio de la mariposa*. Con fecha del 27 de abril de 1920, se conserva otra factura, firmada por Barradas, donde, por el contrario, solo se citan los 19 trajes realizados para la función[13].

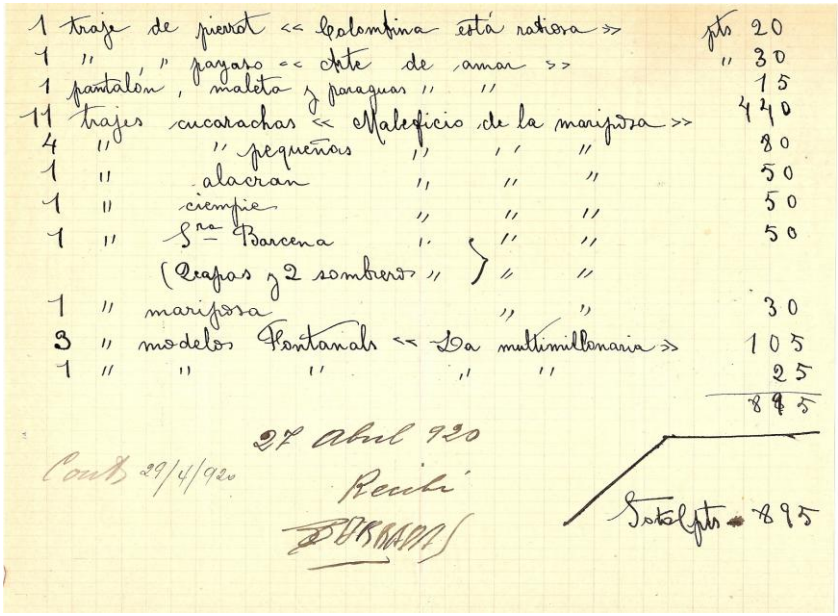
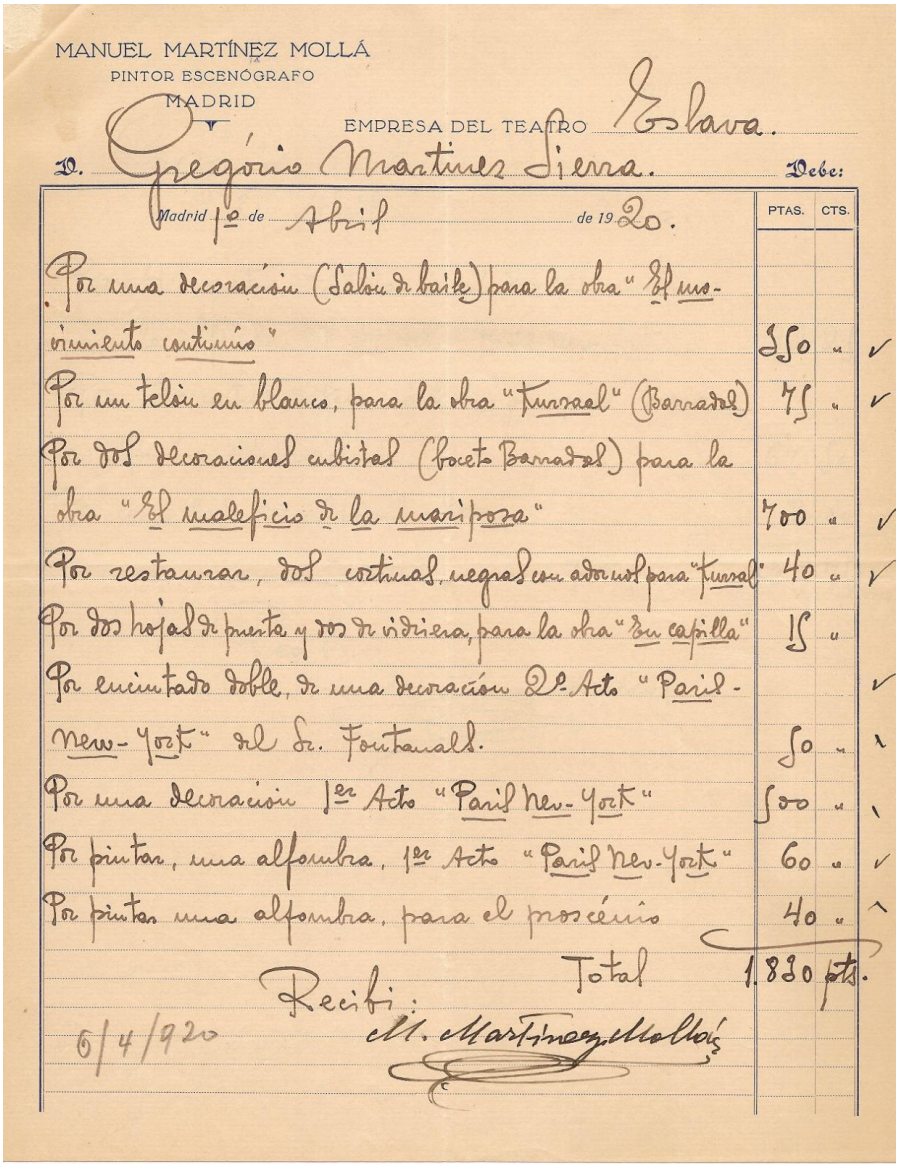

1 traje de pierrot << Colombina está ratisosa >> pts 20
1 " " pajaro << Arte de amar >> " 30
1 pantalón, maleta y paraguas " " 15
11 trajes cucarachas << Maleficio de la mariposa >> 440
4 " " pequeños " " " 80
1 " alacran " " " 50
1 " ciempie " " " 50
1 " Sra Barcena " " " 50
(capas y 2 sombreros " " "
1 " mariposa " " 30
3 " modelos Fontanals << La multimillonaria >> 105
1 " " " " " 25
895
27 abril 920
Recibí
Cont 29/4/920
Total pts 895

Fig. 5. Factura. Archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Biblioteca Regional Joaquín Legina.

[13] Como queda dicho más arriba, solo conservamos 7 figurines, pero el número total –19– coadyuva a la idea de un planteamiento inicial mucho más ambicioso que la puesta en escena definitiva. Agradezco a Enrique Fuster de Alcázar, derechohabiente de Gregorio Martínez Sierra, me hiciera llegar todo este conjunto de evidencias, ahora felizmente depositadas en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid dentro del fondo «Archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena». La carta referenciada tiene la signatura GMS-Arc.4/105.



MANUEL MARTÍNEZ MOLLÁ
PINTOR ESCENÓGRAFO
MADRID

EMPRESA DEL TEATRO Eslava.

D. Gregorio Martínez Sierra. Debe:

Madrid 1º de Abril de 1920.

	PTAS.	CTS.	
Por una decoración (Salón de baile) para la obra "El movimiento continuo"	350	"	✓
Por un telón en blanco, para la obra "Tunzal" (Barradas)	75	"	✓
Por dos decoraciones cubistas (Foco Barradas) para la obra "El maleficio de la mariposa"	700	"	✓
Por restaurar, dos cortinas, negras con adornos para "Tunzal"	40	"	✓
Por dos hojas de puerta y dos de vidriera, para la obra "Su capilla"	15	"	✓
Por encintado doble, de una decoración 2º Acto "París-New-York" del Sr. Fontanals.	50	"	✓
Por una decoración 1er Acto "París New-York"	500	"	✓
Por pintar, una alfombra, 1er Acto "París New-York"	60	"	✓
Por pintar una alfombra, para el proscenio	40	"	✓
Total	1.830	pts.	

Recibí:
6/4/920
M. Martínez Mollá

Fig. 6. Factura. Archivo Personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Biblioteca Regional Joaquín Leguina.

Aunque entre la relación primera y la liquidación final resulta evidente la desaparición expresa de los decorados, no podemos poner en duda que llegaran a fabricarse. Y esto es así

gracias a otro documento de enorme importancia: una factura firmada por Manuel Martínez Mollá –pintor y escenógrafo de origen murciano– con fecha 6 de abril de 1920: «Por dos decoraciones cubistas (boceto Barradas) para la obra *El maleficio de la mariposa*», trabajo de manufactura por el que, como puede verse, recibió 700 pesetas.

Entendemos, pues, que los telones de Barradas llegaron no solo a concebirse en forma de bocetos sino a producirse para su utilización en el Teatro de Arte, aunque finalmente fueran descartados.

Para el estreno acaecido el 20 de marzo de 1920 la situación había cambiado drásticamente. Los figurines, convenientemente diferenciados entre sí por Barradas, habían quedado unificados, como se atestigua en las dos fotografías publicadas en prensa –la de Zegri, del 23 de marzo para el diario *ABC* y la de Vidal, para *La Tribuna*, de fecha idéntica–, donde «se ve muy claramente que todas las curianas llevan el mismo traje, incluso las cuatro Curianitas niñas» (Menarini, 1999, 70). Los decorados, por su parte, habían sido definitivamente preteridos y encargados a Fernando Mignoni. Carlos Reyero apuntó, en su día, que el rechazo había venido de Lorca (1980). Resulta, a nuestro juicio, bastante inverosímil pensar que un poeta, recién llegado a Madrid y sin ninguna experiencia escénica a sus espaldas, que acababa de instalarse en la Residencia de Estudiantes, pudiera imponer su criterio sobre un empresario, Martínez Sierra, que era ya entonces una de las voces más notables del panorama dramático de la capital. Y más aún cuando el propio Lorca, nada satisfecho con el desarrollo de la propuesta, había tenido que renunciar a cuestiones no menores: entre ellas, la de privilegiar los actores de carne y hueso cuando el proyecto inicial había sido concebido para ser interpretado por títeres; la de, al conocer que La Argeninita iba a interpretar el papel de la Mariposa Blanca, «convertir su papel hablado en bailado» (Menarini, 1999, 33)[14], e, incluso, la del propio

[14] *La Argentinita* pretendía dar un viraje a su carrera y rebasar así su condición unívoca de *bailaora* para adentrarse en el terreno de la interpretación y la declamación. De la sorpresa que una decisión como esta provocó en la opinión pública da buena cuenta una columna publicada en el periódico *La Acción* con el

título. No olvidemos que en el manuscrito autógrafo aparece claramente tachado *La estrella del prado*[15], una denominación luego descartado a favor de *La ínfima comedia*, que parecía el título definitivo apenas un mes antes del estreno oficial[16]. Más lógica resulta la hipótesis planteada por Andrés Peláez, ratificada por la actriz Cándida Losada en conversación con el propio crítico, en virtud de la cual fue La Argentinita quien rechazó los decorados de Barradas. A esas alturas era una bailarina que, pese a su corta edad, ya había atesorado, como niña prodigio, varios y sonados triunfos nacionales e internacionales, y que, queriendo dar un nuevo impulso a su carrera, había sido contratada por el matrimonio Martínez Sierra para participar en las distintas producciones del Teatro de Arte durante la temporada 1919 / 1920 (Matía Polo, 2014). La desavenencia entre la bailarina y el pintor uruguayo trascendió al ámbito privado de la compañía, como se apunta en la crítica de Gil Fillol para *La Tribuna*, en la que se refiere explícitamente el escaso tiempo con que contó el nuevo escenógrafo para realizar su trabajo: «Las dos fantásticas

título «*La Argentinita* comienza a ensayar» (*apud* Matía Polo, 2014, 49): «Decir a estas alturas que La Argentinita, que desde pequeña anda por esos escenarios ganándose buenamente los billetes, primeramente con sus bailes, y ahora con sus bailes y sus canciones, empieza a ensayar, parece cosa de un loco. Y sin embargo es verdad. La Argentinita ha empezado a ensayar con la compañía de Martínez Sierra, para su próxima producción en el Eslava». Sin embargo, como bien señaló Menarini, García Lorca tuvo que renunciar a la Mariposa como personaje de texto, en un trabajo de reestructuración muy profundo para el acto II, de forma tal que acabó atribuyendo a Curianito «todos los diálogos que pertenecían a la Mariposa» (1999, 32). Nos encontramos, parece evidente, ante una paradoja: por un lado, una profesional de la danza que buscaba reciclarse como actriz y, por otro, una renuncia expresa a que pronuncie una sola palabra sobre el escenario. Todo parece indicar que o bien el poeta no encontró en ella una intérprete a la altura de la intensidad de sus versos o bien el empresario intentó afianzar la recepción de la pieza, que ya se presumía muy comprometida, en sus dotes naturales para la danza.

[15] Así se anunciaba en *El Heraldo de Madrid* en su número correspondiente al 11 de marzo de 1920.

[16] El título definitivo, *El maleficio de la mariposa*, tal y como insinuó Francisco García Lorca, parece forzado también por Martínez Sierra para buscar las reminiscencias con *El amor brujo*, estrenada con éxito unos años atrás. (Francisco García Lorca, 1990, 262).

decoraciones de Mignoni, sin olvidar que debieron estar hechas a última hora, merecen un aplauso» (1920, 9).

Que Martínez Sierra consintiera, a última hora –con los consecuentes retrasos en la fecha de estreno– y sin tiempo de reacción, el capricho de la bailarina casa bien con otras decisiones tomadas, erradas y extravagantes si las observamos con el siempre certero escalpelo del tiempo, por el empresario teatral, en todas las cuales se evidenció ya su rendida pleitesía a las artistas en detrimento de pintores, dramaturgos e intelectuales, ya una excesiva prudencia encaminada a minimizar el discurso renovador de las diversas propuestas escénicas que llegaban al escenario del Eslava. Bastará para ello remontarnos cinco años antes, cuando su esposa, María de la O Lejárraga, siempre atenta a las novedades foráneas y convencida de la necesidad de naturalizarlas para el gusto español, emprende el camino la implantación de la pantomima en España con la redacción del libreto de *El amor brujo*, estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Y es que, con todo rigor, el argumento sobre el que compuso la partitura el maestro Falla podría ser considerado el primer intento por desarrollar el lenguaje mímico en España. No debe distraernos la adopción del término «gitanería» como subtítulo, privilegiando la condición de los intérpretes y pretiriendo, así, la verdadera esencia de la propuesta, una «fantasía» o una «pantomima danzada» en toda regla. El espectáculo fue concebido como *una narración danzada* que relataba la lucha de Candelas por enfrentarse al recuerdo de su difunto amante. Y eso a pesar de la falta de contundencia en la adopción del género derivada de la indecisión de Gregorio Martínez Sierra. Se trata de un asunto que ya fue advertido por el músico del 27 Adolfo Salazar algunos meses después del estreno, pues, aunque la intención primera fue, a buen seguro, «la de haber hecho simplemente una pantomima, […]», al final «no [lo] había creído conveniente, o pensó que era demasiado atrevido presentarla absolutamente desprovista de letra […] y añadió pequeños fragmentos poéticos» (1915, 11), los cuales -añado yo- constituyeron un lastre para el conjunto global. Nótese, como resulta obvio, que Salazar no menciona en momento alguno a María y hace responsable total de las decisiones a Martínez Sierra, considerado, de acuerdo al consenso unánime de la época, autor

único de la propuesta. Sin embargo, parece igualmente evidente la escisión entre la concepción literaria inicial, en el haber de Lejárraga, y la resolución escénica final, en la que Gregorio hubo de llevar la voz cantante.

Martínez Sierra nadó siempre entre los deseos de satisfacer las ansias de renovación encarnadas por su mujer y un pragmatismo empresarial —llámese si se quiere prudencia— que en bastantes ocasiones los lastró, al menos parcialmente. Y es que no sólo no se atrevió con una propuesta íntegramente danzada, sino que su intervención en la concepción espectacular del montaje caminó también en sentido contrario a la pretendida modernidad del conjunto. Me refiero a la escenografía diseñada por *Néstor* para el segundo cuadro de la «gitanería»[17]. El pintor modernista canario había concebido que Pastora Imperio bailara a contraluz y que su vestido fuera iluminado simplemente por el foco de la luna representada en el telón que cubría el escenario; los fuegos fatuos y la luz de la vela situada en la parte izquierda del escenario, junto a las tonalidades doradas de las rocas, actuarían como focos secundarios. De esta forma, la bailarina quedaba sumergida en un ambiente tenebroso en el que la luz mágica y hechicera de la luna se enseñoreaba de la escena, en un ejercicio de modernidad teatral con escasos antecedentes –los intentos de Gordon Craig de iluminaciones indirectas y cruzadas constituyen, desde luego, un importante antecedente (Innes, 1998)– y, desde luego, nunca visto con anterioridad en el madrileño Lara. Sin embargo, Martínez Sierra, rendido admirador de Pastora Imperio, acabaría saliéndose con la suya, como muy irónicamente señaló Manuel Abril en la crónica del espectáculo publicada en *La Patria*:

> Me consta que la desdichada idea no partió de la bailarina, sino del Sr. Martínez Sierra a quien oí encarecer la necesidad de la luz para que se viera a Pastora. Y me decía al oírle: si es necesario que se vea Pastora, ¿por qué habrá él

[17] De la sobresaliente trayectoria de *Néstor*, esto es, Néstor Martín Fernández de la Torre, como escenógrafo ha dado cuenta la reciente exposición, *Néstor reencontrado*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el 13 de mayo hasta el 8 de septiembre de 2025.

> imaginado la danza en una cueva sin luz y en la noche? […] Ha de bailar Pastora Imperio en una cueva, sin más luz que la de los fuegos fatuos y la de la luna llena, dorada, inmensa, que allá en el fondo aparece frente al espectador por las aberturas pétreas de la gruta. (1915, s.p.)

Gran parte de la atmósfera irreal gestada por *Néstor* quedó anegada, pues se resolvió finalmente colocar unos focos rojos frontales y laterales del todo gratuitos que, obviamente, no despertaron ningún resquemor entre la prensa más conservadora, para quien contemplar en toda su magnitud el rostro de Pastora Imperio resultaba mucho más importante que el conjunto armónico de la propuesta.

Un proceso similar puede aducirse respecto de *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, como queda dicho primera de las pantomimas estrenadas en el Teatro de Arte y evidencia de las profundas indecisiones escénicas del director. Prueba de ello es que relegó a José Zamora, *Pepín*, primer intérprete pensado para protagonizar la pantomima, con una formación dancística -asentada en París- que hubieran dado al conjunto un innegable halo de modernidad, para acabar eligiendo a Fernando Aguirre, un actor mucho más convencional, especializado en el teatro cómico de texto, una forma dramática antitética, desde su propia concepción verbal, a la propuesta mimada que se colocaba sobre las tablas.

Así las cosas, Martínez Sierra encargó finalmente el diseño de los telones de fondo –ya queda dicho– a Fernando Mignoni[18], un colaborador estrecho que había iniciado su con el Teatro de Arte el 22 de septiembre de 1916, después de un interesante periplo con la compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro de la Princesa, con el estreno *El reino de Dios* –de María de la O Lejárraga–, para la que ya pintó tres decoraciones (Rubio Jiménez, 2008). Las críticas que jalonan los numerosos estrenos en los que

[18] Decisión que llevaría a Barradas, siempre asediado por grandes apuros económicos, a restringir sus colaboraciones con Martínez Sierra al ámbito de las escenografías infantiles, sobre todo para el Teatro de los Niños (Huerta Calvo, 2012), o estrictamente guiñolescas.

el italiano fue responsable de la ambientación delatan una marcada querencia hacia una escenografía de impronta realista, en virtud de la cual podían alternarse muebles, lámparas o cortinajes –es el caso de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, estrenada con figurines de José Zamora el 17 de enero de 1917–, con telones pintados que reproducían ambientes más sofisticados con grandes volúmenes y formas geométricas –podríamos aducir, aun cuando fuera del Eslava, el estreno de *La embajadora* (Teatro de la Zarzuela, 12 de diciembre de 1916), con libreto de Antonio Fernández Lepina y Ricardo González de Toro, y música de Gerónimo Giménez, tal y como podemos colegir de las dos fotografías reproducidas en el número de *Mundo Gráfico* correspondiente al 20 de diciembre–. Esa misma tendencia, algo corregida por cierta pátina melancólica y de atmósferas satinadas por resabios tardosimbolistas[19], se delata en la exposición de veintitrés cuadros, todos los cuales reproducían paisajes de ciudades y enclaves naturales de España, Europa y América, que tuvo lugar en el Ateneo en junio de 1917. Sin embargo, mostró su versatilidad al enfrentarse con el reto de crear escenografías para obras menos convencionales, tal el caso de *La princesa que se chupaba el dedo*, de Manuel Abril, con telones que representaban «montañas azules, casas de juguetes, árboles que parecían pimientos y flores astrales» (Catalán García, 2026, 80).

[19] Como bien indica Catalán García (2026, 78), la conexión con el simbolismo europeo –movimiento que, por otro lado, supone base inexcusable para *El maleficio de la mariposa*– se hace evidente en el cuadro *Crepúsculo en Brujas* del propio Mignoni, que sirvió para ilustrar el relato de José Francés *La sombra de Rodenbach*, cuyo título, a su vez, encierra una alusión directa a uno de los textos más importantes del movimiento estético aducido: *Bruges, la morte* (1892).



Fig. 7. *El maleficio de la mariposa*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

Mignoni, seguramente teniendo en cuenta alguno de los elementos de los bocetos originales de Barradas, pintó unos telones de papel –solo nos quedan evidencias del correspondiente al primer acto– cuyos detalles, perceptibles en sus líneas mayores, se nos escapan por la mala calidad de las fotografías conservadas. Rompiendo los juegos tradicionales de la perspectiva, nos sumergimos en un universo de proporciones desmesuradas, que responden a la escala minúscula con que miran los ojos de una cucharacha. Toda la parte inferior del telón reproduce, en tonalidades muy oscuras, un tupido manto del prado –con piedras y hierba– donde se desarrolla la acción. De él emerge un tallo -quizás un tronco- desproporcionado de un planta (árbol), en el seno del cual, de acuerdo a esta visión aumentada en escala

mayúscula, se dibujan una serie de manchas circulares de color –de tonalidades oscuras, probablemente entre el verde y el azul–. Dicho tallo (tronco) aparece flanqueado por dos estructuras paralelas que no parten del suelo y que semejan, simbólicamente, las dos alas de la Mariposa herida.

A partir de estas tres estructuras verticales Mignoni consigue un efecto de verticalidad, pero también de profundidad al colocarlas en primer plano, justo delante de la superficie del referido prado, y pintar el fondo del telón de un color mucho más claro –podemos presumir que en tonos plateados–. Nos encontramos ante una superficie en la que se entremezcla, por tanto, una estética rayana con el cubismo –troncos y alas– con una atmósfera –la derivada del cromatismo del fondo– más propia de la estética simbolista (piénsese en cuadros iniciáticos de Julio Romero de Torres como *Cuadro de amor*, 1890).

Mignoni, de forma acertada, habría propiciado una comunión cromática entre el traje de la Mariposa –más que blanca, también plateada– y el fondo de escenario, como forma de metaforizar un ideal de belleza corpóreo –la propia Mariposa– y otro natural. Pero, además, la tonalidades oscuras de la parte inferior del telón propiciarían, cuando la acción se enfrenta al tramo final del acto II, un notable contraste con el cuerpo plateado de *La Argentinita* en el momento de interpretar su danza.

Es posible que la famosa bailarina observara, contrariada, cómo su capacidad actoral se había visto cercenada al reducir su intervención a la mera danza, razón por la cual vería aún más necesario que todos los elementos escenográficos remaron a favor de un lucimiento personal que quedaba restringido, casi completamente, a los últimos acordes de la función. De ahí que –y nos movemos siempre en el terreno de las hipótesis– viera con desconfianza una propuesta, la de Barradas, basada, de acuerdo al seguimiento radical de su estética, en «extensas manchas de color y la eliminación de los juegos de perspectivas tradicionales, para reducir el espacio a un planismo intencionado» (Peláez, 1992, 94), con el riesgo añadido de que su ejercicio de virtuosismo quedara sepultado como una pincelada más de color de este abigarrado *collage*.

Sea como fuere, Mignoni nos legó un telón icónico tanto por constituir soporte escénico al primer estreno teatral de Federico García Lorca como por haber sabido colmar las expectativas de *La Argentinita*. Una vez más, sin embargo, se evidenciaba cómo en España –pese a los intentos realizados en sentido contrario por Gordon Craig, fuera de nuestras fronteras, o Adrià Gual, dentro de ellas– por encima de autores, directores y pintores –con Barradas como víctima en esta ocasión– seguía imponiéndose el criterio de los intérpretes (Rubio Jiménez, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Manuel. (1915) «Estreno de *El amor brujo*. Gitanería en un acto y dos cuadros, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre». *La Patria*. Abril.

ADERER, Adolphe. (1913) «Premières représentations». *Le Petit Parisien*. 7 de abril. 2.

ALBA NIEVA, Isabel María. (2015) *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena Española (1866-1926)*. Tesis doctoral. Málaga. Universidad de Málaga. URL: http://hdl.handle.net/10630/12384

ANDERSON, Andrew A. (2026) *Lorca y las actrices de sus últimos proyectos teatrales (1935-1936)*. Madrid. Residencia de Estudiantes.

ANÓNIMO. (1919) «La Argentinita comienza a ensayar». *La Acción*. 3 de septiembre.

APPIA, Adolphe. (2014) *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Ángel Martínez Roger (ed.). Madrid. Asocación de Directores de Escena de España.

CHECA PUERTA, Julio Enrique. (1998) *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid. Fundación Universitaria.

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. (2024) *Escrituras para ballet en España durante la Edad de Plata (1915-1939)*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/entities/publication/fbef5823-fd96-4fdb-901a-431dc010bb1d.

CUESTA GUADAÑO, Javier. (2017) *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DEBEY, Jacques. (1913) «Au Théâtre des Arts». *Comoedia illustré*. 14. 20 de abril. 655-658.

GARCÍA LORCA, Federico. (1999) *El maleficio de la mariposa*. Edición de Piero Menarini. Madrid. Cátedra.

GARCÍA LORCA, Francisco. (1990) *Federico y su mundo*. Madrid. Alianza Universidad.

GIL FILLOL. (1920) «Anoche en el Eslava». *La Tribuna*. 23 de marzo. 9.

GRANDE ROSALES, María Ángeles. (1997) *La noche esteticista de Edward Gordon Craig: poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá.

HERRERA, Aurora. (Ed.) (2014) *Escenarios del cuerpo: las metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid. La Casa Encendida.

HUERTA CALVO, Javier. (2012) «El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente». *Don Galán, revista de investigación teatral*. 2. 1-9.

INNES, Christopher. (1998) «Visiones del movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig». *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Aurora Herrera (coord..). Madrid. La Casa Encendida.

Le festin de l´araignée. Programa de mano. Théâtre des Arts (París). Saison 1912-1913.

MATÍA POLO, Inmaculada. (2014) «En el Eslava con Martínez Sierra: la colaboración de Encarnación López Julve, *La Argentinita* con el Teatro Renovador del Arte». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 14. 43-59.

MENARINI, Piero. (1999) «Introducción» a Federico García Lorca. *El maleficio de la mariposa*. Madrid. Cátedra. 9-84.

PELÁEZ, Andrés. (1992) «Barradas en el Teatro de Arte: tradición y vanguardia (1917-1925)». *Barradas. Exposición antológica. 1890-1929*. Madrid. Gobierno de Aragón / Generalitat de Calatunya / Comunidad de Madrid. 83-97.

PERAL VEGA, Emilio. (2008) *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona. Anthropos.

PERAL VEGA, Emilio. (2011) «Introducción» a José Francés. *Guignol. Teatro para leer*. Madrid. Ediciones del Orto.

PERAL VEGA, Emilio. (2015) *Pierrot / Lorca: White Carnival of Black Desire*. Londres. Tamesis.

PERAL VEGA, Emilio. (2016) «Adrià Gual y Edward Gordon Craig: dos visionarios en escena». *Hispanic Research Journal* (Queen Mary University of London). 17. 489-503.

PERAL VEGA, Emilio. (2020) «*El maleficio de la mariposa*: inicio de una revolución teatral en clave simbolista». *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*). Emilio Peral Vega (coord.). Granada. Centro Federico García Lorca. 29-53.

PERAL VEGA, Emilio. (2021) *«De sentidos guarnecido y potencias ilustrado»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*. Madrid. Guillermo Escolar Editor.

PERAL VEGA, Emilio. (2026) *«La poesía que se hace humana». El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Cátedra.

PLAZA CHILLÓN, José Luis. (2020) «La plástica escénica: Rafael Barradas y Fernando Mignoni. Figurines y escenografía para *El maleficio de la mariposa*». *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de «El maleficio de la mariposa»*). Emilio Peral Vega (coord.). Granada. Centro Federico García Lorca. 121-145.

REYERO HERMOSILLA, Carlos. (1980). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid. Fundación Juan March.

ROUSSEL, Albert. (s.a.) *Le festin de l´araignée, ballet-pantomime de Gilbert de Voisins*. Fragments symphoniques. París. Durand & Cie.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (1998) *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2008) «María de la O Lejárraga y el Teatro de Arte». *María Martínez Sierra: feminismo y música. III Jornadas sobre María Lejárraga*. Juan Aguilera Sastre (ed.). Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 223-252.

SALAZAR, Adolfo. (1915) «La música en España». *Revista Musical Hispano-Americana*. 17-18-19 (julio-septiembre). 11.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 53-84
https://doi.org/10.55422/bbmp/1221

BUENOS AIRES EN TINTA CHINA (1951): ENTRE POÉTICA DE LA IMAGEN Y POÉTICA DE LA ARQUITECTURA URBANA

Francesca COPPOLA
Università degli Studi dell'Aquila
ORCID: 0000-0003-2441-4323

Resumen:
El artículo analiza *Buenos Aires en tinta china* (1951) –libro de dibujos de Attilio Rossi concebido en diálogo con ocho textos de Rafael Alberti–, como un ámbito de intersección entre poética de la imagen y poética de la arquitectura urbana. Fruto de una colaboración artística en el contexto del exilio, el volumen se configura como un dispositivo híbrido en el que palabra e imagen convergen en una construcción conjunta de la ciudad. Desde la noción de écfrasis y los planteamientos sobre la producción cultural de lo urbano, la obra se interpreta como una práctica que excede la representación ilustrativa y convierte Buenos Aires en experiencia cognitiva y memorial. A partir de los trazos de Rossi, es decir, la escritura albertiana organiza fachadas, balcones y umbrales como mediaciones entre sujeto y entorno público. Así, la ciudad emerge

como archivo sensible donde memoria, percepción y exilio se superponen, revelando que lo poético puede operar como forma de conocimiento y elaboración simbólica del habitar.

Palabras clave:
Arquitectura. Alberti. Rossi. Buenos Aires.

Abstract:
The article analyzes *Buenos Aires en tinta china* (1951) –a book of drawings by Attilio Rossi conceived in dialogue with eight texts by Rafael Alberti– as a site of intersection between a poetics of the image and a poetics of urban architecture. Produced through an artistic collaboration in exile, the volume takes shape as a hybrid device in which word and image converge in a joint construction of the city.
Drawing on the notion of ekphrasis and theories of the cultural production of urban space, the work is interpreted as a practice that goes beyond mere illustration, transforming Buenos Aires into a cognitive and memorial experience. Through Rossi's lines, Alberti's writing organizes facades, balconies, and thresholds as mediations between subject and public space. Thus, the city emerges as a sensitive archive where memory, perception, and exile overlap, revealing that the poetic can function as a form of knowledge and a symbolic elaboration of dwelling.

Keywords:
Architecture. Alberti. Rossi. Buenos Aires.

Introducción

¿Hasta qué punto lo poético puede circunscribirse a la escritura de un texto en verso?

Plantear esta cuestión invita a ampliar el campo de la poesía más allá de sus formas tradicionales y considerarla como una experiencia que atraviesa distintos lenguajes y modos de percepción.

Como han venido demostrando no pocos estudios hasta la fecha, lo poético no se limita a la palabra escrita, sino que se

manifiesta también en su relación con la imagen, el espacio y la memoria, allí donde el lenguaje se convierte en una forma de mirar y de habitar el mundo[1]. Desde esta perspectiva, la poesía se configura como un acontecimiento abierto, capaz de integrar elementos visuales, espaciales y autobiográficos sin perder su densidad simbólica. En este sentido, no cabe duda de que, entre otros poetas, Rafael Alberti fue un verdadero maestro: de hecho, su obra demuestra cómo el quehacer poético puede desplegarse más allá del texto en verso, fusionando palabra, dibujo y observación urbana, y convirtiendo la experiencia –especialmente la del exilio– en una forma ampliada y profundamente moderna de poesía.

Un ejemplo representativo de ello es *Buenos Aires en tinta china. Poema para un libro de dibujos de Attilio Rossi*, publicado por primera vez en 1951 por la editorial Losada[2].

Fruto de una confluencia entre el talento del artista italiano y las plumas de Alberti y Jorge Luis Borges (quien redactó el prólogo del libro), esta creación, en su conjunto, se configura como un soporte textual «colectivo, en colaboración, dialogado, de manifiesta intertextualidad» (Emiliozzi, 2003, 306). El volumen de 1951, es decir, puede leerse como un dispositivo estético y cognitivo híbrido, en el que los poemas del poeta gaditano y los dibujos a tinta china realizados por Rossi –siempre acompañados de una nota de indicación del lugar representado en cada uno de ellos– producen una forma de conocimiento del espacio urbano que excede los límites de la representación mimética. Dicho de otra manera: lejos de cumplir una función ilustrativa en sentido ornamental, las imágenes –de las cuales los poemas albertianos se nutren e inspiran– intervienen estructuralmente en la construcción del sentido, participando activamente en una operación de lectura,

[1] Véase, al respecto, Persin (1997), Bachelard (1975), Hefernan (2004), Ponce Cárdenas (2014).

[2] Nos referimos a la publicación de los versos en Attilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china. Dibujos de Attilio Rossi*, *prólogo de Jorge Luis Borges, poema de Rafael Alberti*, Buenos Aires, Losada, 1951. Cabe señalar que la edición más reciente corresponde a Rafael Alberti, *Poesía III*, Jaime Siles (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2006; lamentablemente, en esta edición no se incluyen los dibujos de Rossi ni el prólogo de Borges. A partir de ahora, todas las citas se harán de este volumen.

interpretación y reinscripción simbólica de la capital. Todo ello se da en una unión delicada, no forzada, casi artesanal de la materia icónico-poética. Cada texto albertiano, pues, está ideado como écfrasis, es decir

> que no resulta un texto autónomo del todo, ya que desde su propia concepción apela a una fuente icónica, con el propósito de que un receptor activo (o lector ideal) la identifique y la aprehenda en su más profundo sentido. Solo después de haber llevado a cabo semejante proceso cognitivo el lector de dicha écfrasis estará en disposición de desentrañar el mayor número de potencialidades expresivas confiadas a los versos. (Ponde Cárdenas, 2014, 14).

La práctica del dibujo, por tanto, se asimila aquí a un procedimiento de análisis espacial: inmortalizar Buenos Aires equivale a someterla a un levantamiento visual que, al modo del relevamiento arquitectónico, organiza el espacio mediante fachadas, alineaciones, ritmos y umbrales. En las descripciones gráficas de Rossi, la urbe porteña no aparece nunca como fondo pasivo, sino como un organismo construido, legible y habitable. Fachadas, balcones, ventanas y calles constituyen un sistema de relaciones que articulan el vínculo entre el sujeto y el espacio público, y que hacen visible una concepción arquitectónica de lo urbano entendida no como objeto técnico, sino como estructura de experiencia. Si, como ha afirmado Bartlett (1982, 48), «La calidad de un dibujo depende más de la capacidad de observación de un artista que de una habilidad especial con la pluma o lápiz» y, añade, «El medio ideal del dibujo para un artista es aquel que expresa sus observaciones más directamente», pues a través de los trazos del pincel –tanto por la selección del motivo a ser representado como por la posición del dibujante– los edificios se delinean como formas activas que median entre memoria, percepción y temporalidad.

Por otro lado, cabe subrayar también que esta mirada arquitectónica, cuando procede del ojo del poeta, eso es, Alberti, resulta inseparable de la condición biográfica del exilio. No se trata, en este caso, del simple uso de textos poéticos, sino del cuestionamiento del paisaje como un proceso cultural. En los versos

del gaditano, la experiencia de la pérdida y de la mudanza confiere a la arquitectua de Buenos Aires una densidad memorial específica: sus palacios decimonónicos, los barrios populares, el puerto, se convierten en soporte material de una cronología estratificada en el sentido benjaminiano del término, donde pasado y presente se superponen[3]. La ciudad se configura así como un archivo sensible en el que la memoria individual del exiliado se entrelaza con la historia colectiva del lugar.

Desde esta perspectiva, *Buenos Aires en tinta china* se ofrece como un caso paradigmático de intersección entre poesía, representación gráfica y producción del espacio en términos cercanos a los planteamientos de Henri Lefebvre[4]. Por tanto, en los párrafos siguientes se propone analizar este *corpus* como una práctica discursiva que construye la ciudad no solo como objeto de descripción, sino como dispositivo de identidad y de pertenencia en el contexto del exilio. En este sentido, un papel central lo desempeñan, en la economía del texto, los espacios intermedios –balcones, ventanas, portales, esquinas– concebidos como zonas de umbral que median entre interior y exterior, entre esfera privada y espacio público. Estos elementos, recurrentes tanto en los poemas como en los dibujos, funcionan como figuras espaciales de la condición del exiliado, situado en una posición liminar, suspendido entre la España perdida y la Argentina de acogida.

Además, la elección de la tinta china refuerza esta dimensión constructiva y analítica de la mirada. Tradicionalmente asociada al dibujo arquitectónico y al trazado urbano, esta tipología de tinta permite fijar contornos, ritmos y estructuras, confiriendo a la ciudad una presencia gráfica nítida y autorreflexiva. De tal forma, Buenos Aires no es solo narrada o evocada, sino literalmente trazada, inscrita en la página como un mapa sensible que combina rigor formal, densidad poética y lo que Maderuelo ha definido constructo mental:

---

[3] Escribe Benjamin (2005, 117) al respecto: «la historia se descompone en imágenes, no en relatos», lo cual fundamenta la idea de que la ciudad se comprende como constelación de imágenes superpuestas.

[4] De acuerdo con el filósofo francés (2013), durante largo tiempo se ha presentado el espacio como un receptáculo vacío e inerte, geométrico e inteligible. Sin embargo, esta es una ilusión que oculta la idea de espacio como producto social.

> Desde el punto de vista cultural, el paisaje no es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el "paisaje urbano" no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual o colectiva. (2010, 575)

A la luz de lo dicho, el libro puede leerse como una auténtica poética de la imagen y de la arquitectura urbana: una obra que desplaza la reflexión sobre el espacio construido desde parámetros técnicos o estilísticos hacia una interrogación sobre las formas de habitar, de recordar y de reinscribirse en el mundo. La ciudad se convierte así en una categoría crítica a través de la cual Alberti elabora una respuesta estética a la experiencia del exilio, demostrando, por un lado, que lo poético puede operar como una práctica de conocimiento del espacio y de reconstrucción simbólica de la pertenencia; y, por otro, que el creador literario selecciona determinados rasgos del entorno «y los fija en palabra con la intención de sugerir determinados efectos sobre sus lectores» (Ponce Cárdenas, 2014, 15). Cuáles son dichos efectos, y las diferentes maneras en qué repercuten en esta crónica lírico-plástica de la urbe argentina, se abordarán en los párrafos siguientes.

«Te gozo en el dibujo y exalto calle a calle»

La historia editorial de *Buenos Aires en tinta china*, como ya adelantamos, cuenta con la intervención de tres autores distintos. Para ser más precisos, se parte de los 127 dibujos de Rossi, a los que se suman dos paratextos que completan las páginas del libro: el prólogo de Borges y ocho poemas de Alberti. En el primer caso, como ha observado Irma Emiliozzi, se trata de un «breve y lúcido ensayo» (2003, 317) centrado en aspectos diversos, como la cuestión de la identidad en una ciudad repleta de inmigrantes; la reflexión sobre el concepto de paisaje urbano; la influencia del estilo italiano

en la arquitectura bonaerense y su transformación a través de las épocas, todo ello expresado con la «más genuina retórica borgeana» (2003, 317-318).

Los poemas de Alberti, en cambio, se enmarcan entre dos textos breves –uno introductorio y otro de cierre– que destacan por el uso de la cursiva. La función de estos últimos es iniciar y despedir el viaje presentado en los ocho poemas que articulan el conjunto, cada uno de ellos titulado según diversas zonas de la ciudad: mientras algunos –las tres canciones de la serie– corresponden a barrios oficialmente reconocidos (*Boca*, *Belgrano*, *Flores*), otros aluden a áreas generales o históricas de Buenos Aires (*Centro*, *Sur*, *Norte*, *Oeste* y *Río*). Así, no solo se recalca la voluntad del autor de exteriorizar la fuente de su quehacer lírico, sino que también se advierte a los lectores que se hallan ante una representación consciente, cuyo punto de vista refleja las múltiples experiencias de un yo lírico que, en ocasiones, podría definirse como "viandante".

De acuerdo con lo expuesto, parece lícito afirmar que desde los primeros versos del texto de apertura Alberti instala una relación dialógica entre él mismo y la ciudad. El poeta no solo ve Buenos Aires, sino que es visto por ella:

> *Como si por primera vez te viera y me vieras,*
> *yo que apenas te veo*
> *yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras,*
> *hoy por ti me paseo*
> *y te descubro, nueva capital argentina,*
> *recién nacida al viento del mundo en tinta china.*
> (Alberti, 2006, 449)

Esta reciprocidad perceptiva desactiva cualquier mirada panorámica o dominadora y sitúa el texto en una dimensión fenomenológica del espacio. La ciudad aparece como algo que acontece en el encuentro, como una entidad «recién nacida» (v. 6), no tanto en términos históricos –en este caso específico– cuanto en el acto mismo de ser mirada y trazada. La expresión «en tinta china» (v. 6) no alude únicamente al soporte material del dibujo, sino que señala una mediación esencial: Buenos Aires se da a conocer a través

del signo gráfico, del gesto que abstrae y, al mismo tiempo, funda forma. Además, se da a conocer a partir del contexto vital desde el que el propio autor escribe: «yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras». Como es sabido, en este preciso lugar, después de varios traslados tras llegar derrotados de la Guerra Civil, Alberti y su esposa pudieron reanudar el hilo de sus vidas a finales de 1943; aquí –en la casa de la avenida Las Heras 3783– transcurrieron casi una década y media. La sensación de estabilidad proporcionada por esta nueva vivienda[5] ha sido narrada por María Teresa León en un conocido pasaje de *Memoria de la melancolía*, que merece la pena recordar:

> Esta casa de la calle de Las Heras empezaba a ser de verdad nuestra casa, nos afirmábamos, conocíamos cada hoja de las trepadoras que cubrían las paredes de las casas vecinas, los pájaros que nos devolvían las primaveras en ese milagroso colibrí que colgaba de un hilo su impaciencia y su nido. Por primera vez volvían a ser mías las butacas donde nos sentábamos, la cama donde dormíamos. Rafael iba clasificando libros nuevos en bibliotecas nuevas y otra vez sobre su tablero de dibujo había pinceles, lápices... Únicamente los que se vieron con las manos totalmente vacías podrán comprender mi asombro. Teníamos ganas de entonar laúdes. ¡Alabada seas, ciudad hermosa de América, por habernos resucitado! (1999, 420).

La primera de las ocho estaciones que, como un mapa, delinean el camino del poeta se titula *Centro*. Desde el verso inaugural, la entrada en la ciudad se produce simbólicamente a través de la «arcada» (v. 1) del Cabildo, figura arquitectónica de umbral que Alberti carga de sentido perceptivo al definirla como un «párpado»

[5] De acuerdo con Joan Carles Fogo Vila, «Esta casa en planta baja, larga y estrecha, con un jardín en la parte posterior, fue alquilada a un abogado, apellidado Font, dueño del edificio, que vivía con su esposa en la planta superior y con acceso independiente. Estaba situada en el extenso barrio de Palermo, en el noreste de la ciudad. Palermo es un barrio con los mejores edificios de arquitectura académica francesa y de viviendas racionalistas (desde la década de los años treinta). Tiene avenidas de amplia perspectivas, calles arboladas, grandes parques y plazas, que reflejan las ideas urbanísticas modernizadoras de finales del siglo XIX» (2009: 232-233).

(v. 1)[6]. El ingreso urbano es, ante todo, un acto de visión: no se trata de atravesar un espacio físico ya dado, sino de penetrar en un campo visual que se abre y se cierra[7]. Este acceso se realiza «por la mano de Rossi dibujada» (v. 2), afirmación que recalca la naturaleza intermedial del libro. Como se ha dicho, aunque conviene volver a subrayarlo, el dibujo de Attilio Rossi no funciona como ilustración subordinada, sino como dispositivo espacial que permite la inteligibilidad poética de la ciudad. A menudo, Alberti le rinde homenaje al nombrarlo repetidamente en sus versos y al establecer con él un «diálogo demiúrgico» (Ponce Cárdenas, 2014, 16): es decir, que el poeta entra en Buenos Aires siguiendo su trazo previo, como si el recorrido urbano fuera ya una forma de lectura gráfica, una arquitectura desplegada sobre el papel. Leamos:

> Ciudad, desde el profundo párpado de una arcada,
> entro en ti, por la mano de Rossi dibujada.
> En blanco y negro sigo y abro tu arquitectura
> y tu cielo, en el blanco papel, todo blancura.
> Por la Plaza de Mayo ¡quién al cantar tuviera
> la gracia que al Cabildo le pone tu bandera;
> quién el sesgo y el aire de albor primaveral
> que las palomas tienden hacia tu catedral!
> Ya entre Perú y Alsina,
> saludo al barrendero doblado de la esquina,
> y a la araña de cables, donde está prisionero,

[6] Se trata, además, del primer dibujo que aparece en la ya mencionada edición de *Buenos Aires en tinta china*, publicada por Losada, con la siguiente acotación: «Calle Bolívar, desde el Cabildo» (Rossi, 1951, 21). Asimismo, los poemas siguientes introducen dibujos centrados en lugares concretos, como, entre otros, «Plaza de Mayo», «Ministerio de Obras Públicas» y «Puerta y llamador» (1951, 25, 28, 70).

[7] Al respecto, escribe Maderuelo (2010: 575-576): «El paisaje es [...] algo subjetivo, es "lo que se ve", no "lo que existe". Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan».

vuela, al General Roca de perfil, mi sombrero.
En la Diagonal Sur, cansado de ser fuente,
sueña un tritón mirarse desde el balcón de enfrente.
El Ministerio de Obras Públicas sube al cielo
la baraja aburrida, gris de su rascacielo.
Tu corazón se agranda, ciudad, en construcciones
que se llevan y traen obreros y camiones.
Te gozo en el dibujo y exalto calle a calle
y es mi gran ¡Oh! el gomero de la Plaza Lavalle.
Muy confidencialmente quiero explicarte ahora
que bajo tu Obelisco mi boca se demora.
(Alberti, 2006, 449, vv. 1-22).

La ciudad se presenta en términos cromáticos y estructurales: blanco y negro, lleno y vacío, arquitectura y cielo reducidos a la superficie del papel. La insistencia en el blanco no remite a la ausencia, sino a una potencialidad espacial. El cielo, por tanto, deja de ser un fondo natural para convertirse en plano, en sección abstracta. La ciudad es, así, abierta y explorada como si fuera una composición que puede ser recorrida, leída y habitada simultáneamente. En este sentido, el poema no describe edificios, sino que desvela y ahonda en la arquitectura al exponer su lógica interna, su relación con el espacio y con el cuerpo que la atraviesa. Al mismo tiempo, es también el propio entorno el que insinúa un mensaje al observador, ya que «la comprensión del paisaje es un ejercicio intelectual completo, donde, además del indispensable rigor y la necesaria inteligencia, son particularmente apropiadas la sensibilidad y la experiencia directa, saber dialogar con el marco» (Martínez de Pisón, 2010, 411).

El trayecto por el centro urbano articula así una constelación de monumentos, plazas, infraestructuras y figuras humanas que no se jerarquizan según un orden institucional, sino que se ensamblan mediante una lógica de montaje. La Plaza de Mayo, el Cabildo y la Catedral –atributos arquetípicos de la urbe– aparecen junto a elementos efímeros o marginales, como el barrendero de la esquina, la maraña de cables o el gesto del poeta que saluda levantando el sombrero. Esta coexistencia de lo monumental y lo cotidiano

permite ahondar en el alcance y significado del poema: se desestabiliza la retórica tradicional de la ciudad como capital para devolverla a una condición rutinaria, caracterizada por el trabajo, el movimiento y el desgaste. La arquitectura institucional, como el Ministerio de Obras Públicas, es observada con una distancia irónica: su rascacielos gris se eleva como una «baraja aburrida» (v. 16), metáfora que sugiere una verticalidad desprovista de épica, una altura desvinculada de la experiencia urbana concreta. Al remitir a la superposición serial de los pisos del edificio, concebidos como cartas idénticas apiladas unas sobre otras, Alberti formula una imagen de densidad crítica y desmitificadora, y traduce poéticamente la monotonía formal y cromática del edificio administrativo. Su ascenso hacia el cielo no se asocia aquí a una aspiración simbólica o espiritual, sino a una acumulación mecánica y repetitiva, propia de un espacio producido bajo la lógica burocrática y funcional, alejado de la experiencia sensible, humana, del entorno.

El corazón de la ciudad –ahora personificada– se expande en construcciones que involucran a obreros y camiones, y el poeta declara explícitamente su goce en el dibujo, exaltando calle a calle un cosmos que se hace visible tanto en el trazo como en el tránsito. El asombro ante el gomero de la Plaza Lavalle (v. 20) introduce un elemento vegetal que interrumpe la lógica mineral de la arquitectura y devuelve al espacio urbano una dimensión orgánica, capaz de reactivar una relación estrecha con el ambiente, una relación de arraigo, que el yo lírico reconoce y subraya. Del mismo modo, la confesión bajo el conocido Obelisco (v. 22) de Plaza de la República convierte al monumento en lugar de detención afectiva: la imagen de la «boca» (v. 22) que se demora no remite a lo corporal en sentido literal, sino al canto del propio poeta, que se detiene y se intensifica frente al emblema máximo de la ciudad, transformando el monumento abstracto en sinécdoque, en *pars pro toto*, como punto de interlocución íntima entre el yo lírico y lo que lo rodea.

A partir del verso 23, el poema avanza entre diagonales, avenidas y calles que se imponen no como coordenadas cartográficas, sino como intensidades espaciales. Florida se define como la calle por excelencia, no por su trazado, sino por las prácticas sociales que alberga. Corrientes, recorrida «de esquina en esquina»

(v. 30), se transforma en una línea de deseo urbano que desafía la abstracción del plano. El poeta camina –«ilusionadamente sueño que me paseo» (v. 32)– y, en ese movimiento, reconoce tanto la ilusión como el dolor inscritos en la ciudad moderna: «Y me duele el caballo que se dobla rendido / y el peatón que siente no estar con él caído» (vv. 33-34). El caballo exhausto remite a una corporalidad sometida a una economía del esfuerzo, mientras que el peatón encarna una subjetividad moderna que, aun compartiendo el mismo espacio de circulación, no participa plenamente de esa caída. Ambos están afectados por la lógica urbana, pero no la padecen del mismo modo. El dolor del poeta, por tanto, reside en la capacidad de los que saben «ver fuera de sí mismos» (Sennet, 1991, 188), ya que no se produce únicamente al observar el animal agotado, sino también al detectar la asimetría en la experiencia del cansancio, la ruptura en la comunión de los cuerpos en la ciudad. No es casual, además, que la insistencia en la condición de desterrado refuerce, en cierto modo, también la ironía política de la voz lírica:

> Ciudad, como extranjero te canto todavía
> sin saber muchos nombres de tu fisonomía.
> Vivo en ti, y si te canto es por convencimiento
> (mas sin certificado de buen comportamiento).
> (Alberti, 2006, 450, vv. 35-38)

Alberti canta la ciudad desde la perspectiva del exiliado, sin poseer plenamente sus nombres ni sus figuras. En concreto, al mencionar el «certificado», hace referencia a los requisitos burocráticos exigidos para obtener el permiso de residencia en la época del gobierno del general Perón (González Briz, 2004, 402).

Más adelante, al comparar la Avenida de Mayo con la rambla barcelonesa, introduce un juego de correspondencias transatlánticas que subraya la dimensión histórica y migratoria de Buenos Aires, mientras que la presencia del café y del habla mestiza señala un espacio social en el que la arquitectura se entrelaza con la voz, el

acento y la convivencia entre argentinos (el *vos*), italianos (el *chau* y el *che*) y españoles[8]:

> La Avenida de Mayo reluce en tu corona
> como la más preciosa rambla de Barcelona.
> Trasnochadora España que reina en el café,
> mezclando a voz en grito el *vos*, el *chau* y el *che*.
> (Alberti, 2006, 450, vv. 47-50)

En la estrofa siguiente, las plazas, los bancos ocupados por parejas, el «mercadillo ambulante que Rossi ha dibujado» (v. 54) y las galerías portuarias pobladas de marineros configuran una ciudad en uso, donde cada elemento arquitectónico es inseparable de las prácticas que lo animan.

Finalmente, en los versos 59-70, el poema adopta una perspectiva que busca contemplar el conjunto urbano como si fuera un refugio: «Ciudad, te canto ahora desde arriba, y a vuelo / de pájaro te miro como el nido del cielo» (vv. 67-68). La privilegiada panorámica desde las alturas hace que Buenos Aires no se reduzca a un esquema funcional, sino que conserve su espesor emotivo. Luego, el canto se deposita bajo una arcada, donde el poeta deja esta «primera canción» suya (v. 69) en una esquina precisa –entre «Rivadavia y Colón» (v. 70)–, reafirmando que el conocimiento del lugar no culmina en una síntesis abstracta, sino en un gesto localizado.

La autoconsciencia final del texto, que alude con sarcasmo al riesgo de que este se convierta en una guía turística, funciona como declaración poética y, en cierto modo, teórica. Aflora, de

[8] Los últimos dos versos, en particular, pueden entenderse a partir de la información proporcionada por María Teresa León (1999, 422-423): «¡Qué Buenos Aires de nuestra primera amistad con la vida nueva! En las mesas de los cafés de la Avenida de Mayo se discutía y se gritaba como si aún Madrid estuviese defendiéndose. Hubo un periódico, *Crítica*, que no admitió ni la caída de Madrid el 7 de noviembre de 1936, ni el fin de la guerra de España en 1939». De acuerdo con Ernesto Goldar (1986, 209) «Los rebeldes han instalado su cuartel general en el café Español, al lado del teatro Avenida, por Avenida de Mayo y Salta. Enfrente están los leales, en el *Iberia*, y la policía dispone entre café y café, por el medio de la calzada, una fila de seguridad para evitar encontronazos».

hecho, la distinción entre "ciudad como *obra*" y "ciudad como *producto*" o «simple espectáculo ofrecido al turista» (Benjamin, 2016, 130). En otras palabras, Alberti no propone un saber utilitario de la ciudad[9], sino una relación amorosa con ella, que se activa a través de la idealidad, la palabra y el dibujo:

> (Y aquí, ciudad, no digas eso que sé yo mismo:
> lo que tiene este canto de guía de turismo.
> ¡Ojalá que algún día
> a tu amor se despierte por amor de esta guía!)
> (Alberti, 2006, 451, vv. 71-74)

Con el poema siguiente, *Sur*, se hace hincapié aún más en la interrelación entre literatura y espacio. El yo lírico no solo sigue atravesando la ciudad, sino que equipara el sonido del verso con el de los medios de transporte:

> Ciudad, en este verso que tiene la eufonía
> monótona de un lento recorrido en tranvía,
> quiero seguir cantándote y llamar a la puerta
> de tu barrio Sur como si no estuviera abierta.
> La femenina y grácil mano de un llamador
> me entregue lo que escondes de antigua luz en flor.
> Al abrir tus cancelas, deja que sus herrajes
> los desdoble en mi canto como un mantel de encajes.
> (Alberti, 2006, 451, vv. 1-8)

[9] Es interesante notar, al respecto, que en el radio de acción de los textos ecfrásticos Ponce Cárdenas (2014, 15) delimita una serie de matices y, entre ellos, aquel según el cual «la écfrasis no tiene como finalidad la simple descripción informativa: ese sería el cometido de la ficha del catálogo de un pintor [...]». Por otra parte, Iván Hernández Quinela (2009) propone diversas formas de habitar y experimentar la ciudad desde una lógica de exploración y descubrimiento. Distingue, entre otras, dos modalidades principales: la del turista, que se aproxima al espacio urbano con expectativas prefijadas, y la del viajero, que lo recorre como un explorador abierto a la sorpresa, que se interna de manera atenta y persistente en los pliegues del laberinto urbano.

Este tipo de visión perspectivo-escenográfica hace que la ciudad se presente como un tejido habitable que se aviva mediante gestos íntimos: «llamar a la puerta / de tu barrio Sur» (vv. 3-4); tocar un «llamador» (v. 5); abrir «cancelas» y «herrajes» (vv. 7-8). Estos elementos arquitectónicos menores funcionan como dispositivos de acceso no solo al espacio, sino también a la memoria y a la percepción poética. La arquitectura aparece así despojada de su dimensión puramente matérica y se vuelve susceptible de ser desdoblada por el canto en una trama delicada y doméstica, del mismo modo que un «mantel de encajes» (v. 8), imagen que sugiere una lectura táctil del entorno.

Esta preferencia por lo cotidiano se refuerza en la jerarquía invertida que el poema propone entre lo monumental y lo vivido. Aunque el hablante reconoce el prestigio simbólico de las iglesias (vv. 11-13), afirma explícitamente su inclinación por fenómenos mínimos y efímeros: «el sol que por los muros trepa a los barandales» (v. 13) y «el escalón que duerme sentado en los portales» (v. 14). La ciudad se define así menos por sus hitos consagrados que por la interacción entre arquitectura y tiempo –la luz, el desgaste, el reposo–, lo que convierte fachadas, balcones y patios ("balcón humilde", "patinillo", v. 19) en espacios de vida antes que en objetos formales. Incluso la estratificación social –con la oposición dialéctica entre las «linajudas fachadas» frente a aquellas que son «mal trajeadas», es decir, cáducas, decadentes (vv. 17-18)– se resuelve en una afirmación de igualdad perceptiva: la misma «flor más dichosa» (v. 20) puede brotar en ambos ámbitos. Algo similar ocurre con el símbolo de tránsito mecánico por excelencia, el «tren que pasa» (v. 32), en vez del cual el yo lírico prefiere el «navío» (v. 32), metáfora de un movimiento más lento, contemplativo y ligado al paisaje.

Si en *Sur* el verso tiende a ser más largo y fluido, con un ritmo cercano a la prosa poética, en *Boca* –con el fin de reforzar la sensación de entusiasmo y descubrimiento– el autor elabora un poema compuesto por estrofas cortas y versos libres, con ritmo variable y exclamativo. De tal forma, Alberti presenta la ciudad como un espacio dinámico y transformable, donde la repetición de fórmulas como «¡Qué alegría, ciudad!» (vv. 1, 5, 11) crea un patrón

rítmico que organiza la lectura, favorece la musicalidad oral y la visualización inmediata de la capital. Este efecto se ve potenciado por el uso de imágenes que combinan elementos urbanos y marítimos. Valgan como ejemplo los versos «Para el palo del barco el mismo viento, / ciudad, que para el árbol fijo en el pavimento» (vv. 3-4), donde Alberti establece un paralelismo entre la arquitectura y la navegación, sugiriendo que la ciudad, aunque anclada a la tierra firme, comparte con el barco la posibilidad de moverse y de ser transformada por el viento, es decir, por la imaginación poética. El autor también juega con la personificación de Buenos Aires, que aparece como capaz de zarpar y de comandar la propia travesía: «tú misma, tú, ciudad, como la capitana» (v. 18). Esta visión convierte balcones, casas populares y ventanas en instrumentos de desplazamiento imaginario, donde la arquitectura deja de ser un soporte estático y se vuelve vehículo de libertad y color. La disposición en estrofas cortas permite que cada imagen se lea como un microescenario, facilitando la conexión entre la forma física del espacio urbano y la experiencia subjetiva del observador.

Dicha experiencia se prolonga en *Río* a partir de una vivencia histórica concreta: el exilio forzado por la Guerra Civil española, al que Alberti, esta vez, alude de manera explícita en los versos iniciales: «Yo venía –lo sabes–, venía de la guerra» (v. 2). El gesto de poner el pie en la tierra de la ciudad a través del curso del río («Por tu río, ciudad, puse mi pie en tu tierra», v. 1) adquiere un valor simbólico fundacional, marcando no solo la llegada física al continente americano, sino también la toma de posesión de un nuevo espacio vital tras el desarraigo. En este contexto, el Río de la Plata funciona como salvaconducto que sustituye el proyecto inicial de refugio en Chile y fija a Buenos Aires como espacio definitivo de reconstrucción identitaria. El arranque del verso 7 ostenta ya algunas claves de esta línea interpretativa:

> ¡Oh Río de la Plata, abarcarte quisiera
> como te abarca el viento desde la Costanera!
> Si una vez tu poeta te miró aleonado,
> yo andaluz, y de Cádiz, quiero verte azulado
> y un blanco puro al centro, de bandera argentina.

> Mas hoy tengo –perdona– que verte en tinta china.
> Ya que estás en la calle, como a buen marinero
> quiero invitarte a un whisky en Viamonte y Madero
> (aunque tu criollismo para mí no se empaña
> por no pedir un mate ni una copa de caña).
> (Alberti, 2006, 453, vv. 7-16)

En el poema, el Río de la Plata se concibe como un ser cercano y dinámico, tratado como un interlocutor al que se puede invitar a beber. La mención del whisky introduce una dimensión cosmopolita, mientras que el mate es emblema de lo criollo; la convivencia de ambos registros sugiere, así, una síntesis entre modernidad y tradición en la representación de Buenos Aires. La Costanera, que enmarca el paisaje fluvial, constituye el punto de observación humano frente a la amplitud natural del río, del mismo modo que el viento –elemento móvil e intangible– lo recorre sin límites.

Los versos establecen además un diálogo intertextual con la literatura argentina: «Si una vez tu poeta te miró aleonado» (v. 9) remite a la imagen del río "leonado" acuñada por Leopoldo Lugones, activando una red simbólica de fuerza, nobleza y vitalidad vinculada a una mirada épica o telúrica previa. El cromatismo no es solo descriptivo, sino que contribuye a construir la ciudad como una entidad viva, asociando el río a una temporalidad mítica en clave genealógica y enfatizando su carácter terrestre más que marítimo.

Frente a esta tradición, Alberti afirma su propia identidad («yo andaluz, y de Cádiz», v. 10) y propone una lectura alternativa: «quiero verte azulado / y un blanco puro al centro, de bandera argentina» (v. 10-11). Desde una perspectiva extranjera, el río se reinterpreta cromáticamente según los colores de la bandera nacional, transformándose en un territorio de negociación entre identidades, imaginarios y pertenencias culturales. Esta idealización se matiza inmediatamente con una conciencia autorreflexiva sobre el acto de representación poética: «Mas hoy tengo –perdona– que verte en tinta china» (v. 12).

En los versos finales, el río se incorpora plenamente a la vida de la ciudad: «Ya que estás en la calle», o sea como si fuera un

habitante más de Buenos Aires o una prolongación de su trama vital, capaz de compartir costumbres y encuentros cotidianos. La invitación a «un whisky en Viamonte y Madero» (v. 14) ubica el poema en una geografía precisa del centro porteño y asocia al río con una sociabilidad moderna y cosmopolita. El inciso final –«aunque tu criollismo para mí no se empaña / por no pedir un mate ni una copa de caña» (vv. 15-16)– introduce un tono irónico y reconoce los códigos culturales locales, filtrados desde la identidad del poeta, sin que ello disminuya la autenticidad del río ni de la ciudad.

Asimismo, la imagen de los barcos («nunca vi en mi vida más barcos en un río», v. 18) refuerza la idea del Río de la Plata como infraestructura monumental, comparable a una vasta arteria capaz de contener un tráfico propio del mar. En este sentido, el río se transforma en una arquitectura horizontal, una llanura líquida («cuando pareces de pronto una llanura», v. 21)[10] que sustituye al espacio terrestre y redefine las proporciones del entorno.

Finalmente, la imposibilidad de un «canto más largo que tu orilla» (v. 30) señala un límite compartido por poesía y arquitectura: ambos aspiran a abarcar la totalidad del paisaje urbano, pero se ven condicionados por el tiempo histórico, que adquiere así una función axial en el poema: («¿Pero quién tiene tiempo de cantar en la tierra / si en el mar de la paz van los barcos de guerra?», vv. 31-32). El cierre reafirma el gesto arquitectónico inicial: cantar el río equivale a erigir un homenaje verbal que fija la ciudad en la memoria, del mismo modo que los «muelles y malecones» (v. 28) la fijan en el espacio físico.

El poema siguiente, *Norte*, constituye un ejemplo particularmente elocuente del modo en que Alberti articula una poética del espacio atravesada por la experiencia del exilio. Desde el primer verso el poeta se inscribe dentro del cuerpo urbano, pero esa pertenencia se halla marcada por una conciencia de extrañamiento que matiza toda la celebración:

[10] Los versos 21-22 –«Río, cuando pareces de pronto una llanura, / yo a caballo quisiera correrte a la ventura»– guardan semejanza con los números 8-9 de la "Canción 8" de *Baladas y canciones del Paraná*: «Yo, a caballo, por su sombra/ busqué mi pueblo y mi casa». (Alberti, 2006, 496).

> Aunque en tu corazón, ciudad, sabes que estoy,
> que vivo en él, que sueño, que sufro y canto, voy
> no por el que la mano municipal te ha dado,
> sino por el que Rossi para ti ha dibujado.
> ¡Qué gracia en líneas negras visitar y en papel
> al General C. M. de Alvear por Bourdelle,
> y tras un ligerísimo rayado prisionera,
> la iglesia del Pilar, minúscula y severa!
> No porque en diminuto te contemple imagines
> que achico la grandeza verde de tus jardines,
> que no sé de Palermo ni de la intimidad
> de tu amoroso y culto Botánico, ciudad.
> (Alberti, 2006, 454, vv. 1-12)

Un rasgo central del poema es la mediación visual y gráfica a través de la cual Alberti accede a la metrópolis. El recorrido no se efectúa «por el que la mano municipal te ha dado, / sino por el que Rossi para ti ha dibujado». La referencia al trazo de Attilio Rossi vuelve a situar al yo lírico en un espacio intermedio entre literatura, dibujo y arquitectura. La ciudad es visitada primero como imagen, como composición de líneas negras sobre el papel, antes de ser transitada como realidad física. De este modo, el poemario se configura como una suerte de cuaderno híbrido en el que el verso dialoga con el gesto gráfico y el sujeto lírico se transforma en un *flâneur*, cuya mirada se deleita en la contemplación del bullicio urbano.

Según avanza, la atención del poeta a monumentos, jardines y edificios –la estatua de Alvear por Bourdelle, la iglesia del Pilar, Palermo, el Jardín Botánico– no responde a un inventario turístico, sino a una percepción filtrada por la miniaturización («en diminuto» v. 9, «minúscula y severa» v. 8) y por la delicadeza del trazo. Esta reducción de escala puede interpretarse como una estrategia de apropiación íntima: el autor convierte la vastedad metropolitana en un espacio legible, acorde con su condición de habitante transitorio. La arquitectura, así, deja de ser mero volumen para transformarse en signo susceptible de ser incorporado al imaginario personal. En

este sentido, el poema establece una tensión significativa entre las formas monumentales asociadas al poder –las mansiones, la «rampante oligarquía» (v. 18), los automóviles de lujo– y una poética que privilegia los espacios de sombra, los árboles, las perspectivas arboladas y los jardines. Alberti declara explícitamente su distancia frente al esplendor social del Barrio Norte, y orienta su canto hacia una geografía vegetal y silenciosa, que exige una contemplación lenta, pausada, más cercana a una ética del recogimiento que a la ostentación. Esta elección evidencia, una vez más, la idea de una ciudad reinterpretada desde la sensibilidad del exiliado, que busca afinidades emocionales antes que símbolos de prestigio. Por otra parte, subraya también la habilidad del autor para hacer surgir el que Roland Barthes (1985, 261) ha definido como el «lenguaje de la ciudad», es decir, la «naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano» (p. 264) o, si se prefiere, su «erotismo»: la enseñanza que podemos extraer de la metrópolis con el fin de descifrarla y de elaborar un código de lo urbano.

Además, el arraigo provisional del poeta se concreta en la segunda mención de la casa de la calle Las Heras, presentada como punto de partida cotidiano: «Aquí vivo hace años» (v. 25). La vivienda adquiere la función de núcleo de estabilidad dentro de una existencia marcada por el desarraigo. No se trata de una casa idealizada, sino de un espacio desde el cual se proyectan los recorridos urbanos y las pequeñas ceremonias diarias, como el paseo matutino hacia Palermo «con Tusca y Aitana» (v. 26). La inclusión de la perra y de la hija no es anecdótica: al contrario, introduce un universo hogareño que humaniza la experiencia del exilio[11]. Aitana es evocada mediante imágenes de ligereza y naturaleza («hilo del aire», «silfo del bosque», «ondina», v. 28), mientras que Tusca aparece descrita con una ternura lúdica. Ambas encarnan formas de arraigo afectivo que atenúan la pérdida de la patria y configuran un microuniverso emocional dentro del espacio urbano extranjero.

[11] Escribe María Teresa León (1999: 419) en su *Memoria de la melancolía*: «Y me asomo al balconcillo del primer departamento, calle Tucumán, en una casa de Victoria Ocampo, la que jamás será olvidada porque fue y es la gran mujer que se desvivió por animar la cultura de su ciudad. Allá, la Tusca, primera de su raza, junto a nosotros velaba sin ladrar los primeros sueños de nuestra hija Aitana».

Hacia el final del poema, la conciencia del exilio se explicita en versos clave: «Más le canta a mi sueño de exilado y poeta / el jardín del Zoológico que el de la Recoleta» (v. 29-30). La contraposición entre el Jardín Zoológico y el cementerio de la Recoleta –claramente dos heterotopías[12]– articula una dialéctica compleja entre vida cautiva y muerte monumental. El primero, espacio de encierro de animales vivos, remite a una existencia sometida a límites, pero aún animada por pulsión vital; el segundo, lugar emblemático del reposo definitivo, asociado además a la memoria ilustre y a la solemnidad histórica, representa una forma de clausura absoluta. Al afirmar su mayor cercanía al zoológico, Alberti no se identifica con la grandeza funeraria ni con la inmovilidad del pasado consagrado, sino con una vida confinada que persiste, respira y sueña aun dentro de la jaula. La imagen del «león enjaulado» (v. 32) viene a ser metáfora del propio sujeto poético: vivo, consciente, despojado de libertad, pero no reducido al silencio. Por consiguiente, el poeta se sitúa en una zona intermedia entre la supervivencia y la privación. Esta condición refleja con precisión la experiencia del exiliado republicano, para quien la vida continúa aunque marcada por la imposibilidad del regreso y por la suspensión de una pertenencia plena.

Asimismo, la «Plaza de Italia» (v. 34), con sus cines, bares y, sobre todo, su «viento de libertad» (v. 35), se configura como un enclave de sociabilidad y circulación que contrasta con los espacios cerrados del cementerio y del zoológico. La plaza aparece como lugar abierto, atravesado por flujos humanos, ocio popular y una vitalidad que atenúa la sensación de aislamiento. En este contexto, la presencia del monumento a Garibaldi adquiere un valor simbólico decisivo. Figura histórica asociada a la lucha por la unificación y la

[12] Recordemos, brevemente, que Michel Foucault (2001, 1571-1581) desarrolla el concepto de heterotopía para referirse a espacios reales que funcionan como "contralugares", es decir, ámbitos diferenciados dentro del orden social que reflejan, cuestionan o invierten los espacios cotidianos. A diferencia de las utopías –que son imaginarias– las heterotopías existen materialmente, pero operan según lógicas distintas a las dominantes. En ellas se superponen tiempos, usos y significados heterogéneos, lo que las convierte en espacios de acumulación, desviación o suspensión de las normas. Ejemplos clásicos incluyen los cementerios, los jardines, los museos, los barcos, los hospitales o las prisiones.

emancipación, Garibaldi encarna un ideal de libertad conquistada mediante la acción y el compromiso. Al situar su homenaje «a sus pies» (v. 37), Alberti inscribe su propia voz poética dentro de una genealogía de combatientes, reforzando una identificación entre el poeta desterrado y el luchador revolucionario. De ahí que, en la pluma del gaditano, la libertad evocada tome la forma de una fuerza histórica y ética, vinculada a la resistencia y a la esperanza, así como al deseo de justicia y retorno. La poesía se convierte, de este modo, en un instrumento capaz de habitar simbólicamente aquello que la historia le ha negado como posesión real.

Distinto, en registro y enfoque, es el corto poema *Belgrano*, subtitulado significativamente *Canción*.

> Por las Barrancas de Belgrano,
> los dos amantes, mano a mano.
>
> Juramentadas sombras ardientes,
> los dos amantes, por las pendientes.
>
> De juramento, juramentados,
> los dos amantes enamorados.
>
> Las hojas nacen, las hojas mueren.
> Los dos amantes jamás se hieren.
>
> Ciudad, te amo. Ciudad, me amas.
> Enamoradas cantan las ramas.
>
> Por las Barrancas de Belgrano,
> los dos amantes, mano a mano.
> (Alberti, 2006, 455, vv. 1-12)

Frente al trazo minucioso y descriptivo de otros textos de *Buenos Aires en tinta china*, aquí Alberti opta por una economía verbal que concentra el sentido en unos pocos elementos: el paseo, la pareja de amantes y el paisaje urbano naturalizado. Esta reducción no empobrece la significación, sino que la intensifica, pues transforma un espacio concreto –las Barrancas de Belgrano– en

escenario de una experiencia afectiva que trasciende lo anecdótico. Basado en la reiteración, la circularidad y el ritmo –rasgos que remiten tanto a la tradición de la lírica popular como a una voluntad de simplificación expresiva– el poema describe el lugar como testimonio de una coreografía amorosa: el movimiento de los amantes «mano a mano» (v. 2) reproduce el fluir suave de las pendientes, mientras que la estructura en dísticos, con versos agrupados en parejas que se responden rítmicamente, contribuye a un efecto musical y armonioso, generando una sensación de repetición y balance que refleja el andar conjunto de los amantes. La ciudad participa de esta suspensión: no es solo escenario, sino entidad capaz de amar y ser amada. La personificación explícita –«Ciudad, te amo. Ciudad, me amas» (v. 9)– establece una triple relación amorosa entre el yo poético, el otro amante y el espacio urbano. En este punto, Alberti no proclama una integración plena, sino una adhesión afectiva que mitiga la fractura del desarraigo. Buenos Aires se convierte en un lugar posible de intimidad, aun sabiendo que su condición permanece marcada por la distancia respecto a España. El texto propone, por eso, una arquitectura sentimental más que monumental: no aparecen edificios ni estatuas, sino un espacio verde que resulta especialmente apto para la poética albertiana del exilio, ya que no impone una presencia aplastante, sino que acoge, permite el paseo, el diálogo y la ensoñación. Así, «Belgrano» configura un microcosmos de armonía dentro de la gran ciudad; una escena de amor que se alza como gesto de resistencia íntima frente a la pérdida; un espacio de posibilidad donde el poeta reconstruye, aunque sea de forma provisional, una geografía afectiva propia.

Una relación más problemática con el espacio urbano es la que aflora de la composición *Oeste*, donde la mirada lírica ya no se posa en un enclave único y acogedor, sino que se confronta con la vastedad, la dispersión y la dificultad de abarcar una ciudad que desborda cualquier intento de apropiación total. Este cambio de perspectiva no supone una ruptura, sino una profundización: de la arquitectura sentimental se pasa a una arquitectura fragmentaria, hecha de retazos, nombres propios, esquinas y recuerdos parciales.

Desde los primeros versos, el poema establece el tono de extrañeza: «Como frecuentemente –ciudad, lo sabes– pasa / no

conocer siquiera del todo nuestra casa» (vv. 1-2). La casa, arquetipo del espacio íntimo, se convierte en símbolo de una relación incompleta con el entorno. El hablante se reconoce desorientado incluso ante lo que debería ser más próximo, y esa desorientación acaba proyectándose sobre el trayecto entero. La irrupción súbita en la Plaza Miserere («heme aquí de improviso –¡miserere!–ante ti», v. 3) subraya el carácter azaroso del itinerario: no hay planificación, sino encuentros fortuitos, propios de un peatón que recorre sin mapa.

Esta experiencia se formula en términos que remiten explícitamente al diálogo entre palabra e imagen, cuando Alberti afirma que es dulce «encontrar un sitio donde soñar sin sueño», aunque ese sitio «sólo viva en diseño» (vv. 5-6). El sustantivo «diseño» es, de nuevo, referencia directa a los dibujos en tinta china de Rossi que acompañan el libro. La ciudad se impone, así, también como imagen gráfica que orienta la mirada del poeta. Alberti no sólo describe Buenos Aires: la lee a través de los dibujos y, a su vez, escribe desde ellos. Se mantiene, de este modo, el hilo, el espacio intermedial en el que arquitectura, ilustración y poesía se alimentan recíprocamente desde el comienzo del libro: la ciudad dibujada se convierte en ciudad imaginada, y la ciudad imaginada, en ciudad escrita.

La enumeración de calles cuyo recorrido desconoce –Cangallo, Bartolomé Mitre, Boulogne-sur-Mer– refuerza la idea de una cartografía incompleta. El yo poético se sitúa en los márgenes del saber urbano: «sólo sé el comienzo» (v. 10). La ciudad es concebida como un organismo en expansión incesante («Eres tan grande, tanto», v. 13), cuya escala excede las capacidades del individuo. Frente a ello, la arquitectura ya no aparece como orden estabilizador, sino como crecimiento continuo, casi desmesurado, que acentúa la sensación de extranjería. En este punto, la condición de exiliado adquiere un peso decisivo. Cuando el hablante se define como «poeta peatón y extranjero» (v. 18), no se trata solo de una autodefinición social, sino de una postura existencial. Su modo de habitar está marcado por la provisionalidad: camina, observa y memoriza, sin llegar a poseer el espacio. La confesión «Me marcharé algún día / y no te habré mirado ni siquiera en tranvía» (vv. 21-22)

introduce una nota abiertamente nostálgica. La añoranza no se dirige únicamente hacia el pasado perdido, sino también hacia una experiencia futura que tal vez nunca se realizará: conocer plenamente, en cada ángulo, la urbe. El horizonte de expectativa del exiliado es, por definición, incierto, y esa incertidumbre impregna el tono del poema.

La segunda parte del texto se construye entonces como un gesto de compensación afectiva. Ante la imposibilidad de abarcar Buenos Aires en su totalidad, el poeta ofrece una constelación de imágenes mínimas:

> Mas cuando me pregunten, ciudad, no desconfies,
> sabré poner los puntos muy bien sobre las íes.
> Diré que el barrio Oeste tiene patios floridos
> y alamedas con cisnes y pasajes perdidos,
> que en Directorio y Doblas hay una balaustrada
> con una melancólica niña siempre asomada,
> que por Yerbal y Artigas pasa un paso a nivel
> y que un gaucho a caballo quiere pasar por él.
> No ocultaré que solo, en Chiclana y Garay,
> sueña un Florencio Sánchez dolorido, que hay
> en Caracas un árbol y un precioso balcón
> y que en lo que te he dicho puse mi corazón.
> Si algo más me preguntan, diré multiplicado,
> ciudad, lo que ya sabes y lo que me he callado.
> (Aberti, 2006, 456, vv. 21-34)

La sección final del poema constituye un verdadero catálogo de microespacios: patios floridos, alamedas con cisnes, pasajes perdidos, una balaustrada con una niña asomada, un paso a nivel donde un gaucho intenta cruzar. Cada elemento funciona como una pieza aislada de una arquitectura dispersa, pero cargada de valor simbólico. La balaustrada, por ejemplo, introduce un componente clásico, casi escultórico, que dialoga con la imagen de la niña melancólica: lo construido enmarca lo humano y, al mismo tiempo, lo poetiza. Asimismo, el paso a nivel a través del cual un gaucho intenta pasar condensa el cruce entre lo urbano y lo rural, entre modernidad e imaginario tradicional: una suerte de viñeta que podría

corresponder tanto a un recuerdo vivido como a una escena surrealista.

Estos fragmentos no aspiran a componer una imagen total de Buenos Aires. Al contrario, su fuerza reside en su condición parcial. Como el propio hablante reconoce, en lo dicho «puse mi corazón» (v. 32): es decir, la ciudad que puede transmitir no es la ciudad real en su totalidad, sino la ciudad filtrada por la emoción. Por todo ello, Alberti transforma el espacio urbano en una construcción teñida de patetismo, semejante a la que aparecía en *Belgrano*, pero ahora atravesada por la conciencia del límite.

Así, *Oeste* configura una poética del habitar basada en la fragmentación. La arquitectura ya no es monumental ni totalizante, sino personal y discontinua. El poeta recorre, roza y nombra Buenos Aires sin poder abrazarla plenamente ni sentirse totalmente integrado en su realidad. Sobresale, por tanto, el vínculo precario y sincero del exiliado que, aun sabiendo que partirá, deja en cada esquina una huella emocional. La ciudad, como en *Belgrano*, sigue siendo un espacio de posibilidad; pero ahora esa posibilidad se construye desde la conciencia de la distancia y desde una cartografía hecha de conmoción más que de planos.

En la última composición del libro, *Flores*, opera un movimiento de condensación extrema. En ella se reducen al mínimo los elementos escénicos y verbales; sin embargo, lejos de empobrecer la significación del texto, esta elección intensifica su carga simbólica. A partir de ello, sus versos pueden leerse como una suerte de destilación de la poética urbana de *Buenos Aires en tinta china*, donde convergen canto, imagen y experiencia afectiva. Desde el punto de vista formal, la extrema brevedad de los versos y la estructura casi circular remiten nuevamente a la canción. La musicalidad simple, basada en repeticiones y paralelismos, aproxima el poema a una lírica popular estilizada, que potencia su tono oral.

El exergo que lo encabeza –«Canción del gaucho a caballo»– establece, desde el umbral, una relación directa con el final de *Oeste*, donde, como se ha visto, aparecía la figura del gaucho detenido ante el paso a nivel. Alberti convierte así una imagen secundaria del texto anterior en eje estructural del nuevo. Esta operación refuerza la continuidad interna del libro y subraya la lógica de encadenamiento que organiza la colección: los poemas dialogan entre sí, se responden y se prolongan. El gaucho a caballo, figura tradicional-

mente asociada al espacio abierto de la pampa, ahora irrumpe en el ámbito urbano, encarnando una tensión entre lo rural o, mejor dicho, el imaginario nacional argentino y la experiencia moderna de la metrópolis.

Desde el primer verso –«Por el paso a nivel, ciudad, te espero»– se reinstala el motivo de la espera, ya presente de forma latente en textos anteriores. Esta última configura una postura existencial: el hablante no avanza, no cruza, permanece en un umbral. El paso a nivel constituye, así, un dispositivo arquitectónico cargado de valor simbólico, lo cual viene a decir que no es solo un elemento de la infraestructura urbana, sino un espacio de suspensión. En términos poéticos equivale a una frontera entre el deseo y su cumplimiento, entre el movimiento y la inmovilidad.

La reiteración obsesiva de los topónimos –«Entre Yerbal y Artigas» (vv. 2, 5, 6)– construye un anclaje espacial preciso que, sin embargo, se vuelve casi abstracto por efecto de la repetición. Como en otros textos de la serie, el nombre propio cumple un doble papel: señala un lugar concreto de Buenos Aires y, al mismo tiempo, lo transforma en emblema de una geografía interior. La ciudad, así, se presenta como punto fijo alrededor del cual gira la disposición anímica del yo lírico.

El sintagma «me muero» (v. 4) introduce una hipérbole que no debe leerse literalmente, sino como una intensificación del anhelo. Morir equivale aquí a no ser correspondido, a no recibir la mano tendida de la ciudad: «Si no me das la mano, me muero» (v. 10). El gesto remite, de forma elíptica, al motivo de *Belgrano* («los dos amantes, mano a mano» v. 2), estableciendo una red de resonancias internas. Si allí la mano simbolizaba una armonía ya alcanzada, en *Flores* representa un deseo todavía insatisfecho. Se pasa, así, de la imagen del paseo compartido a la del encuentro postergado.

El verso aislado «Mi caballo en las calles se fatiga» (v. 3) concentra de manera notable la tensión entre cuerpo, espacio y arquitectura urbana. Animal asociado al galope y al movimiento libre, el corcel se cansa en las calles, es decir, en un entorno pensado para otros ritmos y otros medios de transporte. Esta fatiga puede leerse como metáfora del propio hablante lírico, cuyo modo de estar en la ciudad resulta, en cierta medida, siempre incómodo. La

arquitectura urbana no es hostil, pero tampoco plenamente acogedora: es un espacio que se recorre con esfuerzo.

Los cuatro versos finales que, como se ha dicho, representan el éxplicit del volumen, introducen un cambio de plano decisivo:

> *El canto, con el libro, ciudad, aquí termina.*
> *Verso y línea se unieron para ti en tinta china.*
> *A. Rossi hizo el dibujo y R. Alberti el cantar.*
> *Si nos olvidas, nuestro no será el olvidar.*
> (Alberti, 2006, 457)

El poeta no solo se despide del viaje presentado hasta ahora, sino que hace referencia directa a la naturaleza intermedial del proyecto. Verso y línea –poesía y dibujo– se presentan como prácticas convergentes, unidas en un mismo gesto de ofrenda a la ciudad. La mención nominal de Attilio Rossi (se trata de la tercera ocurrencia) y del propio Alberti subraya el carácter consciente y programático de esta colaboración. La ciudad no es sólo tema, sino también destinataria de un objeto artístico complejo que integra palabra e imagen. El último verso, además, introduce una dimensión ética y memorial: aunque la ciudad olvide a sus autores, ellos no la olvidarán. Esta afirmación resume, con sobriedad, la posición del exiliado tal como se ha ido construyendo a lo largo del libro. No hay apropiación plena del espacio, pero sí fidelidad hacia él. La arquitectura de Buenos Aires, trazada en tinta china y en versos, se convierte en archivo de una experiencia transitoria, pero intensamente vivida. En consecuencia, *Flores* y el éxplicit final sellan *Buenos Aires en tinta china* como una obra en la que la ciudad es simultáneamente paisaje, interlocutora y construcción artística. La mirada del exiliado, entre nostalgia y deseo, encuentra en la alianza entre poesía y dibujo una forma de habitar simbólicamente un espacio que nunca llega a ser del todo propio, pero que, precisamente por ello, se vuelve profundamente significativo.

Conclusiones

En conclusión, no cabe duda de que a lo largo del libro se manifiesta una confluencia coherente entre las dos modalidades artísticas, orientada a la representación de Buenos Aires desde sus singularidades históricas y culturales, encarnadas tanto en la arquitectura como en las figuras humanas que la habitan. El espacio urbano se ofrece simultáneamente a la mirada a través de los dibujos de Rossi y a la imaginación mediante la subjetividad lírica de Alberti, configurando así una doble vía de acceso a la urbe que no funciona por simple acumulación de registros, sino por interacción constante entre percepción visual y construcción verbal. En este entramado verbo-visual se configura una relación de complementariedad explícita, pero también dinámica, en la que cada lenguaje amplía, tensiona y reinterpreta al otro, generando un espacio híbrido donde la ciudad deja de ser mero objeto de representación para convertirse en dispositivo de lectura, de experiencia y de memoria. En este sentido, las múltiples alusiones internas de cada poema a los dibujos que lo acompañan no constituyen simples referencias descriptivas ni elementos paratextuales secundarios, sino que revelan una estructura de correspondencias sistemáticas que atraviesa la obra. Ello sugiere que los textos poéticos no operan de manera autónoma, sino como ejes articuladores y organizadores de las series gráficas correspondientes a cada sector de la ciudad, estableciendo un sistema de circulación de sentido en el que la imagen no ilustra el verso ni el verso comenta la imagen, sino que ambos se coimplican en la producción de una misma forma de conocimiento urbano. De este modo, la lectura del libro exige una doble competencia interpretativa, capaz de reconocer tanto la lógica del trazo como la del discurso poético, en una interacción que desplaza los límites tradicionales entre literatura y artes visuales.

Estamos, por tanto, ante algo más que una simple representación mimética de la capital argentina: se trata de una auténtica exploración espacio-discursiva de la ciudad, concebida como un organismo complejo en el que confluyen historia, memoria, experiencia sensible y construcción simbólica. Buenos Aires no aparece únicamente como un referente externo, sino como un campo de fuerzas en el que el sujeto exiliado reconfigura su relación con el mundo a través del acto simultáneo de ver, dibujar y

escribir. En definitiva, el libro evidencia como la ciudad no preexiste como totalidad cerrada, sino más bien como un laboratorio en el que ella se transforma, se constituye en el propio acto de ser dibujada y escrita, es decir, en la tensión continua entre visualización y verbalización lírica.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI. Rafael. (2006). *Poesía III*. Jaime Siles (ed.). Barcelona. Seix Barral.

BACHELARD. Gaston (1975) *La poética del espacio*. México. Fondo de Cultura Económica.

BARTHES. Roland. (1985) *La Aventura semiológica*. Barcelona. Ediciones Paidos

BARTLETT. Arthur. (1984) *Dibujar y pintar el paisaje*. Madrid. Hernán Brune.

BENJAMIN. Walter (2005) *El libro de los pasajes*. Madrid. Akal.

ERMILIOZZI, Irma. (2003) «Buenos Aires: "Nuestro no será el olvidar"». *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*. Manuel Ramos Ortega, José Jurado Morales (coords.). Cádiz. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

FOGO VILA. Juan Carles. (2017) *Los espacios habitados de Rafael Alberti*. La Habana. Colección sur.

FOUCAULT. Michel. (2001) «Des espaces autres, hétérotopies». *Dits et écrits II (1976-1988)*. Paris. Gallimard.

GOLDAR. Ernesto. *Los argentinos y la guerra civil española*. Buenos Aires. Contrapunto. 1986

GONZÁLEZ BRIZ. María de los Ángeles (2004) «Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera». *El color de la poesía: Rafael Alberti en su siglo*. Gonzalo Santoja (coord.). I. 393-413.

HERNÁNDEZ QUINTELA. Iván. (2010) *Guía para la navegación urbana*. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana.

LEFEBVRE. Henri. (2013) *La producción del espacio*. Madrid. Capitán Swing.

LEÓN. María Teresa. (1999) *Memoria de la melancolía*. Madrid. Castalia.

MADERUELO. Javier. (2010) «El paisaje urbano». *Estudios Geográficos*. LXXI (269). 575-600.

MARTÍNEZ DE PISÓN. Eduardo. (2010) «Saber ver el paisaje». *Estudios Geográficos*. LXXI (269). 395-414.

PERSIN. Margaret Helen. (1997) *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth Century Spanish Poetry*. Lewisburg-London. Bucknell University Press-Associated University Presses.

PONCE CÁRDENAS. Jesús. (2014) *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid. Editorial Fragua.

ROSSI. Attilio. (1951) *Buenos Aires en tinta china. Dibujos de Attilio Rossi*, *prólogo de Jorge Luis Borges, poema de Rafael Alberti*. Buenos Aires. Losada.

SENNET. Richard (1991). *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal.

WINTERS HEFERNAN. Alexander James. (2004) *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London-Chicago, The University of Chicago Press.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 85-115
https://doi.org/10.55422/bbmp/1227

ENTRE LA PLUMA Y EL PINCEL: GERARDO DIEGO ANTE VEINTIOCHO PINTORES ESPAÑOLES

Roberta ALVITI
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
ORCID: 0000-0002-7739-2327

Resumen
El presente estudio analiza *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975) de Gerardo Diego como objeto crítico unitario, a partir del estudio en profundidad de cinco capítulos representativos: Agustín Riancho, Juan Gris, Nicanor Piñole, José Gutiérrez Solana y Pablo Picasso. Se propone el modelo analítico «IDA-VUELTA-IDA» para describir la estructura de reciprocidad que organiza la relación entre Diego y los pintores que estudia: el poeta escribe sobre el pintor («IDA»), el pintor retrata al poeta («VUELTA»), -o viceversa-, y el libro absorbe ese retrato, o el texto de Diego, o como testimonio de la relación (segunda «IDA»). Se argumenta que este mecanismo no describe una secuencia cronológica verificable sino una estructura de sentido que el volumen construye retrospectivamente en el momento de su publicación, convirtiendo medio siglo de escritura dispersa en una arquitectura coherente de la reciprocidad. El análisis se sitúa en el marco de la teoría interartes y de los estudios sobre la Generación del 27 y las artes plásticas.

Palabras clave: Gerardo Diego; poesía y pintura; Generación del 27; *ekfrasis*; interartes; «IDA-VUELTA-IDA»; crítica de arte española.

Abstract
This study analyses Gerardo Diego's *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975) as a unified critical object, through close reading of five representative chapters: Agustín Riancho, Juan Gris, Nicanor Piñole, José Gutiérrez Solana, and Pablo Picasso. The article proposes the analytical model «IDA-VUELTA-IDA» («OUT-RETURN-OUT») to describe the structure of reciprocity that organises Diego's relationship with the painters: the poet writes on the painter («IDA»), the painter portrays the poet («VUELTA»), and the book incorporates that portrait or Diego's text as documentary evidence of the relationship (second «IDA»). The article argues that this mechanism does not describe a verifiable chronological sequence but a structure of meaning that the volume constructs retrospectively at the moment of publication, transforming fifty years of dispersed writing into a coherent architecture of reciprocity. The analysis is framed within interarts theory and studies of the Generation of '27 and the visual arts.

Keywords: Gerardo Diego; Poetry and Painting; Generation of '27; *ekphrasis*; Interarts; «IDA-VUELTA-IDA»; Spanish Art Criticism.

1. INTRODUCCIÓN

En 1975, a sus setenta y nueve años y casi al término de una trayectoria poética que había comenzado con los primeros ensayos creacionistas de los años veinte, Gerardo Diego (Santander, 1896–Madrid, 1987) publica con Ibérico Europea Ediciones un volumen singular: *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. El libro condensa cincuenta años de escritura sobre la pintura española del siglo XX —desde 1921 hasta 1972— y constituye un testimonio de primera mano sobre artistas que Diego trató, admiró y, con frecuencia, cantó en verso.

El volumen reúne textos críticos, prosas poéticas y poemas sobre veintiocho pintores españoles del siglo XX, desde los maestros de la generación anterior —Regoyos, Riancho, Solana— hasta los contemporáneos de Diego en la vanguardia —Gris, Picasso, Cossío, Palencia, Dalí—, pasando por los pintores cántabros y asturianos con quienes compartió territorio y amistad —Piñole, Gerardo de Alvear, Eduardo Vicente—. Cada sección en prosa va acompañada de una cuidada selección de reproducciones de obras del pintor tratado, de modo que el volumen funciona simultáneamente como ensayo crítico y como álbum visual que materializa el intercambio que describe. El espectro cronológico abarca desde los nacidos en las primeras décadas del siglo XX (Dalí, 1904; Eduardo Vicente, 1909; Álvaro Delgado, 1922) hasta los de los años noventa del siglo XIX; el espectro estético, desde el paisajismo naturalista hasta el cubismo y el surrealismo. Lo que unifica esta heterogeneidad no es un criterio histórico ni estilístico sino uno estrictamente personal: todos, salvo Regoyos —pintor vasco fallecido en 1913, al que Diego no pudo conocer personalmente— y Picasso, fueron amigos o conocidos directos del poeta.

Aparecido en el contexto de la revisión crítica de la Generación del 27 que la crítica española estaba entonces acometiendo, el libro pasó relativamente inadvertido; y sin embargo, como se pretende demostrar en las páginas que siguen, se trata de uno de los documentos más reveladores sobre la relación entre poesía y pintura en la España del siglo XX y sobre el lugar específico que Diego ocupa en esa relación.

El título del volumen encierra ya una declaración de método que merece detenida atención. La coda —*vistos por un poeta*— no es un mero complemento circunstancial: es el umbral hermenéutico que condiciona toda lectura posible. Diego no aspira a ejercer la crítica de arte en sentido técnico o histórico, sino a dar cuenta de la experiencia de un poeta ante la pintura. La mirada que organiza el libro no es la del historiador del arte ni la del teórico de la forma, sino la de quien ha aprendido a ver la imagen desde la palabra y a escribir desde la imagen. Este entre-dos —la tensión productiva

entre pluma y pincel— es el espacio específico que el volumen habita y que el presente trabajo pretende cartografiar.

El libro de Diego se organiza como una colección de prosas y poemas sobre pintores, pero también como un mapa de relaciones asimétricas entre el poeta y los artistas plásticos, relaciones que van del intercambio recíproco más completo —en algunos casos el poeta retrata al pintor, el pintor retrata al poeta, el libro incluye el retrato— hasta la contemplación a distancia de quien no llega a conocer personalmente a su objeto de estudio.

Se propone denominar a esta estructura profunda mecanismo «IDA-VUELTA-IDA»: el poeta escribe sobre el pintor —primer gesto poético— («IDA»); el pintor retrata al poeta («VUELTA»), y el libro absorbe el retrato como documento de la relación (segunda «IDA»). Este es el caso en el que el mecanismo funciona en plenitud —como ocurre en el capítulo sobre Piñole— el libro deja de ser una crítica de arte para convertirse en un objeto meta-artístico, en un espacio donde la palabra y la imagen se pliegan sobre sí mismas y se miran mutuamente.

Conviene precisar, sin embargo, que el modelo «IDA-VUELTA-IDA» no pretende describir una secuencia cronológica verificable en cada caso, sino una estructura de sentido que el volumen construye retrospectivamente. Los ensayos y poemas que componen *28 pintores* fueron producidos a lo largo de cinco décadas en circunstancias heterogéneas —catálogos, conferencias, necrológicas, poemas de ocasión—, y Diego no controla el orden en que se generaron los intercambios.

Lo que sí controla, en 1975, es el acto editorial: la decisión de reunir texto crítico y retrato pictórico en un mismo espacio tipográfico. Es ese gesto el que produce la circularidad. El libro no documenta una reciprocidad ya existente: la crea, o mejor, la formaliza. Como el propio Diego reconoce en la «Explicación» que abre el volumen, «cualquiera circunstancia servía de estímulo: una exposición, una visita al estudio del artista, una solicitud ajena o propuesta mía de conferencia, un ensayo, un artículo» (Diego, 1975, 11-12): la variedad de los estímulos excluye cualquier orden preestablecido. La cronología real de cada intercambio resulta, en este sentido, irrelevante para el análisis estructural: lo que importa

es que en el objeto-libro coexisten la mirada del poeta sobre el pintor y, a veces, la mirada del pintor sobre el poeta, y que esa coexistencia es el resultado de una elección compositiva deliberada. Si el retrato precede al texto crítico, ello demuestra que Diego, en el acto editorial de 1975, ha elegido asociar su escritura a una imagen ya existente: la circularidad es una construcción consciente, no un efecto espontáneo. Si, por el contrario, el retrato sigue al texto crítico, se documenta una secuencia «IDA-VUELTA» real y verificable, de la que el libro representa el tercer tiempo auténtico.

En ambos casos, la tesis de la estructura lógica —y no cronológica— del modelo no queda refutada sino confirmada: el volumen de 1975 neutraliza las cronologías particulares dentro de una misma estructura de sentido, produciendo una reciprocidad que trasciende el orden en que fue generada.

Sin embargo, el intercambio entre poeta y pintor no siempre se realiza en su forma completa. Los cinco casos que se analizan en el presente trabajo representan otros tantos grados de realización de la estructura recíproca.

En Piñole, la circularidad es perfecta. En Juan Gris, la intensidad afectiva y la afinidad creacionista son máximas, pero el intercambio plástico no se materializa en un retrato. En Riancho y Solana, la relación se construye desde la admiración y la amistad cántabra, pero la dirección de la mirada sigue siendo predominantemente unidireccional.[1] Y en Pablo Picasso, finalmente, la reciprocidad es estructuralmente imposible: Diego confiesa sin ambages la distancia irreductible que separa la veneración crítica del conocimiento personal, y convierte esa distancia en el tema mismo de su escritura.

[1] La afirmación merece una precisión. En el caso de Riancho, la unidireccionalidad es estructural e insalvable: la distancia de cincuenta y cinco años entre ambos hace imposible cualquier intercambio simétrico, y no existe documento que acredite un reconocimiento explícito del pintor hacia Diego como poeta. En el caso de Solana, en cambio, la unidireccionalidad es solo aparente: Diego declara en sus textos sobre Solana que fue Solana quien le enseñó a ver la España negra, y esa transmisión de mirada del pintor al poeta constituye una forma de reciprocidad inversa e implícita que no se materializa en un retrato pero que opera con eficacia equivalente. Los dos casos, aunque acumulados en la misma frase, responden a lógicas distintas.

En Diego, la reciprocidad toma una forma específica: no la del artista que practica varias artes simultáneamente, sino la del poeta que hace de la amistad con el pintor el fundamento epistemológico de su crítica. Solo se puede escribir bien sobre quien se conoce: sobre quien te ha retratado, sobre quien has visto pintar, o con quien has hablado de pintura: la *ut pictura poesis* horaciana se convierte en Diego en una *ut amicitia poesis*: una poética de la amistad como condición de posibilidad de la *ekfrasis*.

Esta gradación del mecanismo recíproco no es un defecto estructural del libro sino precisamente su arquitectura más íntima. Al situar en el mismo alfabeto de pintores a un Piñole y a un Picasso, a un Riancho y a un Gris, Diego no está equiparando relaciones sino trazando un espectro de posibilidades de la mirada poética sobre la pintura: desde la compenetración fraternal hasta la admiración ante lo inaccesible. El libro resulta ser así, en su conjunto, una fenomenología de la relación entre el poeta y el pintor que sitúa en el contexto exacto donde cobra todo su sentido.

Las páginas que siguen recorren cinco de esos veintiocho pintores —Riancho, Gris, Piñole, Solana y Picasso—, elegidos porque entre ellos articulan todas las modalidades posibles del intercambio: la asimetría generacional, el intercambio interrumpido por la muerte prematura del pintor, la reciprocidad plena, la transmisión invisible de mirada y la veneración sin contacto. En el presente ensayo, cada pintor ocupa un capítulo propio, precedidos todos de esta introducción y seguidos de un apartado de conclusiones. El principio de selección es el mismo que organiza el libro en su conjunto: como declara Diego en la «Explicación» que abre el volumen, los pintores reunidos eran en su mayoría «mis contemporáneos» y «mis amigos» (Diego, 1975, 11-12), y la escritura crítica nace siempre de una relación vivida —de quien te ha retratado, de quien has visto pintar, o con quien has hablado de pintura—; cuando esa relación falta, como en el caso de Picasso, la escritura debe transformarse para compensar su ausencia.

Los cinco pintores elegidos representan otras tantas modalidades de esa relación vivida. Riancho encarna el intercambio asimétrico entre generaciones: la distancia de cincuenta y cinco años hace imposible la reciprocidad directa, y Diego la sustituye por una

fidelidad al territorio compartido. Juan Gris representa el intercambio truncado por la muerte: la afinidad intelectual entre creacionismo y cubismo es máxima, pero la muerte de Gris en 1927 —el mismo año en que Diego redacta su ensayo— transforma la crítica en elegía antes de que el intercambio pueda realizarse. Nicanor Piñole es el único caso de intercambio pleno y documentado: el *Retrato de Gerardo Diego* que el pintor gijonés ejecutó, y que se reproduce en la primera página del capítulo, materializa la circularidad que en todos los demás casos solo puede insinuarse. Solana representa el intercambio invisible: no hay retrato, pero Diego confiesa que fue Solana quien le enseñó a ver el viento sur, y esa transmisión de mirada es la forma más duradera de reciprocidad. Picasso, finalmente, es el caso límite: la única relación posible con quien nunca se conoció es la que el lenguaje poético puede construir unilateralmente, convirtiendo la imposibilidad en tema y en forma.

Gerardo Diego no es únicamente el sujeto enunciante del libro: es, además, en alguno de sus capítulos, el modelo que posa. El caso más evidente lo ofrece el capítulo dedicado a Nicanor Piñole, cuya sección inicial reproduce el *Retrato de Gerardo Diego* pintado por el artista gijonés. Diego contempla aquí al pintor que le ha contemplado a él; el crítico se convierte en objeto del pincel que estudia. Esta distribución de funciones es lo que Diego entiende por arte plural: no la suma de artes practicadas por un mismo artista, sino la confluencia de lenguajes distintos sobre un territorio compartido.

El volumen ofrece, a este respecto, una prueba material de una elocuencia excepcional. En total, además de Piñole, cinco pintores incluidos en el libro han retratado a Diego: Bores, Vázquez Díaz, Alvear, Vicente y Delgado. Diego no es solo el sujeto que mira: es también el objeto mirado, el retratado, el que ha posado. Esta inversión de roles —el crítico convertido en modelo— es la materialización más elocuente del mecanismo «IDA-VUELTA-IDA»: los pintores han respondido a la escritura de Diego con la única forma de respuesta que les es propia. El caso del retrato de Álvaro Delgado merece atención específica. Es el único que aparece dos veces en el volumen: en blanco y negro en el cuerpo del libro, y

en color en la solapa anterior. Esta doble presencia no es un accidente editorial: Diego —o el editor con su aquiescencia— ha elegido que el retrato del poeta sea lo primero que el lector vea antes de abrir el libro. El crítico se presenta como objeto de la misma práctica que estudia: antes de leer sus ensayos sobre los pintores, el lector ve cómo un pintor ha visto al poeta. La solapa funciona así como umbral semántico —en el sentido preciso que Genette (1987) da al término en su teoría del paratexto—: anuncia que este libro ha sido escrito por alguien que no solo ha mirado a los pintores sino que ha sido mirado por ellos. La credencial del crítico no es solo su erudición sino su visibilidad como sujeto pictórico. En el retrato de Delgado sobre la solapa, la «VUELTA» sale de los límites del libro y se convierte en su imagen pública: el intercambio entre pluma y pincel se hace visible antes incluso de que comience la lectura.

El presente estudio se limita, pues, a cinco casos representativos. Queda abierto, para investigaciones futuras, el análisis de los veintitrés capítulos restantes —Zuloaga, Vázquez Díaz, Regoyos, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, entre otros—, cuyo examen permitirá verificar, ampliar o matizar la gradación del intercambio aquí propuesta.

2. RIANCHO, O LA MITOLOGÍA COMO FUNDAMENTO DE LA CRÍTICA

El libro de Diego se abre con Agustín Riancho (1841-1929; cf. Carretero Rebés y Bedia Casanueva, 1997), el decano de los pintores cántabros, y esta posición inaugural no es casual. Riancho es el primer pintor que Diego vio de cerca, el primero ante el cual sintió la doble exigencia de la prosa y del verso, y el primero en quien ensayó lo que podría llamarse su método crítico fundamental: la transformación de la experiencia visual en acto mítico. El título del capítulo —«Mitología de Agustín Riancho»— no es una metáfora decorativa sino una declaración teórica. Diego no se propone historiar la obra del pintor ni catalogar sus períodos: se propone construir el mito del artista, entendiendo el mito como la única forma de verdad que puede alcanzar quien contempla desde dentro.

El encuentro inicial, tal como Diego lo reconstruye en la sección titulada «El hombre», tuvo lugar en el viejo muelle de tablas de Santander, cuando el joven poeta se topó con «un hidalgo nobilísimo y admirable, de pergeño entre rural y cortesano, una especie de don Quijote del siglo XIX» (Diego, 1975, 15). La descripción cervantina no es accidental: Riancho aparece desde el primer instante como figura literaria además de plástica, como personaje que existe ya en el registro de la ficción elevada. Esta primera operación crítica —la literaturización del pintor— es característica del método dieguino y reaparecerá, con variantes, en todos los casos estudiados en el presente trabajo.

Pero el encuentro de Diego con Riancho pertenece al orden de la admiración generacional, no al de la reciprocidad entre iguales: cuando Diego frecuentó al pintor en las exposiciones del Ateneo de Santander, Riancho rondaba los ochenta años y Diego era un joven poeta en formación.

La diferencia de edad —cincuenta y cinco años— hace estructuralmente imposible la reciprocidad que el intercambio requiere en su forma completa. Riancho no pudo retratar a Diego como Piñole lo haría décadas más tarde; entre ellos existía una asimetría infranqueable, la del maestro ante el discípulo. Esta asimetría, lejos de empobrecer la relación crítica, la enriquece de un modo específico: Riancho se convierte para Diego en una figura paterna de la pintura, en un modelo de vocación ascética y de fidelidad a la tierra que el poeta interiorizará como ética artística.

El mecanismo «IDA» funciona aquí en una forma que podría llamarse escritura póstuma: Diego escribe la prosa «Mitología de Agustín Riancho» en 1942, trece años después de la muerte del pintor, y el poema «Riancho (Entrambasmestas)» en 1960, treinta y un años después. Ambos textos son actos de resurrección y de deuda: la crítica opera en el tiempo diferido de la elegía.

La estructura del ensayo en dos secciones —«El hombre» y «El artista y su mitología»— reproduce a escala microtextual el movimiento que el libro realiza en su conjunto: primero el testimonio personal, luego la reflexión estética. La primera sección narra la trayectoria vital de Riancho y da voz a una carta dirigida al mecenas José Cabrero Mons, en la que el pintor octogenario habla

de su obra en presente absoluto: «Ahora es cuando verdaderamente empiezo a pintar. Cuando empiezo a ver la hermosa Naturaleza y comprendo lo que son las Bellas Artes. Voy a pintar mejor que nunca gracias a la bondad de ustedes para conmigo» (Diego, 1975, 18).

La paradoja vital —alcanzar su expresión más auténtica a los ochenta años— es para Diego la prueba más convincente de que Riancho no ha pintado imitativamente, sino que ha ido acercándose, toda la vida, a la Naturaleza, y que solo al final la Naturaleza y el pintor se han fundido en una misma cosa. La segunda sección eleva este material biográfico al rango de mito. Diego establece una analogía explícita entre Riancho y figuras consagradas de la tradición artística occidental: «Riancho es un caso como el del Greco, como el de Goya, como el de Beethoven, como el de Góngora» (Diego, 1975, 22). La comparación no es retórica: Diego afirma que estos artistas comparten una misma estrategia vital, la de sacar fuerzas de flaqueza, de convertir la limitación en acelerador de la grandeza.

La sección central del ensayo, titulada «El artista y su mitología», expone con precisión inusual en un texto crítico la teoría estética implícita en el título. Diego distingue entre dos modos de entrega artística: el que se quema «en una esplendorosa llamarada final» —la de los artistas temperamentales— y el que, como Riancho, prepara pacientemente la leña durante ochenta años para «trasustanciarse en pavesas e írsenos de entre las manos, dejándonos como testamento dos docenas de lienzos» (Diego, 1975, 29). En la segunda modalidad, la obra final no es decadencia sino destilación: el artista ha interiorizado la naturaleza hasta tal punto que ya no la representa sino que la es. Sus últimos cuadros —esas nieves, esos árboles, esas aguas del Luena y el Pas— son, en palabras de Diego, «el mito original» del pintor, «la ontología del agua, el agua de antes de crearse el mundo» (Diego, 1975, 23).

Para sostener esta lectura, Diego cita sus propios versos creacionistas dentro del ensayo —una estrofa de su *Fábula de Equis y Zeda* (1932)— como prueba de la legitimidad del mito como categoría estética aplicable a la pintura: «Es la hora exacta de los capiteles / que pliegan sus follajes convecinos / La historia ya de los

amantes fieles / se reduce a muy pocos Apeninos» (Diego, 1975, 23).

El poema de 1960, «Riancho (Entrambasmestas)», completa el gesto poético con una economía formal que contrasta deliberadamente con la amplitud de la prosa. Compuesto en redondillas octosílabas, metro de estirpe popular, afín a la sencillez monacal que Diego atribuye al pintor, el poema resucita a Riancho en tiempo presente y lo restituye a su paisaje natal: «Riancho en Entrambasmestas. / Allá va Don Agustín / —policromado el batín— / por gándaras y florestas. // Desde Luena hasta la Vega / no hay olmo, fresno o cagiga / que no le sepa y bendiga / en lengua de hoja pasiega» (Diego, 1975, 30).

El pintor camina entre los árboles que ha pintado toda su vida, y esos árboles le reconocen, se bendicen en un idioma compartido —«lengua de hoja pasiega»— que es también el idioma de la poesía creacionista. El adjetivo «francisco» de la quinta estrofa resume el ideal estético que Diego ve en Riancho: una pintura que no impone al paisaje categorías externas, con la misma renuncia al artificio que caracteriza el espíritu de Asís. La estrofa final —«Qué profundidad de entraña. / Qué entrega de corazón. / Tan hermosa exaltación / nunca gozó la Montaña» (Diego, 1975, 30)— cierra el poema con un juicio que es también una celebración colectiva.

El caso Riancho revela la primera modulación del intercambio: cuando la reciprocidad plástica es imposible por razones generacionales, Diego la sustituye por la del paisaje compartido como fundamento de la mirada. No hace falta que el pintor retrate al poeta si ambos han sido retratados por la misma Naturaleza.

3. JUAN GRIS: DEVOCIÓN, ELEGÍA Y LA RECIPROCIDAD IMPOSIBLE

Si el capítulo dedicado a Riancho inaugura el libro con el tono elegíaco del testimonio generacional, el dedicado a Juan Gris representa su momento de mayor intensidad intelectual y afectiva. Aquí Diego no escribe sobre un maestro venerado desde la distancia de la juventud: escribe sobre un igual, sobre alguien con quien había

compartido los años de formación en el París de las vanguardias y cuya muerte en 1927 —el mismo año en que Diego redacta el ensayo y el poema que componen el capítulo— transforma la crítica en elegía antes de que haya podido terminarse.

Los dos textos que resultan de este proceso —«Devoción y meditación de Juan Gris» y «Liebre en forma de elegía»— son, probablemente, la pieza más lograda del libro y la que plantea con mayor agudeza el problema central que el presente trabajo estudia: qué ocurre con el intercambio cuando la reciprocidad es imposible no por razones generacionales, como en Riancho, sino por la irrupción de la muerte.

El título del ensayo, «Devoción y meditación de Juan Gris», merece atención antes que su contenido. «Devoción» y «meditación» son categorías de la práctica religiosa, no de la crítica de arte; Diego las elige conscientemente para designar su relación con Gris porque entiende que ante ciertos artistas la crítica no basta, que hace falta una actitud contemplativa, interior, que se parece más a la oración que al análisis. Esta elección terminológica no es casual: en todo el libro, Diego reserva el vocabulario religioso para los pintores con quienes su vínculo es más profundo. Con Riancho habla de mito; con Gris, de devoción. Ambas palabras señalan el límite donde la crítica se convierte en otra cosa.

El ensayo, publicado originalmente en la *Revista de Occidente* (julio-septiembre 1927; ahora en Morelli, 2022, 285), pocas semanas después de la muerte del pintor, se articula en torno a tres núcleos. El primero es biográfico: Diego reconstruye la vida de José Victoriano González-Pérez —Juan Gris— desde su nacimiento en Madrid en 1887 hasta su muerte prematura en 1927, «apenas doblado el cuarenteno cabo de la Buena Caridad» (Diego, 1927, 162).

La reconstrucción dieguina anticipa en su método los grandes estudios monográficos posteriores sobre el pintor —Kahnweiler (1946), cuya monografía sigue siendo la referencia biográfica fundamental; Cooper (1977), con el catálogo razonado de la obra pintada; y Green (1992), con el análisis más completo de su posición dentro del cubismo internacional—, aunque su propósito es radicalmente distinto: no el catálogo científico sino el testimonio

de quien mantuvo con Gris una amistad entrañable. El segundo es técnico y teórico: el método pictórico de Gris según sus declaraciones en *L'Esprit Nouveau* (1921) y su conferencia de la Sorbona (1924), publicada en *The Transatlantic Review* en el mismo año. Ambos textos pueden leerse ahora en Gris (2008, 460-461 y 463-476).

El tercer núcleo es comparatista: se propone demostrar que el cubismo de Gris y el creacionismo de Diego son movimientos paralelos. Se trata, sin duda, de la parte más reveladora para los fines del presente trabajo, porque muestra hasta qué punto la crítica dieguina funciona como un espejo oblicuo: Diego escribe sobre Gris para hablar también de sí mismo, para legitimar su propia poética a través de la autoridad del pintor amigo. La clave está en la fórmula que Gris enunció y Diego cita con énfasis: «Esta *pintura es a la otra pintura* lo que *la poesía a la prosa*» (Diego, 1975, 86; cursiva nuestra).

La fórmula de Gris no es una mera analogía decorativa sino el núcleo teórico de su método. Gris afirma que el cubismo no es un estilo pictórico entre otros, sino un lenguaje de otro orden: más concentrado, más autónomo respecto a la representación de la realidad, igual que la poesía lo es respecto a la prosa. Diego recoge esta analogía y la lleva un paso más allá: si existe una pintura que es a la pintura lo que la poesía es a la prosa, debe existir también una poesía que sea a la poesía lo que esa pintura es a la otra pintura —es decir, una poesía igualmente radical en su autonomía respecto al mundo representado. Esa poesía, concluye Diego, es el creacionismo de Vicente Huidobro, movimiento paralelo al cubismo de Gris en su principio fundamental: crear, no imitar. El triángulo Gris-Huidobro-Diego se cierra así en el interior de la prosa crítica: al identificar en el creacionismo el correlato poético de la pintura de Gris, Diego no solo traza un paralelismo histórico sino que legitima su propia poética a través de la autoridad del pintor amigo.

El elogio de Gris es, entre líneas, una declaración de poética del propio Diego. La devoción al pintor es inseparable de la autodefensa del poeta. Prueba de ello es la dedicatoria de los *Poemas Árticos* de Huidobro —«a Juan Gris y Jacques Lipchitz el escultor del cubismo recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón

de Francia»— (Huidobro, 2018 [1918], 7), que Diego evoca en el ensayo como documento de la conciencia compartida de estar creando un arte nuevo.

El método pictórico de Gris se articula, según la exposición de Diego, en torno a la inversión del proceso representativo habitual. Mientras Cézanne parte de una botella concreta para llegar a un cilindro, Gris parte del cilindro para llegar a una botella determinada: «De un cilindro yo hago una botella, una determinada botella» (Gris, en Diego, 1975, 86). Este movimiento —de lo general a lo particular, de la abstracción al hecho concreto— es también el movimiento del creacionismo: el poema no imita la realidad sino que la crea desde sus propias leyes internas. Diego reconoce en la fórmula de Gris el principio que él mismo aplica en sus poemas más rigurosos.

Esta identificación entre los dos proyectos artísticos tiene una base textual que el propio Diego preserva en el ensayo: una carta de Gris en la que el pintor confiesa: «Más lo leo, más me apercibo de la conexión que hay entre su arte y el mío. Tiene usted el mismo desprecio que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante y esto me hace gran placer» (Diego, 1975, 91; Cordero de Ciria, 1987, 111).

La muerte de Gris en mayo de 1927 clausura definitivamente esta posibilidad y obliga al poeta a transformar la crítica en elegía. El poema «Liebre en forma de elegía» —fechado también en 1927 y dedicado «A Juan Gris al otro lado»— es el resultado de esta transformación. La dedicatoria es una clave de lectura: al otro lado no significa solo al otro lado de la muerte, sino al otro lado de la pintura, en el espacio que la palabra puede habitar cuando la imagen ha desaparecido. Diego escribe desde este lado —el de la palabra viva— hacia aquel —el de la imagen muerta—, y el poema es el puente tendido sobre ese vacío.

La forma del poema —verso libre de raigambre creacionista, imágenes fragmentadas, yuxtaposiciones sin lógica causal— es en sí misma un homenaje al método de Gris: Diego construye su elegía con los mismos materiales con que Gris construía sus bodegones, mediante la combinación de elementos heterogéneos que encuentran su cohesión en la emoción, no en la representación. El

poema comienza con una imagen que podría pertenecer a cualquiera de los cuadros del pintor: «Pues bien / eso que late amigo entre tus manos / eso es el amor de padre / o también la liebre funesta».

El amor de padre alude a la relación de Gris con Picasso —Gris como hijo artístico del cubismo picassiano, reconocido explícitamente en el ensayo— pero también, en dirección inversa, a la relación de Diego con Gris: es Diego quien siente algo filial en su admiración hacia el pintor, hacia quien lo ha formado como poeta y como crítico. La liebre es el motivo pictórico —omnipresente en los bodegones de Gris— pero también la liebre simbólica de la fuga, del animal que huye y que es alcanzado por la muerte. La estrofa más abiertamente creacionista articula la experiencia de escuchar al pintor como detonante de una visión sinestésica: «Yo que me paso la vida / ante la primavera a ver si la convenzo /ayer mientras te oía / tuve que prorumpir en color amarillo / y construir del paraíso otoño e invierno / un triángulo aproximadamente de sexo alterno» (Diego, 1975, 91; cf. Morelli, 2022, 309).

El caso de Juan Gris representa la segunda modulación del intercambio: la reciprocidad está presente, pero bajo una forma desplazada y finalmente incompleta. La doble entrega —ensayo y poema— alcanza su máxima intensidad en todo el libro. La reciprocidad existe, pero es verbal, epistolar, no plástica. Y la muerte de Gris convierte lo que podría haber sido un intercambio continuado en un monumento fúnebre, en un libro donde el poeta escribe eternamente hacia un pintor que ya no puede responder. La palabra sobrevive a la imagen; la elegía es la última forma de la *ekfrasis*.

4. PIÑOLE: LA RECIPROCIDAD PERFECTA

El capítulo dedicado a Nicanor Piñole (Gijón, 1878-1978; cf. Barón Thaidigsmann, 1995; Carantoña, 2001) ocupa un lugar singular en el libro de Diego: es el único en que el mecanismo «IDA-VUELTA-IDA» se realiza en su forma completa y documentada. El pintor retrata al poeta, el poeta escribe sobre el pintor, y el libro incorpora el retrato como prueba material de la circularidad. Que el retrato preceda cronológicamente a los textos críticos no contradice

el modelo: es precisamente la decisión editorial de 1975 la que convierte esa anterioridad en estructura, incorporando la imagen preexistente al espacio del libro y creando, retroactivamente, la circularidad.

La relación entre Diego y Piñole tiene una característica que la distingue de todos los demás casos del libro: es una amistad entre contemporáneos de formación y paisaje compartidos, sostenida durante más de cuarenta años. Diego lo declara desde las primeras líneas del primer texto: «con cuya amistad durante más de cuarenta años se enriquecen mis recuerdos y la juvenil frescura de mi alma» (Diego, 1975, 53). No es el joven ante el anciano, como con Riancho; no es el poeta ante el genio trágicamente desaparecido, como con Gris; es el amigo ante el amigo, y esta igualdad de condición es la que hace posible el intercambio recíproco. Solo entre iguales —en afecto, en vocación, en territorio— puede existir la reciprocidad plástica.

La primera página del capítulo reproduce, antes de cualquier texto, el *Retrato de Gerardo Diego* pintado por Piñole (p. 52): el poeta aparece con las manos cruzadas sobre la mesa y la mirada directa al espectador. Esta colocación no es casual: Diego sitúa su propio rostro al frente del capítulo como declaración de método. El crítico que va a escribir sobre el pintor es el mismo que el pintor ha contemplado y fijado en el lienzo. El lector ve a Diego antes de leer a Diego; la imagen precede y condiciona la palabra. Lo mismo ocurre con los capítulos dedicados a pintores que no se han tratado en estas páginas. El primer caso se localiza en el capítulo sobre Francisco Bores, encabezado por un retrato de un joven Diego que lleva escrito «A Gerardo Diego con admiración y afecto Bores 1924»; inmediatamente después, hay un poema del santanderino, fechado en 1972.[2] El segundo caso se encuentra en el capítulo

[2] El poema dialoga directamente con el retrato que lo precede. Diego contempla la imagen que Bores hizo de él en 1924 y no sabe si está viendo un espejo o una presencia ajena: la fecha cristaliza el tiempo, fija lo que estaba destinado a fluir. La paradoja central es que en 1924 Bores pintaba a Diego sin verlo realmente —«me mirabas tú sin verme»—, porque la verdadera identidad del sujeto era todavía opaca. El retrato precede a la comprensión. La estrofa final resuelve la tensión: «Fui, luego soy»: el retrato no documenta el pasado, lo crea. Diego existe como

dedicado a Álvaro Delgado. Tras el retrato que está al principio aparece la prosa «Yo, entre dos Granados».[3] En los tres casos Diego cede la primera página a su propia representación pictórica, y lo hace precisamente porque esa representación ha sido producida por el artista que estudia. El libro se vuelve, así, un espejo de doble cara.

Volviendo a Piñole, el capítulo se compone de varios textos en prosa y dos poemas, «Viaje en globo», sin fecha y «Piñole pinta la niebla», 1968. Se trata de un conjunto que cubre un arco temporal de cinco años (1966-1971) y que explora el mismo objeto —la persona y la obra de Piñole— desde modalidades genéricas distintas: el ensayo crítico, «Nicanor Piñole», 1966, el texto de presentación, «El humor», sin fecha, un boceto de carácter, «Un pintor», la carta pública «Buenas tardes, Piñole», 1971, y el estudio de carácter «El psicólogo».

> Verdaderamente estamos exprimiendo el paisaje y lo vamos a dejar como limón arrugado. A todos nos gusta la naturaleza con auténtica pasión. Pero cada uno de nosotros

sujeto reconocible porque Bores lo ha fijado en el lienzo; el pintor sobrevive en el texto del poeta, el poeta nace en la imagen del pintor. Es la formulación poética más precisa del mecanismo «IDA-VUELTA-IDA».

[3] Es un texto de 1970 que Diego escribe con motivo de una exposición de retratos de Álvaro Delgado, en la que aparece su propio retrato flanqueado por dos imágenes del músico Enrique Granados. El pretexto ocasional —la incomodidad de verse retratado junto a un maestro— se convierte en el punto de partida de una significativa reflexión sobre la naturaleza del retrato pintado frente a la fotografía. El argumento central es que el retrato no reproduce sino que descubre: el pintor «saca a la vista las entretelas del ser más íntimo» del retratado, hace visible lo que el espejo —«el gran mentiroso»— oculta sistemáticamente. El espejo devuelve una imagen invertida y fugaz; el retrato pintado fija, selecciona e interpreta. Y en esa selección obligada de rasgos reside precisamente su valor: al elegir qué pintar, el artista traza el camino que va «de la cara al carácter», y del carácter, en el límite, a la caricatura —entendida no como deformación satírica sino como intensificación expresiva. Lo que hace singular este texto en el conjunto de este apartado dedicado a Piñole es que Diego experimenta aquí, en primera persona, la condición de retratado: se ve a sí mismo convertido en objeto de la mirada ajena y no sabe responder a la pregunta «¿pero ése soy yo?». La experiencia de ser retratado por Álvaro Delgado le permite comprender desde dentro lo que ha admirado desde fuera en Piñole: que el gran retrato no confirma la identidad del sujeto sino que la crea.

> la estamos contemplando de modo distinto. La vemos, la miramos, la acariciamos, le levantamos la tapa, la laboramos, la interpretamos o reproducimos, la estudiamos y, cada uno a nuestro modo, la queremos y nos la entrañamos (Diego, 1975, 57).

La escena culmina en una distribución de funciones que Diego formula con una precisión que es al mismo tiempo descripción y poética: «Don Gaspar[4], para anotarlo en su corazón y en sus diarios; yo, para cantarlo en mis versos; usted, para pintarlo en sus óleos, temples y acuarelas» (Diego, 1975, 60). Esta distribución de funciones ante el mismo paisaje es la formulación más clara de la poética de la mirada compartida de Diego: las artes no compiten por el territorio, lo habitan simultáneamente desde lenguajes distintos, y su suma es más rica que cualquiera de sus partes.

En «Buenas tardes, Piñole», carta abierta, escrita en ocasión de una exposición, Diego escribe a Piñole en lugar de escribir sobre Piñole: el giro preposicional es la marca más visible de que la crítica ha cedido el paso a la amistad. Aquí aparece la referencia más directa al retrato: «Pues yo también he querido estar ahí, en su exposición de Repesa o de Repaso, haciendo guardia en el umbral, en óleo de museo, tal como quiso generosamente inmortalizarme usted» (Diego, 1975, 61).

Diego reconoce públicamente el retrato, lo agradece y lo convierte en argumento de la propia escritura: el pintor le ha dado una forma visible, y el poeta le devuelve una forma verbal. La circularidad es explícita, consciente, celebrada.

La sección «El psicólogo» cierra la prosa con la fórmula crítica más reveladora del capítulo: quienes conocen a los retratados

[4] El «Don Gaspar» al que Diego se refiere es casi con toda seguridad Gaspar Gómez de la Serna (1918-1974), crítico de arte, escritor y periodista, sobrino de Ramón Gómez de la Serna. Frecuentaba los mismos círculos culturales que Diego y era conocido por llevar diarios y cuadernos de viaje detallados, lo que hace perfectamente inteligible el «para anotarlo en su corazón y en sus diarios». Su presencia junto al pintor y a Diego configura una escena característica de la sociabilidad artística de la España de posguerra: tres modos del testimonio —la prosa diarística, la poesía, la pintura— ante un mismo paisaje.

de Piñole, escribe Diego, «ya no serán ellos sino de esa única manera como él los ha visto, piadosamente clavados para siempre» (Diego, 1975, 64). Este es el intercambio en su forma más plena.

El poema «Piñole pinta la niebla» (1968) es el gesto lírico del capítulo, y su objeto no es la figura del pintor sino uno de sus temas favoritos: la niebla asturiana. Diego construye aquí una *ekfrasis* de segundo grado: no describe un cuadro específico de Piñole sino el fenómeno meteorológico tal como Piñole lo ha enseñado a ver. La dedicación al aprendizaje de una mirada convierte el poema en un homenaje a la transmisión del ver: «Pero tú, mi pintor Piñole, / logras con tu toque de abuelo / que la impalpable tornasole / lo del otro lado del velo» (Diego, 1975, 66).

Piñole no solo pinta la niebla: enseña a Diego a verla, y Diego convierte esa enseñanza en poema: «Usted se atrevió a pintar la niebla desde dentro, hazaña sin par. Y yo lo he interpretado en verso» (Diego, 1975, 61). El pintor se atreve primero; el poeta interpreta después en otro código.

5. SOLANA: LA VUELTA INVISIBLE

De los cinco casos estudiados, el de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886–Madrid, 1945 ; cf. Gómez de la Serna, 1944; Calvo Serraller, 1992) es el más complejo desde el punto de vista estructural y el más revelador para la teoría de la reciprocidad que se viene desarrollando en el presente trabajo. La complejidad no reside en la riqueza del intercambio —que en Piñole alcanzaba su forma más completa— sino en su carácter paradójico: el intercambio no adopta aquí ninguna de sus modalidades habituales, ni como retrato plástico, ni como reciprocidad epistolar, ni como reconocimiento verbal de una afinidad estética por parte del pintor. Y, sin embargo, Diego dedica a Solana más páginas y más años que a casi cualquier otro pintor del libro: dos textos en prosa, «La exposición de Solana» y «Solana ha muerto» (1921 y 1945) y dos poemas «Viento Sur» y «Cartelón de *Lechuga*» (1932 y 1966), un arco temporal de cuarenta y cinco años que no tiene parangón en el volumen. Esta desproporción entre la ausencia de «VUELTA» material y la

densidad del gesto poético es el nudo que este apartado propone desatar.

El primer texto, «La exposición de Solana», fue escrito en 1921, cuando Diego tenía veinticinco años y Solana presentó sus obras en el Ateneo de Santander. Es el texto más temprano del libro —señalado por Díez de Revenga (1985; 2006) como punto de arranque de la relación de Diego con la pintura española de su tiempo— y uno de los más atrevidos: Diego defiende a Solana ante un público que lo conocía poco y que tendía a juzgar sus lienzos con los criterios de la pintura costumbrista convencional. El argumento central es la paradoja de la apariencia: la pintura de Solana «parece torpe y como mecánica y, por decirlo así, ortopédica» (Diego, 1975, 118) al primer vistazo, pero esa torpeza aparente esconde «¡qué enorme fuerza en este aparente embarazo de las actitudes y de los movimientos!» (Diego, 1975, 118). Diego ve lo que el espectador convencional no ve: que la «sinceridad» (Diego, 1975, 118) de Solana —una «sinceridad» que «sería malgastada por los gacetilleros para disculpas de artistas mediocres» e inofensivos (Diego, 1975, 118), pero que en él es «arte supremo» (Diego, 1975, 118)— es el resultado de un combate larguísimo con la forma, no de su ignorancia.

La mirada de Diego sobre Solana desborda los límites de la crítica pictórica para adentrarse en una genealogía cultural más amplia, tanto que llega a compararlo con Baroja —y a superarlo: «Solana, con su solanismo, que es un ultrabarojismo, pero no resabiado y maestro, sino aprendiz y pueril, le descubre el juego a don Pío al hacer cantar, bronca y castiza, su prosa de criada o de labriego que ha aprendido poco más que la cartilla» (Diego, 1975, 124). La prosa de Solana, como su pintura, vale precisamente por lo que le falta de pulimento.

Este argumento —la torpeza como valor, la sinceridad como método— es también, oblicuamente, una defensa de la poética creacionista de Diego: la poesía de vanguardia parecía igualmente «torpe» al oído convencional, e igualmente escondía bajo esa apariencia una disciplina formal rigurosa. El ensayo sobre Solana es, como en el caso de Gris, un espejo donde Diego lee su propia estética. Lo formula con una de las definiciones más penetrantes del

ensayo: «Solana detiene su mirada penetrante y comprensiva ante todas las cosas. [...] Lo ve todo y lo cuenta todo. Nada de estilizaciones ni de composiciones sobre un molde preparado; él se ordena y se estiliza y se coloca en su sitio con la misma inocencia que en la naturaleza» (Diego, 1975, 118).

El segundo texto, «Solana ha muerto» (1945), es cualitativamente distinto: no es crítica de arte sino elegía, y una elegía de una intensidad que en el libro solo tiene su paralelo en la «Liebre en forma de elegía». Diego era uno de los amigos íntimos que se reunían en casa de los hermanos Solana los días de San Manuel y San José, «a compartir el jamón, el jerez y la colineta onomásticas» (Diego, 1975, 122). La muerte de Solana no es para él la pérdida de un objeto de estudio sino la de un amigo del cuerpo. El obituario se convierte así en el texto más personal del libro. Diego lo escribió contemplando el *Autorretrato* de Solana, imagen de un artista que llevaba toda su España dentro.

Es en este texto donde aparece el pasaje que contiene la clave de la reciprocidad en el caso Solana: «Por eso, al escribir yo mi soneto al viento sur pensé que estaba en la obligación de dedicárselo al gran pintor, al amigo y al paisano que me había enseñado a deducir la sublime lección artística que el sur nos explica» (Diego, 1975, 123).

La frase es fundamental: Diego reconoce que el poema «Viento Sur» no es una iniciativa libre sino una respuesta a algo que el pintor le ha dado. Solana le enseñó a ver el viento sur como categoría estética: «Toda la pintura de Solana está tocada y trastocada de viento sur, de ese viento que nos acerca al mundo, haciendo innecesario el aislador de aire» (Diego, 1975, 123), esa densidad atmosférica que le permitía pintar las cosas «hasta el límite, a dejarlas como son en el lienzo, esto es a solanizarlas». Y es precisamente esta enseñanza óptica lo que el poema «Viento Sur» convierte en materia lírica. El intercambio existe, pero bajo una forma desplazada: no un retrato sino una transmisión de mirada, que es la forma más sutil —y más duradera— de reciprocidad que el libro registra.

El soneto que sigue, dedicado «A José G. Solana», es la pieza lírica más depurada formalmente de los cinco capítulos estudiados. Diego elige el soneto —la forma más clásica de la tradición

española— para homenajear al pintor que le ha enseñado a mirar el paisaje con una honestidad casi primitiva. La elección métrica no es inocente: Solana pintaba con sinceridad, sin alardes técnicos, y Diego le responde con la forma más exigente de la tradición, como si la disciplina del soneto fuera el equivalente poético de la disciplina pictórica de Solana. Los cuartetos capturan la cualidad óptica específica del viento sur solanesco: «No existe el aire ya. Las lejanías / están aquí al alcance de la mano. / Evidente es el mundo y tan cercano. / He aquí la densidad que apetecías. // La luz se cierne en mineralogías / tan de ardiente osatura y primer plano / que me brota este grito sobrehumano: / "Gloria al bramar de las montañas mías"» (Diego, 1975, 126).

La paradoja visual del primer cuarteto —el viento que suprime el aire y acerca las lejanías— traduce al lenguaje poético la densidad atmosférica que Diego había descrito en el obituario de 1945 como marca singular de la técnica de Solana. Los tercetos intensifican la violencia de este viento: «Es el viento que encrespa sus bisontes, / que en bravo alarde de torsión y ultraje / lomos restalla de olas y de montes. // El viento que me empapa de paisaje. / Sur, viento sur, enrólame en tu viaje / y ráptame en tus brazos de horizontes» (Diego, 1975, 126).

El cuarto texto, «Cartelón de "Lechuga"» (1966), añade una dimensión inesperada: es una composición de 19 pareados de octosílabos, de registro popular y burlesco, sobre el torero Lechuga retratado por Solana. La distancia tonal respecto al soneto de 1932 es máxima —del clasicismo formal al verso de feria—, y es fiel a la doble naturaleza de Solana: pintor de la España negra pero también de la España carnavalesca. Diego no solo responde a la lección visual del viento sur, sino también a la lección humorística y popular de los cuadros de escenas taurinas.

El caso Solana propone así la modulación más paradójica del intercambio: no hay retrato, no hay carta, no hay reconocimiento verbal de una afinidad estética por parte del pintor. Y sin embargo, la reciprocidad existe, enterrada bajo la prosa del obituario, en esa confesión de Diego de que Solana le enseñó a ver. La reciprocidad invisible es la más duradera de todas: un retrato se puede destruir,

una carta se puede perder; pero una manera de ver, una vez transmitida, sobrevive en todos los poemas que genera.

6. PICASSO: LA «VUELTA» CONQUISTADA EN VERSO

El capítulo dedicado a Pablo Picasso (Málaga, 1881–Mougins, 1973; cf. Palau i Fabre, 1980; Richardson, 1991-1996)) ocupa en el libro de Diego una posición singular que no es solo temática sino estructural: es el único caso en que la imposibilidad de la reciprocidad no resulta de circunstancias externas —la muerte prematura, la distancia generacional, la asimetría entre artistas— sino de una declaración explícita del propio Diego. La «Explicación» que abre el volumen contiene una frase que funciona como umbral hermenéutico para todo el capítulo: «A todos, salvo a Regoyos y a Picasso, he conocido o conozco y fueron o son mis amigos» (Diego, 1975, 11). Picasso y Regoyos son, por lo tanto, las dos excepciones a la regla de la amistad personal que funda el método crítico del libro.

En la primera línea del ensayo sobre el pintor malagueño compuesto por un único texto en prosa que lleva un título esencial y solitario: «Picasso», Diego escribe: «Ir a Roma para ver a Picasso no deja de ser una extravagancia» (Diego, 1975, 75). La frase sitúa de entrada la paradoja: Diego, que ha conocido personalmente a casi todos los pintores del libro, tiene que viajar a Roma en 1953 para contemplar la obra de un malagueño con quien nunca cruzó palabra. Esta distancia —el poeta más conectado con el mundo de los pintores españoles escribe sobre el único al que nunca conoció— determina la escritura del capítulo en todos sus niveles: Diego contempla la obra desde fuera y convierte esa distancia en el tema de su escritura.

El ensayo, que se remonta al año 1953, es el documento de una contemplación sin mediación humana: Diego ve los cuadros, no al pintor. La exposición romana reúne trescientas obras en serie cronológica, y Diego las recorre con la memoria de otras exposiciones anteriores y con el reactivo de obras adyacentes: Manet, Ensor, Rafael, Tintoretto. La evaluación que resulta es más

matizada, incluso más ambivalente, que las dedicadas a Gris o Solana. Diego admira sin rendirse:

> Picasso, cierto, es un gran artista, mucho más que un gran pintor. Creo que en la definitiva historia de la pintura quedará como un rebelde, que ha intentado sacarla del surco, airearla y desfigurarla a riesgo, muchas veces, de herirla y casi matarla. Pero Picasso se salva siempre en última instancia por su gran instinto vital (Diego, 1975, 76).

El poema «Picasso y los toros» (1966), primero cronológicamente de los tres dedicados al malagueño, adopta un tono costumbrista y jubiloso que recuerda el «Cartelón de Lechuga» del capítulo sobre Solana. Su metro irregular y su sintaxis entrecortada imitan la infatigable energía creativa que Diego atribuye a Picasso: «Fiel aliado del azar, / Picasso —época del "Bomba"— / malagueño de gayomba, / de chumbera y limonar— / sigue en sus trece: pintar, / porque él pinta, pinta, pinta, / al óleo o al aguatinta / —mancha, capricho o diseño—, / toros de ojo o de sueño / como el Sordo de la Quinta» (Diego, 1975, 78).

La comparación final con Goya —«el Sordo de la Quinta»— sitúa a Picasso en la genealogía de los pintores que han llevado la pintura española al límite de sus posibilidades, y conecta el capítulo con el contexto más amplio de la tradición que el libro de los 28 pintores implícitamente construye. La anáfora «pinta, pinta, pinta» reproduce en la estructura verbal la acumulación cuantitativa que, según Diego, caracteriza la producción de Picasso: una energía creativa que no se detiene, que convierte cada jornada en una nueva búsqueda.

«Metamorfosis bis» (1971), el segundo y más extenso de los poemas, es también el más ambicioso formalmente. La cadena de metamorfosis que organiza el poema —cada elemento se convierte en el siguiente en un encadenamiento sin fin— es el equivalente verbal de la serie de transformaciones que Picasso aplica a los objetos en sus bodegones y figuras: «La culebra se muda en almanaque /el almanaque en mar Mediterráneo / el mar Mediterráneo en un hombre durmiendo / el hombre durmiendo en un hombre escribiendo /el hombre escribiendo en un hombre

pintando /el hombre pintando en un cerezo en flor» (Diego, 1975, 77).

El poema no describe ningún cuadro de Picasso: es un Picasso verbal, mímesis de proceso. La escritura abandona la *ekfrasis* convencional para reproducir desde dentro la lógica creativa del pintor: si el pintor no puede retratar al poeta, el poeta puede convertirse, por un momento, en pintor.

El «Picasoneto» (1972), último poema del capítulo y último texto fechado del libro, está construido como un cuadro cubista: las formas del soneto —dos cuartetos, dos tercetos— contienen imágenes que se rompen, se superponen y se niegan, sin que la violencia sintáctica destruya la cohesión del conjunto. El soneto termina con un verso que es, en el contexto de todo el libro, una de las formulaciones más sorprendentes: «Ya está. Míralo al fin cómo te mira» (Diego, 1975, 78).

Este verso invierte el mecanismo fundamental del libro: ya no es Diego quien mira a Picasso, sino la obra quien mira a Diego. En el único caso donde la reciprocidad es estructuralmente imposible, el poema la resuelve en el registro del lenguaje: el verso es la reciprocidad que la realidad negó. Si Piñole representaba la reciprocidad perfecta y material, Picasso representa su conquista puramente verbal.

7. CONCLUSIONES: UNA FENOMENOLOGÍA DE LA MIRADA COMPARTIDA

El recorrido por los cinco capítulos del libro de Diego que se ha propuesto en las páginas anteriores confirma la validez de la hipótesis inicial y, al mismo tiempo, la enriquece con matices que la formulación teórica no podía anticipar. La economía del intercambio no es una estructura fija que el libro aplica mecánicamente a sus veintiocho casos: es un principio regulador que admite gradaciones, desplazamientos y transformaciones, y cuya variedad es precisamente lo que convierte *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* en un documento teórico de primer orden sobre la relación entre las artes.

Los cinco casos estudiados trazan un espectro que va de la reciprocidad material más completa a su conversión en pura conquista verbal: del *Retrato de Gerardo Diego* de Piñole, documento tangible del intercambio, hasta el verso final del «Picasoneto» —«Ya está. Míralo al fin cómo te mira»—, donde la reciprocidad se conquista únicamente en el lenguaje.

Esta gradación no es accidental ni el resultado de las circunstancias biográficas de Diego: es la consecuencia de una poética coherente que el libro articula, de manera implícita, a lo largo de sus veintiocho entradas. Diego cree que la escritura crítica sobre la pintura solo es legítima cuando nace de una relación viva con el pintor y con su obra; cuando esa relación falta o se interrumpe, la escritura debe transformarse para compensar la ausencia. En Riancho, se convierte en elegía del territorio. En Gris, en elegía del hombre. En Piñole, en celebración de la circularidad. En Solana, en reconocimiento de una deuda. En Picasso, en conquista verbal de lo imposible. Cada transformación es también una demostración de los recursos que el lenguaje poético posee cuando se enfrenta a la imagen: puede describir, celebrar, llorar, agradecer, o incluso animar lo inerte.

El libro se sitúa en una posición singular dentro del debate interartes sobre el 27. La historiografía ha señalado que uno de los rasgos más definitorios del grupo es lo que García-Luengo Manchado llama la «voluntad consciente de interrelación artística e intelectual» (2009-2010, 287), tesis documentada en sus aspectos plásticos por Carmona Mato (1997) y con un instrumento de referencia indispensable en el diccionario de Bonet (1995) y en la sistematización de Brihuega (1979) sobre los manifiestos de las vanguardias, con consecuencias institucionales —la Residencia de Estudiantes, la revista *Litoral*, el Concurso de Cante Jondo— y estéticas: el neocubismo de Palencia y Gregorio Prieto nace de la misma búsqueda de modernidad en lo popular que la poesía de Lorca. En ese contexto, la posición de Diego es al mismo tiempo central y excéntrica. Central, porque el número homenaje a Góngora de *Litoral* —acta notarial del grupo— lo incorpora entre los poetas del 27, en las mismas páginas donde aparecen reproducciones de Gris, Dalí, Cossío y Palencia: Diego, pues, está dentro del sistema

de la interrelación. Excéntrica, porque su modo de habitar ese sistema es radicalmente distinto del de Lorca o Alberti. La Generación del 27 practicó el diálogo entre artes de muchas maneras: Lorca dibujaba y componía música; Alberti escribió *A la pintura* (1948; cf. Siles, 2006), donde la *ekfrasis* se convierte en género mayor de la poesía española del exilio (Morales Raya, 1985); Moreno Villa pintaba y escribía simultáneamente, y era común en la Residencia, como él mismo refirió, escuchar música de fondo mientras se pintaba. Diego eligió una forma diferente: no la práctica simultánea de varias artes, sino la amistad con los pintores como condición epistemológica de la escritura sobre ellos. Su contribución al debate interartes del 27 es una poética de la *ut amicitia poesis*: solo se puede escribir bien sobre la pintura desde dentro de una relación humana con quienes la practican.

Esta poética explica también el enigma del título que se planteó en la introducción. El poeta que aparece en el título no es un sujeto que se añade al final de la serie, como un observador exterior que comenta la colección; es el eje invisible que la organiza toda, el principio de selección que ha elegido a estos veintiocho pintores entre los innumerables posibles. Los que están en el libro son, casi todos, los que Diego conoció, amó o admiró de lejos. El poeta —y no el historiador ni el crítico— es el eje en torno al cual el volumen gravita: no una medida objetiva sino una medida afectiva, la única que Diego considera legítima para quien escribe desde la pluma sobre lo que el pincel ha creado. Y su gesto de autoposicionamiento es un acto de metapoesía performativa que afirma la identidad del poeta ejecutándola.

En este sentido, el libro de Diego anticipa debates que la teoría literaria formulará décadas más tarde. La tradición interartes —de la demarcación lessingiana (Lessing, 1985 [1766]) a Lee (1967), Hagstrum (1958), Mitchell (1994), Praz (1986 [1970]), Krieger (1992) y Clüver (1997)—, y en el ámbito español Vidal Claramonte (1992), ofrece el marco dentro del cual la práctica de Diego puede leerse. Pero ninguna de estas categorías da cuenta plenamente de su propuesta singular. La noción de ekfrasis como representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993, 3) describe lo

que Diego practica; pero no da cuenta del elemento que la hace singular: la amistad como condición de posibilidad de la escritura.

Para Diego, la *ekfrasis* es fundamentalmente una operación humana entre dos artistas lo que convierte el libro en un documento irreductible a cualquier categoría crítica preestablecida.

La selección de los *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* no es, en rigor, una selección de los mejores pintores españoles contemporáneos en sentido absoluto: es una selección de veintiocho pintores varones. Esta uniformidad de género no es neutral; es una elección, y como toda elección canónica, define también por exclusión. La ausencia más elocuente es la de Maruja Mallo: en 1975 era la artista mujer más visible y reconocida de su generación, con reconocimiento internacional desde los años treinta (Gándara, 1977; Bonet, 1992). Y sin embargo no está. Ni ella ni ninguna otra mujer. Esta ausencia no puede leerse como descuido: Diego repite la exclusión de *Poesía española. Antología, 1915-1931* (Diego, 1932), donde las poetas de su generación —Concha Méndez entre ellas, amiga íntima de Mallo— quedaron igualmente fuera. La coherencia del gesto a lo largo del tiempo transforma la exclusión de dato casual en política cultural implícita. El canon que Diego construye dos veces —primero literario, luego pictórico— revela así los criterios no declarados de una poética que se presenta como universal pero que está generada desde un punto de vista. La ausencia de Maruja Mallo en las páginas del volumen es, en este sentido, una ausencia ruidosa: dice más de lo que diría cualquier presencia.

Lo que el lector tiene entre sus manos es un volumen de difícil clasificación: a medio camino entre la crítica y la literatura, entre el ensayo y la elegía, entre la prosa y el verso. Su inclasificabilidad es su mayor virtud, y su principio organizador no es estético ni histórico sino personal: la amistad, la admiración, la deuda. En sus páginas, Diego no desaparece detrás del pintor que estudia: está presente en los retratos que los pintores le han dedicado, en los poemas que acompañan cada ensayo, en la voz de quien escribe sabiendo que escribe también sobre sí mismo. Y al final, cuando el libro se cierra, ocurre lo que el «Picasoneto» había anunciado: «*Ya está. Míralo al fin cómo te mira*».

BIBLIOGRAFÍA

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. (1995) *Nicanor Piñole. Galería de retratos familiares*. Gijón. Museo Nicanor Piñole.

BONET, Juan Manuel. (1992) «Recordando a una gran pintora: Maruja Mallo». En *Maruja Mallo*. Cat. exp. Madrid. Guillermo de Osma Galería.

BONET, Juan Manuel. (1995) *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid. Alianza.

BRIHUEGA, Jaime. (1979) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid. Cátedra.

CALVO SERRALLER, Francisco. (1992) «Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana». En *Solana en la colección de la Fundación Cultural Mapfre Vida*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 27-51.

CARANTOÑA, Francisco. (2001) *Nicanor Piñole: vida, obra y entorno del pintor*. Gijón. Gran Enciclopedia Asturiana.

CARMONA MATO, Eugenio. (1997) «Los años del arte nuevo: La Generación del 27 y las artes plásticas». *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Enrique Baena Peña (coord.). Málaga. Universidad de Málaga. 85-112.

CARRETERO REBÉS, Salvador y Diego BEDIA CASANUEVA. (1997) *Agustín de Riancho (1841-1929)*. Cat. exp. Santander. Museo de Bellas Artes de Santander.

CLÜVER, Claus. (1997) «Interarts Studies: An Introduction». *Literatura e Sociedade*. 2. 37-55.

COOPER, Douglas. (1977) *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. 2 vols. Paris. Berggruen.

CORDERO DE CIRIA, Enrique. (1987) «Cinco cartas inéditas de Juan Gris a Gerardo Diego». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 439. 109-114.

DIEGO, Gerardo. (1927) «Devoción y meditación de Juan Gris». *Revista de Occidente*. XVII/50. 161-180.

DIEGO, Gerardo. (1932) *Poesía española. Antología, 1915-1931*. Madrid. Signo.

DIEGO, Gerardo. (1975) *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. Madrid. Ibérico Europea Ediciones.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (1985) *Gerardo Diego*. Madrid. Júcar.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2006) *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

GÁNDARA, Consuelo de la. (1977) *Maruja Mallo*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.

GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier. (2009-2010) «Generación del 27: Pintura, música y poesía». *Boletín de Arte*. 30-31. 281-300.

GENETTE, Gérard. (1987) *Seuils*. Paris. Éditions du Seuil.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1944) *José Gutiérrez Solana*. Madrid. Espasa-Calpe.

GREEN, Christopher. (1992) *Juan Gris*. London / New Haven. Whitechapel Art Gallery / Yale University Press.

GRIS, Juan. (2008) *Correspondencia y escritos*. Ed. M. Dolores Jiménez-Blanco. Barcelona. Acantilado.

HAGSTRUM, Jean. (1958) *The Sister Arts*. Chicago. University of Chicago Press.

HEFFERNAN, James A.W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago. University of Chicago Press.

HUIDOBRO, Vicente. (2018 [1918]) *Poemas Árticos*. Ed. Patricio Lizama. Madrid. Cátedra.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. (1946) *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Paris. Gallimard.

KRIEGER, Murray. (1992) *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

LEE, Rensselaer W. (1967) *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York. Norton.

LESSING, Gotthold Ephraim. (1985 [1766]) *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona. Orbis.

MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago. University of Chicago Press.

MORALES RAYA, Remedios. (1985) «Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti». *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*. Granada. Universidad de Granada. 11-145.

MORELLI, Gabriele. (2022) *Juan Gris y la vanguardia literaria hispánica*. Pról. Juan Manuel Bonet. Madrid. Cátedra

PALAU I FABRE, Josep. (1980) *Picasso vivo. 1881-1917*. Barcelona. Polígrafa.

PRAZ, Mario. (1986 [1970]) *Mnemosyne. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*. Paris. Gérard-Mien Salvy.

RICHARDSON, John. (1991-1996) *A Life of Picasso*. 3 vols. New York. Random House.

SILES, Jaime (ed.). (2006) Rafael Alberti. *Obras completas. Poesía III*. Barcelona. Seix Barral.

VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África. (1992) *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid. Palas Atenea.

María Helena Fernández Serrano
La música en la poesía de Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil:
un análisis intermedial
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 117-145
https://doi.org/10.55422/bbmp/1228

LA MÚSICA EN LA POESÍA DE GERARDO DIEGO Y LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: UN ANÁLISIS INTERMEDIAL

María Helena FERNÁNDEZ SERRANO
Università di Pisa
ORCID: 0009-0008-1993-5910

Resumen:
Este trabajo examina la relación músico-literaria en las poéticas de Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil mediante el aparato conceptual de la intermedialidad contemporánea. Frente a los enfoques historiográficos o de corte biográfico, el estudio analiza los mecanismos textuales específicos con los que ambos autores integran la música en sus versos. El análisis comparativo refleja que este diálogo interdisciplinar no se realizó de forma unívoca: mientras que la obra de Diego evidencia una modelización estructural, la producción de Sánchez Saornil muestra una evolución cronológica orientada hacia la tematización. El contraste ilustra la complejidad de la Generación del 27 en su relación con las artes y, en concreto, en la asimilación del *medium* musical en el *medium* poético.

Palabras clave:
Música y poesía. Intermedialidad. Musicalización de la literatura. Gerardo Diego. Lucía Sánchez Saornil.

Abstract:
This paper examines the literary-musical relationship in the poetics of Gerardo Diego and Lucía Sánchez Saornil through the conceptual framework of contemporary intermediality. Moving away from historiographical or biographical approaches, this study analyses the specific textual mechanisms through which both authors introduce music into their verses. The comparative analysis reflects that this interdisciplinary dialogue did not occur in a univocal manner: while Diego's work highlights a structural modelization, Sánchez Saornil's production shows a chronological development oriented towards thematization. This contrast illustrates the complexity of the Generation of '27 in its relationship with the arts, specifically in the assimilation of the musical *medium* into the poetic one.

Key Words:
Music and poetry. Intermediality. Literature musicalization. Gerardo Diego. Lucía Sánchez Saornil

Las trayectorias poéticas de Lucía Sánchez Saornil (1895, Madrid – 1970, Valencia) y de Gerardo Diego (1896, Santander – 1987, Madrid) encuentran un punto en común más allá de haber compartido filas en la Vanguardia histórica y de haber recibido inicialmente las mismas influencias del simbolismo francés y del modernismo hispánico. El elemento que los vincula en este estudio es la relación que la música guarda con la poesía de ambos autores, aunque haya un claro desfase entre los estudios que abordan la cuestión entre uno y otro. Por un lado, en este trabajo se intentará colmar en lo posible esta laguna con respecto a la poeta ultraísta, ya que la influencia de la música en su creación poética es una característica que la acerca a miembros canónicos de la Generación del 27 como Gerardo Diego. En este sentido, en ambos poetas se observa, en los mismos años, la transformación de una voz poética todavía eco de los maestros modernistas a una voz propia, innovadora, que al mismo tiempo conserva esos rasgos humanizadores ligados a la sensibilidad musical-poética. Una característica común que de manera análoga dificultó su respectiva

integración en los movimientos vanguardistas propulsores del «arte deshumanizado».

Por otro lado, pretendemos abordar el análisis textual en este estudio desde un enfoque muy específico. Dando por descontado que la relación de la música, y de las artes en general, con la obra poética de los autores de la Generación del 27 es un hecho consabido, es útil señalar que el discreto número de estudios que abordan la cuestión parten de una perspectiva prevalentemente histórica o biográfica[1], lo que significa que aún queda mucho por explorar en el análisis específico de los textos desde el marco teórico de los estudios intermediales contemporáneos. Esta investigación no pretende insistir en la influencia biográfica de la música en Gerardo Diego o en la poliédrica vocación artística de Lucía Sánchez Saornil, sino decodificar en qué medida la música está presente en su poesía y con qué mecanismos textuales la obra de estos poetas asimila el medio musical.

***Ut musica poesis*: un enfoque desde la intermedialidad**

Desde el principio estético horaciano que comparaba las artes poética y pictórica resaltamos otra relación *inter-artes*, por no llegar directamente al concepto de 'intermedialidad', que para los clásicos era cualidad intrínseca: la relación entre la lira y la poesía. Orgánicamente unidas por el ritmo y la sonoridad, la poesía y la música eran concebidas en la Antigüedad clásica como vehículos de la expresión anímica de los asuntos divinos y humanos:

> Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino (Horacio, vv. 84-86).

[1] En este sentido son imprescindibles los trabajos sobre la relación entre música y poesía en Gerardo Diego de la musicóloga Ana Benavides (2006) y de Ramón Sánchez Ochoa (2012). Desde un punto de vista comparatista, pero enfocado desde la retórica clásica junto a las aportaciones de la lingüística y la semiótica, es de obligada consulta la tesis doctoral de Juan Gómez Espinosa (2018).

En la modernidad la relación entre música y poesía asume múltiples formas, que desde los estudios pioneros de mediados del siglo pasado sobre las relaciones *inter-artes* han sido estudiadas con mayor atención, dando lugar dos décadas más tarde a la investigación especializada en la intermedialidad. La relación entre estos dos sistemas mediales, música y literatura, ha sido dividida somera y canónicamente por Steven Paul Scher, siguiendo el criterio estrictamente modal, valga la redundancia, de cómo un *medium* recibe y reformula al otro, distinguiendo así tres grandes categorías: «literatura en la música», «literatura y música» y «música en la literatura» (Scher, 1968). De esta última categoría nos ocuparemos en el presente artículo y lo haremos desde una perspectiva metodológica que, aunque no se haya asentado aún del todo, ya cuenta, desde la línea teórica germánica, con categorías de análisis y taxonomías altamente definidas. El enfoque que aplicaremos para el análisis de la musicalización de la poesía en autores de la Generación del 27 como Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil se basa a su vez en la transposición de códigos semióticos, directamente tomados de la intertextualidad genettiana, puesto que el mismo termino *Intermedialität* fue acuñado por el filólogo eslavista Hansen-Löwe en 1983 a partir de la categoría de intertextualidad. En Steven Paul Scher esta distinción entre un *medium* 'dominante', que en nuestro caso de estudio será la literatura, y un *medium* 'modelizador', que será la música, teniendo en cuenta sus respectivos sistemas semióticos, recuerda la noción jakobsoniana de «traducción intersemiótica» (Jakobson, 1987), entendida dentro de la teoría de la semiótica cultural de Lotman como «transcodificación externa» (Lotman, 1982), con la salvedad de que la teoría intermedial de Scher se concentra en el análisis textual, que seguiremos también nosotros, y no en un enfoque estructural. Sin embargo, tanto para Scher como para Lotman estas relaciones –sean intermediales o culturales– se configuran en torno al dinamismo y la tensión entre los límites de los sistemas semióticos.

La propuesta tripartita de Scher ha sido modificada y ampliada en varios trabajos llevados a cabo por otro pilar de los estudios intermediales en ámbito germánico como Werner Wolf, quien primero definió la focalización tipológica de las relaciones musico-literarias en lo que Scher llamaba sencillamente «literatura en la música» y «música en la literatura» y que Wolf redefinió como

«intermedialidad intracomposicional» o «intermedialidad en sentido estrecho (o restringido)» (Wolf, 1999, 36). Aunque los estudios sobre la narratividad de la música y la transposición intersemiótica a productos multimediales han hecho que Wolf redefiniera en estudios posteriores la taxonomía de la tipología de las relaciones musico-literarias incluyendo también la categoría de «intermedialidad extracomposicional» o «intermedialidad en sentido amplio», en este estudio, donde evaluaremos la relación entre poesía y música dentro de los propios poemas, nos centraremos en las categorías analíticas de ese primer filón. Este se divide a su vez en subcategorías, en las cuales, como hemos dicho, la intermedialidad es parte integral de la estructura semiótica y de significado de la obra literaria analizada, una obra poética en nuestro caso.

La primera subcategoría que Wolf reelabora parte de la categoría scheriana de 'literatura y música', es decir, de la coexistencia al mismo nivel de los dos códigos semióticos: es la 'plurimedialidad', donde se da la unión de poesía y música de manera sintética. En este sentido vemos que uno de los ejemplos más evidentes es la canción, y tenemos que llamar aquí a colación la taxonomía elaborada por Jens Schröter, quien, desde la teoría de los medios, dividió el ámbito intermedial en cuatro tipos diferentes, siendo en su modelo teórico el primero de ellos precisamente la «synthetische Intermedialität», entendida como «den Prozess der Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, dem Intermedium, welches mehr wäre als die Summe seiner Teile» (Schröter, 1998, 130), y que reconecta con la tradición wagneriana de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*.

La segunda subcategoría que Wolf identifica es más interesante para nuestro caso, ya que oponiéndose al sincretismo de la plurimedialidad, la 'referencia intermedial' se da de manera indirecta a través de los significantes –y el significado– de la obra en cuestión:

> This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the 'dominant' medium which is used by the work in question (Wolf, 2002a, 23).

Las referencias intermediales serían para Schröter su tercer tipo, la «transformationale Intermedialität», donde en resumidas cuentas un *medium* representa a otro. Pero para el profesor de Bonn debe tratarse de una representación explícita: «es muss eine Repräsentation vorliegen, die sich explizit auf das repräsentierte Medium bezieht» (Schröter, 1998, 144).

Retomando las referencias intermediales que Werner Wolf reconfigura en su esquema sobre la intermedialidad integrando los trabajos de Irina O. Rajewsky (2000, 2002 y 2005)[2], nos encontramos de nuevo con dos subtipos que veremos en nuestro análisis. Así, la referencia intermedial explícita o 'tematización intermedial', que Wolf había previamente llamado 'overt' o 'directa' y la referencia intermedial implícita o 'imitación intermedial', que anteriormente Wolf había denominado 'covert' o 'indirecta'[3].

Por un lado, la tematización intermedial aparece en el *medium* literario en cuanto advertimos una referencia explícita de otro medio, fácilmente identificable, como puede ser el caso de encontrar personajes como pintores o músicos en una novela, o escenas en las que se contempla un cuadro, o se escucha, o se ejecuta una pieza musical.

En la imitación intermedial, por otro lado, los significantes del código semiótico literario –es decir, la estructura poética que analizaremos– buscan activamente imitar la estructura y la cualidad del *medium* modelizador, es decir, de la música. Deberemos analizar si el intento de los autores en los poemas es el de utilizar el *medium* dominante, o sea la palabra poética, para reproducir o representar, en suma, para imitar el medio musical. En este sentido, Wolf advierte que este tipo de referencia intermedial conecta con la forma extracomposicional de intermedialidad de la transposición intermedial[4], y que al igual que en el ejemplo típico de ese trasvase

[2] Existe traducción en castellano del trabajo de 2005, publicada en 2020.

[3] Realmente la diferencia entre 'tematización' e 'imitación' estaba ya preconfigurada en el estudio pionero de Hansen-Löwe, quien abordando la intermedialidad de la literariedad en la pintura de la vanguardia rusa, opuso las modalizaciones de 'tematizar' y 'realizar' (Wolf, 2002a, 25).

[4] También Schröter dedica su segunda tipología a esta traducción intersemiótica «Formale oder Trans-mediale Intermedialität».

intermedial, de la novela al cinematógrafo, la 'imitación' requiere un cierto grado de adaptación. En todo caso, la imitación se centra en la estructura primaria y natural del *medium*. En el caso de la música, añado yo, podemos pensar idealmente en la matemática composicional, en la simultaneidad sonora, en las repeticiones y los *a capo*, o quizás en la intensidad del timbre, de *fortissimo* a *pianissimo*.

A pesar de los puntos de contacto entre las taxonomías de ambos estudiosos de la escuela germánica, sus metodologías distan en cuanto a objetivos estructurales, siendo el de Schröter un ámbito de estudios de la *Medienwissenschaft* y no estrictamente de análisis literario. Por ello, en este trabajo aplicaremos la terminología asentada en la línea de Scher, Wolf y Rajewsky por resultarnos categorías más adecuadas para el análisis textual de nuestro corpus poético[5].

Con todo, es menester citar la evolución y el desarrollo más reciente de estas categorías críticas que amplían el ámbito de investigación de la intermedialidad aplicándolo no solo a textos específicos sino a una generalización cada vez mayor, donde la 'tematización' y la 'imitación' han dado lugar a una reflexión teórica, donde el focus sobre el 'modo' de representar la música en la literatura se estudia bajo una lupa historiográfica. Así, partiendo de la clásica diferencia entre diégesis y mímesis se distingue entre la musicalización de la literatura a través de la descripción de la música o las obras musicales, bajo la etiqueta de 'telling', mientras que si se 'musicaliza' el lenguaje literario o se tiene la intención de simular una impresión sonora –ficticia–, estos procedimientos imitativos se etiquetan como 'showing' (Gess y Honold, 2016, 7-8).

En el ámbito anglosajón la propuesta de Emily Petermann, desde un marco fenomenológico que se centra no solo en los niveles textuales que componen el texto sino en el mismo texto literario en cuanto acto comunicativo[6], también avala la distinción entre

[5] Es preciso aclarar que si bien Wener Wolf aplica originalmente estas categorías a la ficción narrativa, considero que son plenamente extrapolables a la lírica del 27. La diferencia radica simplemente en que, mientras en la novela la imitación reconfigura la estructura mimética de la prosa, en la poesía se potencia la naturaleza rítmica intrínseca del verso.

[6] Ha sido notado el mérito de esta propuesta en cuanto a su flexibilidad para adaptarse a distintos tipos de relaciones intermediales, capaz de mostrar con claridad, dentro de una misma tipología de interacción intermedial, la

tematización e imitación. Proponiendo, además, ejemplos de los límites miméticos del *medium* poético:

> By foregrounding rhythm and meter in ways characteristic of music, a poem can evoke the qualities of music. On the other hand, while music is able to produce multiple sound simultaneously, this is not literally possible for a written text. Therefore, its attempts at counterpoint, harmony, and ensemble playing can only be metaphorical imitations of foreign means that the text does not actually share with music (Petermann, 2014, 27).

Quizás los ejemplos poéticos más osados de la imitación intermedial hayan tenido lugar gracias a la influencia de las vanguardias, si pensamos en el ejemplo dadá de la poesía simultaneísta, como la representación dodecafónica de *L'amiral cherche une maison à louer* (1916) de Tristan Tzara, y otro ejemplo aún más wagneriano, pues incluye la representación pictórica, sería la famosa *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. Analizaremos, a continuación, en qué medida y en qué modo esa tematización o esa imitación metafórica o «intermedial iconicity» (Wolf, 2002b) tiene lugar en la poesía de Lucía Sánchez Saornil y Gerardo Diego.

Arquitectura musical en la poesía de Gerardo Diego

Desde la obra temprana *Nocturnos de Chopin*, concebida en 1918, pero que no vio forma definitiva hasta su tardía reelaboración en *Ofrenda a Chopin* (1969)[7], Gerardo Diego mostró que la música era uno de los pilares de su escritura poética, ya incluso antes de la publicación del *Romancero de la Novia* (1920). En palabras de uno de

particularidad del caso, pero también, en el lado opuesto, la laxitud de algunas categorías y la multiplicación de elementos que tomar en consideración hacen que la propuesta sea compleja y de difícil manejo (cfr. Tirinanzi De Medici, 2024, 23-24).

[7] Para un estudio pormenorizado de la relación entre la obra poética de Diego y la figura y obra del compositor romántico Frédéric Chopin, cfr. Pastor Comín, 2025.

sus mejores críticos, «Gerardo Diego inicia ya lo que será una andadura permanente y ejemplar en su obra: el constante anhelo por traducir a la palabra de la poesía las sensaciones y evocación producida por una determinada música» (Díez de Revenga en Diego, 2017, 15). La vocación musical del poeta que halla un cauce creador –ya no como instrumentista, sino como compositor– en la palabra poética, se trasmutará de manera refractaria en el concepto creacionista de «imagen múltiple», pues «música y poesía creacionista experimentan el mismo proceso creador, como el poeta intentó demostrar en su creación poética misma a lo largo de su dilatada trayectoria poética» (Díez de Revenga, 2014, 336). Tomaremos, precisamente, tres ejemplos espaciados a lo largo de esa misma trayectoria para analizar la presencia estructural, o mejor dicho arquitectónica, de la música en la poética de Gerardo Diego.

«San Juan: poema sinfónico en el modo wagneriano»

El primer poema del que me ocuparé, y, a mi juicio, el más atinado para mostrar la aplicación de las categorías expuestas en el marco metodológico, es «San Juan»[8], que el poeta santanderino dedicó a su amigo Juan Larrea por su onomástico y que se incluye en el creacionista libro *Imagen* (1922). El paratexto del poema nos proporciona en primera instancia esa referencia intermedial explícita, ya que el subtítulo del poema reza «poema sinfónico en el modo wagneriano», que nos sitúa sin vuelta de hoja en la música programática romántica europea, que, a su vez, es una vuelta de tuerca de las relaciones intermediales entre música y poesía. Pues el caso de los poemas sinfónicos entra de lleno en la categoría de 'literatura en la música' de Scher o de la 'literarización' de la música. En efecto, el poema sinfónico, cuyo mayor representante fue además de Wagner el compositor Franz Liszt, no es sino una obra musical que pretende desarrollar narrativamente un argumento literario. Por esa misma razón, muchas veces se proporcionaba el

[8] Para Pérez-Bustamante Mourier el elemento musical pasa desapercibido y lo define como un poema «donde con gracia paródica esboza una danza aldeana con onomatopeyas muy del gusto de los vanguardistas» (Pérez-Bustamante, 2009, 300).

tema en cuartillas a los oyentes para facilitar el desentramado de la narración musical. En este sentido es fácil entender por qué en «San Juan» Gerardo Diego nos presenta antes del poema, integrándolo, un preámbulo programático de ese mismo tipo; concretamente nos muestra una tabla que enumera los motivos o *leitmotivs* que el lector debe hallar en el texto poético: la primavera, el estío, la fiesta pagana, la fiesta cristiana, la ronda de los mozos.

La efectiva transposición del recurso técnico musical del *leitmotiv* a las cinco estrofas de este poema ha sido demostrada por Agraz Ortiz (2020, 214-215), quien señala con agudeza cómo un «mecanismo que originalmente se utiliza para dotar a la música de un contenido semántico o simbólico, paradójicamente se convierte, en su trasposición literaria, en un recurso fundamentalmente formalista» (215). Esta composición sería un ejemplo adecuado para la categoría que Schröter define como 'transformationale Intermedialität' al hallar explícitamente en la tabla temática la realización de ese trasvase intermedial, pero si nos remitimos al texto poético debemos juzgar si están presentes además de los *leitmotiv* otros aspectos característicos del poema sinfónico, para juzgar si estamos de verdad ante una imitación intermedial en la cual el *medium* dominante, la palabra poética, es 'modalizada' por el *medium* musical. Veamos la transición de la primera a la segunda estrofa, donde la primavera candorosa, cuya alegoría es la margarita, da paso al tórrido estío, representado en la amapola:

> Margarita, novia del grillo.
> Dame tu estrella, Margarita.
> Margarita, ha venido la golondrina.
> Trae una estrella en el pico.
> Escucha. Escucha. Cri-cri-cri.
> ¿Le dirás a tu novio que sí?
> Margarita, fíjate bien,
> que el pícaro nordeste quiere
> abrazarte el talle por detrás.
> Margarita, qué linda estás.
> Novia de grillos y de luceros.
> Dame tu estrella para mi ojal.
>
> La verde cabellera de espigas
> -Margarita, novia del grillo-

ha lanzado una idea roja,
seda de labio, sed de Amapola.
Gota de sol tropical.
Dame tu estrella para mi ojal.
Amapola, cálida Amapola,
presiento el ardor de tu boca.
La cigarra te quiere aturdir.
No duermas, no, labio de seda.
Bésame, cálida Amapola.
Bésame sedeña y tórrida.
Margarita, Amapola
novia del grillo, labio de seda.
Se dan la mano las dos hermanas
-sangre de estrellas, beso de luz-
bajo la feria del plenilunio[9].

A través de la alegoría del paso de las estaciones, simbolizado a través de las flores, podemos observar una imitación en el poema de la transformación o desarrollo temáticos que guían el *leitmotiv* a través del poema sinfónico. La transformación temática en la música suele operar por modulación, pasando de un tono mayor a uno menor o por inversión del tema, tratándose en esencia de una variación. Así, la repetición del primer verso, «Margarita, novia del grillo», asienta el primer *leitmotiv*, el de la primavera. Su reaparición al principio de la segunda estrofa, entre guiones e interrumpiendo la frase, pudiera parecer arbitraria. Sin embargo, junto a la repetición del verso «Dame tu estrella para mi ojal», estos paralelismos dan la cadencia del tema y evocan la transformación modal. De igual modo las anáforas «Margarita …» y las catáforas «… Amapola», «… labio de seda» unen los dos temas, el de la primavera y el del estío, con la misma arquitectura con la que las voces de la orquesta desarrollarían el tema o *leitmotiv* de un poema sinfónico. La unión de ambos temas a un nivel macrotextual queda patente a nivel microtextual en los versos «Margarita, Amapola /novia del grillo, labio de seda» que yuxtapone el *leitmotiv* de la primavera al del verano.

[9] Diego, 2017, 133, vv. 1-29. El poema, incluido en *Imagen* (1922), fue publicado por primera vez en la revista ultraísta *Grecia* (10-VII-1919).

«Scherzo cromático»: la transposición formal del compás

En esta composición incluida en *La luna en el desierto y otros poemas* (1949) observamos de nuevo que la única referencia intermedial explícita y, a decir verdad, no tan fácilmente reconocible está en el título. El *scherzo* originalmente designaba el tercer movimiento de sinfonías o sonatas caracterizado por un ritmo ternario *vivace* o también, ya a partir del siglo decimonónico, con *scherzo* se pasó a denominar una composición para piano de carácter saltarín, jocoso o libre, como los cuatro *scherzi* de Chopin. Pero el término puede referirse igualmente, como lo hace en este caso con ambivalencia, a una breve composición poética de tema ligero o satírico. En «Scherzo cromático» encontramos precisamente esto, con un argumento ingenuo donde el yo poético pasa revista a tejidos, prendas y colores, que un supuesto 'tú' le quiere adjudicar mientras que la voz poética rechaza el colorido en favor de la sobriedad:

> Quieres para mí colores,
> cuanto más crudos mejores.
>
> Chupas, casacas de gala,
> alaridos de la escala
> en que a Goya nadie iguala,
> túnicas de Kapurtala:
> sus gritos no me dan miedo,
> mas con mis grises me quedo.
>
> Tú me querrías brillante:
> azul prusia delirante,
> carmín *sangre de Violante*,
> rabioso añil discrepante.
> Bellos colores, conforme,
> papagayos de uniforme.
>
> Tú me compones paleta:
> amarilla de bayeta,
> verde del loco de Creta,
> furia a los ojos de violeta.

Es tentadora, convengo,
mas a mis grises me atengo[10].

Si desde un punto de vista temático no hallamos explícitamente ninguna referencia intermedial debemos descartar la tematización del *medium* musical en este poema, pero la ambigüedad del término *scherzo* despierta en el lector de poesía, sobre todo en aquel que prefiere una lectura en voz alta o que tiene una mayor sensibilidad estética del ritmo, una lectura del compás ternario del *scherzo* musical. Para empezar, la métrica y la disposición estrófica es igualmente rápida, con versos octosílabos y en sextillas con rima aaaabb, ciñéndose a moldes tradicionales (Bernal Salgado, 2016, 78). Además, esa rima «delirante» que cambia de sextilla en sextilla produce un efecto juguetón y cambiante como el del *scherzo* musical y, por añadidura, la rima interna en algunos versos –«casacas de gala», «sangre de Violante», «colores, conforme»– ayuda a construir esa sensación rítmica de *allegrissimo*. No cabe duda de que el ritmo se concilia bien con el tema jocoso de la composición poética.

Por otra parte, la ambivalencia del título y su posible sobrextensión del *medium* literario al musical se aplica también al segundo término: «cromático». Este cromatismo, que es evidentemente el tratamiento de los colores en este diálogo contrapuesto entre el colorido alegre y la sobriedad norteña –«Paisajes de mi Montaña», «Grises, grises de mis cielos» (vv. 40 y 44)– puede, en combinación con la ritmicidad, extrapolarse a una 'simulación' del *medium* musical con referencia a la escala cromática que avanza por semitonos. En ese tiovivo de colores de paños y prendas que se intercambian apresuradamente en el poema bien puede leerse el movimiento saltarín de las manos de un pianista que interpreta un *scherzo* brillante moviéndose entre las teclas blancas y negras, las que dan el cromatismo de bemoles y sostenidos –los semitonos– a la escala diatónica. En este sentido, una lectura que entresaque del tejido poético tanto el ritmo musical del compás ternario como la variedad tonal del *scherzo* significaría el descubrimiento de una arquitectura musical en la base de la composición poética y estaríamos ante la forma más difícil, por su

[10] Diego, 2017, 646, vv. 1-20.

carácter encubierto –'covert' (Wolf, 1999, 36 y ss.)– de la intermedialidad.

«Sonata en Si mayor»: una alegoría intermedial

Para el último ejemplo de la música en la poesía de Gerardo Diego he elegido este poema perteneciente a la tercera sección de *Amor solo* (1958) en el que podemos excluir de primera mano una representación explícita de la forma sonata que debería proponer en cuatro movimientos dos temas y su reexposición, como sí había realizado de manera muy vanguardista en *Fabula de Equis y Zeda* (1926-1929) (Peinado, 2005, 176). Lo que sí encontramos es una construcción de la historia de un «amor solo» a través del engranaje de metáforas musicales:

> Sonata en Si mayor, en Si o en ti,
> nací y viví esperándote, esperando
> realizarme. Por fin mi vida llega.
> Arcos equivocados, dedos tímidos
> confundiendo las claves, resbalando
> por mi teclado que aguardaba siempre
> tus dos manos de nieve enamorada.
>
> No nací en Mi, ni en Sol, no, nadie elige
> tonalidad, la llave de la vida,
> como un color para vestido o alma.
> Yo nací con mis cinco sostenidos
> como llagas o condecoraciones,
> como llamas subiéndome hasta el Si.
>
> Una sonata soy y tú me suenas,
> y me tocas, me vibras, me descubres,
> me realizas por fin. Durmiendo estaba
> como un lago profundo en el que nunca
> alas de amor hermoso se posaron.
>
> Tú me interpretas, tú también en Si,

tú para mi nacida y acordada.
Por ti nazco a la vida, tú, mi cielo,
yo tu espejo de agua. Tú y yo fieles,
sonata en Si mayor, nos reflejamos[11].

La reelaboración del lenguaje poético, a través de una compleja arquitectura alegórica, cuyos términos son extraídos del campo musical, problematiza la categoría de referencia intermedial explícita o 'tematización' como la entienden Wolf (1999, 2002a) y Rajewsky (2000, 2005), puesto que en este caso el poeta no está tratando simplemente de convertir el lenguaje musical, la forma sonata y la práctica interpretativa instrumental en un tema, sino en un medio de expresión sentimental. Lo hace además de manera muy cuidada y simbólica, puesto que la elección de la tonalidad en Si mayor no es un mero capricho estético, por el contrario, sustenta la base para una lectura afectiva. Al elegir esa tonalidad, que tiene precisamente cinco sostenidos (Fa#, Do#, Sol#, Re# y La#) –«yo nací con mis cinco sostenidos»–, Gerardo Diego traslada la tonalidad de la música al terreno de la predeterminación vital –«nadie elige / tonalidad»–. Por lo tanto, los cinco sostenidos adquieren un valor existencial en el poema. «La llave de la vida», que alude claramente a la clave de lectura de la partitura, de su persona podemos deducir, encuentra en la amada finalmente las manos capaces de interpretar su alma con pulcritud y en puro reflejo matemático-musical: «yo tu espejo de agua. Tú y yo fieles, / sonata en Si mayor, nos reflejamos».

Al comienzo del poema, el juego de palabras entre la séptima nota de la escala –«Si»– y el homófono pronombre reflexivo –«si»– marca una lectura en la que la multiplicidad del sentido del lenguaje poético interpela la «transcodificación interna» (Lotman, 1988) del texto artístico donde la estructura textual, utilizando un código semántico musical para referirse a un código semántico afectivo, crea un tercer sentido artístico.

Aunque evidentemente estamos dentro de la macrocategoría de 'intermedialidad intracomposicional', puesto que el poema sigue siendo «a monomedial work» (Wolf, 2002a, 23), en esta composición

[11] Diego, 2017, 827-828.

se problematizan las categorías de la taxonomía de la escuela germánica, pues se hacen demasiado rígidas para contener esta transposición de códigos semánticos que va más allá de la simple tematización. Esta tocaría solamente la superficie del significado. Sin embargo, tampoco podríamos hablar de una referencia implícita, de 'imitación' *strictu sensu* del *medium* musical, porque los objetos de la imitación intermedial «are primarily the nature and structure of the signifiers of the source work or medium» (Wolf, 2002a, 25), es decir, la música o una obra musical en concreto, pero no los instrumentos que la hacen posible, a saber, las claves del lenguaje musical, el piano, la ejecución técnica, la partitura. Así, más que una imitación o simulación formal del *medium* musical, lo que Diego realiza en «Sonata en Si mayor» es una evocación temática de la interpretación musical que subordina la técnica de la ejecución al servicio de una poética de la plenitud amorosa.

Lucía Sánchez Saornil: la música como tema poético

La influencia estética de la música contemporánea, y más en lo específico del jazz, ha sido abordada abundantemente en estudios recientes sobre la literatura y la poesía de vanguardia (Jiménez Millán, 2000; Patrick, 2008; Bardavío-Estevan e Iglesias, 2012; Cobo Piñero, 2020). Precisamente en los años veinte, en la recepción de este género tan característico de la modernidad, destaca la atención crítica por parte de Ramón Gómez de la Serna y la atención temática al fenómeno en su prosa literaria. En el caso de Lucía Sánchez Saornil, el papel de la urbe moderna y del jazz en su poesía ultraísta ha sido puesto de manifiesto en los trabajos que abordan el análisis de esa fase poética (Anderson, 2001; Ludington, 2017; Navas Ocaña, 2025). En este análisis, sin embargo, quisiera sacar a la luz cómo la música ha tenido un papel intermitente, pero constante, en la trayectoria poética de la autora ultraísta: desde sus inicios modernistas hasta los años de semiclandestinidad durante el franquismo.

«Gavota» y otros madrigales: la poética modernista

Influenciada por sus lecturas de formación por la estética melancólica del primer Juan Ramón Jiménez y por el simbolismo francés que influyó a este y a Rubén Darío –cuya presencia en la poeta ha sido ampliamente afirmada (Anderson, 2001; Celma Valero, 2005; Navas Ocaña, 2023)–, no es de extrañar que, aun sin poseer una específica formación musical, en los poemas modernistas de Lucía Sánchez Saornil destaquen numerosas referencias intermediales explícitas a modo de evocaciones del *medium* musical. Entre los títulos de sus poemas se encuentran baladas, canciones, madrigales, sinfonías, armonías, romanzas y hasta una gavota. Aunque se trate efectivamente de un 'telling' de la inspiración modernista tan marcadamente sensorial, pues no hallamos en el contenido de esos poemas una tematización del *medium* musical y tampoco mayores indicios de imitación intermedial –con una excepción que veremos a continuación–, sí pone la nota sobre el interés de la poeta hacia la música, aunque no fuera con la misma intensidad que en el caso de Gerardo Diego.

De esta época modernista merece la pena analizar el soneto en alejandrinos «Gavota» (1917), en el que, por primera vez, Lucía Sánchez Saornil ahonda en la tematización del *medium* musical en su poética:

> Un latir presuroso de alas estremecidas
> –abanicos y manos– ¡oh, regias damiselas
> de madrigal, de carne traslucida y florida…
> pálidas figulinas de viejas pastorelas!
>
> Y fue, como una suavidad de brisa y beso,
> la voz del clavicordio, la voz de los violines;
> igual que una invasión de pálidos jazmines
> se agitaron los blancos abanicos de hueso.
>
> Risas frívolas en las bocas… coquetería
> de los ojos que tienen una melancolía
> postiza… en los pechos un suspirar callado…
>
> Otra vez laten locos los abanicos… flota
> un, brujo y exquisito, aroma de pecado

mientras los violines inician la gavota…[12]

Las referencias intermediales son aquí claramente explícitas, pues la melodía de los instrumentos de música de cámara, el clavicordio y los violines, se personifica –como en verdad se usa en la jerga musical– en voces que, ante la muy modernista coquetería de las damas que agitan sus abanicos, están empezando a interpretar el tema principal de esta composición poética: la gavota. Se trata de un baile de ritmo binario que, proveniente de una danza popular, dio paso a ser introducida como parte de las *suites* barrocas. En este poema la referencia al *medium* musical deja de ser un expediente estético –como podía serlo el epígrafe «muy lento» a su «Sinfonía otoñal» (Sánchez Saornil, 2020, 109)– del simbolismo para ser tratado verdaderamente como materia poética.

(Not) all that jazz: la música como tema ultraísta

El giro fundamental hacia la tematización del *medium* musical en la poética saorniliana, que tiene su piedra miliar en esa gavota, lo vemos en su fase madura en la época vanguardista. Al contrario de lo que pudiera suponerse, visto el llamativo reclamo del jazz entre sus contemporáneos, no se trata de una referencia intermedial vertida a su poética en coda a una estela de autores que veían en el género jazzístico una manifestación más de la modernidad –como puede ser el caso de Ramón Gómez de la Serna o de Guillermo de Torre–. En realidad, el jazz como referencia intermedial explícita aparece en un único poema de la fase ultraísta de Lucía Sánchez Saornil –«Panoramas urbanos (espectáculo)» (1921)–, donde el tema principal es «la atracción por la urbe moderna y sus avances tecnológicos. De ahí que describa […] la noche como una orquesta de jazz» (Navas Ocaña, 2025, 149):

La noche ciudadana
orquesta su Jazz Band

Los autos desenrollan

[12] Sánchez Saornil, 2020, 94. Fue publicado en la revista *Cádiz-San Fernando*, 102 (30-06-1917).

sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándonos los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal[13].

En su estudio sobre la influencia del jazz en las poetas de la Generación del 27, Cobo Piñero (2020, 64) encuentra que en este poema «there is a playful use of punctuation, in tune with jazz» y, en el caso de darse efectivamente esa sintonía, la referencia explícita estaría integrada por una 'imitación intermedial'. Considero, de todas formas, que precisamente la libre estructura de la improvisación de este género musical vuelve aún más ardua la tarea de demostrar dicha imitación de la estructura musical en el texto poético. Esta dificultad formal traslada el foco del análisis desde la acústica y el ritmo del poema hacia su arquitectura metafórica. Lo que sí podemos observar es la intrincada relación entre la metáfora musical y la imagen vanguardista de una ciudad orquesta que lanza un hilo de unión creacionista con la poética gerardiana de *Imagen* (1922).

Como señalamos más arriba, el jazz no agota todo el imaginario musical que Lucía Sánchez Saornil reifica en sus poemas ultraístas. Ya en «Fiesta» (1921)[14], que publica meses antes de «Panoramas urbanos (espectáculo)», la referencia intermedial se centra en el tango. En este texto, merece especial mención la imagen ultraísta «los violines-centauros tienden el arco» (Sánchez Saornil, 2020, 186) que sintetiza la naturaleza del género rioplatense: si por un lado el centauro simboliza el componente de pasión animalesca del tango, bien sea despecho o amor, por otro lado, la acción de tender el arco alude de manera ambivalente tanto a la ejecución técnica de los violinistas como a la puntería certera –la saeta del centauro– con la que el tango interpela la emotividad de los oyentes.

En el poema «Ayer» (1922)[15] la poeta expresa en tono nostálgico el desencanto de una compleja relación frustrada, que

[13] Sánchez Saornil, 2020, 187, vv. 1-7. El poema fue publicado en la revista *Ultra*, 18 (10-11-1921).
[14] Sánchez Saornil, 2020, 186. Publicado en *Ultra*, 10 (10-05-1921) y posteriormente en *Martín Fierro*, 41 (28-05-1927).
[15] Sánchez Saornil, 2020, 188. Publicado en *Ultra*, 21 (1-1-1922).

bien pudiera ser sentimental o referirse de manera metapoética a su accidentado cambio de estética: del modernismo al ultraísmo. Este tema aparece en otros poemas de la autora como «Elegía interior» (1919)[16], la novedad es que en «Ayer» tiene lugar a través de una metáfora musical: «Hemos perdido la letra / de las canciones antiguas. / Veamos. Do re re / ¡Bah!» (Sánchez Saornil, 2020, 188). La tematización de la música, en particular de la escala diatónica aprendida de memoria en la infancia, se convierte en un recurso poético para expresar el universo emotivo de la autora con sus recuerdos y afectos perdidos. Se trata del mismo procedimiento estilístico que Gerardo Diego utiliza en «Sonata en Si mayor» y que ya hemos analizado más arriba, aunque aquí esté más acotada la metáfora y no se haya convertido en una alegoría que estructura toda la composición poética.

De nuevo este recurso a la tematización intermedial del *medium* musical lo hallamos en otra composición cuyo título lleva también una referencia explícita: «Poema nocturno y musical» (1923). Se trata de una composición en la que se describe un romance nocturno y la intimidad de los amantes que tiene la particularidad de ser replicada en el paisaje urbano:

> Por la ventana abierta,
> lo íntimo se vertía en la noche.
> Andábamos buscando
> sueño para nuestro sueño
> por un camino de suspiros.
>
> La noche. El suspiro. El beso.
> Todos los caminos tienen la misma meta.
> De ventana a ventana
> un piano
> lanza su serpentina musical[17].

La referencia intermedial explícita se realiza a través del piano que, en una imagen ultraísta, traza con su serpentina de papel

[16] Para un análisis de esta composición y su función metapoética cfr. Fernández Serrano, 2026.
[17] Sánchez Saornil, 2020, 191, vv. 5-14. Publicado en *Vértices*, 2 (1-11-1923).

festiva una tenue conexión entre la intimidad de los amantes del paisaje urbano: «de ventana a ventana». Los besos y los suspiros se elevan a la categoría de notas musicales y queda implícito el símil entre la música y las actividades amatorias. Esta correspondencia viene construyéndose en los versos anteriores donde la metonimia del «sueño», como efecto del encuentro amoroso, y la hipálage del «camino de suspiros» así como el asíndeton de «La noche. El suspiro. El beso» logran difuminar en el poema la frontera entre el paisaje urbano y la geografía del deseo, permitiendo al lector una comprensión del piano como instrumento sustitutivo de los amantes y de la serpentina musical, de los suspiros amorosos elevados a la categoría de *medium* musical. De nuevo, en este caso la definición de Rajewsky de 'tematización' es desbordada ante la elaboración heurística de la palabra poética.

Encontramos otra vez una tematización del *medium* musical en «Mar muerto» (1925)[18], poema en el que la autora retoma la reflexión metapoética y «describe ya en pasado sus afanes vanguardistas. La imagen empleada aquí para hacerlo es la de un elemento natural, el mar, que está significativamente muerto» (Navas Ocaña, 2025, 156). Pero no solo, pues a través de una disposición tipográfica específica desplaza a un segundo plano –o a una segunda voz en la melodía– otra metáfora de lo que el yo poético siente como su esterilidad creativa:

> El cuarto
> pentagrama mudo
> ante el atril abierto.
>
> Mis palabras querían
> despertar aquella agua.
>
> Su melodía hermética
> estaba tras el hielo

El pentagrama mudo, el atril abierto y la melodía hermética conforman una cadena metafórica en la que se realiza un trasvase conceptual del proceso creativo de la palabra poética a la

[18] Sánchez Saornil, 2020, 194.

composición musical: el atril abierto por la página en blanco, el pentagrama mudo por la pluma estéril y la melodía hermética por el poema *nasciturus*. Se produce así una paradoja estética donde la música, un arte esencialmente intangible, se convierte en el vehículo para codificar la parálisis y el silencio de la página en blanco.

El último poema ultraísta de Lucía Sánchez Saornil en el que encontramos la tematización intermedial de la música es «Domingo» (1925)[19], que, por cierto, publica junto a «Mar muerto» en el mismo número de febrero de la revista *Plural*. En la descripción hastiada del día de descanso semanal la poeta repite una disposición vertical de dos columnas de estrofas intercaladas que responden a una lógica simultaneísta y que solo aparecen truncadas por la triple repetición espaciada en diagonal de los sintagmas «no quiero» y «Domingo». Las referencias intermediales del *medium* musical en este poema quedan así en un plano secundario y no están ligadas entre sí por su sentido metafórico, evocando la simulación de una segunda voz melódica en contrapunto, lo cual nos conduciría a aplicar también en este poema la categoría de 'imitación intermedial'. En los versos «en el piano del alma / nadie pone su mano» (Sánchez Saornil, 2020, 195) se simboliza el hastío o la melancolía del domingo anodino, mientras que el paso repetitivo de los fines de semana lo evoca en «la semana / canta su estribillo» (Sánchez Saornil, 2020, 195).

«¡Música pura esencia!»: la evocación del oyente

Aunque Lucía Sánchez Saornil no tuviera una relación con la música tan estrecha como la de Gerardo Diego, en el sentido de que ella no era una intérprete, evidentemente su sensibilidad artística abarcaba también este otro *medium* artístico. La prueba nos la da el hecho de que uno de los poquísimos poemas que publicó durante los años de su 'insilio' en Valencia fue precisamente en colaboración con una revista musical, *Pentagrama*, para cuyo primer número escribió tanto el artículo-entrevista al pintor Jenaro Lahuerta «La pintura y la música» como el poema «¡Música pura esencia!»[20]:

[19] Sánchez Saornil, 2020, 195.

[20] El artículo aparece firmado con el pseudónimo L. de San Saor, mientras que el poema está rubricado con su nombre real y completo. En la misma revista la poeta

Para encontrarte el alma
hice escala de luz en mis poemas;
¡cómo me huía esquiva
por esquinas de sombra
tras de cada palabra!

La brasa de mi verbo
era ceniza fría en tus profundidades.
¡Qué inmensa soledad
para mi desespero!

[…]

Sin ecos, tu presencia,
un cráter apagado
bajo un tornado ardiente
de inútiles palabras.

Por remolinos de silencio
llegan arcángeles en vuelo.
Se arruinan las edades;
periclitan las formas;
todo es esencia pura,
puro aliento.

El paratexto que precede al poema a modo de título de sección, «Poesía en la música», nos pone sobre la pista de la relación intermedial que el poema guarda con la música. La poeta, que aparte del título realiza una única referencia intermedial explícita –«hice escala de luz de mis poemas»–, nos muestra el proceso personal de aproximación al *medium* musical, a su lenguaje y su significado. A pesar de su sensibilidad estética, la poeta considera que «la brasa de [su] verbo era ceniza fría» en las «profundidades» de la música. Para la música las palabras son «inútiles», pues es, a juicio de Saornil, «esencia pura, puro aliento». De nuevo aquí no encontramos una

publicará el poema «¡Oh belleza del mundo!» tras haber ganado el primer accésit al concurso de poesía instituido por la propia revista, por mediación de la Agrupación Literaria Amigos de la Poesía.

mera tematización, sino más bien una evocación[21] –'Evozierung' (Rajewsky, 2002, 91-94)– del *medium* musical, filtrado a través de la experiencia cognitiva que de él tiene en cuanto oyente. Por lo tanto, el poema es el resultado de ese proceso, que tras una reelaboración medial propia, la poeta vierte a su vez en el *medium* literario.

Conclusiones

Nos proponíamos en este trabajo discernir, en primer lugar, si la intención autorial era la de imitar la estructura y las características intrínsecas del *medium* musical en sus respectivas obras poéticas o la de tematizarlo. Una vez comprobado el primer requisito, el objetivo era descubrir de qué manera tomaría cuerpo la relación intermedial intracomposicional en el poema. Podemos concluir, tras el análisis expuesto, que la relación intermedial entre poesía y música en la poética gerardiana no responde solo a la intrusión de la modernidad a través de las vanguardias. Al contrario, constituye una característica ontológica de la concepción personal de la poesía por parte del poeta-pianista, para quien la estructura musical precede a la palabra poética. En este sentido hemos analizado en los ejemplos de «San Juan: poema sinfónico en el modo wagneriano» y «Scherzo cromático» cómo Gerardo Diego sí 'modeliza' el poema desde el *medium* musical, ayudado indudablemente por su dominio teórico e interpretativo del arte de Euterpe. Esta imbricación textual confirma que, en el contexto de la Generación del 27 y su diálogo intermedial con las artes, la música no se configuró como un mero aditivo temático o biográfico, sino como un actor formal capaz de articular la sensibilidad lírica suavizando las premisas iconoclastas de la vanguardia.

En lo que atañe a Lucía Sánchez Saornil –en cuyos poemas hemos visto predominantemente la 'Evozierung' o 'evocación'–

[21] La evocación puede reducirse a la referencia explícita de un componente del medio modelizador, realizada a través de una comparación y es, para Rajewsky una forma de tematización: «'Evokationen' von Komponenten des Bezugssystems werden in Texten häufig in Form von Vergleichen realisiert, seien dies explizite Vergleiche oder aber entsprechende Formen der Thematisierung» (Rajewsky, 2002, 91).

deberíamos ceñirnos a la categoría analítica de 'referencia intermedial explícita' o 'tematización intermedial'. No obstante, es necesario matizar que también están presentes atisbos de una simulación o 'imitación intermedial' en aquellos poemas cuya estructura es cuasi simultaneísta, como en los ejemplos de «Ayer» y «Domingo». En este punto se reafirma la teoría intermedial músico-literaria de la línea germánica. Wolf (2002a, 29) ya advertía la necesidad de una referencia explícita para allanar el camino a la interpretación de la referencia implícita, o imitación, pues, de lo contrario, esta última muchas veces pasaría desapercibida. Cabe recalcar, por tanto, la función de esas referencias explícitas que acompañan al texto a modo de *clave*. El objetivo de las mismas no es ya el de tematizar la música, sino el de dirigir la atención hacia la subyacente modelización musical de la poesía.

Vemos, además, una evolución cronológica del uso de la tematización desde los primeros poemas de Lucía Sánchez Saornil, donde las referencias se limitaban al paratexto o aparecían, por así decirlo, aisladas, hasta los ejemplos de «Poema nocturno y musical» y «Mar muerto». En estos últimos se observa una elaboración más compleja que, si bien no llega a ser alegórica como en Gerardo Diego, sí constituye una cadena metafórica cuyo tema es la referencia intermedial explícita o 'tematización' del *medium* musical.

En último lugar, en el tratamiento de la música como tema y en la reelaboración del código semiótico musical y su campo semántico en el texto poético, han salido a la luz los límites miméticos que ya señalaba Petermann (2014, 27). La estructura polifónica de la música no puede ser representada sino metafóricamente en el papel a través de recursos específicos como la disposición gráfica o los incisos o, con menor efecto, en los paralelismos. Por el contrario, se revela una función heurística particular de la intermedialidad intracomposicional donde la metaforización musical adquiere una nueva dimensión. Como se desprende del análisis de «Sonata en Si mayor», la limitación de las categorías existentes merecería una revisión enfocada al ámbito específico de la poesía y no solo al de la narración. Es en el género lírico donde la tematización revela, en mayor grado que en la narrativa, la multiplicidad semántica del texto artístico, desbordando así la categorización de la que hasta ahora disponemos.

En conclusión, las divergencias entre la modelización estructural de Gerardo Diego y la tematización de Lucía Sánchez Saornil demuestran la complejidad interna de la Generación del 27 y las vanguardias. Lejos de una asimilación uniforme del *medium* musical, los poetas articularon soluciones formales diferentes y personales ante el estímulo y los límites de la transposición del código semiótico musical al poético.

BIBLIOGRAFÍA

AGRAZ ORTIZ, Alba. (2020) *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*. Madrid. Anthropos.

ANDERSON, Andrew A. (2001) «Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta». Salina. 15. 195-202.

ARISTOTELES y Horacio. (2003) *Artes poéticas*. Edición de Aníbal González. Madrid. Visor.

BARVADÍO-ESTEVAN, Susana e Iván Iglesias. (2012) «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural». *Studi Ispanici*. 37. 193-210.

BENAVIDES, Ana. (2006) *Gerardo Diego y la música: El romanticismo musical en Gerardo Diego*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid.

BERNAL SALGADO, José Luis. (2016) *La poesía de Gerardo Diego*. Santander. Fundación Gerardo Diego.

CELMA VALERO, M. Pilar. (2005) «Lucía Sánchez Saornil: una voz "Ultra", más allá de su condición femenina». *Praestans labore Víctor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Coordinación de Javier Francisco San José Lera. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 263-278.

COBO PIÑERO, María Rocío. (2020) «Jazz and the 1920s flappers. "Las sinsombrero"». *Black USA and Spain: Shared memories in the 20th Century*. Edición de Rosalía Cornejo Parriego. Londres. Routledge. 52-72.

DIEGO, Gerardo. (2017). *Poesía completa I*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Valencia/Santander. Pre-Textos.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2014) «Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España. Experimentalismo y abstracción». *Tintas. Quarderni di letterature iberiche e iberoamericane*. 331-349.

FERNÁNDEZ SERRANO, María Helena. (2026) «La revolución ultraísta: una lectura metapoética de la poesía vanguardista de Lucía Sánchez Saornil». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. 28. 199-217.

GENETTE, Gérard. (1992) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París. Seuil.

GESS, Nicola y Alexander Honold. (2017) «Einleitung». *Handbuch Literatur & Musik*. Berlín/Boston. De Gruyter. 1-14.

GÓMEZ ESPINOSA, Juan. (2018) *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de Gerardo Diego*. Tesis doctoral. UNED.

GROUT, Donald Jay y Claude V. Palisca. (2015) *Historia de la música occidental*. Traducción de León Mames y José María Martín Triana. Madrid. Alianza.

HANSEN-LÖWE, Aage. (1983) «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst: am Beispiel der russischen Moderne». *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Edición de Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. Viena. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 291-360.

JAKOBSON, Roman. (1987) «On linguistic aspects of translation». *Language in literature*. Edición de Krystyna Pomorska, Stephen Rudy. Cambridge. Harvard University Press. 428-435.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. (2000) «La generación del 27 y el jazz». *Litoral*. 227-228. 181-196.

LOTMAN, Yuri. (1982) *La estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo.

LUDINGTON. Zachary Rockwell. (2017) «Where is Spain? The *rappel à l'ordre* and the poetry of Lucía Sánchez Saornil». *Hispanófila*. 180. 1. 91-107.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2023) «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto». *Anales de Literatura Española*. 38. 181-203.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2025) «La luna suicida. El corpus / cuerpo ultraísta en la poesía de Lucía Sánchez Saornil». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 34. 145-166.

PASTOR COMÍN, Juan José. (2025) «Gerardo Diego y Frédéric Chopin: *Prima la musica e poi le parole*. Conversación en la catedral». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. CI-5. 353-408.

PATRICK, Brian. (2008) «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia». *Hispania*. 91 (3). 558-568.

PEINADO ELLIOT, Carlos. (2006) «Entre el barroco y la vanguardia. La *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego». *Philologia hispalensis*. 10 (1). 175-204.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. (2009) «La poesía de Gerardo Diego: ingenio, juego y consagración». *El "Panorama poético español" de Gerardo Diego. Radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*. Coordinación de Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales. Santander. Fundación Gerardo Diego. 293-330.

PETERMANN, Emily. (2014) *The musical novel: imitation of musical structure, performance, and reception in contemporary Fiction*. Rochester. Camden House.

RAJEWSKY, Irina. (2000) *Im Zeichen der Intermedialität. Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den 'giovani scrittori' der 80er zum Pulp der 90er Jahre*. Tesis doctoral. Berlin.

RAJEWSKY, Irina. (2002) *Intermedialität*. Tübingen. A. Francke Verlag.

RAJEWSKY, Irina. (2005) «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a literary perspective on Intermediality». *Intermédialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des tecniques*. 6. 43-64.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. (2012) *Poesía de los imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Tesis doctoral. Valencia. Universitat de València.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. (1953) «¡Oh, música pura esencia». *Pentagrama*. 1. 5.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. (2020) *Corcel de fuego*. Edición, introducción y notas de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid. Torremozas.

SCHER, Steven Paul. (1968) *Verbal music in German literature*. New Haven. Yale University Press.

SCHER, Steven Paul. (1970) «Notes toward a theory of verbal music». *Comparative Literature*. 22. 147-156.

SCHRÖTER, Jens. (1998) «Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes». *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 7. 2. 129-154.

TIRINANZI DE MEDICI, Carlo. (2024) «"The lord of song" Rimediazioni e affetti tra musica e poesia». *Gli attrezzi delle muse*. Edición de Carlo Tirinanzi De Medici. Roma. Carocci. 19-49.

WOLF, Werner. (1999) *The musicalization of Fiction: a study in the theory and history of Intermediality*. Amsterdam. Rodopi.

WOLF, Werner. (2002a) «Intermediality revisited». *Word and Music studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural identity and the musical stage*. Edición de S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhardt. Amsterdam. Brill. 13-34.

WOLF, Werner. (2002b) «Intermedial iconicity in Fiction: *tema e variazioni*». *Iconicity in language and literature*. Edición de Wolfgang Müller, Olga Fischer. Amsterdam. Benjamins.

Pedro Argüello Mur
Retratar a un poeta: Ramón Gaya y Francisco Brines frente a Luis Cernuda
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 147-184
https://doi.org/10.55422/bbmp/1234

RETRATAR A UN POETA: RAMÓN GAYA Y FRANCISCO BRINES FRENTE A LUIS CERNUDA

Pedro ARGÜELLO MUR
Università di Bologna
ORCID: 0009-0006-6263-1002

Resumen:
En años y en contextos diferentes, el encuentro con Luis Cernuda resultó determinante tanto para Ramón Gaya (1910-2005) como para Francisco Brines (1932-2021), quienes no dudaron en retratarlo dentro de sus propias producciones artísticas. A lo largo de este trabajo se explicita el diálogo activo entre sus vidas y sus obras y se rastrea el origen de las coordenadas estéticas que orientan sus respectivos acercamientos a la figura del sevillano. Tras el análisis, se señalan las principales analogías y diferencias entre sus interpretaciones de Cernuda así como el papel que juegan en ellas sus distintas disciplinas, la pintura y la poesía.

Palabras clave:
Retrato. Intertextualidad. Intermedialidad. Ramón Gaya. Francisco Brines. Luis Cernuda. Generación del 27.

Abstract:
In different years and contexts, the encounter with Luis Cernuda proved decisive for both Ramón Gaya (1910–2005) and Francisco

Brines (1932–2021), who did not hesitate to portray him as part of their own artistic creations. This article explores the exchanges between their lives and their works and traces the origins of the aesthetic frameworks that shape their respective approaches to the Sevillian figure. After analysis, the study highlights the similarities and differences between Gaya's and Brines's visions of Cernuda, as well as the role played in them by their disciplines: painting and poetry.

Key Words
Portrait. Intertextuality. Intermediality. Ramón Gaya. Francisco Brines. Luis Cernuda. Generation of '27.

En su artículo «Sobre el análisis de poemas y cuadros», Jean Laude afirma que

> Desde los tiempos de Baudelaire, los contactos entre pintores y poetas se han estrechado y se han ramificado en las dos direcciones siguientes: los poetas manifiestan un ferviente interés por el movimiento pictórico de su época y lo comentan o explican, o, por su parte, los pintores se afilian cada vez más con los poetas y vuelven a explorar junto a ellos la función de la poesía (Laude, 2000, 93).

Este fenómeno es plenamente apreciable en muchos de los autores de la generación del 27, para quienes la intermedialidad y el diálogo entre las artes eran aspectos consustanciales a la creación artística. En este trabajo nos focalizaremos en uno de sus miembros principales, Luis Cernuda, y el modo en el que su obra dialoga con las de Ramón Gaya y Francisco Brines.

Este triángulo de artistas se revela prometedor de cara a un estudio de las relaciones entre artes plásticas y poéticas: no solo Luis Cernuda fue un poeta muy sensible a diferentes disciplinas artísticas, sino que el hecho de haber sido retratado tanto verbal como visualmente por un pintor-escritor como Gaya —con quien mantuvo una estrecha relación de amistad durante su juventud— y de ser el objeto de un poema-etopeya de Brines —uno de sus

principales herederos poéticos— hace de este tejido de relaciones un caso relativamente único de espejos intersemióticos, más aún si se tienen en cuenta las conexiones adicionales entre los propios Brines y Gaya.

El objetivo de este trabajo, pues, no es tanto señalar la influencia de otras disciplinas artísticas en la obra poética del sevillano, sino más bien analizar la manera en la que esta dialoga con algunas de las creaciones y de las coordenadas estéticas de Ramón Gaya y de Francisco Brines. Seguimos las tesis de Kibédi Varga cuando afirma que

> Lo que viene primero es necesariamente único: lo que viene después puede ser multiplicado. Una imagen puede ser la fuente de muchos textos, y un texto puede inspirar a muchos pintores. Estas series secundarias pueden convertirse en objeto de estudio comparado, lo cual nos hace darnos cuenta del hecho de que las ilustraciones y la écfrasis —de hecho, *todas* las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas— no son más que diferentes modos de *interpretación*. El intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga. Y precisamente esto es lo que sucede cada vez que un poeta habla de un cuadro o un pintor ilustra un poema (Kibédi Varga, 2000, 126)[1].

La particularidad de nuestro caso es que «lo que viene primero» no es una imagen ni un texto, sino un hombre de carne y hueso: Luis Cernuda. Será necesario, entonces, incorporar a la investigación los aspectos biográficos para poder comprender mejor las distintas «interpretaciones» de su figura llevadas a cabo por Gaya y Brines. La estructura del trabajo queda definida de este modo: en primer lugar, analizaremos las relaciones biográficas y artísticas entre Cernuda y Gaya; en segundo lugar, haremos lo mismo con Cernuda y Brines, deteniéndonos particularmente en el poema «La mano del poeta (Cernuda)»; a continuación comentaremos brevemente los nexos entre los propios Gaya y Brines y, finalmente, concluiremos

[1] En esta cita y en todas las del trabajo, salvo especificación contraria, los subrayados se encuentran ya en el original.

con una breve reflexión en torno a las distintas modalidades de interpretación creativa efectuadas por ambos artistas.

Luis Cernuda y Ramón Gaya

Luis Cernuda (1902-1963) y Ramón Gaya (1910-2005) se conocieron en 1932. Presentados por José Bergamín, el poeta y el joven pintor comenzaron entones una relación destinada a durar el resto de sus vidas, si bien su amistad acabaría por romperse durante los años del exilio. En una carta a Juan Guerrero Ruiz fechada el 2 de mayo de 1932, Gaya anotaba sus primeras impresiones del poeta sevillano:

> Cernuda sí, Cernuda me parece realmente simpático —Salinas ha dicho que tengo algunos puntos de contacto con él, esa antipatía ya clásica, ese silencio, hasta... ese desdén—, quizá el que se parezca un poco a mí hace que nos entendamos bien y no nos encontremos el uno al otro esa antipatía que nos atribuyen los demás (Gaya, 2016, 156-157).

El fragmento explicita la profunda simpatía nacida entre estos dos artistas de carácter difícil y solitario y, de esta forma, nos permite imaginar hasta qué punto su encuentro pudo favorecer el intercambio de ideas y servir de apoyo para sus respectivas búsquedas artísticas. Ambos participarían activamente en las Misiones Pedagógicas de la República en las que Gaya trabajaba como copista del Museo del Pueblo. En una entrevista con Enrique Andrés Ruiz en 1998, el pintor recordaba la estrategia que utilizaban para lograr pasar tiempo juntos fuera de los despachos[2]. La correspondencia directa entre ambos que ha sobrevivido hasta

[2] «Yo llevaba uno de los museos de Misiones Pedagógicas, bueno, lo llevábamos siempre dos: Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste... Cernuda estaba en los despachos y, claro, allí se moría. Entonces me escribía pidiéndome que lo sacara de allí. La táctica consistía en enviar una carta diciendo que teníamos mucho trabajo (que unas veces era verdad y, otras, no) y necesitábamos otra persona. Esa era una primera carta. Luego había una segunda, sin esperar la contestación a la primera, en la que decíamos que nos gustaría que fuera alguien conocido nuestro, y entonces ya sólo faltaba decir... el nombre: Luis Cernuda» (Gaya, 2007, 374).

nuestros días, a pesar de su escasez, da buen testimonio del conocimiento y de la interiorización de sus obras respectivas. Así, en una postal de 1935, Gaya no duda en jugar con el título del libro de su amigo (proveniente a su vez del verso de Bécquer): «Querido Luis: ¿Dónde habita el olvido? Tuyo no obstante, Ramón. He estado enfermo» (Gaya, 2016, 189). Por lo que concierne a Cernuda, conviene recordar que el poema «Esperé a un dios en mis días» se publicó originalmente en el tercer número de la revista *Héroe* con una dedicatoria «A Ramón Gaya», la cual desaparecería en la primera edición de *Donde habite el olvido* (1934). El juego de dedicatorias y de relaciones entre las obras del pintor y las del artista es constante a lo largo de esos años: Gaya dedica al poeta la acuarela *Barcas frente al mar*[3], prepara —probablemente— una serie de acuarelas para ilustrar el poema «Égloga»[4] y diseña la famosa letra «S» en forma de serpiente que figura tanto en la primera edición de *Donde habite el olvido* (1934) como en la edición de 1940 de *La realidad y el deseo*. A este respecto es interesante leer lo que Cernuda escribe a Gregorio Prieto el 21 de noviembre de 1941:

> La serpiente que te intriga es algo misterioso, e ignorado por todos su sentido. Lo único que puedo decir es

[3] Las obras de Ramón Gaya de las que hablaremos a continuación pueden estar aún sujetas a derechos de autor, por lo que evitaremos reproducirlas en este trabajo. Ahora bien, aprovecharemos el hecho de que muchas de ellas se subastaron en Durán Arte y Subastas —junto al resto del legado de Cernuda— el 27 de diciembre de 2018 para redirigir al lector interesado a las páginas específicas de Durán de manera que pueda acceder fácilmente a las imágenes. Para esta obra en concreto, Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 636: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-barcas-frente-al-mar/564-636.

[4] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 647: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-egloga/564-647. Preciso que «probablemente» porque, si bien en el enlace anterior se afirma que estas acuarelas están «contenidas en carpeta de cartulina titulada a lápiz con letra de Ramón Gaya» y se atribuye al murciano su autoría, Antonio Rivero Taravillo (2008, 79-80) en su biografía del poeta supone que habrían sido pintadas por el propio Cernuda tras la exigencia impuesta por el editor de que realizara algunos dibujos para acompañar a los poemas. Estas ilustraciones también pueden verse en el catálogo de la exposición *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963* (Valender, 2002, 204); en él no se especifica la autoría de las acuarelas.

> que su sitio es dentro del libro, al frente de *Donde habite el olvido*, y que si la han repetido en la cubierta y en la portada es sin saberlo yo, que no lo hubiera autorizado (Cernuda, 2003, 304-305).

Si tenemos en cuenta la puntualización que James Valender[5] aporta a este pasaje, resulta evidente hasta qué punto fue íntima la relación de los dos artistas durante los años de la República.

Es hora de pasar a los retratos de Cernuda pintados por Gaya. Pero, antes de comentar los retratos visuales, conviene que nos detengamos un momento en los verbales. El 9 de febrero de 1935, con la ocasión de una conferencia de Cernuda sobre Bécquer, Juan Guerrero leyó un texto escrito por Ramón Gaya llamado a constituir «uno de los retratos más perspicaces con que contamos para entender la compleja figura de este poeta» (Valender, 2003, 135). El primer párrafo asienta el tono general del texto y ofrece ya interesantes sugestiones:

> Conocí a Cernuda en un jardín. Paseaba, marchaba solo, pero iba con ese aire del que lleva a su lado unos galgos decorativos. Comprendí ya entonces que una sombra le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizá, el boceto de una vida no vivida (Gaya, 2010, 708).

Y sigue Gaya:

> Más tarde —mucho después de aquella presentación hecha por J[osé] B[ergamín]— he sido amigo de Cernuda y de su perro fantasma. El fantasma he podido comprobar que es su propia vida, la vida que le acompaña, la vida que no se funde con él jamás.

[5] «En esta carta el poeta comenta sus impresiones al recibir unos primeros ejemplares de la nueva edición de *La realidad y el deseo* (México D. F., Séneca, 1940). La serpiente fue diseñada por Ramón Gaya para figurar en la portada de *Donde habite el olvido* (Madrid, Signo, 1934); asume la forma de la letra "S", dejando constancia así del nombre de la persona que había inspirado estos versos: Serafín» (Valender, 2002, 305).

> Por eso Cernuda es hoy todavía como un niño. Porque su vida le ha sido robada, alguien o algo gasta al lado suyo la vida que le pertenece, y él, Luis Cernuda, sigue intacto en su jardín intacto, embelesado, ensimismado, preso, preso en sí (Gaya, 2010, 708).

Tendremos que volver a estas palabras cuando hablemos de las pinturas en las que Gaya representa a Cernuda. Por el momento, más allá de señalar su innegable perspicacia psicológica, es interesante observar cómo este ejercicio que en origen no tiene sino vocación descriptiva se transformará en material de creación poética cuatro años más tarde. Y es que, si en el texto para la conferencia de Bécquer Gaya afirma de Cernuda que «nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas, que le llevan a ser uno de los poetas más graves de hoy y de España» (Gaya, 2010, 708), en el primero de los *Seis sonetos de un diario* escritos en 1939, titulado «A una verdad», el pintor explota este carácter de «desnudez» de las verdades cernudianas para elogiarlas y conducirlas hasta las últimas consecuencias:

> No es el amor quien muere, Luis Cernuda,
> somos nosotros mismos. En un canto
> te lo he visto decir con el espanto
> de tener la certeza y no la duda
>
> en tus labios que escriben. Tan desnuda
> te brota la verdad, que no sin llanto
> entregusto tus versos como el santo
> que en su propio sufrir encuentra ayuda.
>
> No importa ya por quién, por qué, ni dónde,
> sobre un triste papel la verdad nace;
> cuando ella fluye así, cuando desata
>
> los lazos más sencillos que ella esconde,
> la causa de sí misma se deshace.
> No es el amor quien muere, él es quien mata
> (Gaya, 2010, 615).

Por supuesto este juego de citas y de referencias entre poemas —en una palabra, esta intertextualidad— ha existido siempre y no presenta ninguna particularidad para la crítica. Pero lo más interesante en el caso de Gaya, y lo que intentaré argumentar a continuación, es que ocurre lo mismo con sus pinturas y dibujos: los versos de Cernuda los preceden, los *pre-figuran*, y las decisiones del pintor entre una u otra opción estilística traslucen y revelan su interpretación particular del poeta.

A la vista de lo leído en el texto escrito con ocasión de la conferencia sobre Bécquer, cabría imaginar que Gaya decidiese pintar a Cernuda en un jardín. No será el caso. Sin embargo, es necesario mencionar una fotografía del sevillano tomada por Gaya que acompaña el texto de Soren Peñalver en el número once de la revista *Postdata*. Allí explica Peñalver cómo fue el mismo Gaya quien le contó «la anécdota de esa ocasión de la juventud de ambos, en la cual el pintor hiciera la fotografía del amigo, la misma que ilustró mi escrito, y de la que yo ignoraba localización y circunstancia en que fuera tomada» (Peñalver, 1986, 56). No incluyo a continuación este retrato dado que desconozco el estado de los derechos de reproducción de la fotografía[6], pero aprovecho la descripción que el mismo Peñalver ofrece de la misma:

> El lugar en que aparece el poeta es recoleto, como jardincillo de patio monacal: enredaderas en el muro, tiestos con geranios, ventana baja y enredada… Un rincón de la Casa del Greco, en Toledo, quizás hacia la primavera de 1933. Y ahí Cernuda con su habitual elegancia de esos años, sentado en un poyo de viejo ladrillo desnudo, con la mirada un tanto ausente, y (me indica Gaya, con nostálgica gracia) en la mano derecha, ostensible la única condición impertinente impuesta por el fotógrafo: un monóculo proustiano, que cuelga tangible midiendo la lentitud del espacio (Peñalver, 1986, 56).

Efectivamente, cuando observamos la mirada distante, casi perdida, de Cernuda en esta fotografía, se hace difícil no pensar en aquellas palabras de Gaya de 1935 sobre su amigo y esa «sombra»

[6] Esta fotografía puede verse en (Peñalver, 1986, 57) y en (Trapiello, 1988, 118).

que «le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizá» (Gaya, 2010, 708).

En 1932 Gaya realiza el famoso *Retrato de Luis Cernuda* en óleo sobre lienzo[7] así como un dibujo en tinta sobre papel[8] que seguramente sirvió de boceto preparatorio para el primero. La historia de este retrato puede seguirse a través del epistolario publicado de Cernuda, cuyo deseo final fue que la obra volviera a las manos de Gaya[9]. Sin embargo, esta quedó en manos de los herederos del poeta hasta la subasta de su legado el 27 de diciembre de 2018, en la cual fue adquirido por el Estado por el precio de diez mil euros (Díaz, 2018). En él encontramos a Cernuda en plano medio, sentado y recortado frente a un fondo marrón. Su rostro, anguloso al igual que el brazo derecho y el cuello de la camisa, cae como en la fotografía de Toledo hacia la derecha de su cuerpo con la misma ausencia en la mirada. La paleta fría de su ropa contrasta con la calidez de los tonos del fondo y de su cara. Se diría que hay una distancia insalvable entre el hombre y su entorno y, en este sentido, hay poco que añadir a la descripción de Antonio Candeloro —quien además lo conecta con los versos de «Retrato de poeta» de Cernuda—: «Su mirada es huidiza, se dirige hacia una realidad invisible por estar ubicada literalmente fuera del cuadro, igual que la ventana irreal que Cernuda inventa dentro del cuadro del pintor

[7] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 633: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-retrato-de-luis-cernuda/564-633.

[8] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 634: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-retrato-de-luis-cernuda-90878/564-634.

[9] Resumidamente, en una carta fechada el 4 de abril de 1951, Cernuda pide a Juan Guerrero Ruiz recoger el cuadro de casa de su hermana y fotografiarlo. A continuación escribirá a su hermana para informarla de que Guerrero irá a recoger el retrato, pero finalmente deberán posponer la gestión. El 28 de mayo de 1951, por fin, Cernuda agradece a su amigo el envío de las fotografías. Pero la historia no termina ahí: tras la muerte de Juan Guerrero Ruiz, Cernuda escribirá a José Luis Cano para intentar recuperar de nuevo el retrato antes de que se done al Estado junto al resto de documentos del fallecido y, en sus últimas cartas a propósito del cuadro, el sevillano explicita su voluntad de que la obra se devuelva a Ramón Gaya. Véase (Cernuda, 2003, 513-517, 605-606, 610, 627 y 1024).

griego» (Candeloro, 2021, 113)[10]. De nuevo nos encontramos en las mismas coordenadas del texto de la conferencia sobre Bécquer, si bien el retrato es tres años anterior. Para Candeloro, es sobre todo en la acuarela *Luis Cernuda en Almería* (1934) donde mejor se aprecia la traducción pictórica de la «soledad del poeta y su vida fantasmal» (Candeloro, 2021, 155) con la que Gaya describía a su amigo. Concuerdo con su idea y, de hecho, creo que esta obra reviste una importancia fundamental para nuestro trabajo. Ya habíamos mencionado la dedicatoria a Cernuda de la acuarela *Barcas frente al mar*. En verdad, ambos artistas compartirían un gusto por la vida marítima que se deja ver en sus respectivos epistolarios: por parte de Gaya, el 25 de septiembre de 1933 escribe una postal a Cernuda desde Galicia informándolo de haber «pintado alguna acuarela de mar que quizá te guste»[11] (Gaya, 2016, 171), y cuatro días más tarde no dudaría en describirle su emoción ante la idea de un viaje en barca motora[12]; por parte de Cernuda, es interesante leer lo que escribe desde Garrucha en marzo de 1934 a Bernabé Fernández-Canivell sobre su viaje a Almería:

> […] ¿Conoces tú Almería? Pocas cosas conozco tan graciosas, amables y de buen recuerdo. Es muy posible que pase allí algunos días de los primeros de abril.
>
> Vine aquí esperando encontrar sol, pero sólo me he bañado, hasta hoy, una sola vez. En este momento que te escribo llueve lo bastante para no poder salir a la playa y ver el mar por un tiempo así, como yo no lo conocía. Entre el ruido de la lluvia, del viento y de las olas tengo una buena música para acompañar esta carta. ¿La oirás tú como eco al

[10] En su artículo sumamente sugerente, Candeloro analiza la relación entre el pintor y el poeta prestando especial atención a los versos de «Retrato de poeta» de Cernuda. Redirigimos a su trabajo para todo lo relativo al análisis de dicho poema y al estudio de la écfrasis en ambos artistas.

[11] Probablemente se refiere a la acuarela *Ribadeo* (1933) conservada en colección particular, aunque en (Gaya, 2016, 173) podemos encontrar una reproducción en blanco y negro de la misma.

[12] «Querido Luis: Dentro de una hora salimos hacia Muros, con Museo y todo, en motora, por continuar la huelga de automóviles hasta no se sabe cuándo. Llueve un poco y esto tiene una emoción extraña. Será mi excursión marítima —casi aventura— más bonita. Tuyo, Ramón» (Gaya, 2016, 172).

> leerla? Desde las ventanas de la espalda de la casa en que vivo y desde la azotea veo un trozo de mar gris y verdoso. No me parece el mismo mar de este verano ahí en Málaga (Cernuda, 2003, 172-173).

La paleta de la acuarela presidida por tonos grises y terrosos y su atmósfera de abandono se acuerdan a la perfección con aquel «ruido de la lluvia, del viento y de las olas» y ese «trozo de mar gris y verdoso» que ambos, Cernuda y Gaya, habían visto en Almería. Casi podría decirse que hayan intentado representar el mismo paisaje con sus respectivos instrumentos, la pluma y el pincel. Pero vayamos más allá de los aspectos biográficos. Como afirma Candeloro (2021, 115), «Lo que nos llama la atención en este caso es la ausencia total de los rasgos faciales: Cernuda es apenas un cuerpo semidesnudo y cuyo codo izquierdo está apoyado en la arena de una playa desierta». Pienso que esta voluntad de reducir la representación del poeta a lo puramente esencial obedece a las coordenadas artísticas y estéticas del proprio Gaya. Ya habíamos comentado la importancia que el murciano otorgaba a la «desnudez» de la verdad en la poesía del sevillano. Y, en su texto para la conferencia sobre Bécquer, llegaría a afirmar: «Cernuda es El Poeta, el caso más puro de poeta —no de poeta puro— que exista hoy en España» (Gaya, 2010, 708). La mayúscula es importante: ¿qué entiende Gaya por «Poeta»? Para intentar encontrar una respuesta es necesario avanzar algo más en el texto: «Los filósofos no nacen, sino que se hacen. Y Cernuda, nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas, que le llevan a ser uno de los poetas más graves de hoy y de España» (Gaya, 2010, 708). Creo que estas palabras de Gaya provienen de las ideas de María Zambrano en torno a los orígenes de la poesía y de la filosofía. Hablaría incluso de intertextualidad, pero la primera edición de *Filosofía y poesía* —con ilustraciones de Ramón Gaya— no se publicaría hasta 1939, esto es, cinco años después de la conferencia de Cernuda sobre Bécquer. Ahora bien, sospecho que las ideas de Zambrano a este respecto proceden a su vez de (o, al menos, fueron influenciadas por) un texto de Cernuda que data del mismo año que el texto de Gaya, 1935: «Palabras antes de una lectura». Llegados a este punto, los datos biográficos pueden ayudar a esclarecer la cuestión: María Zambrano participó en 1934

con Ramón Gaya y Luis Cernuda en la misma Misión Pedagógica del Museo del Pueblo en Almería. ¿Es posible que a lo largo de aquellos días el artista, la filósofa y el poeta hubieran hablado e intercambiado opiniones artísticas destinadas a madurar más tarde en sus obras respectivas? Se trata naturalmente de preguntas para las que no hay respuesta posible. Influencia o coincidencia, describiremos brevemente la particular visión de María Zambrano sobre los orígenes de la poesía y de la filosofía en paralelo a las tesis de Cernuda contenidas en «Palabras antes de una lectura» para intentar contextualizar y comprender algo mejor las palabras del pintor.

Al inicio de *Filosofía y poesía* (1939), la filósofa malagueña justifica la necesidad de explorar aquella temática: «hay otro motivo más decisivo de que no podamos abandonar el tema y es que hoy, poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta» (Zambrano, 2015, 687). Según Zambrano, la situación original de estas disciplinas en la antigua Grecia era la opuesta: ambas compartían un mismo substrato que no era otro que la admiración, el *pasmo* —palabra amada tanto por Zambrano como por Gaya— ante las cosas. Pero las cosas cambiaban, mutaban, morían. ¿Cómo explicar que aquello que amamos pueda un día desaparecer? El griego de la Antigüedad se sentía perdido, no sabiendo cómo retenerlo. Fue entonces cuando la filosofía vino en su auxilio: frente al espectáculo de fenómenos que mutaban sin cesar, el griego encontró —creó— el ser «verdadero» de las cosas situado más allá de las apariencias y, de esta forma, ya a salvo para siempre. La rosa natural que él amaba continuó marchitándose, pero apenas tenía importancia pues la rosa «verdadera» descubierta por el pensamiento y por la filosofía, la idea de la rosa, no podía ya morir. La filosofía nacía así de un impulso de amor hacia las cosas, si bien para salvarlas hubo de pagar el peaje de su negación[13]. Pero el poeta

[13] «Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia […]. La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia» (Zambrano, 2015, 689).

fue incapaz de ejercer esa violencia. Amaba demasiado a su rosa carnal e individual como para dejarla ir:

> Y ¿quién le consolará al poeta del minuto que pasa, quién le persuadirá para que acepte la muerte de la rosa, de la frágil belleza de la tarde, del olor de los cabellos amados, de eso que el filósofo llama «las apariencias»? (Zambrano, 2015, 703).

En este punto, el paralelismo con las ideas de Cernuda es claro:

> El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esa lucha, precisamente, surge la obra del poeta (Cernuda, 1960, 198).

Volviendo al relato de Zambrano, fue en ese momento cuando los caminos de la filosofía y de la poesía se separaron para siempre: frente al optimismo de la primera, la segunda se volvió lamento incapaz de recorrer aquel camino de violencia. La poesía, dirá Zambrano (2015, 727), «llora por lo que no quiere dejar y se rebela contra lo que le salvaría». Y Cernuda (1960, 199-200): «El poeta, pues intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe […] y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz […] llora enamorada la pérdida que ama». Pero, a cambio, la poesía conservaría —siempre según el relato de Zambrano— un saber y un conocimiento directo ligados a las cosas y a los seres a los que la filosofía no tendría acceso[14], tesis compartida por Cernuda (1960, 200-201) y explicitada cuando habla del «poder daimónico» de la poesía y de la «verdad intuida» que el poeta lucha por expresar. A la vista de todos estos elementos y de los datos biográficos mencionados más arriba, no creo que sea una casualidad que Gaya, al ilustrar el capítulo titulado «Conocimiento poético» en la primera edición de *Pensamiento y poesía en la vida española* de Zambrano (1939),

[14] «¿No será que el poeta haya elegido el camino del conocimiento? Si por conocimiento entendemos lo que se entendía en Grecia y lo que entiende el hombre no idealista» (Zambrano, 2015, 756).

dibuje precisamente una playa serena, llana y desierta muy parecida a aquella de Almería en la que había representado a Cernuda[15]. Para el murciano, quien veía en Cernuda al «Poeta» por excelencia y quien compartía las mismas referencias de Zambrano, este capítulo sobre el conocimiento poético debió sin duda hacerle pensar en su amigo. Sea como fuere, un último argumento para evidenciar el paralelismo entre el texto de Cernuda y las tesis de Zambrano puede resultar convincente: los dos citan el mismo estudio de Louis Massignon —aparece como exergo a la primera edición de *Filosofía y poesía*— con la historia del teólogo, su discípulo y el sonido de la flauta que resulta ser «la voz de Satán que llora sobre el mundo»[16].

A la vista de todo lo que acabamos de ver, podemos comprender mejor a qué se refería Gaya (2010, 708) cuando afirmaba que «Los filósofos no nacen, sino que se hacen. Y Cernuda, nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas […]». El breve desvío por las tesis de Zambrano y por las «Palabras antes de una lectura» de Cernuda ha dado fruto, y podemos ahora volver una vez más a la acuarela *Luis Cernuda en Almería*: la pasividad y el abandono con los que este aparece representado —herido por las cosas y el tiempo, incapaz de ejercer una fuerza sobre ellos—, ¿no son los propios de la figura del «Poeta» tal y como la conciben Cernuda y Zambrano? Por otro lado, se podría argumentar que la paleta tan restringida de la acuarela —cuyos tonos terrosos bañan por igual el mar, las algas y la figura del cuerpo— contribuye a acentuar la unidad indisociable entre el poeta y esa playa melancólica, el mundo solitario de Cernuda al que nadie tiene acceso[17]. Llegados a este punto puede evocarse el poema

---

15 Es posible ver esta ilustración en (Zambrano, 2015, 601). Igualmente, podría argumentarse el parecido de la playa y de las montañas del fondo (si bien con el eje derecha-izquierda invertido como en un espejo) con las de otra pintura de Gaya, *Luis Cernuda frente al mar*, de la que hablaremos más adelante.

16 Ver (Zambrano, 2015, 679) y (Cernuda, 1960, 199).

17 En su magnífica biografía del poeta, Rivero (2008, 390-391) recupera las impresiones de Elena Garro sobre sus encuentros en la playa con Cernuda durante el verano de 1937. La escritora relata que el poeta siempre estaba solo, sus esfuerzos por ganarse su confianza, y concluye: «La soledad de Luis Cernuda era tan absoluta que ahora puedo asegurar que era metafísica. Me impresionaba Luis Cernuda. A su alrededor se formaba una bahía aislante, un ámbito

«Esperé a un dios en mis días», publicado originalmente en 1932 e incluido después en *Donde habite el olvido* (1934). Si bien es cierto que la presencia del mar atraviesa todo el libro, leer el poema al mismo tiempo que se observa la acuarela —incluso dejando de lado el hecho de que el poema se dedicara originalmente a Ramón Gaya— es un ejercicio interesante dentro del marco de este trabajo:

> Esperé un dios en mis días
> Para crear mi vida a su imagen,
> Mas el amor, como un agua,
> Arrastra afanes al paso.
>
> Me he olvidado a mí mismo en sus ondas;
> Vacío el cuerpo, doy contra las luces;
> Vivo y no vivo, muerto y no muerto;
> Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.
>
> Soy eco de algo;
> Lo estrechan mis brazos siendo aire,
> Lo miran mis ojos siendo sombra,
> Lo besan mis labios siendo sueño.
>
> He amado, ya no amo más;
> He reído, tampoco río
> (Cernuda, 1982, 169-170)[18].

Es difícil no percibir las correspondencias entre ese olvido de sí en las ondas y ese «eco de algo» y, por otro lado, la acuarela de Gaya con el cuerpo del poeta recostado e impreciso («vacío el cuerpo», «ni cuerpo, ni espíritu»), casi esfumado —obsérvense los pies de la figura— bajo la atmósfera abandonada de la playa. En este caso, ya que el poema es dos años anterior a la acuarela, podríamos

infranqueable, como si viviera separado del mundo por una invisible cortina transparente y su misterio me intrigaba…»; citado desde (Rivero, 2008, 391).

[18] Cito desde esta edición porque toma como texto base la edición de *La realidad y el deseo* de 1936, esto es, la propia de la época en la que las relaciones entre Gaya y Cernuda fueron más estrechas. Si bien es cierto que las modificaciones operadas por Cernuda a este poema en las ediciones sucesivas de *La realidad y el deseo* no son particularmente reseñables, no ocurre lo mismo con el poema II de *Donde habite el olvido* del que hablaremos a continuación.

hablar de intertextualidad (entendida en sentido amplio) o, si se prefiere, de traducción intersemiótica. De lo que no cabe duda es de que, para Gaya, el retrato de Cernuda es indisociable del de su poesía.

Y es que las relaciones entre los versos de *Donde habite el olvido* y la obra pictórica de Ramón Gaya no terminan aquí. En la misma subasta del legado del poeta en 2018 encontramos dos dibujos de Gaya en tinta sobre papel con distintas figuras de ángeles recortadas frente a un fondo marítimo. En el dibujo inédito y sin fecha[19] —se estima que data de la misma fecha que el otro, firmado en 1933—, descubrimos de nuevo una figura sin rostro reclinada en una playa cubierta de nubes de las que descienden líneas verticales hasta su cabeza. En la mitad derecha del dibujo, indemne a aquellas nubes y líneas, aparece un ángel erguido que, sin mirar directamente a la figura de su lado, tiende hacia ella su brazo derecho como queriendo señalarla: de hecho, una línea desciende de su rostro para, siguiendo la trayectoria del brazo, alcanzar finalmente el pecho de la figura humana. Su cuerpo es bello y su rostro se debate entre la nitidez apolínea del lado derecho y la confusión dionisíaca de los trazos del izquierdo. Teniendo en cuenta todos estos elementos, creo que es posible que nos encontremos frente a una interpretación del segundo poema de *Donde habite el olvido* (Cernuda, 1982, 168-169):

> Como una vela sobre el mar
> resume ese azulado afán que se levanta
> hasta las estrellas futuras,
> vida de náufragos insaciables
> hecha escala de olas,
> por donde pies divinos descienden al abismo
> esperado a lo largo de las noches,
> también tu forma férrea,
> ángel, demonio, sueño de un amor soñado,
> resume en mí un afán que en otro tiempo levantaba
> hasta las nubes sus olas melancólicas,
> cadenas de tristeza aprisionando

[19] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 643 https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-figuras/564-643.

un ímpetu celeste.

Sintiendo todavía los pulsos de ese afán,
yo, el más enamorado,
en las orillas del amor,
sin que una luz me vea
definitivamente muerto o vivo,
contemplo sus olas y quisiera anegarme;
deseando perdidamente
descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma,
hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto.

El hecho de que el dibujo se encontrase entre los documentos del legado de Cernuda; el paralelismo entre ese «afán que en otro tiempo levantaba / hasta las nubes sus olas melancólicas» y las líneas verticales de las que hablábamos arriba; la correspondencia entre el carácter ambivalente de aquella «forma férrea, / ángel, demonio» y la dualidad analizada en el rostro del ángel: todos estos datos podrían justificar la relación entre este poema y el dibujo de Gaya.

El otro dibujo, firmado y datado en 1933[20], contiene más o menos los mismos elementos. Podríamos asociarlo igualmente a este poema, pero la realidad es que los ángeles y el paisaje marítimo son constantes a lo largo de *Donde habite el olvido*[21]. No sabemos si estos dibujos formaban parte de un proyecto de ilustraciones para el libro o si se trata simplemente de dos interpretaciones del mismo poema. En cualquier caso, la relación de estos dibujos de Gaya con los versos de Cernuda parece una hipótesis justificable.

[20] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 642 https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-angeles/564-642.

[21] Cito rápidamente a modo de ejemplo: «Esa gran región donde el amor, ángel terrible, / no esconda como acero / en mi pecho su ala» (Cernuda, 2018, 168); «sólo quien vive besa / aquel cuerpo de ángel que el amor levantara» (Cernuda, 2018, 177); o el poema XIII, titulado precisamente «Mi arcángel» (Cernuda, 2018, 177-178).

Pasemos ahora a otra pintura en la que Gaya representa al poeta, *Luis Cernuda frente al mar*[22]. De nuevo el mar de fondo, el rostro despojado de cualquier rasgo, un cielo anubarrado. El cuadro no tiene fecha, pero la confluencia de todos estos elementos hace pensar en una proximidad temporal con respecto a la acuarela *Luis Cernuda en Almería* (1934), a pesar de que la técnica aquí empleada —óleo sobre lienzo— es distinta. La tentación de, como antes, buscar si tal vez su composición se corresponda con alguno de los poemas de Cernuda es inevitable. En este caso, y sin ninguna pretensión de ser categórico, pienso que esta obra podría relacionarse con el poema «Soliloquio del farero», publicado por primera vez el 24 de septiembre de 1934. En este poema Cernuda apostrofa a su soledad hasta reconocer al fin en ella todo cuanto buscó sin jamás llegar a encontrarlo. Y veamos el siguiente fragmento (Cernuda, 1982, 168):

> Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
> oigo sus oscuras imprecaciones,
> contemplo sus blancas caricias;
> y erguido desde cuna vigilante
> soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres,
> por quienes vivo, aun cuando no los vea;
> y así, lejos de ellos,
> ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
> roncas y violentas como el mar, mi morada,
> puras ante la espera de una revolución ardiente
> o rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
> cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.

No creo que el hecho de pintar a Cernuda «acodado al balcón» mientras observa el mar sea una coincidencia, pero sin una fecha precisa del cuadro es difícil profundizar en la argumentación. Ahora bien, creo pertinente recordar de manera muy rápida la

[22] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 635: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-luis-cernuda-frente-al-mar/564-635.

recurrencia de este poema en los escritos de Gaya. El 9 de septiembre de 1952 (esto es, 18 años más tarde de la primera publicación del poema, cuando la amistad entre el pintor y el poeta se había ya roto hace tiempo), Gaya lo recuerda aún en su carta a Tomás Segovia[23]. Y, en su diario, el 3 de enero de 1953 el murciano volverá a referirse al mismo poema[24]. Es claro que estos versos de Cernuda sobre la soledad acompañaron a Gaya a lo largo de los años: se trata de un poema «interiorizado» por el pintor, con el que guarda una peculiar afinidad y, por tanto, es posible que en esta obra que posiblemente data del mismo año de la publicación del poema el murciano haya intentado representarlo sobre el lienzo. A pesar de no poder alcanzar una conclusión definitiva a este respecto, el camino general recorrido entre los versos de Cernuda y las pinturas de Gaya se revelará de interés para las conclusiones de este trabajo.

Tras el estallido de la guerra y el exilio de ambos artistas las relaciones entre sus obras se enfriarán, si bien Gaya en 1940 concluía aún la escritura de *El extremoso deber del artista* (donde expresaba con la convicción que le caracteriza sus ideas sobre la vocación artística) citando dos versos de Cernuda[25], demostrando así una vez más hasta

---

[23] «Pero yo no me siento solo, sino al revés, mucho más acompañado que en otra parte y en otras épocas; claro que mi caso es muy distinto al tuyo, ya que yo estoy en ese momento, raro si se quiere, en que tropieza uno con *alguien* que es nuestro y no lo es, con una *persona* que *vive* al lado, *junto* a nosotros y que parece haber sido hecha de nuestras mismas costillas, o quizá de nuestra misma soledad; sí, creo que es eso, la soledad misma hecha *carne*, transfigurada, convertida en algo... *positivo*, en algo *efectivo*. Cernuda intuye algo de esto en un poema, pero lo que sucede allí —en el poema— es que la soledad, su *soledad*, no me gusta, porque es una soledad *rencorosa*; ha sido hecha de él, de su mismo material, y el material es malo, mezquino, y claro, *la figura* que *lo acompaña* es tan horrible como a veces el propio Cernuda. Yo, francamente, creo tener mejores costillas, de donde pueden salir mejores cosas, mejores *compañías*» (Gaya, 2016, 277-278).

[24] «Cada vez más, *quedarme solo* es volver a encontrarme con *alguien* que quizá siempre me acompaña, pero que únicamente aparece, reaparece, cuando no hay absolutamente nadie. No, no es la soledad misma —como es para Cernuda—, sino alguien muy verdadero, una compañía real, casi corpórea. Acostumbrado a él, he terminado por quererlo, por valorarlo» (Gaya, 2010, 425).

[25] «Recuerdo ahora dos versos de Luis Cernuda, con los que quiero terminar: *Como esta vida que no es mía / y sin embargo es la mía*» (Gaya, 2010, 272). El mismo año, en una respuesta a un cuestionario, el pintor también declaró que «Lo más perfecto

qué punto el autor de *La realidad y el deseo* constituía para él el auténtico paradigma de artista y de poeta. A pesar de que, en privado, a veces se expresara con una relativa violencia[26], siempre mantuvo su deferencia hacia Cernuda como el más grande poeta (junto a Juan Ramón) de su tiempo. En este sentido, la entrevista con Tomás March, Santiago Muñoz y Luis Massoni publicada en *Letras* en 1981[27] sirve de paradigma del pensamiento del último Gaya sobre este tema, incluyendo sus relativas contradicciones. Tras recordar su relación con Cernuda durante los años de las Misiones Pedagógicas y tachar de infantiles los ataques de éste hacia Juan Ramón, Gaya no duda en precisar el talento único del sevillano:

> He visto que hay poetas que escriben versos pero que no *lo* tienen. Pueden incluso escribir versos buenos, hacer buena poesía, pero que no tienen *verso*; *el verso* no está en ellos. Y después hay otros que lo tienen de manera irremediable. Uno de esos es Juan Ramón; y otro, que es para mí superior a todos los demás, es Cernuda, *Cernuda tiene verso*. No es que tenga verso propio, sino que *el verso* tiene que estar ya de antemano en el poeta (Gaya, 2007, 65).

El pintor no dejó de leer las obras de Cernuda ni siquiera cuando su relación se había roto, tal y como lo demuestra la entrada de su diario escrita el 7 de abril de 1953: «Leo el poema de Cernuda "Nocturno yanki", lleno de una hermosura *acabada*» (Gaya, 2010, 560). Cualquiera que conozca las coordenadas estéticas de Gaya y la severidad de sus juicios artísticos es consciente del profundo reconocimiento que yace bajo esa expresión.

Volviendo ahora al Cernuda del exilio, el 12 de diciembre de 1950 escribiría una postal a Juan Gil-Albert en la que lamentaba la

---

que conozco que pueda considerarse de después del surrealismo, es, creo, el libro de Luis Cernuda: *Invocaciones a las gracias del mundo*» (Gaya, 2010, 792).

[26] Véase la carta a Tomás Segovia del 5 de marzo de 1953 (Gaya, 2016, 360). También a Tomás Segovia en 1965 escribirá sin embargo que «El caso de Cernuda, en Francia, tendrías que colocarlo, cuando menos, junto al caso de Verlaine, aunque no se parezca tampoco mucho; en Cernuda es todo más hondo, más absoluto, más *dogmático* porque es más *real* y más *naturaleza*. Basta» (Gaya, 2016, 627), con lo que se evidencia la altísima estima que sentía hacia su obra.

[27] Hoy puede leerse en (Gaya, 2007, 49-71).

pérdida de Gaya y de otros amigos[28]. Sin embargo, en el contexto de la preparación del número especial de la revista *La Caña Gris* dedicado a Cernuda (uno de los pocos homenajes que el poeta recibió en vida), el sevillano no dudó en solicitar a Jacobo Muñoz la inclusión del pintor:

> Por ahí debe andar el pintor Ramón Gaya, grande y antiguo amigo mío. Como además de pintor es escritor, no sé si ha pensado en invitarle a colaborar en el número. Juan Gil-Albert le conoce bien y debe saber dónde está.
>
> (Ya esto es imperdonable: mi intromisión y desvergüenza no tienen límites) (Cernuda, 2003, 967).

Sea lo que fuera que Jacobo Muñoz y Ramón Gaya hablasen sobre este tema —entre ellos o a través de un intermediario como Juan Gil-Albert—, una carta posterior de Cernuda (2003, 971-972) revela la distancia insalvable que ya se había creado entre ellos:

> Lo que me cuenta de Gaya me ha hecho gracia. Desde que traté de verle en México, en 1949, después de no vernos durante unos once años, siempre le hallé erizado contra mí, tanto que no intenté verle más. Por lo visto no se le ha pasado la hostilidad que me tenía. Lo de J. R. J. debió ser leña al fuego, ya que es uno de esos incondicionales de «Juan Ramón», como ellos dicen, y por lo tanto mi opinión pública sobre el mismo es cosa imperdonable. Si nada le envía para el número no insista, por favor.

Ahora bien, este alejamiento entre ambos no impidió que Cernuda decidiese dedicar su «Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino por El Greco)» precisamente a Ramón Gaya. Así se lo hizo saber a Concha de Albornoz en una carta escrita el 9 de mayo

[28] «Gracias por tu recuerdo. Sí. Hace tiempo que no nos comunicamos. Y es lástima. Porque a estas alturas (yo, al menos) no se hacen amistades nuevas y las viejas se van perdiendo. En menos de un año Ramón Gaya, Emilio Prados, Concha de Albornoz, por unas razones o por otras, no son ya amigos míos. Qué vamos a hacerle. Sólo la soledad es siempre fiel. Demasiado» (Cernuda, 2003, 507).

de 1958[29] y, tres años más tarde, pediría a Salvador Moreno que informase al pintor de la dedicatoria[30]. Parece que, al menos en lo que concierne a Cernuda, los años de juventud y amistad junto a Gaya constituían aún un recuerdo preciado a pesar del enfriamiento de su relación[31].

Tal vez pueda decirse lo mismo del pintor[32]. Como recuerda Miriam Moreno Aguirre (2018, 202), «A Cernuda le dedica […] tres *homenajes* de los cuales uno de ellos, el guache *Homenaje a Luis Cernuda*, de 1988, […] es una evocación de su amigo poeta con el motivo de la escultura del *Apolo del Tevere*»[33]. Más allá de estos homenajes, conviene señalar la viñeta que sirve de portadilla al álbum de imágenes preparado a raíz del primer congreso internacional sobre la obra de Luis Cernuda, celebrado en Sevilla del tres al seis de mayo de 1988 organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo[34]. Allí, Gaya representa de nuevo al «Cernuda de Almería» —así reza la inscripción, junto a su firma y la indicación del año «88»— en la misma pose, vestido y paisaje de la acuarela de 1934. Nueve años más tarde, con ocasión de la incorporación de los fondos de Luis Cernuda al Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes en 1997, Gaya donó a esta institución un dibujo-homenaje al poeta titulado *El*

[29] «Ahora quiero consultarte otra cosa. Voy a dedicar algunos poemas, en el libro que imprime el Fondo, a algunos buenos amigos, que tuvieron la bondad de soportarme durante muchos años: Manolo y Concha, Aleixandre, Gaya (a pesar de todo), y tú, como es natural. Y a Rosa, aquellos versos que comentó» (Cernuda, 2003, 679).

[30] «Te ruego des recuerdos míos a Ramón Gaya y le enteres de la dedicatoria en la edición tercera de mis versos» (Cernuda, 2003, 949).

[31] A pesar de esto, Trapiello relata cómo el nombre de Gaya —al igual que el de tantos hacia quienes Cernuda guardaba algún tipo de resentimiento— había sido minuciosamente tachado de la agenda personal del sevillano (Trapiello, 2009, 241-243).

[32] A este propósito Trapiello afirma que cuando Gaya hablaba de Cernuda «no había en sus palabras ni amargura, cuando recordaba lo peor, ni mitomanía cuando recordaba lo mejor. Hablaba de él con cariño, y los reproches, aunque parecieran duros, eran los que sólo se le hacen a la persona a la que queremos mucho» (Trapiello, 2009, 243).

[33] Los dos otros homenajes a los que alude la investigadora son *Homenaje a Luis Cernuda* (1988) y *Homenaje a Murillo y Cernuda* (1996).

[34] La ilustración puede verse en (Trapiello, 1988, 93).

mar[35]. También aquí reconocemos inmediatamente los rasgos que ya hemos visto en la mayoría de las obras anteriores: el torso desnudo y recostado, el rostro privado de cualquier rasgo identificativo, el mar de fondo… No cabe duda de que, tras tantos años y a pesar de la ruptura, la imagen que Gaya conservaba de Cernuda era aún la del «Poeta» en el sentido de Zambrano y de «Palabras antes de una lectura»: el hombre puro y desnudo que arrojado al espectáculo del mundo tiene el mar como solo compañero.

Luis Cernuda y Francisco Brines

Una vez analizadas las relaciones entre Ramón Gaya y Luis Cernuda, es hora de hacer el mismo ejercicio —aunque de manera algo más rápida— con las del poeta sevillano y Francisco Brines (1932-2021). Por supuesto en este caso se tratará únicamente de retratos verbales, los cuales no faltan en el conjunto de la producción escrita por el de Oliva. Brines, principal heredero y continuador de la lírica de Cernuda, no dejó nunca de explicitar la deuda personal hacia su maestro y prologó y editó numerosas de sus obras. Se trata en estos casos de textos críticos, pero ya conocemos la importancia de este tipo de escritos cuando corren de la pluma de otro creador (baste recordar el texto de Gaya sobre Cernuda escrito con ocasión de su conferencia sobre Bécquer). De entre todos los textos en prosa de Brines sobre Cernuda, nos centraremos en dos: *Ante unas poesías completas* (escrito en 1962 para el homenaje al poeta en *La Caña Gris* mencionado más arriba) y *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* (su discurso de ingreso en la Real Academia Española pronunciado el 21 de mayo de 2006). Los motivos de esta elección son sencillos: en primer lugar, cada uno de estos textos se sitúa en un extremo del arco temporal de la

[35] El dibujo puede verse en la web de la Residencia de Estudiantes, concretamente en una de las páginas dedicadas a la exposición *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*. También se encuentra en (Valender, 2002, 136). https://exposiciones.residencia.csic.es/cernuda/edaddeplata/exposicion/seccion09.htm.

producción de Brines, por lo que resulta interesante analizar las constantes a lo largo de los años en su mirada hacia la poesía de Cernuda; en segundo lugar, si bien no dejan de ser textos críticos, están escritos desde un tono más personal y menos académico, lo que permite una aproximación más directa de cara a los objetivos de este trabajo. Tras comentar estos textos en prosa, nos focalizaremos en el retrato de Cernuda más interesante por constituir una creación artística en sí mismo: el poema «La mano del poeta (Cernuda)».

Ante unas poesías completas[36] es una revisitación personal y sumamente completa de la evolución de la obra cernudiana en su conjunto. De acuerdo con Brines, esta se caracteriza por una profunda unidad si bien en ella pueden distinguirse dos fases, antes y después de la guerra[37]. A lo largo de sus comentarios sobre los libros incluidos en la primera edición de *La realidad y el deseo* encontramos ya la descripción de algunos elementos recurrentes que también estaban presentes en las pinturas de Gaya. Es el caso de la soledad del poeta —«Cernuda parte, para llegar a la realidad, desde la soledad. Esta es también una constante de su poesía; más aún, es una característica vital» (Brines, 1994, 75)— y también de la imagen del marino naufragado a propósito de los versos de *Donde habite el olvido*: «De esta humana aventura retorna el poeta náufrago de amor y de verdad, solo, acogiéndose con fe y resignación a la tierra, por quien todos somos iguales» (Brines, 1994, 81).

Sin embargo, el fenómeno sobre el que Brines retorna con más insistencia es sin duda el aspecto ético de la poesía de Cernuda y la autenticidad en la que desemboca:

> Desde el primer momento se perfila también otro conflicto de una gran importancia: el que se origina entre su sistema personal de valores y el oficial de su época. Si de aquel primero puede surgir un poeta metafísico, este

[36] El texto puede leerse hoy en día en (Brines, 1994, 73-125).

[37] «Así pues, al distinguir dos períodos en esta poesía no debe entenderse que la continuidad poética se debilite en momento alguno. Al contrario, esta obra viene caracterizada por su unidad, y cada uno de sus libros primeros representa una fértil conquista en el camino hacia la madurez definitiva» (Brines, 1994, 74).

> segundo hará posible la existencia de un poeta ético (Brines, 1994, 76)[38].

Cuarenta años más tarde, en su discurso *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*, Brines (2006, 16) insistiría aún en este aspecto al recordar los orígenes de su vocación poética: «Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas». Lo que más le interesa es la desnudez moral con la que Cernuda se presenta en el poema, sin buscar en ningún momento maquillar o camuflar sus defectos:

> No estábamos acostumbrados a una poesía en la que su autor aparece con sus virtudes y sin obviar los defectos, las intransigencias en ocasiones, incluso las injusticias (recuérdese el poema dirigido a Salinas, quien tan continuadamente le protegió) […]. A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad (Brines, 2006, 30).

Tras esta primera aproximación a la mirada de Brines sobre Cernuda a través de sus textos críticos —la serie rápida de citas era necesaria para lo que vendrá después— podemos ya pasar al retrato «artístico» de su maestro, el ya citado «La mano del poeta (Cernuda)», incluido en *Palabras a la oscuridad* (1966), esto es, tres años después de la muerte del sevillano. Nuestro análisis del poema no será exhaustivo, pero intentaremos evidenciar las fuentes cernudianas de las que creemos que bebe.

---

[38] También en otras ediciones de libros de Cernuda insiste en el mismo aspecto: «El talante moral de Cernuda es de una constancia ininterrumpida, y también era una necesidad en la poesía española de aquel tiempo, pero su gran lección consistió en la consideración de que la ética debía ser siempre la conquista personal, difícil y honesta de cada uno» (Cernuda, 2002, XIII).

Se trata de un poema extenso[39] dividido en tres partes que comienza *in medias res* con el recuerdo de la mano de una muchacha egipcia vista en un museo. La analogía con la situación de la que parte Cernuda en su poema «Retrato de poeta» es reseñable, si bien el poema de Brines nace del recuerdo y no de la simultaneidad en la visión de la obra del museo con la que se expresa el sevillano. Veremos más adelante si esta intuición intertextual puede desarrollarse. Por ahora, siguiendo con la primera parte del poema, Brines se limita a describir lo sentido al contemplar aquella mano: indiferencia. Sin embargo, confiesa «no sentir vergüenza» de la emoción sentida al contemplar «el duro escarabajo en el podrido dedo. / Aquella piedra verde, más fresca que la carne, / tenía una hendidura, / porque el tiempo también la había corroído. / Era piedra difunta, que regresaba al polvo / con una lentitud mayor que la del hombre». La dimensión temporal, la misma característica que Brines destacaba en la poesía de Cernuda[40], se vuelve de esta forma la protagonista del poema y le confiere ya desde el inicio su particular atmósfera. La primera parte concluye con la conexión de la mano de la muchacha egipcia y la del yo lírico («Y al recordar la mano aquella / dirigí la mirada hacia la mía, / y sentí en la otra mano su calor»), cuya sintaxis confusa —¿de quién es esa «otra mano»?— deja la puerta abierta a un esclarecimiento posterior.

Este no sigue inmediatamente como cabría esperar. Brines dosifica el juego de expectativas y comienza la segunda parte del poema con una nueva escena, a saber, la de un trayecto en coche durante la caída de la noche. De nuevo es la memoria del poeta la que desencadena la atmósfera elegíaca («y miré aquellos días / pude abarcarlos todos con la memoria / y los sentí vividos sin dolor / y sin amor vividos»). Y, por fin, el *tú,* Cernuda, entra en escena —«Viajaba a la ciudad donde quemaste / un breve plazo de tu escaso tiempo; / años de dura soledad, ya que eran años de tu vida»— para

[39] Para intentar aligerar la lectura de los siguientes párrafos evitaré citar el número de página en cada uno de los fragmentos citados del poema: todos ellos provienen de (Brines, 2020, 139-143).

[40] «Lo que caracteriza, sobre todas las demás cosas, a esta poesía es la *temporalidad*» (Brines, 1994, 91).

dedicarle a continuación una larga tirada de versos. Debido a la importancia de este fragmento lo reproducimos por entero:

> Tuviste un mal destino,
> pues tu constante huésped fue el fracaso;
> sabías que en la lucha
> siempre es el hombre puro el que perece.
> Pero tú más inerme que los demás,
> con menos fuerza que nosotros,
> pues tu apetencia de la luz era más poderosa;
> otros, para poder vivir, nos contentamos con mendrugos,
> y aún nos arrasa en lágrimas los ojos
> el sentimiento vil del agradecimiento.
> Pero tú estabas hecho con el divino fuego de los héroes;
> y se llenó tu pecho de mayor soledad,
> de más fracaso, de la amargura más humana,
> y ya nadie podía acercarse a tu persona.
> Te contemplábamos de lejos, la lucha desigual,
> y tú de pie;
> la injusticia del hombre, las gigantes pasiones de tu espíritu,
> y tú de pie;
> la vejez que iba entrando en tu cansancio, y con perfidia te tiñó el cabello,
> y tú de pie;
> sosteniendo las piernas con las manos,
> pero de pie,
> con tu sola defensa: tu desdeñoso gesto, tu soberano orgullo.
> Y era tu espíritu el más débil,
> pues tu apetencia de la vida era la más intensa;
> advirtieron tu voz, cuando nacía,
> como el sonido que dejaba al aire
> desvanecido por su ligereza;
> en el oído de los hombres, tu voz sonaba ahora
> con sonido de sombra perdurable.
> Y aquí está tu valor, y aquí el fracaso,
> pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste
> que no hubo queja en ti contra el misterio nunca.
> Y a pesar del dolor y la amargura del alentar humano

defendiste la vida con amor,
y con amor la muerte:
aceptaste un destino rencoroso.

Encontramos en estos versos todos los elementos sobre los que Brines había insistido a lo largo de sus textos en prosa, aquí llevados a su grado más alto de intensidad y patetismo lírico: sin ocultar los defectos de Cernuda, Brines los justifica en cuanto propios de la naturaleza del poeta —del «Poeta», que diría Gaya— dentro de una dimensión mítica («advirtieron tu voz, cuando nacía […]»). Cernuda aparece representado como un héroe que lucha contra todo y contra todos, aceptando su destino de soledad sin jamás abandonar el combate[41]. La naturaleza mítica del poeta que tanto Brines como Gaya reconocen en Cernuda es también perceptible cuando se alude a su adhesión al misterio («pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste / que no hubo queja en ti contra el misterio nunca»), en la que se perciben los ecos de «Palabras antes de una lectura»[42], así como en la pasividad absoluta con la que se le representa, padeciéndolo todo (la injusticia, las pasiones, el tiempo que corre) pero siempre «de pie».

El inicio de la tercera parte del poema establece finalmente el vínculo entre la mano de la muchacha egipcia y la mano de Cernuda («Y recordé la mano muerta del museo porque pensé en la tuya») para fundirlas después en una misma mano:

[…]
esa mano segura que imponía
soberbia servidumbre a la palabra.
Y la vi también muerta,
anónima en la sala de un museo, desnudo el largo dedo,

[41] En este punto, el paralelismo con el calificativo de «luchador» (con el que Brines (1994, 111) lo describía en *Ante unas poesías completas* es evidente, lo que demuestra hasta qué punto las fronteras entre textos críticos y textos de creación escritos por la misma mano pueden volverse difusos.

[42] Ya en *Ante unas poesías completas* Brines citaba este texto de Cernuda: «Ser poeta de la realidad es bien distinta cosa a ser poeta de la mera apariencia real; ser poeta de la realidad es afirmar la existencia del misterio: "(la poesía) no es sino expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo"» (Brines, 1994, 74).

deteniendo, con invencible fuerza,
el caminar curioso de los cansados visitantes.
Después de tantos siglos
daba tu mano testimonio de este pasado tiempo
en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre,
y hace gemir tanto la vida
que el prodigio perdura ante el mirar humano.

Llegados a este punto, las resonancias con el «Retrato de poeta» de Cernuda se vuelven intertextos[43]. Más allá del hecho de que Cernuda también se detiene en la mano del retrato que tiene frente a sí[44], basta comparar los dos primeros versos del fragmento apenas citado con los que el poeta del 27 dedica a Fray Paravicino:

El instinto te dice que ese vivir soberbio
levanta la palabra. La palabra es más plena
[…]
Esa palabra de ti amada, sometiendo
a la encumbrada muchedumbre […]
(Cernuda, 1993, 451).

La misma «soberbia», la misma «servidumbre» o «sometimiento» de la palabra. No se trata de una coincidencia: las relaciones intertextuales entre ambos poemas no se detienen aquí. Si Brines mencionaba el tiempo «en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre», Cernuda (1993, 452) dirige un mismo apóstrofe a Paravicino: «mi ausencia en esa tuya busca acorde[45], /

[43] En su análisis de «Retrato de poeta», López Martínez (2007, 205) señala cómo el hecho de dedicar este poema a otro pintor «multiplica el vaivén de la letra hacia el arte y de los tiempos distintos y amplía el sistema de marcos o de las cajas chinas que relacionan realidad y ficción estética». Veremos hasta qué punto este sistema de relaciones intersemióticas se vuelve aún más complejo cuando Brines se dirige a Cernuda y «cita» aquel poema.

[44] «Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente / sentado ahí, en dejadez airosa, / la mano delicada marcando con un dedo / el pasaje del libro» (Cernuda, 1993, 453).

[45] Este «acorde», como indica y desarrolla Victoria Pineda (2009) en su análisis de «Retrato de poeta», es un elemento central en la estética del poeta sevillano.

como ola en la ola». Y, si Cernuda lamenta la imposibilidad de oír aquello que desea,

> Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles,
> hondas, afectuosas, que mi oído
> jamás escucha. Como concha vacía,
> mi oído guarda largamente la nostalgia
> de su mundo extinguido. Yo aquí solo,
> aún más que lo estás tú, mi hermano y mi maestro
> (Cernuda, 1993, 452).

Brines parece retomar esta conversación imposible al dirigirse a Cernuda:

> y ahora tu oído es fino y no hay engaño: oyes
> las no visibles ondas del amor
> llegar hasta tu cuarto oscuro,
> llegar en oleadas de esa vida
> que detrás de tu puerta se ha quedado.

Encontramos aquí el motivo de tantas imbricaciones: la continuidad. Un poeta (Cernuda) se dirige a otro (Paravicino), y ahora, en el poema de Brines, es el primero de ellos el que pasa a ocupar el lugar del fraile. El hecho de entrar a esta serie en un segundo momento permite a Brines aprovechar la experiencia de sus predecesores para dar un paso más en su razonamiento, o, por decirlo con sus propias palabras, seguir «trenzando el hilo del futuro» hasta llegar a una reflexión universal sobre la vida, la muerte y la memoria[46]. Esta ventaja hace que pueda escapar a la conclusión del poema de su maestro: mientras que Cernuda (1993, 453) duda y se pregunta por la realidad efectiva de su vida («Tú viviste tu día, / y en él, con otra vida que el pintor te infunde, / existes hoy. Yo ¿estoy viviendo el mío?»), Brines sabe ya que un cuerpo «sin vida es menos que lo menos» y que él pertenece todavía al mundo de los vivos cuando imagina «la mano del poeta» (la de Cernuda, la de

[46] «mientras la vida alienta, el hombre quiere / mirar la muerte expuesta / en aquello que, un tiempo, retuvo en sí la vida, / para pensar que no se acaba completamente todo; / así procura vida la memoria / en el informe bulto de la muerte».

Paravicino, también la de la muchacha egipcia) en el futuro, ya reducida a polvo y sin ojos que puedan observarla:

> Y vi después tu mano, en la sala vacía del museo,
> roto el frío cristal, ya sólo polvo, naufragio indiferente
> que la tierra y el cielo contemplaban.
> Y al sentir en mi mano aún el calor
> apresuré la marcha del viaje.

El final cierra así el círculo del poema dejándolo, como diría Gaya (2010, 560) a propósito de «Nocturno yanqui», «lleno de una hermosura *acabada*». Poco más adelante compararemos las diferentes maneras en las que los dos artistas representaron a Cernuda. Ahora, aunque sea de manera sumamente superficial, concluiremos este apartado con una rápida revisión de las relaciones entre los propios Brines y Gaya.

Francisco Brines y Ramón Gaya

Los textos de Brines relacionados con el pintor, a pesar de no ser numerosos, son de gran interés y de nuevo abarcan tanto textos críticos como obras de creación. Entre los primeros, «Un solo Gaya» ocupa un lugar fundamental: sirve de prólogo a la edición de *Algunos poemas* de Ramón Gaya en la editorial Pre-Textos y forma parte de su libro *Estudios sobre poesía española.* Se trata de un texto conciso en el que el poeta valenciano insiste ya desde el título en la profunda unidad de Gaya[47] así como en la desnudez de su estilo en cualesquiera de las disciplinas que practique[48]. Brines reconoce en

[47] «[…] pocas veces encontramos en los artistas que se expresan en géneros diversificados esa unidad que tanto nos admira en Gaya, y una de las razones es porque en todas alcanza expresividad plena» (Brines, 1994, 245).

[48] «Y esta poesía se nos aparece formalmente despojada, y éste es un dato que viene a confirmar esa admirable cohesión en él tan señalada, pues si algo caracteriza su pintura es ese mismo despojamiento formal. No se trata tanto de borrar, aunque también, como de transparentar» (Brines, 1994, 246).

algunos poemas de Gaya la influencia de Juan Ramón y de Cernuda[49] —es decir, de sus mismos maestros poéticos— y demuestra así su pertenencia a una constelación estética común, lo que dará como resultado una dedicatoria y un poema-homenaje al murciano.

A lo largo del trabajo se ha constatado la importancia de la dedicatoria de ciertas obras particulares entre los artistas implicados. Puede resultar interesante seguir explorando esta vía y preguntarse por qué Brines dedica precisamente a Ramón Gaya el poema «La tarde imaginada», incluido en *La última costa* (1997). El argumento del poema es relativamente sencillo: desde su habitación en Madrid, el poeta rememora el paisaje de su Oliva natal y busca volver a él a través de la imaginación y de la experiencia. Sin embargo, el eslabón sucesivo de su razonamiento le turba:

> ¿Y a mí, quién podría salvarme?
> ¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?
> Lector, esfuérzate, y enciéndela:
> está donde un olor de rosas te llega del camino.
> Si existo es porque existes.
>
> Tú repites mi vida, y no la reconozco
> (Brines, 2020, 530).

Creo que el motivo de la dedicatoria a Gaya se encuentra precisamente en esta cuestión relativa a la «salvación» del poeta. Pero tal vez donde mejor pueda confirmarse esta intuición es en el poema que Brines escribe a propósito de la pintura del murciano, un poema que formó parte de la exposición dedicada a Ramón Gaya en el Museo Reina Sofía con ocasión del Premio Velázquez otorgado al pintor[50]. De cara a los objetivos de este trabajo, lo primero que llama la atención es el notable paralelismo entre el título de este poema —«La mirada del pintor (Homenaje a R. G.)»— y el del poema dedicado a Cernuda analizado más arriba —«La mano del poeta (Cernuda)»—. Además, al igual que el segundo, también este poema está dividido en tres partes diferenciadas. Y, si en el

[49] «En estos poemas apreciamos una afinidad con una poesía en cuya fuente se han acercado a beber Bécquer, Juan Ramón, Cernuda» (Brines, 1994, 246).
[50] El poema puede verse en el catálogo de la exposición (Gaya, 2003, 52-53).

poema a Cernuda Brines operaba una fusión entre sus manos, en el poema a Gaya hará lo mismo con su mirada y la del pintor: «Alguien deja en mis ojos su mirada / y en ellos queda el mundo / salvado en tiempo antiguo y respirado» (Brines, 2020, 569). Al igual que Keats con la urna griega, el poeta encuentra en la pintura de Gaya un mundo salvado para siempre y procede a realizar la écfrasis de sus elementos: una ciudad, una acequia, una habitación con un espejo, un abanico, un pájaro, una copa de agua… A diferencia del poema a Cernuda donde todo parecía desembocar en la muerte, aquí «Todo es luz / en tránsito mortal, pero no hay muerte» (Brines, 2020, 569). En la segunda parte del poema, Brines insiste de nuevo en la capacidad «salvadora» del pintor:

> Conversan en un ámbito doméstico,
> y en silencio apacible, las miradas
> de unos seres lejanos,
> que sin tiempo ni espacio aquí recobran
> el mundo que perdieron. Se cobijan
> en las aguas oscuras de unos ojos
> en los que se aposentan con amor,
> unidos todos ellos en el tiempo
> del hombre que los mira y que los salva
> (Brines, 2020, 570).

Esta salvación de la realidad por la acción de la obra de arte constituye la columna vertebral del pensamiento estético de Ramón Gaya. Si bien el pintor no dejó de insistir en este aspecto a lo largo de los años, basta a este propósito leer sus palabras en *El sentimiento de la pintura*: «El artista no viene a remediar nada, sino a salvar, a salvar la realidad, una realidad completa, es decir, injusta; una realidad que es injusta pero que no es mentira, que es verdad pero que se diría estar en pecado» (Gaya, 2010, 78).

Es interesante constatar que, al igual que «La mano del poeta (Cernuda)», este poema termina también con la vuelta del yo lírico a la vida tras su paso por los dominios del arte. El arte y la vida aparecen de esta forma enfrentados: si bien Brines es siempre consciente de pertenecer a la segunda, solo el primero parece ofrecer la posibilidad de salvar la realidad y de alcanzar una vida perdurable. Esta oposición que late en lo más profundo de su poesía —un latido

que, en el de Oliva, jamás llega a hacerse grito y romper su armonía elegíaca— es la misma que reconocía en su maestro poético, la misma que lo une a Ramón Gaya y la misma con la que Cernuda apostrofaba a Paravicino. Retomaremos este especto en la conclusión del trabajo.

Ver, conocer e interpretar: analogías y diferencias en los retratos de Gaya y Brines

Tras haber analizado los distintos «retratos» de Cernuda realizados por Gaya y por Brines, es el momento de concluir el trabajo comparando el modo en los que ambos se han acercado a la representación del sevillano. Partíamos de las tesis de Kibédi Varga (2000, 44), para quien «*todas* las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas» no eran más que «diferentes modos de *interpretación*». Esta idea ha resultado ser cierta incluso para los textos críticos sobre el poeta de ambos autores, y podemos ahora profundizar algo más en las particularidades de sus respectivas interpretaciones.

Si ver es el primer paso para conocer, también es cierto que cuanto observamos viene condicionado de antemano por nuestro conocimiento previo de las cosas[51]. En este sentido, es destacable el hecho de que tanto para Gaya como para Brines retratar a Cernuda equivale a retratar su poesía. Con excepción del retrato al óleo de Gaya de 1932, la ausencia de referencias a las características físicas del sevillano es constante en el resto de sus representaciones[52], un fenómeno que, como hemos visto, obedece a la constelación estética de la que ambos forman parte y que hunde sus raíces en el pensamiento del propio Cernuda («Palabras antes de una lectura») y de María Zambrano (*Filosofía y poesía*): el poeta aparece como un ser dotado de una sensibilidad superior que padece todas las cosas sin

[51] «There is a sense, then, in which seeing is a 'theory-laden' undertaking. Observation of *x* is shaped by prior knowledge of *x*» (Hanson, 1958, 19).

[52] Aunque, para ser absolutamente precisos, en el poema de Brines hay una referencia al cabello blanco del poeta: «la vejez que iba entrando en tu cansancio, y con perfidia te tiñó el cabello» (Brines, 2020, 141).

jamás poder actuar sobre ellas para dominarlas. Esta «pasividad» absoluta del poeta es ostensible en todas las representaciones de Cernuda realizadas tanto por Gaya como por Brines. Ahora bien, encontramos una diferencia particular: mientras que en obras como *Cernuda en el mar de Almería*, *El mar* o los dibujos encontrados entre el legado del sevillano Gaya siempre representa al poeta recostado a lo largo del plano horizontal[53], Brines insiste una y otra vez en el eje vertical con la reiteración del verso «y tú de pie». La diferencia se debe de nuevo a una «interpretación» —una elección— diferente: el murciano parece más interesado en representar al «Poeta» zambraniano, abandonado en una atmósfera más lírica que combativa, mientras que Brines busca insistir en el aspecto ético y «luchador» de Cernuda que tanto admira y que reconoce como la columna vertebral de su poesía. La mencionada reiteración de Brines obedece también a otro propósito, a saber, insistir en el carácter sostenido de los esfuerzos y la resistencia del poeta, una dimensión temporal que está ausente en las pinturas de Gaya. En este punto resuenan con fuerza los ecos del *Laocoonte* de Lessing, pero no es este el momento —ni entra dentro de mis capacidades— de detenernos en las cuestiones teóricas sobre las posibilidades de una u otra modalidad artística. Sin embargo, una aparente diferencia entre ellas sí se manifiesta en los artistas tratados en este trabajo, y es que todos parecen sentir que es la pintura y no la poesía la disciplina capaz de operar una «salvación» a través de la obra de arte: Cernuda no duda de la salvación de Paravicino y su mundo en el cuadro de El Greco («Retrato de poeta»), y lo mismo ocurre con Brines y los personajes vistos en las pinturas de Gaya («La mano del pintor»). Sin embargo, cuando se trata de su propia salvación (al final de «Retrato de poeta» para Cernuda y en «La tarde imaginada» para Brines) la fe de los poetas parece resquebrajarse. ¿Posee la pintura una potencia de la que no es capaz la poesía? La pregunta escapa una vez más a los objetivos de este trabajo, pero creo que en este caso la solución es más sencilla y no se trata más que de un *topos*

[53] Es interesante señalar cómo también Gregorio Prieto tiende a representar a Cernuda en la misma posición recostada en obras como *Cernuda en el jardín* o *El poeta en Cambridge* (pueden verse en Valender, 2002, 304). Para las relaciones entre la pintura de Prieto y la poesía de Cernuda, véase (Sánchez Carrasco, 1986).

interiorizado por los poetas. Es el caso de Cernuda y de Brines, pero también de otros miembros de sus generaciones: así, por ejemplo, Salinas en «Pasajero en museo», incluido en *Todo más claro* (1949), publicado un año antes de la escritura de «Retrato de poeta». El propio Gaya jugaría con la misma problemática en su magnífico poema «Para *El crepúsculo* de Michelangelo», si bien el murciano hará gala una vez más de su originalidad al situar la escultura de Miguel Ángel a medio camino entre uno y otro mundo, condenada a permanecer entre el arte salvado y la vida mortal.

A lo largo del trabajo, las dedicatorias y la reconstrucción de fechas nos han permitido localizar numerosas relaciones entre las obras de los artistas —al igual que importantes analogías, como en el caso de la figura del poeta en los escritos de Cernuda y Zambrano— así como identificar (con relativa probabilidad) algunos dibujos de Gaya como ilustraciones de poemas concretos de Cernuda. Hemos constatado que Gaya «cita» y «reformula» los versos de Cernuda en su pintura tanto como Brines en su poesía, conformándose entre estos autores toda una red de intertextos situada bajo una misma constelación estética.

En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de hasta qué punto Brines y Gaya han «interiorizado» la poesía de Cernuda: forma parte de sus vidas, de sus visiones del mundo, y así lo demuestra por ejemplo el hecho de que Gaya recuerde automáticamente los versos de Cernuda sobre la soledad cada vez que habla de ella en sus cartas o en su diario. Ambos la han «digerido» en el sentido más profundo de la metáfora. Decía Klee (1969, 34) que «el arte no reproduce lo visible, sino que *vuelve* visibles las cosas»[54]. En sus representaciones del poeta, Gaya y Brines lograron precisamente eso: hacer visible su esencia más profunda, o, más bien, lo que esta significó para ellos, sea el «Poeta» zambraniano o el «luchador» ético. Retrataron lo que aquel les había despertado, el mundo que les había abierto, y, al hacerlo, ampliaron igualmente su propia producción artística y nuestra comprensión ulterior del poeta.

[54] (Traducción personal, subrayado propio). Original : «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible».

BIBLIOGRAFÍA

BRINES, Francisco. (1994) *Estudios sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia. Pre-Textos.

BRINES, Francisco y Francisco Nieva. (2006) *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda: discurso de ingreso en la Real Academia Española: contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Nieva*. Salamanca. Renacimiento.

BRINES, Francisco. (2020) *Ensayo de una despedida: Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona. Tusquests Editores.

CANDELORO, Antonio. (2021) «Luis Cernuda y Ramón Gaya: miradas especulares». *Monteagudo*. 26. 101-122.

CERNUDA, Luis. (1960) *Poesía y literatura I*. Barcelona. Seix Barral.

CERNUDA, Luis. (1982) *La realidad y el deseo*. Edición, introducción y notas de Miguel J. Flys. Madrid. Castalia.

CERNUDA, Luis. (1993) *Obra completa. I, Poesía completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid. Siruela.

CERNUDA, Luis. (2002) *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Facsímil de la 3ª ed. de 1958 con nota preliminar de Francisco Brines. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

CERNUDA, Luis. (2003) *Epistolario 1924-1963*. Edición de James Valender. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

DÍAZ, Daniel. (2018) «El Estado se hizo con gran parte del legado Cernuda en Durán». *Ars Magazine* https://arsmagazine.com/el-estado-se-hizo-con-gran-parte-del-legado-cernuda-en-duran/.

GAYA, Ramón y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2003) *Ramón Gaya Premio Velázquez 2002: del 29 de abril al 25 de agosto de 2003*, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GAYA, Ramón. (2007) *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*. Edición de Nigel Dennis. Valencia. Pre-Textos.

GAYA, Ramón. (2010) *Obra completa*. Edición de Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia. Pre-Textos.

GAYA, Ramón. (2016) *Cartas a sus amigos*. Edición de Isabel Verdejo y Nigel Dennis. Valencia. Pre-Textos.

HANSON, Norwood Russell. (1958) *Patterns of discovery: an inquiry into the conceptual foundations of science*. Cambridge. Cambridge University Press.

KIBÉDI VARGA, Áron (2000) «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (trad. Camila Loew). *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (coord.). Madrid. Arco Libros. 109-135.

KLEE, Paul. (1969) *Théorie de l'art moderne*. Genève. Gonthier.

LAUDE, Jean. (2000) «Sobre el análisis de poemas y cuadros» (trad. Camila Loew). *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (coord.). Madrid. Arco Libros. 89-108.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. (2007) «Cernuda, Paravicino y El Greco: "ménage à trois"». *Anuario de estudios filológicos*. 30. 195-211.

MORENO AGUIRRE, Miriam. (2018) *Otra modernidad: estudios sobre la obra de Ramón Gaya*. Valencia. Pre-Textos.

PEÑALVER, Soren. (1986) «Cernuda, Gaya: una correspondencia poética». *Postdata: revista mensual de artes, letras y pensamiento*. 11. 56-59.

PINEDA, Victoria. (2009) «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el "tú" en Retrato de poeta de Luis Cernuda», *TRANS-*. 8. https://journals.openedition.org/trans/321

RIVERO TARAVILLO, Antonio. (2008) *Luis Cernuda: años españoles (1902-1938)*. Barcelona. Tusquets Editores.

SÁNCHEZ CARRASCO, Matías. (1986) «Vasos comunicantes». *Postdata: revista mensual de artes, letras y pensamiento*. 11. 25-27.

TRAPIELLO, Andrés y Juan Manuel Bonet (Dirs.). (1988) *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*. Sevilla. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

TRAPIELLO, Andrés. (2009) *Troppo vero*. Valencia. Pre-Textos.

VALENDER, James y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes. (2002) *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes.

ZAMBRANO, María. (2015) *Obras completas I*. Edición de Jesús Moreno Sanz. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 185-217
https://doi.org/10.55422/bbmp/1248

EL POEMA EN PROSA COMO GÉNERO «EJEMPLAR». DESDE *LOS PLACERES PROHIBIDOS* HASTA *OCNOS*

Ida GRASSO
Università della Calabria
ORCID: Id (0000-0003-1798-8759)

Resumen:
El ensayo propone un estudio de la evolución del poema en prosa a lo largo de la trayectoria poética de Cernuda. El análisis de las modalidades representativas de las que el poeta se sirve, desde la experimentación de finales de los años veinte — y que culmina con la creación de *Los placeres prohibidos* — hasta la época del primer exilio — que lo llevará a la realización de *Ocnos* —, nos guiará hacia consideraciones más generales sobre la peculiar teoría del poema en prosa elaborada por el autor. Cernuda, al extraer del género, de manera coherente con su instauración literaria, una mirada proyectada hacia lo transitorio de la experiencia humana, lo dota de una profundidad lírica y de una claridad formal estrechamente vinculadas con su idea de Obra total.

Palabras clave:
Cernuda; poema en prosa; *Los placeres prohibidos*, *Ocnos*, temporalidad.

Abstract:
This essay sets out to examine the evolution of the prose poem throughout Cernuda's poetic career. An analysis of the

representative forms through which the poet employs the genre – from his experimentation in the late 1920s, culminating in the creation of *Los placeres prohibidos*, to the period of his first exile, which led to the writing of *Ocnos* – will guide us towards broader considerations regarding the author's distinctive theory of the prose poem. By drawing from the genre—in keeping with its literary establishment—a perspective focused on the transience of human experience, the author also imbues it with a lyrical depth and a formal clarity closely linked to his concept of the Obra total.

Key Words:
Cernuda; prose poem; *Los placeres prohibidos*, *Ocnos*, temporality.

1. *Una modernidad 'ejemplar'*

En un célebre ensayo, publicado en 1962, Jaime Gil de Biedma, uno de los primeros descubridores de la obra de Luis Cernuda, destacaba la excepcionalidad de la poética del autor de *La Realidad y el deseo* tanto con respecto a sus compañeros de generación, como, en general, a «gran parte de la poesía española»:

> Tal es, a mi entender, la diferencia que separa al poeta Cernuda, no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española. Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos a posteriori. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido.
>
> Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y,

> finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre fondo y la forma (Biedma, 2017a, 127).

Según el poeta barcelonés la *ejemplaridad* de la que los poemas cernudianos dan muestras palmarias se reconoce en una especial «actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso» (125), que consiste en la ostentación patente, o mejor dicho, en la firme reivindicación de la realidad contingente dentro de la estructura fija de la forma. Esta perspectiva que empuja Cernuda a valorar en la creación poética la singularidad de la existencia del sujeto hasta llegar a concebir «el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal [como si fuesen] la misma cosa» (136), lo lleva a la superación de la idea de poema como «construcción textual autónoma» (Utrera Torremocha, 2011, 227), es decir, desconectada de los estados emotivos del yo lírico. A diferencia de sus compañeros de generación, Cernuda entiende la expresión en versos no tanto como «visión poética de la experiencia personal» (127) sino como efecto directo de la vida del poeta.

Biedma, entonces, reconoce en la poesía del sevillano la actitud de un poeta que se ha alejado voluntariamente de los preceptos mallarmeanos – preceptos a los que, en cambio, los otros poetas del 27 todavía están rigurosamente sujetados – para concentrar su búsqueda poética en una «consciente distinción entre fondo y forma» (129-130). Es precisamente en la continua búsqueda de moldes estéticos que intentan equilibrar el dominio de la forma, con la autoconfesión narrativa, que Biedma identifica la rotura aportada por Cernuda en la *koiné* metaliteraria de su generación.

Más que convertir a través de la estructura del poema «la realidad contingente de la experiencia común» en «realidad poética purgada ya de toda contingencia», para llegar finalmente a la «abstracción y formalización de la experiencia» (128), el autor de *La Realidad y el deseo* penetra en el *fondo* sobre el que se construyen los

versos y descubre otras posibilidades de escritura, que no esconden, sino que, en cambio, muestran sin velos la historia del sujeto lírico:

> […] es necesario que nos pongamos a meditar muy en serio acerca de los supuestos estéticos que implica esa poesía – uno de los cuales, precisamente, es ese de la consciente distinción entre fondo y forma – y acerca de los problemas formales que plantea; y es necesario, también, buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer. En ambos respectos, Luis Cernuda es el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado. Él, que se planteó el problema antes que nosotros y que lo ha resuelto irreprochablemente, puede ayudar de modo decisivo (129-130).

En esta consideración, que Biedma entrega a la página conclusiva de su ensayo de 1962, hay ante todo una fuerte apelación a la oportunidad de redescubrir la poesía de Cernuda como ejemplo magistral de una tradición de la modernidad. Esta es necesaria incluso para los poetas de las nuevas generaciones, quienes, demasiado condicionados por los autores del 27, no han conseguido encontrar su propia manera de escribir. En la invitación a considerar al autor de *La Realidad y el deseo* como un maestro que «no influye, enseña», junto con un evidente juicio de valor, subyace también una implícita sugerencia interpretativa, ofrecida a los futuros historiadores de la poesía española: «Cernuda es por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27» (130).

Si bien es cierto que desde su aparición en 1962 han transcurrido más de sesenta años, el ensayo de Biedma, además de resultar hoy en día tan penetrante e incisivo como cuando salió por primera vez, todavía es capaz de abrir interrogantes que no se limitan al universo de la poética cernudiana sino que abarcan la generación dentro de la cual tradicionalmente esta última se incorpora.

Por lo tanto, siguiendo idealmente el camino indicado por el autor de *Las personas del verbo*, también en vísperas del nuevo centenario cercano, que nos invita a reconsiderar las categorías tradicionales con las que estamos acostumbrados a leer los fenómenos literarios, resulta oportuno profundizar aún más en los procesos formales a través de los que se concreta esa ruptura que la poesía de Cernuda aporta en la lírica española de la primera parte del siglo XX. Se trata de examinar cómo el poeta, deshaciéndose de todos los condicionamientos de influencia mallarmeana, llega finalmente a entender sus versos, y, tal como nos lo recuerda uno de sus máximos intérpretes, como «resultado de la meditación sobre la experiencia vivida» (Talens, 1975, 213).

En particular, lo que nos proponemos en estas páginas es un estudio de la evolución del poema en prosa, género literario propiamente «fruto de la modernidad» (Aullón de Haro, 1979, 109), a lo largo de la trayectoria poética del autor, con la finalidad de señalar, ante todo, la recursividad de elementos formales entre fases de la producción cernudiana tradicionalmente consideradas independientes: la época de experimentación de finales de los años veinte, que culmina con la creación de *Los placeres prohibidos*, y la época del primer exilio que llevará al poeta a la realización de *Ocnos*. El análisis de las modalidades representativas con las que el poeta se sirve del poema en prosa, ya desde sus primeros tanteos, nos guiará hacia consideraciones más generales sobre su peculiar teoría del género vinculada con su idea, no menos particular, de Obra total.

2. *Cernuda y el poema en prosa*

Desde su fundación baudelairiana el poema en prosa se presenta como una categoría formal de disonancia, que se caracteriza «por una constante tensión dialógica entre aspectos antagónicos» (Utrera Torremocha, 1999, 116)[1]. Al recosntruir la

[1] Cfr. también Giovannetti: «Marcata dal segno storico della contraddizione, la poesia in prosa ha insomma le carte in regola per leggere e denunciare i limiti della lirica moderna, forzando le potenzialità conoscitive. […] In un genere così clamorosamente nominalista il rinvio all'altro dal testo non è solo una necessità,

historia evolutiva del género, María Victoria Utrera Torremocha rescata el papel decisivo de Mallarmé, que identifica en la «ruptura de las convenciones narrativas» la concretización de su «deseo de crear un nuevo lenguaje» (175):

> Mallarmé rompe las expectativas del lector al ir subvirtiendo progresivamente el aparente carácter narrativo inicial del texto. La desarticulación del relato, que provoca la indeterminación entre los límites de la realidad, el sueño y la imaginación, se cumple totalmente por la ausencia de acción y, en especial, al final, cuando lo que se cuenta se descubre como profundamente simbólico, de modo que todo queda subordinado a la elucubración personal y meta-poética (176).

Con respecto a la tradición moderna del poema en prosa, Cernuda es, de entre sus compañeros de generación, quien más ha experimentado con él a lo largo de las distintas fases de su creación [2], llegando no solo a una verdadera conciencia autopoética sino a la elaboración de una idea definida de prosa poética: sin rechazar los principios originarios de autonomía formal y libertad expresiva, sin embargo, aporta al género una profunda innovación que afecta tanto el estilo como los temas tratados.

Como ya observaba James Valender en su importante estudio de 1989 «One of the more interesting aspects of the work of Luis Cernuda is the poet's concern to explore the frontiers separating verse from the prose, a concern that leads him, on the one hand, to insert "prosaic" elements into his poetry in verse and, on the other, to experiment with the possibilities of poetic expression afforded by the prose poem» (Valender, 80). Cuando, ya desde la segunda mitad de los años veinte, el poeta recurre a las

ma un vero e proprio banco di prova: misura il discrimine invisibile, ma sempre attivo, fra visceralità e progetto, improvvisazione e concettualizzazione, resa esistente e frizione polemica» (2008, 45).

[2] «De todos los miembros de la llamada *generación del 27*, Luis Cernuda fue quien se decantó de una manera más decidida por el cultivo del poema en prosa. La importancia y el interés de su poesía en prosa son similares a los de Juan Ramón Jiménez. Su aportación representa, dentro de la evolución del poema en prosa español, el enraizamiento definitivo del género» (León Felipe, 2002, 195).

posibilidades ofrecidas por la prosa poética[3], el género, en el ámbito español, todavía guardaba «la doble impronta heredera del modernismo impresionista juanramoniano y del lenguaje de la vanguardia» (Utrera Torremocha, 1999, 327). Cernuda reconoce pronto en esta nueva forma del discurso poético (a diferencia de lo que ocurría en el ambiente cultural coetáneo) una posibilidad interesante para seguir experimentando con el relato de su 'historia' personal, que ya había empezado en sus primeras colecciones poéticas.

Si bien el poeta nunca se referirá a sus esbozos iniciales en prosa lírica «con la denominación de poema en prosa, que sí utilizaría para otras, en cambio, años más tarde», sin embargo «se muestra consciente de su contenido poético, que desvincula de la narración para acercarlo a la impronta subjetiva que l[o]s caracteriza». (Utrera Torremocha, 1999, 329). En este elemento de subjetivización del género encontramos una primera y peculiar vertiente de la interpretación cernudiana del poema en prosa, que se convertirá en una dimensión dominante en la época de la escritura de *Ocnos*, «resultado de muchos años de experimentación» (Valender, 1984, 125).

En su monografía de 1984 – la única dedicada al tema – James Valender acertadamente lee las primeras prosas poéticas de Cernuda como un «vehículo de autoproyección y autoanálisis, como un medio que le permitiera a Cernuda elaborar su propio mito o identidad poética» (125). Y añade:

> La diferencia esencial entre *Ocnos* y las narraciones estriba, desde luego, en el hecho de que en estas últimas las autoproyecciones de Cernuda se presentan como ficción y no como experiencia (Valender, 1984, 125).

[3] Cfr. Harris: «Las obras en prosa de Cernuda, que datan de la misma época que *Perfil del aire*, tratan en parte la temática adolescente de este libro, y a veces de una manera muy iluminadora, pero revelando al mismo tiempo una simpatía por las ideas literarias de los años más amplia que la que aparece en sus poesías. Son además muestra temprana de su afición por la prosa poética, género que Cernuda había de cultivar toda su vida» (1971, 87).

A pesar de reconocer una misma postura subjetiva que abarca todas las prosas poéticas de la primera época de experimentación con el género, el crítico subraya, en este período de la producción del poeta, la predominancia del elemento ficcional: para que el poema en prosa se convierta en dispositivo de confesión experiencial habrá que esperar los años del exilio:

> Cuando Cernuda volvió al poema en prosa en 1940, las lecciones que había aprendido de sus primeros poemas en prosa (sobre todo de aquellos luego incluidos en *Los placeres prohibidos*) parecen haberle proporcionado un punto de partida. Si bien, en los textos contemporáneos con *Perfil del aire*, la voz de la experiencia está todavía por articularse plenamente, la expresión sacrificada a favor de la dicción, en los textos surrealistas la característica nota meditativa es muy evidente. El pasado ya ha llegado a adquirir máxima importancia como repositorio de la identidad de Cernuda como poeta […](Valender, 1984, 126).

Valender, en suma, establece una relación estilística y semántica muy estrecha entre los poemas en prosa de la primera fase creativa de Cernuda — cuando destaca en ésta el papel fundamental de *Los placeres prohibidos* –[4] y las prosas de *Ocnos* en las que, sin embargo, la memoria personal («el *pasado* […] *repositorio* de la identidad de Cernuda como poeta») llegará a desempeñar una función determinante.

El tiempo pasado y perdido no será tratado por el autor como simple tema de autoanálisis y de confesión, sino que abarcará la misma estructura del poema en prosa, el cual, al convertirse en un dispositivo de meditación, señala la definitiva distancia del poeta con respecto a los modelos tradicionales del género.

[4] El crítico define los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos* como «un anticipo muy interesante de lo que [el poeta] habría de producir después» puesto que, además, estas prosas poéticas «han sentado las bases para la incorporación del poema en prosa como una tradición literaria en España» (126). Por el contrario, Utrera Torremocha considera *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* como «obras de naturaleza bien distinta a sus etapas vanguardistas anteriores» (371).

Al recorrer el largo camino del poema en prosa, Pedro Aullón de Haro ha puesto de relieve la «preeminencia» otorgada por este último al «ritmo de pensamiento», lo que, en general, diferencia la estructura de los módulos temporales de la prosa de la de los poemas en verso. Sin embargo, como ya relevaba Susan Bernard, la ductilidad melódica del texto propia del poema en prosa es efecto tanto de la anulación de las tradicionales categorías en las que se concreta la escritura en prosa como de la exaltación máxima de aquella «synthèse indivisible» e intemporal que se da en el verso:

> […] nous voyons que la notion de poème est essentielle au poème en prose: elle permet de le définir à la fois comme une forme du second degré, comme un univers de relations, comme un "bloc" intemporel, et par suite de le distinguer aussi bien des autres genres de la prose littéraire que de la prose poétique (Bernard, 1959, 443-444)[5].

En la interpretación del género llevada a cabo por Cernuda no queda mucho de las características de «atemporalidad, autonomía y coherencia significativa en un nivel simbólico» que, junto con la «naturalidad y autenticidad», constituyen las bases originarias del poema en prosa «como forma moderna» (Utrera Torremocha, 1999, 18). El poeta recurre conscientemente al género para orientar las rígidas categorías temporales que lo enmarcan hacia una forma de desarrollo narrativo, este último estrechamente vinculado a los estados emotivos del yo lírico. De este modo, los «impactos fulminantes de las cosas en el espíritu» (Díaz Plaja, 1956, 30), indicios de la firme instantaneidad de la que el poema en prosa se convierte en adalid, serán transformados por el autor de *La Realidad y el deseo*, a lo largo de su experimentación con el género, en fragmentos coherentes de la historia de la vida de un hombre.

De modo paradójico, el poeta encuentra en la «forma della crisi» propia de la modernidad literaria, y «legata a fenomeni di sperimentazione» (Crocco, 2021, 53), un dispositivo para seguir

[5] Sobre la fijeza temporal del poema en prosa cfr. también: Sandras (1995); Vadé (1996).

construyendo su autobiografía literaria, sin que el medio formal utilizado condicione la figura de vate que se va consolidando progresivamente, a lo largo de la estructuración de *La Realidad y el deseo*, en sus distintas ediciones:

> Cernuda, al ofrecernos una reflexión de la propia vida como materia poética, se expresa tanto en verso como en prosa. Su poesía se prolonga de forma natural en la prosa y en el ensayo literario, y su prosa tiende a completar e iluminar su poesía (López Castro, 2001, 227).

Estamos acostumbrados a valorar, dentro del múltiple universo creativo cernudiano, la unidad y la cohesión poética de los dos libros de poemas en prosa escritos por el poeta en los años del exilio, a menudo considerados como parte integrante del discurso poético de la última edición de su obra cumbre de 1936[6]. Sin embargo, el estudio de las distintas fases editoriales de *Los placeres prohibidos*, corroborado por la lectura de fragmentos de ensayos de poética, dedicados por el propio Cernuda al género del poema en prosa, nos permitirá demostrar la gran coherencia representativa del poeta, que ya en los años de experimentación bajo el influjo de las vanguardias se diferencia del ambiente cultural que lo rodea al reconocer en el género la originalidad de un proceso creativo capaz de fusionar la «continua autocontemplación necesitada por la praxis de la poesía» (Harris, 2005, 80) con una meditación rigurosa sobre el valor integral de la palabra poética.

3. *Los poemas en prosa de Los placeres prohibidos* (1931, 1936, 1958)

Los placeres prohibidos se presenta como un caso especialmente interesante de libro de poesía en el que la hibridación de los géneros literarios se articula con una redefinición progresiva de la estructura

[6] Utrera Torremocha considera *Ocnos* como un «preámbulo lírico» del libro del 1936, confirmando el punto de vista de Talens, quien lo define un «mundo cerrado cuyas tres etapas marcan claramente los tres estadios correlativos que Cernuda alcanzaría en *La Realidad y el deseo*: vida vivida, vida meditada, vida pensada» (Talens, 1975, 380).

de la colección. En este poemario Cernuda, por primera vez, y de forma consciente, integra poemas en verso junto al poema en prosa, género que, aunque deja de practicar hasta los años del exilio, volverá a desarrollar cuando, entre los años cuarenta y cincuenta, profundice en el proyecto de *Ocnos* y de *Variaciones sobre tema mexicano*.

El poeta se dedica a la escritura de los poemas que forman el libro en los meses de abril, mayo y junio de 1931, es decir, en la época de la caída de la monarquía de Alfonso XIII y la proclamación de la Segunda República. A pesar de haber ya organizado para entonces el índice del libro, la colección no se publica hasta 1936, momento en que se incorpora a la primera edición de *La Realidad y el deseo*. Sin embargo, cuando, en el mismo año del estallido de la Guerra Civil, *Los placeres prohibidos* se edita por primera vez, junto con las otras colecciones de la *La Realidad y el deseo*, no ven la luz los poemas en prosa, que en cambio aparecían en el índice del borrador de 1931[7]. Los poemas en prosa, rechazados en 1936, serán luego añadidos en la edición definitiva de la colección presente en la tercera edición de *La Realidad y el deseo* de 1958[8].

Con razón, en la introducción a su edición de *Los placeres prohibidos* de 2003, Francisco Chica observa que «el largo proceso por el que atraviesa [la colección] nos sitúa ante un apasionante capítulo de genética textual que conviene tener presente a la hora de valorarla en toda la dimensión que encierra» (Chica, LII). En efecto, los escasos datos editoriales proporcionados son suficientes para plantear interrogantes, ante todo, sobre los mecanismos de articulación del macrotexto: cabe, por ejemplo, preguntarse por qué Cernuda rechazó, en la primera edición de *Los placeres prohibidos* de 1936 las prosas poéticas ya compuestas y que en el diseño primitivo del libro, el de 1931, estaban destinadas a acompañar los versos; y

[7] El índice de los poemas en prosa tal como figuran en el orden del manuscrito de 1931 está en Chica, 2002, L-LI. Hay otros cambios que afectan a la segunda versión de la obra: Cernuda suprime la cita del poeta persa Hafiz y la dedicatoria al amigo Emilio Prados (cfr. Chica, 2002, XLIII; Harris-Maristany, 2005[5], 780-782). Ninguna de las dos volverá a parecer tampoco en la edición de 1958.

[8] En 1958 al preparar la tercera edición de *La Realidad y el deseo* Cernuda deja fuera del conjunto de los poemas en prosa de los años 30: *Era un poco de arena*; *La poesía para mí*; *Sentí un dolor en el pecho*.

por qué, posteriormente decidió reintegrarlas en la tercera edición de *La Realidad y el deseo* de 1958.

En su estudio de 1989, completamente dedicado al análisis de los poemas en prosa de la colección, Valender llega a aceptar con resignación el misterio que envuelve las razones por las cuales el poeta tardó varias décadas en publicar los textos («Why Cernuda took so long in publishing these poems is a mystery», 92). A este respecto, en cambio, Utrera Torremocha conjetura que el poeta quería componer «un libro de poemas en prosa surrealistas paralelo a *Los placeres prohibidos*»» (1999, 364)[9], y que «La causa que pudo impulsarle a dejar [los poemas en prosa] fuera de la publicación pudo ser la inseguridad que aún tenía ante el poema en prosa, o quizás cierto recelo por mezclar, aunque tuvieran una misma naturaleza poética, en un mismo libro verso y prosa» (1999, 366). Según la estudiosa, Cernuda llega a «plantearse teóricamente los límites y las cuestiones principales del género» solo después de haber publicado *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*. De hecho, a excepción de las prosas de 1931 y de algunas otras anteriores, las cuales, más que definirse sistemáticamente como poemas en prosa, deberían considerarse más bien una «muestra temprana de [la] afición por la prosa poética» (Harris, 1971, 87), el estudio de Cernuda sobre el desarrollo literario del género en España y sobre sus peculiaridades formales comenzará en la época de su vida coincidente con los años del exilio.

En general, la crítica que se ha ocupado de *Los placeres prohibidos* coincide en interpretar el primitivo recurso al poema en prosa en el libro como efecto de la fuerte fascinación que Cernuda experimentó por los escritores surrealistas, a quienes leyó a finales de los años veinte durante su estancia en Francia. Chica, por ejemplo, quien define la colección como «libro esencial en el que

[9] «Aunque todos los textos, en verso y prosa, presentan una unidad temática y estilística al estar escritos en las mismas fechas, de abril a junio de 1931, la forma en prosa sin duda determinó que no se editaran conjuntamente. No obstante, el poeta ya conocía la práctica de alternar en muchos libros de poemas textos en prosa y en verso. El mismo Juan Ramón lo había hecho en el *Diario de un poeta reciencasado* y no era un procedimiento extraño en los poetas franceses que él conocía» (1999, 364).

culmina la vertiente más extrema del surrealismo cernudiano» (2002, XL) considera «determinante» para la construcción de la obra «la estancia del poeta en Toulouse en 1929, y la aproximación, en el París de entonces, al universo intelectual de los surrealistas».[10]

De esta fascinación por el surrealismo quedan, por supuesto, huellas temáticas y estilísticas muy marcadas tanto en *Los placeres prohibidos* como en *Un río, un amor*, colección coetánea de la primera, y con un destino editorial parecido: ambos libros presentan, en palabras de Derek Harris «la expresión de un individuo aislado, acosado por sus propias emociones violentadas en un mundo hostil a los sueños y deseos creados irónicamente para realizarse en una realidad vislumbrada pero inaccesible» (Harris, 2024[14], 29). En la interpretación del crítico, el recurso temático y estilístico a las técnicas surrealistas se ve sometido a un discurso de revancha personal y de lucha antiburguesa. Bajo este enfoque Harris lee, por tanto, la primera edición de *Los Placeres Prohibidos* de 1936 (es decir, la edición donde no aparecen los poemas en prosa ya compuestos por el poeta, y que eran el armazón del diseño original del libro), como la plena superación de la vanguardia surrealista:

> La presencia de los textos "rechazados" en la versión primitiva de *Los placeres prohibidos* produce un libro de una naturaleza mucho más surrealista que la versión definitiva. Aunque no se sabe exactamente cuándo revisó Cernuda el contenido del libro, tendrá que haberse hecho entre la conclusión del libro en junio de 1931 y la publicación de *La Realidad y el deseo* en abril de 1936.
>
> Cabe suponer, dado el carácter predominantemente surrealista de los textos rechazados, que la nueva redacción del libro corresponde a la época en que Cernuda se distanció del surrealismo porque creía que había degenerado en fórmula poética (Harris, 2024[14], 40).

[10] A este respecto, Chica también observa que en los años de composición de la colección el poeta «llevado por el arrebatado impulso que alimenta sus versos» se dedica a la escritura de una serie de artículos de temática surrealista» (2002, XLIV-XLV).

Naturalmente, es el propio Cernuda quien destaca en el ensayo *Historial de un libro* su encuentro con el universo vanguardista, ante el cual, según afirma, «no pud[o], ni quis[o], permanecer indiferente» (Cernuda, 2002[3]a, 634). El superrealismo, entendido no como «una moda literaria» sino como «una corriente espiritual en la juventud de una época» lleva al autor a encontrar «un tipo de poesía en la cual» — dice — «lo que […] quería decir [le] parecía más urgente que lo que resultara al seguir los laberintos de la rima»:

> Ya en Madrid, durante el verano de 1929, continué escribiendo los poemas que forman la serie, terminándola. Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en *Un río, un amor* como en la colección siguiente, *Los placeres prohibidos*, a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindí de la rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera […] Poco a poco fui siguiendo camino que me llevaba hacia un tipo de poesía en la cual lo que yo quería decir me parecía más urgente que lo que resultara al seguir los laberintos de la rima. Es cierto que algunos poetas creyeron cómo sus hallazgos más felices fueron deparados por ese azar de la rima; respetando su parecer, no creí conveniente imitarles, prefiriendo seguir el hilo de mi pensamiento a dejarme conducir, lejos de él, por la rima (Cernuda, 2002[3]a, 635-636).

Según el mismo poeta afirma, su contacto con el universo superrealista tiene un efecto directo en la manera de escribir versos: Cernuda abandona de forma casi definitiva la rima para *decir* lo que le parece *más urgente*.

En un ensayo esclarecedor Biruté Ciplijauskaité demuestra que para los autores del 27 el encuentro con la vanguardia francesa ha funcionado como medio para profundizar en su propia poética y para «forjarse una voz inconfundible» (1991, 39), más que como

acelerador de procesos de modernización del lenguaje artístico[11]. Sin convertirse en un poeta surrealista, Cernuda atraviesa el movimiento de Breton, y le extrae lo que le sirve para adentrarse con mayor ahinco en su mundo estético y creativo. Así pues, el abandono definitivo de la rima y la experimentación con el poema en prosa, para un surrealista nada extremo como el autor de *La Realidad y el deseo*, cuya «parabola poetica […] non presenta fratture nè rispetto alla sua opera precedente né rispetto a quella successiva» (Bodini, 1963, LXXXVII- LXXXVIII), se definen como las adquisiciones formales más relevantes dentro de su teoría poética[12].

Como confirmación de lo dicho, valga una brillante consideración que, en años coetáneos a la creación de *Los placeres prohibidos* (1929) el poeta dedica a la obra del francés Paul Éluard, y que posteriormente fue incorporada por Gerardo Diego en su *Antología de la Poesía Española* (1932) para que acompañase a los poemas cernudianos aquí reunidos:

> […] sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba, aunque, a diferencia del hombre, no muere. En este sentido, el resultado o residuo poético, tentativa de alguien que creyó en la poesía, es fatalmente romántico. Ella, pues, es el destino

[11] «El surrealismo les ha permitido a todos estos autores forjarse una voz inconfundible, les ha ayudado a enfrentarse con su propia realidad y aceptarla. La búsqueda de una expresión nueva era más que un juego literario o la imitación de una moda venida de fuera. Habiéndose reconciliado con sus angustias personales, casi en orden inverso al de los futuristas rusos o los surrealistas franceses, entran en la fase siguiente en la que dedicarán más atención a la estructura social/política del país. Del compromiso individual al compromiso colectivo, siempre se han mostrado fervorosamente afiliados a una causa; según ésta se han servido de un lenguaje distinto, dando una impronta muy original a la poesía española de su tiempo» (1991, 39).

[12] Cfr. también Talens: «A lo largo del libro se va desarrollando una de las más curiosas paradojas de [la] obra [de Cernuda]: el empleo de formas aparentemente surrealistas para encubrir una expresión rotundamente realista. Pues si consideramos que el surrealismo sacaba a la superficie partes del subconsciente ignoradas, lo que estos poemas reflejan es materia palpable y enteramente consciente» (1975, 82).

> de esos *alguien* que dicen: "tú me escogiste para ti; yo, ¿qué había de hacer sino seguirte?" (Diego, 2007, 446)[13].

En las sintéticas líneas con las que el joven Cernuda pincela la obra del surrealista Éluard, destaca la función comunicativa que el poeta reconoce a la palabra poética, esta última estrechamente vinculada con la vida del hombre. Si bien, afirma el autor, las razones de las que nace el poema son misteriosas («Me complace, es verdad, considerar así el poema como algo cuya causa, a manera de fugacísima luz entre tinieblas eternas o sombra súbita entre luz agobiadora, permanece escondida»), el origen íntimo de la palabra poética, en cambio, resulta evidente.

Estamos, por lo tanto, de acuerdo con Salvador Jiménez-Fajardo, según el cual «In general, only the most superficial aspects of surrealism attract Cernuda, whose interest in the irrational was superseded by the consistent thrust of form. Neither surrealism nor material from others poets were to revolutionize in him rather firm attitudes. These attitudes were anchored in romanticism and, though they would evolve, were to change little in their fundamental structure» (1989, 31-32). Asimismo Harris reconoce que detrás del disfraz manifiestamente surrealista «La temática de ambos libros [*Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*] es sumamente romántica» (2024[14], 29): esto nos permite interpretar la libertad creativa de la colección de 1931-1936 dentro de ese proceso, largo y complejo de asimilación de las vanguardias en España, donde, tal como señalaba Friedrich en su obra de 1956, el influjo extranjero y el sincretismo europeo se confrontan con una marcada atención a la tradición literaria nacional[14].

---

[13] El ensayo se publicó en el n. 9 de la revista «Litoral» en junio de 1929.

[14] Sobre la compleja recepción del surrealismo, véase también Morelli: «Occorre subito chiarire che, rispetto all'automatismo psichico puro, il surrealismo spagnolo possiede una componente formale e ideologica diversa […] l'opera spagnola, che si vuole identificare come prodotto surreale, non è mai lirica o drammatica, per lo più è scettica. Da qui il suo ricorso al sogno e la sua visione dominata da immagini negative, caotiche e assurde, ma sempre guidate dalla volontà e dal controllo de ll'io poetico» (2024, 219-220). Cfr. también Guillén: «En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al

Así pues, a finales de los años veinte Cernuda, movido por el consciente abandono de la rima, se abre a nuevas posibilidades del discurso poético, y a pesar de hacer un uso experimental del poema en prosa, todavía no tiene clara la función que este género tendrá que desarrollar en su historia de poeta. Por lo tanto, no es casual que el autor recurra al término poema en prosa para definir, muchos años después, los textos de *Ocnos*, logros estéticos de una época posterior a la etapa de búsqueda formal de la que nace la colección *Los placeres prohibidos*:

> Hacia 1940 y en Glasgow (Escocia), comenzó L. C. a componer *Ocnos*, obsesionado entonces con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, que entonces, en comparación con la sordidez y fealdad de Escocia, le aparecían como merecedores de conmemoración escrita y, al mismo tiempo, quedaran así exorcizados. […] Ocurrieron al autor después nuevas experiencias emotivas, que le parecían igualmente adecuadas de expresión poética en prosa, análogas a las ya recogidas en *Ocnos*, y así fue creciendo el texto de aquella primera edición. No es de tradición española, ni apenas cultivado entre nosotros, el género literario a que se llama poema en prosa; no obstante, su forma se impuso fatalmente a L.C. como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores, ya consignados, y para sus nuevas experiencias (Cernuda, 2005[5], 825-826).

En este emblemático pasaje, que coincide con la nota introductoria a la tercera edición de *Ocnos* (1963), «escrita sin duda a instancia de los editores» y fragmentariamente reproducida en la contracubierta del libro «como comentario editorial» (Harris 2005[5], 825), Cernuda confiesa algo bastante revelador acerca del género, que se presenta al poeta en el exilio como *adecuado* y *necesario* para narrar su pasado en forma de recuerdos.

---

incentivo superrealista compusieron sin vacilación prudente obras donde intervenían como en natural, subconciencia y conciencia» (1999, 514).

Cuando, en 1963, después de haber revisado la tercera edición de *Ocnos*, Cernuda emplea el término poema en prosa para referirse al género de su poética, tiene clara, definitivamente, la función que esta modalidad del discurso poético ha de desempeñar en su poética: además de rescatar en el poema en prosa una fuerte vinculación con la vertiente temporal, el poeta reconoce en este género la resolución *fatal* de un destino biográfico y poético.

Y sin embargo, a pesar de no haberse pronunciado nunca sobre los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, en estos textos, germinales de las adquisiciones formales posteriores, el poeta se enfrenta con el mismo problema que constituye el núcleo del libro del año 1942. Desde una misma perspectiva confesional, no menos dramática que la que envuelve al sujeto de *Ocnos*, en los poemas en prosa antes rechazados y posteriormente reintegrados en el libro del 1958, Cernuda se centra en el tema de la inexorabilidad del tiempo, otorgando al poema en prosa, aunque de forma todavía inconsciente, la misma función intimista reconocida a la poesía en versos, y que en 1936 lo llevará a la construcción de su monumental autobiografía lírica.

4 El tiempo negado: de *Los placeres prohibidos* a *Ocnos*

El ensayo de Valender ya mencionado, dedicado al análisis de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, tiene el gran mérito, entre muchos otros, de considerar dichos textos de la colección como emblemático «cycle» de «formal unity» (1989, 92). Esta premisa analítica le sirve al estudioso para reconstruir, detrás de las más o menos veladas referencias literarias (románticas, surrealistas) que se anidan en los pliegues de los textos (Nerval, Aragon, Eluard) el «careful process of selection and arrangement» adoptado por el poeta, el cual contribuye a garantizar cohesión semántica al conjunto de poemas en prosa:

> Leaving aside the untitled text, which obviously constitutes an exception, six of the remaining poems are more or less of the same lenght and are made up of four short paragraphs or "stanzas"; and the three poems that

> differ ("Sentado sobre un golfo de sombra", "Había en el fondo del mar", and "Era un poco de arena") offer slight variations on this basic model rather than structures with a different rhythm of development. These fornal guidelines probably helped the poet to concentrate and unify his experience. Certainly the splitting up of the poem into paragraphs of more or less equal lenght has a detemporalizing effect on the texts, which is very important in poems like these in which the narrative accent is very marked (92).

La forma de poema en prosa adoptada por Cernuda, además de favorecer, según Valender, una concentración narrativa pone de relieve la unidad de la experiencia comunicada, y es responsable asimismo de un efecto general de detemporalización.

A este logro de fijeza representativa y de negación de la secuenciación temporal contribuyen otros recursos formales, como por ejemplo «the use of parallel form»; «the introduction of a subtle correlation between the different images that appear throughout the poem»; «the formulation of conclusions in order to indicate the thematic thread linking the different parts of the poem» (92)[15].

A la luz de las constantes formales mencionadas, se podría llegar a creer que, en la marcada voluntad autorial de subversión narrativa, orientada a desmantelar el orden de los eventos en favor de una temporalidad cristalizada (propiciada además por el lenguaje de los sueños), responde a una fuerte influencia del poema en prosa mallarmeano.

Sin embargo, en el universo visionario de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, donde al igual que ocurre en las prosas del poeta parisino «El mundo de la realidad se ve sustituido, así, por la creación de un nuevo orden dado por la peculiar sintaxis y por la mirada poética que aleja el poema de cualquier vinculación

[15] El poeta presta una atención formal análoga, fundada en las repeticiones, a los poemas en prosa de *Ocnos*: «Los poemas de *Ocnos* en sus diferentes ediciones ampliadas se caracterizan por una constante preocupación formal que se manifiesta en la construcción poemática de estructuras cerradas y en un estilo fundamentado en los recursos repetitivos» (Utrera Torremocha, 1999, 379).

mimética habitual» (Utrera Torremocha, 1999, 176), el control del sujeto poético es, en cambio, muy sólido, y se expresa, ante todo, a través de un predominio semántico de la primera persona gramatical. Ésta última será reemplazada por la segunda (según un mecanismo frecuentemente adoptado más tarde en los textos de *Ocnos*) solo en dos casos (*Para unos vivir*; *Tienes la mano abierta*). En cambio, cuando como en el poema en prosa *Había en el fondo del mar*, el poeta recurre a la tercera persona, el efecto de narración objetiva es puesto en crisis por un repentino cambio de pronombre en la parte conclusiva del poema en prosa, donde vuelve con fuerza el yo. En general, el resultado de la integral «exposición subjetiva» que distingue la colección, corroborado por el uso de la segunda y tercera persona, se caracteriza por un «impacto […] mucho más violento» (Talens, 1975, 80) cuando el poeta pasa a servirse del pronombre de primera persona.

Si es patente que en los poemas en prosa del libro de 1931, debido al lenguaje marcadamente surrealista que los estructura, es menos reconocible aquella «base biográfica […] sobre la que se construye la identidad literaria» (Utrera Torremocha, 1999, 373) de los textos que forman *Ocnos*, sin embargo, a pesar de la reducción de la carga autobiográfica, en estas prosas poéticas la hipertrofía de la voz del yo lírico asimismo confiere al discurso narrativo un fuerte componente intimista y sentimental. Aunque mitigada por elementos formales de derivación surrealista, la postura subjetiva de la que se desprenden los poemas en prosa actúa en el orden del discurso, y vehicula cierta idea de profundidad temporal, la cual choca con el estatismo paralizante de la colección.

En el cosmos alienado descrito en los poemas en prosa, donde («Todo es igual») y las cosas pueden aparecer y desaparecer en el mismo instante («Una flor se abre, una torre se hunde», *Para unos vivir*), sugiriendo que las categorías espacio-temporales tradicionales se han trastocado por completo, el sujeto es presentado como un ser débil, solo, alejado de la vida: expresión de un tiempo negado, anulado. En *En medio de la multitud*, el primer texto del conjunto de los poemas en prosa del libro, el yo se describe sin ambages como *muerto*:

> En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí como la sangre desertaba mis venas gota a gota.
>
> Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.
>
> No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.
>
> Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos (Cernuda, 2005[5], 176-177).

En este poema en prosa el tema baudelairiano (y de amplia recepción vanguardista) del *caminante/flaneur* entre una multitud extraña e indiferente se convierte, como se ve en la última frase, en una desolada afirmación de muerte, que no atañe solo al estado del sujeto «alienated from his own feelings, his own body» (Valender, 1989 84), sino que se configura como una realidad incontrovertible: todos están muertos y el yo anda «entre muertos».

Por ser el primer texto del grupo de las prosas poéticas del libro, *En medio de la multitud* establece las coordenadas en las que se ambientan las siguientes representaciones del yo, que confirman su estado de soledad, exclusión e inacción:

> Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.
>
> Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios.
>
> Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la

> borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.
>
> De mi mismo recorté una sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé (Cernuda, 2005[5], 179).

En *Estaba tendido* la posición que describía la inmovilidad total del sujeto-muerto en el primer poema en prosa del grupo vuelve implícitamente para plasmar el deseo frustrado del yo lírico, capturado en una escena onírica de abandono amoroso: imposibilitado para ver realizado su deseo, el cuerpo del sujeto revela trágicamente su esencia fantasmal: de hecho, las sombras que lo componen pueden ser recortadas («De mi mismo recorté una sombra») y dispersadas. No en vano, en el fluir constante e ininterrumpido del «agua» – fresca imagen de vitalidad contrapuesta a la flaqueza del sujeto –, este último disuelve también, junto con objetos relacionados con la violencia y la suavidad despertadas por la pasión de amor («un puñal, un ala»), una parte de sí mismo («Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra»).

Es entre los dos polos de acción-inacción, vida-muerte, aludidos por contraste mediante la imagen del agua que corre y del amante-herido en *Estaba tendido,* que pueden interpretarse los otros poemas en prosa de la colección, donde el sentimiento de desengaño y de la renuncia forzada a la pasión amorosa se alimenta de figuraciones opuestas, como bien se ve en *Pasión por pasión*:

> Pasión por pasión. Amor por amor.
>
> Estaba en una calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena. Allí encontré el placer. Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa de jirones.

> A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían.
>
> Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció.
>
> Comprendí por qué llaman prudente a un hombre sin cabeza (Cernuda, 2005[5], 185).

Una vez más el sujeto, al que le encantaría prolongar con sus acciones la embriaguez del placer erótico tiene que registrar su impotencia («Quise deternerle; mi brazo quedó inmóvil»)[16]. En general, el efecto de pérdida que se desprende de los poemas en prosa citados se acrecienta debido a que las acciones (mejor sería decir: las tentativas de acción) del sujeto quedan relegadas a un pasado ya transcurrido y concluido. Sin embargo, cuando de repente el desarrollo representativo se da en el presente, el estado melancólico del sujeto, al que se le niega el objeto de amor, se agranda hasta señalar su dramático destino de marginado con respecto a la realidad:

> Para unos vivir es pisar cristales con los pies desnudos; para otros vivir es mirar el sol frente a frente.
>
> La playa cuenta días y horas por cada niño que muere. Una flor se abre, una torre se hunde.
>
> Todo es igual. Tendí mi brazo; no llovía. Pisé cristales; no había sol. Miré la luna; no había playa.
>
> Qué mas da. Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naipe cuya baraja se ha perdido (*Para unos vivir*, 182).

[16] En *Esperaba solo* la irrealización del deseo confuso del sujeto («Esperaba algo, no sabía qué») se manifiesta a través de la misma imagen de «la mano» antes «tendida» con una flor dentro («Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era»); luego, vacía y con nada más dentro: («Al caer la flor se convertió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre») (Cernuda, 2005[5], 181).

El sujeto, ontológicamente separado de aquellos que ya han encontrado su solución para vivir, percibe con respecto a la realidad una completa desarmonía, que hace que cada una de sus acciones se convierta en un fracaso. Ante la imposibilidad de formar parte del mundo, resignadamente acepta su destino marginal, quizás una condena: la de asistir impotente («Tu destino es mirar») al paso mortal del tiempo.

Al comentar, más allá de un simple «biographical approach», la potencia representativa de las imágenes de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, Valender llega a la conclusión de que «what motivates the poet's anguish is above all his consciousness of time» (1989, 85): a partir de esta dolorosa constatación, demuestra que «the visión of love» de la colección «is painfully brief». Con esta concisa fórmula, el crítico destaca la meditación del poeta sobre la imposibilidad de que el deseo del hombre trascienda el tiempo. Efectivamente, si bien el amor nace del deseo de exceder al tiempo, sin embargo, los objetos sobre los cuales el deseo fija su mirada son efímeros; es por ello que se resisten a todos los intentos de posesión y, al hacerlo, reconfirman la mortalidad del hombre[17].

Así pues, con los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, concebidos a comienzos de los años treinta, el poeta ya está plasmando una concepción lírica, que después de 1936, es decir, después de la publicación de su obra cumbre *La Realidad y el deseo*, se convertirá en el eje aglutinante de una poética, decidida a afirmar, como bien advierte Renata Londero, la «diversa verità» (2008, 171) de su palabra poética. Esta concepción lírica está fundada en el dramático intento de «fijar el espectáculo transitorio» del mundo, para citar al propio Cernuda, cuya meditación sobre la lucha entre el hombre y el tiempo agudizará su carga trágica durante los años del exilio.

Así, aquellas sombras que en *Sentado sobre un golfo de sombra*, otro destacado poema en prosa de *Los placeres prohibidos*, rodean al sujeto privado de su amor, hasta convertirse en su propia esencia

[17] «Cernuda would seem to argue that if love derives from the desire to trascend time, the objects on which desire fixes its gaze are efemeral and therefore resist all attempts at possession and, in so doing, merely reconfirm the mortality of the person who seek this form of trascendence». (Valender, 1989, 85)

(«Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma»)[18], en *El destino*, prosa poética de *Ocnos* se convierten en metáfora del transcurso incesante del tiempo, que arrastra y anula el destino de las sucesivas generaciones humanas. En este poema en prosa, el recuerdo sereno de un «atardecer de mayo, tranquilo», ambientado en el «viejo edificio de la universidad», donde el sujeto pasea en un silencio estático, interrumpido solo por el rumor leve «del agua en la fuente», y por el «trino fugitivo de un bando de golondrinas», se convierte de repente en triste presagio para el futuro:

> […] Nunca el pasar de las generaciones parece tan melancólico como al representárselo en algo materialmente, tal en esos viejos edificios de universidades o cuarteles, por los que discurre cada año la juventud nueva, dejando en ellos sus voces, los locos impulsos de la sangre.
>
> Recuerdos de juventudes idas llenan su ámbito, y resuenan sus muros en el silencio como la espiral vacía de un caracol marino.
>
> Apoyado en una columna del patio, pensaste en tus días futuros, en la necesidad de escoger una profesión, tú, a quien todas repugnaban igualmente, y sólo deseabas escapar de aquella ciudad y de aquel ambiente letal. Cosas contradictorias eran tu necesidad y tu deseo, atándote a ambos sin solución la pobreza. Mas aquel problema mezquino, ¿qué valor tenía cuando te veías arrastrado en el

[18] «Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.
En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.
Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.
Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.
El resto es amor evangélico» (Cernuda, 2005[5], 186-187).

> avanzar incesante del tiempo, ascendiendo con una generación de hombres para caer luego, perdiéndote con ellos en la sombra? Privado de gozo, de placer y de libertad, como tantos otros, comprendiste entonces que acaso la sociedad ha cubierto con falsos problemas materiales los verdaderos problemas del hombre, para evitarle que reconozca la melancolía de su destino o la desesperación de su impotencia (Cernuda 2005[5], 581-582).

No hay otro destino que reconocer la impotencia del hombre contra el tiempo, repite un Cernuda cansado, maduro, lejos para siempre de su país.

Y, sin embargo, esta profunda verdad ya había sido vislumbrada por un Cernuda más rebelde, más joven, más ilusionado por el futuro de su España: *Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naipe cuya baraja se ha perdido*.

Aquel destino de un individuo solo se ha hecho históricamente realidad, se ha convertido en el destino de una nación.

5. Claridad contra oscuridad. La modernidad de Cernuda.

El análisis de las estructuras formales recurrentes relacionadas especialmente con la representación del sujeto en los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos* ha confirmado una de las hipótesis de partida de nuestro trabajo. Esta interpreta la reflexión de Cernuda sobre los mecanismos de hibridación del género poético no como el efecto pasivo de su cercanía, aunque breve, al universo de la vanguardia surrealista, sino como un hito destacado, en su larga reflexión meta poética, sobre las modalidades con las que cuenta la lírica para conducir una meditación profunda sobre la refiguración de la transitoriedad de la experiencia humana.

El tiempo negado, que convierte al sujeto de las prosas del 'libro' de 1931 en presencia fantasmal, luctuosa, incapaz de entrar en contacto con el mundo, puede recuperarse en los poemas en prosa de *Ocnos* gracias a la insidiosa posibilidad ofrecida por el

recuerdo. Sin embargo, también en ese caso, éste se da como definitivamente perdido.

Con razón se ha notado que en la obra de 1942 el poeta no presenta «una evocación sentimental de la niñez, sino más bien una meditación sobre esa experiencia» (Valender, 1984, 30): esta importante advertencia nos invita a considerar el recurso al poema en prosa en la época del exilio no como un simple dispositivo de la memoria, sino como el género elegido por Cernuda para favorecer una reflexión a partir de lo que permanece en la memoria de quien escribe, puesto que no es admisible ninguna coincidencia entre el presente y lo ya vivido.

Cuando Cernuda, casi al término de su existencia, llega a afirmar que, en cierta fase bastante problemática de su vida, el poema en prosa se presentó como una forma «adecuada y necesaria» no solo «para sus recuerdos anteriores, ya consignados», sino también «para sus nuevas experiencias», de hecho, no limita el género al ámbito exclusivo del pasado, sino que lo concibe más bien como una posibilidad para acoger lo nuevo e inesperado que asimismo le ha tocado vivir.

En suma, Cenuda parece sugerirnos que el género por presentarse como una forma muy receptiva de la realidad contingente posee un acento de verdad no distante de aquel propio de la escritura en verso. No en vano, cuando en 1959 dedica por primera vez un ensayo al poema en prosa, donde en la evolución histórica del género en España, destaca el papel decisivo del poeta romántico Bécquer (el primer autor que percibió «la necesidad» de dotar a la prosa de nuevos ritmos y sugestiones), rescata una posible equivalencia entre discurso en verso y discurso en prosa:

> Si se nos preguntara cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético, sólo podemos remitir la cuestión a las palabras que encabezan este estudio: la intención del autor parece ser la única guía. El poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética (Cernuda, 2002[3]b, 705).

Como la poesía lírica el poema en prosa abre espacio a la *emoción* del sujeto o a la *experiencia* individual, y se configura, por tanto, según la interpretación personal llevada a cabo por Cernuda, como un género apto para la expresión de la intimidad. Además, dentro de las posibilidades narrativas ofrecidas por las formas poéticas orientadas hacia una coincidencia entre sujeto biográfico y yo lírico, el poema en prosa destaca como el más adecuado para la expresión directa del poeta. Así lo afirma el propio Cernuda en otro pasaje importante de un ensayo de 1941, dedicado a la obra de Juan Ramón Jiménez:

> Dentro de la obra de Juan Ramón Jiménez la poesía en prosa adquiere una resonancia particular, porque esa forma poética permite a su avasalladora personalidad más libre curso literario.
>
> Ahí recuerdos, retratos, paisajes pueden aliarse mejor con el yo que los ofrece, y no exigen en tanta medida, como sí lo exige el verso cierta despersonalización, fundiendo al poeta con su medio de expresión, para que la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fantoche que todos representamos, sea algo incorpóreo y desasido del accidente. En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras, causando menos enojo (Cernuda, 2002², 169).

Como expresión libre del sujeto, el poema en prosa se abre a las instancias múltiples de la realidad. Al acoger «lo accidental» y lo contingente, lo transitorio y lo casual, se convierte en la forma más adecuada para representar, con visos de realidad, el paso del tiempo.

Con respecto a este tema, la poesía lírica aún puede aspirar a la construcción de una Obra en la que eternar lo transeúnte: con el proyecto monumental de *La Realidad y el deseo*, libro definitivo donde la «estrecha relación entre la experiencia personal y su expresión poética» conforma el «motivo unificador en función del cual se vertebra el conjunto poemático» (Serrano de la Torre, 2002,

103), Cernuda ha proyectado la esfera de la transitoriedad hacia la dimensión del mito y la perennidad. En cambio, el poema en prosa, al interpretar el tiempo como vivencia personal, narrada «de un modo más directo y explícito» (Utrera Torremocha, 1999, 380), limita su mirada a captar, tal vez de forma más dramática, lo que fluye y pasa.

Al comienzo de nuestro ensayo hemos planteado diversas cuestiones sobre la operación macrotextual que Cernuda lleva a cabo a lo largo de casi tres décadas, desde el diseño primitivo de la colección de *Los Placeres prohibidos* hasta su versión definitiva incluida en 1958, en la tercera edición de *La Realidad y el deseo*. Cuando el poeta rechaza los poemas en prosa ya presentes en el borrador de 1931, puede que, según afirma la crítica, los considere demasiado cercanos a una vanguardia que siente ya superada. Pero también es posible que aún no tenga del todo clara su concepción del poema en prosa. De hecho, como demuestran las citas de los ensayos mencionados, es solo a partir de los años cuarenta cuando el poeta empieza a reflexionar críticamente sobre el género, descubriendo en él la posibilidad de un discurso aún más auténtico que el destinado a los versos.

Cernuda subraya de esta manera y con contundencia, su completa divergencia con respecto a la fundación originaria del poema en prosa. Mientras que para Baudelaire, la prosa poética consigue el milagro de una escritura que no tiene ni pies ni cabeza puesto que, al contrario, todo en ella es, al mismo tiempo, cabeza y pies, alternativa y recíprocamente, y, por lo tanto, libre de convencionalismos formales, puede convertirse en el género del poeta moderno sin halo, en cambio, el poeta sevillano destina al poema en prosa un relato lírico y personal en el que seguir ahondando como «la figura universale di poeta» (Londero, 1992, 124), en su meditación sobre el tiempo. Por tanto, más que imitar a Mallarmé, fundador de la tradición poética moderna, y que configura «un extraño mundo autónomo» y «acerca la prosa al artificio del verso, despreciando, como demuestra la oscuridad de sus escritos, la pretendida y falsa naturalidad prosística» (Utrera Torremocha, 1999, 177), el autor de *Ocnos* convierte el género en

expresión de claridad, que permite que «lo accidental del personaje humano» pueda revelarse «directamente tras las palabras».

Quizás este sea uno de los motivos que impulsan al poeta, en los dolorosos años del exilio, a volver a atravesar, mediante el poema en prosa, su lejano pasado. De este modo, otorga al género una vez más de forma muy peculiar con respecto al origen anticonformista de este último, la función de ordenar y recomponer (aunque solo de manera imaginaria), su destrozada existencia perturbada por las consecuencias de la guerra.

En conclusión: si como afirma Jenaro Talens, «la tradición a que suele aludirse cuando se busca dónde ubicar a un poeta determinado no puede ser reducible a "una" sola […] sino a un conjunto múltiple de líneas a menudo contradictorias», (2011, 83) dentro de la evolución moderna del poema en prosa el *ejemplo* de Cernuda resulta sumamente emblemático. En efecto, el autor, aunque extrae del género, coherentemente con su instauración literaria, una mirada proyectada hacia lo transitorio de la experiencia humana, dota el poema en prosa de una profundidad lírica y de una claridad formal donde «lo que […] importa no son las ideas, sino la humana relación con ellas que él expresa» (Biedma, 2017b, 491).

En la teoría del poema en prosa cernudiana se hace patente la distinción «entre fondo y […] forma» de la que habla Biedma, lo que otorga al autor de *La Realidad y el deseo* un lugar de excepción dentro de la historia de la poesía española y universal.

Se trata de un lugar de transición y de puente entre pasado y presente, que legitima su inclusión por Harold Bloom en el gran canon del «romanticismo europeo»: junto a «Goethe y Hölderlin, Blake y Novalis, Browning y Leopardi, Baudelaire y Nerval, y el T.S. Eliot de los últimos años» (Valender, 2004, 24) Cernuda sigue siendo un poeta *ejemplar*.

BIBLIOGRAFÍA

AULLÓN DE HARO, Pedro (1979) «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española». *Analecta*

malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. 2. 1. 109-136.

BERNARD, Susan. (1959) *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris. Nizet.

BIEDMA, Jaime Gil de. (2017a) «El ejemplo de Luis Cernuda». *El pie de la letra*. Andreu Jaume (ed.). Barcelona. Lumen. 123-130.

BIEDMA, Jaime Gil de. (2017b) «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa». *El pie de la letra*. Andreu Jaume (ed.). Barcelona. Lumen. 477-492.

BODINI, Vittorio. (1963) «Saggio introduttivo». *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino. Einaudi. VII-XCIX.

CERNUDA, Luis. [1941] (2002[2]) «Juan Ramón Jiménez». *Prosa II. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. III. 155-174.

CERNUDA, Luis. [1958] (2002[3]a) «Historial de un libro». *Prosa I. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. II. 625-661.

CERNUDA, Luis. [1959] (2002[3]b) «Bécquer y el poema en prosa español». *Prosa I. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. II. 702-710.

CERNUDA, Luis. (2002) *Los placeres prohibidos. Versión original del texto y manuscritos*. Francisco Chica (ed.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de estudiantes.

CERNUDA, Luis. (2005[5]) *Poesía completa. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid, Siruela, vol. I.

CERNUDA, Luis (2024[14]) *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Derek Harris (ed.). Madrid. Cátedra.

CHICA, Francisco (2002) «Luis Cernuda en el horizonte del surrealismo español». Luis Cernuda. *Los placeres prohibidos. Versión original del texto y manuscritos*. Francisco Chica (ed.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. XI-XLV.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1991) «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas del 27». *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*: Palermo 18-20 maggio 1990 (Carla Prestigiacomo-Maria Caterina Ruta (coord.). Palermo. Flaccovio. 29-40

CROCCO, Claudia. (2021) *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*. Roma. Carocci.

DIEGO, Gerardo. (2007) *Poesía española [Antologías]*. José Teruel (ed.). Madrid. Cátedra.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. (1956) *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona. G. Gili.

FRIEDRICH, Hugo. (1974), *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix Barral.

GIOVANNETTI, Paolo. (2018) *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara. Interlinea.

HARRIS, Derek. (1971) *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London. Tamesis Books.

HARRIS, Derek. (2005) «La poesía de Luis Cernuda». L. Cernuda, *Obra completa. Poesía completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. I. 45-96.

HARRIS, Derek. (2024[14]) «Introducción». Luis Cernuda. *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Derek Harris (ed.). Madrid. Cátedra. 13-41.

GUILLÉN, Jorge. (1999) «El estímulo superrealista». *Lenguaje y poesía*. Barcelona, Tusquets. 511-514.

JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador. (1989) «Introduction». *The Word and the mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Salvador Jiménez-Fajardo (ed.) Rutherford, Madison, Teaneck. Associated University Presses. 11-57.

LEÓN FELIPE, Benigno. (2001) «Luis Cernuda y la poesía en prosa». *Revista de filología*. 19. 179-198.

LONDERO, Renata (1992) «Aspetti delle teorie romantiche inglesi in Cernuda». *Anales de Literatura Española*. 8. 119-131.

LONDERO, Renata (2008) «La diversa verità di Luis Cernuda». Luis Cernuda. *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*. Renata Londero (ed.). Milano. Medusa. 171-188.

LÓPEZ CASTRO, Armando. (2001) «Cernuda y el discurso autobiográfico». *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*, A Coruña, Universidad. 209-27.

MORELLI, Gabriele. (2024) *Le avanguardie spagnole. Letteratura, arti visive, cinema, musica*. Roma. Carocci.

SANDRAS, Michel. (1995), *Lire le poème en prose*. Paris. Dunod.

SERRANO DE LA TORRE, José Miguel (2002). *Antiguos y modernos en la poética de Cernuda*. Málaga. Universidad de Málaga.

TALENS, Jenaro. (1975) *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona. Anagrama.

TALENS, Jenaro. (2011) «La línea oscura o la tradición de la poesía moderna». *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Itzíar López Guil-Jenaro Talens (eds.). Madrid. Biblioteca Nueva.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (1999) *Teoría del poema en prosa*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (2011) *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid. Verbum.

VADÉ, Yves. (1996) *Le poème en prose et ses territoires*. Paris. Belin.

VALENDER, James. (1984), *Cernuda y el poema en prosa*. London. Tamesis Books.

VALENDER, James. (1989) «Los placeres prohibidos: an analysis of the prose poems». *The Word and the mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Salvador Jiménez-Fajardo (ed.) Rutherford, Madison, Teaneck. Associated University Presses. 80-96.

VALENDER, James. (2004) «La terrible grandeza de Luis Cernuda. Entrevista a Harold Bloom». *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio internacional celebrado en mayo de 2002*. James Valender-Nuria Martínez de Castilla (eds.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 15-39.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 219-254
https://doi.org/10.55422/bbmp/1193

MANUEL ALTOLAGUIRRE Y SUS TRADUCCIONES DE POESÍA INGLESA: MILTON, SHELLEY, T. S. ELIOT

James VALENDER
El Colegio de México
ORCID: 0000-0002-8351-508X

Resumen:
Este artículo comenta las traducciones que realizó Manuel Altolaguirre de la obra de tres poetas ingleses: John Milton, Percy B. Shelley y T. S. Eliot. Establece el contexto en que las traducciones fueron hechas, destaca algunas de las decisiones tomadas por el traductor en cada caso, y también indica la luz que estas traducciones proyectan sobre la carrera del propio Altolaguirre.
Palabras clave:
Altolaguirre. Traducciones. Poesía inglesa. Milton. Shelley. Eliot.
Abstract:
This article comments on Manuel Altolaguirre's translations of poetry written by three English poets: John Milton, Percy B. Shelley and T. S. Eliot. It establishes the context in which the poems were translated, points to several of the decisions taken by the translator and also indicates the light that the translations throw on Altolaguirre's own career.
Keywords:
Altolaguirre. Translations. English poetry. Milton. Shelley. Eliot.

Uno de los aspectos más llamativos (y, sin embargo, menos estudiados) de los poetas de la Generación del 27 es su interés por la poesía de otras lenguas. Su interés como lectores, desde luego, pero también como traductores. La lírica inglesa fue uno de los campos más visitados, si no por todos ellos, sí por figuras tan distintas entre sí como Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Es cierto que poetas de la generación anterior a la suya, como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, ya habían explorado, y traducido, obras de algunos de los representantes más importantes de la tradición poética de lengua inglesa, como Shakespeare, Shelley, Emily Dickinson, Wordsworth, Coleridge, Yeats y T. S. Eliot.[1] Pero los poetas del 27 no solo volvieron a la poesía de estas mismas figuras, sino que abrieron el panorama todavía más para abarcar la obra de otros poetas, no menos notables, como Andrew Marvell, John Donne, Robert Browning, Swinburne, Walt Whitman, Gerard Manley Hopkins, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Wallace Stevens, Archibald MacLeish y Stephen Spender. [2]

En esta ocasión propongo ocuparme de las traducciones de poesía inglesa que Manuel Altolaguirre realizó durante los dieciocho meses en que él y su mujer Concha Méndez vivieron en Londres (1933-1935). Más concretamente, voy a referirme a sus traducciones de tres obras en particular: un fragmento de *Paradise Lost* de John Milton (1608-1674), las primeras 33 estrofas de *Adonais. An Elegy on the Death of John Keats,* de Percy B. Shelley (1792-1822) y «Journey of the Magi» de T. S. Eliot (1888-1965). Si bien en aquel entonces Altolaguirre también tradujo poemas de A. E. Housman (1859-1936), Humbert Wolfe (1885-1940) y Stanley Richardson (1911-1941), me parece que las versiones que mayor luz echan sobre el perfil literario y humano del propio traductor son las de las tres obras mencionadas. Y de ahí la decisión de centrar mis comentarios en ellas. Tanto la traducción de las

[1] Para una lectura fascinante de las reverberaciones de algunos de estos poetas en la obra de Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez, véase Jordi Doce (2005).

[2] Ofrece una buena introducción al tema el libro de Francisco Javier Díez de Revenga (2007).

primeras estrofas del *Adonais* como la versión del poema de Eliot se publicaron en la primavera de 1935, en *1616*, la revista bilingüe que Altolaguirre y Méndez editaban entonces en la capital inglesa. El fragmento de *Paradise Lost*, en cambio, apareció en agosto de 1935, en *Cruz y Raya*, la revista dirigida en Madrid por José Bergamín. Dada la extensión de los originales de Milton, y sobre todo de Shelley, solo voy a poder señalar unos cuantos aspectos de todo cuanto Altolaguirre logró al acercarse a una tradición poética desconocida para él. Además de identificar algunas de las decisiones que tomó como traductor, quisiera reflexionar sobre las posibles razones por las cuales se haya sentido atraído por estas obras en particular. Pero antes de entrar en materia, debo decir algo sobre la forma en general en que el malagueño trabajó como traductor.

Acerca de su método de traducción nos aporta unos datos importantes Rafael Martínez Nadal, que coincidió con Altolaguirre y Méndez en Londres y que nos dejó una breve crónica de la vida de estos amigos durante su estancia en la capital británica. Después de identificar la pensión en el barrio de Earls Court en que Altolaguirre y Méndez vivían, así como evocar a May, Florence y Dorita Allison, las tres hermanas anglo-brasileñas que la administraban, Nadal señaló lo siguiente:

> Sin la valiosa colaboración de May Allison, Manolo jamás habría intentado la traducción del *Adonais* de Shelley. No es solo que Altolaguirre careciera de dotes lingüísticas; es que ante el inglés había tomado una actitud de firme resistencia pasiva. Pero May Allison, en una mezcla de portugués y español, le iba traduciendo estrofa a estrofa el largo poema. Luego pedía Manolo a su paciente amiga que le leyera en voz alta dos o tres veces cada estrofa para ver de captar los ritmos internos del original. Resultado: una versión libre de la elegía que Shelley escribió con motivo de la muerte de John Keats (Martínez Nadal, 1986, 11).

Leyendo este comentario sobre la resistencia del malagueño ante la lengua inglesa, es difícil no recordar la actitud muy similar que Federico García Lorca había asumido un par de años antes durante su estancia en Nueva York (1929-1930). Como

en el caso del granadino, la única otra lengua en que el autor de *Soledades juntas* podía comunicarse (un poco) era el francés. Por lo mismo, la colaboración de May Allison le habría resultado imprescindible, y no solo para realizar su versión del poema de Shelley, sino también a la hora de hacer las otras traducciones de poesía inglesa que llevó a cabo entonces en Londres. [3] Lo curioso, claro, es que, a pesar de su falta de aptitud para los idiomas, Altolaguirre se lanzara como traductor. En principio, parece mucho su atrevimiento. Y, sin embargo, Altolaguirre no fue el primero, ni mucho menos, en traducir desde una lengua que no dominara. Para no ir más lejos, tenemos el caso de Juan Ramón Jiménez, quien tampoco era buen lingüista y que dependía de la ayuda de su mujer Zenobia Camprubí, una escritora bilingüe, a la hora de preparar, por ejemplo, sus importantes versiones de Emily Dickinson y de Eliot.

Paradise Lost **de Milton**

John Milton es uno de los pocos poetas ingleses a los que los críticos se han sentido tentados, a veces, a emparejar, en poder imaginativo, con Shakespeare, mientras que *Paradise Lost* (1667), una vasta obra de más de diez mil versos, es unánimemente considerada su gran obra maestra. Como indica el título, se inspira en la historia bíblica de la creación del mundo, de la rebelión de Satanás contra Dios, de la creación de Adán y Eva, de su desobediencia al comer del árbol del conocimiento del bien y del mal y de su expulsión del Paraíso —si bien en el poema el Arcángel Miguel también les anticipa a Adán y a Eva el destino de la humanidad desde la historia de Caín y Abel hasta la redención del hombre por Jesucristo, el Hijo de Dios. La obra encierra una profunda reflexión sobre el bien y el mal, sobre la libertad y sobre el pecado original; pero *Paradise Lost* también debe su éxito

[3] Cabe señalar que Altolaguirre no sólo tradujo entonces obras escritas en inglés: también realizó una traducción de *Il ciclo della creazione*, un extenso poema dramático del sacerdote italiano Dom Luigi Sturzo. Para este trabajo contó con la estrecha colaboración de Berta Pritchard, que dominaba el italiano. Véase Sturzo (1940).

literario, desde luego, a la extraordinaria energía con que el poema fue escrito. Y es que en las manos de Milton la historia bíblica se convierte en una inmensa epopeya presidida por la poderosa y carismática figura de Satanás.

El fragmento del poema escogido por Altolaguirre, que ha sido tomado del segundo Libro, ofrece al lector una visión terrorífica del infierno. Un infierno que, si bien corresponde a la doctrina bíblica, se compone de elementos fantásticos derivados de muy diversas mitologías paganas (es legendaria la vasta cultura de Milton). Sentadas delante de las puertas del infierno hay dos figuras amenazantes: una femenina (en realidad, más serpiente que mujer) sitiada por perros repugnantes que, ladrando y aullando, entran y salen de su vientre a su antojo; la otra figura es informe, oscura y colérica, una especie de «goblin» o duende, que portando lo que parece una corona, agita un dardo horroroso. Este duende le cierra el paso a Satanás, que propone entrar al infierno, prohibición que lleva a un furioso duelo por ver cuál de los dos pueda proferir los insultos y las amenazas más terribles. Justamente cuando la pelea está a punto de llegar a más, interviene para detenerlos la otra figura que guarda la entrada del infierno, la mujer-serpiente. No es esta, grita ella, la forma en que un padre deba tratar a un hijo, ni tampoco es la manera en que un hijo deba dirigirse a un padre. Sorprendido por este comentario, Satanás se para y le ordena a la mujer deforme a que se explique.

> So strange thy outcry, and thy words so strange
> Thou interposest, that my sudden hand
> Prevented spares to tell thee yet by deeds
> What it intends; till first I know of thee,
> What thing thou art, thus double-formed, and why
> In this infernal vale first met thou callest
> Me father, and that phantasm callest my son?
> I know thee not, nor ever saw till now
> Sight more detestable than him and thee.
> (Milton, 1943, 135).

Para traducir el *blank verse* (el pentámetro yámbico sin rima) de Milton, Altolaguirre acude al endecasílabo sin rima, aunque sus endecasílabos no siempre resultan regulares: algunos se extienden

hasta alcanzar doce o trece sílabas, mientras que otros, en cambio, se reducen a nueve o diez. En la versión de Altolaguirre, los versos citados rezan así:

> Tan extraño es tu grito y tus palabras
> tan raras son, que se interponen
> ante mi contenido brazo, que desiste
> de obrar según me dicta mi deseo.
> Quisiera conocer qué cosa eres
> y lo que expresa tu figura doble;
> por qué en esta llanura del infierno,
> padre me llamas, y por qué hijo mío
> nombras a ese fantasma. Yo os ignoro.
> Nunca hasta esta hora vi nada que fuera
> tan detestable como sois vosotros.
> (Milton, 2008, 23).

La explicación de este enigma se revela en el largo monologo de la mujer-serpiente con que se cierra el fragmento. Resulta que, aunque no la recuerda, Satanás sí la conoce. De hecho, tal y como la mujer pasa a explicar, la relación entre los dos no podría ser más estrecha. Y es que ella ha nacido en el momento mismo en que Satanás pone en marcha su rebelión en contra de Dios, y así como Eva nace de la costilla de Adán, ella ha nacido del lado izquierdo del cuerpo de este príncipe de las tinieblas. La mujer comienza su monólogo invitándolo a recordar todo el episodio:

> Rememora
> cuando entre serafines conspirabas
> contra el Rey celestial; cuando te viste
> sobrecogido de un dolor punzante,
> se cegaron tus ojos y las sombras
> inundaron tu ser; cuando en tu frente
> fuego denso brotó, rápidas llamas,
> y por las grietas de tu lado izquierdo
> salí cual diosa armada, semejante
> en todo a ti, prodigio de hermosura.
> ¡Cuánto asombro causé en los moradores
> de los cielos, miedosos al principio,
> cuando ante mi presencia se apartaban,

llamándome Pecado y me temían
como fatal presagio hasta que luego
les pude seducir con mi belleza,
y a ti el primero, que también me odiabas!
(Milton, 2008, 25).

El pecado es producto de los ardorosos pensamientos del ángel rebelde y nace en forma de mujer (la fidelidad a la historia bíblica resulta aquí muy evidente). Pero Milton no se contenta con pintar la naturaleza pecaminosa del deseo. Conforme avanza en su monólogo la mujer-serpiente confirma que Satanás, en efecto, ha engendrado no solo a ella, sino también a otra figura espantosa que defiende las puertas del infierno, es decir, al duende deforme. Dirigiéndose siempre a Satanás, la mujer-serpiente denuncia cómo el narcisismo lleva al incesto y cómo la pasión incestuosa, a su vez, trae sus consecuencias:

Meditabunda
me senté solitaria, no durando
mi inquietud mucho tiempo, pues mi vientre,
fecundado por ti, más se agrandaba,
empezando el dolor y el movimiento.
El brote aborrecido que engendraste
rompió con violencia su camino,
surcando mis entrañas, que ya eran
de miedos sufridoras y dolores,
deformando la parte de mi cuerpo
que ahora ves de este modo transformada.
De mi seno salió, y aunque hijo mío,
como enemigo enarboló su dardo,
dardo fatal para exterminio hecho.
(Milton, 2008, 26).

Satanás es el padre de la mujer-serpiente, pero a la vez es el padre del hijo de ella, que es el otro guardián del infierno: el duende iracundo e informe. Uno pensaría que este panorama sería lo suficientemente angustiante para disuadir a cualquier lector de incurrir en el pecado. Pero Milton no se contenta con contar la historia de la lascivia de Satanás y de las consecuencias inmediatas que trae: necesita demostrar cómo las consecuencias del pecado

pasan de una generación a otra. Como sugiere en los últimos versos citados, el hijo que nace, nace con la misma lujuria que el padre, entregándose a la depravación más sórdida, a la vez que hundiendo a su madre, la mujer-serpiente, en la humillación más grotesca. Por lo mismo, ella comienza a huir de su hijo como si huyera de la muerte:

> Perseguida corrí del que inflamado,
> más de lascivia que de rabia, vino
> a cubrir a su madre extenuada,
> y no pude oponerme a sus abrazos,
> que engendraron en mí los ladradores
> monstruos que de continuo me rodean,
> esos canes que ves que nunca ceso
> de concebir y dar a luz sufriendo,
> perros que entran en mí, que me devoran,
> que aúllan desde mi seno, que me roen,
> que vuelven a salir más irritados
> y sin descanso ante mis ojos giran.
> (Milton, 2008, 26-27).

Si he prestado más atención a los últimos versos del fragmento es porque constituyen, sin duda, la parte más impactante y también la parte que se lee mejor en la versión que nos ofrece Altolaguirre. Como lo sabe cualquier persona que haya querido traducir al español unos versos escritos en inglés, la abundancia de palabras monosilábicas en inglés representa un reto muy grande, ya que resulta difícil encontrar palabras equivalentes en español que tengan el mismo peso silábico. Una solución al problema consiste en adelgazar los materiales, en eliminar de la traducción elementos considerados de menor importancia. Otra aconseja ampliar el número de versos, para acomodar así una parte más sustancial del texto original. Altolaguirre parece haber empleado ambas estrategias. El fragmento en inglés consta de 159 versos blancos; la versión española, de 197 endecasílabos sin rima. Es decir, la traducción española cuenta con treinta y ocho versos más que el original en inglés. La reducción de elementos también resulta notable. Veamos, por ejemplo, los últimos versos del fragmento en su versión original:

> … of that rape [I] begot
> These yelling monsters that with ceaseless cry
> Surround me, as thou sawest, hourly conceived
> And hourly born, with sorrow infinite
> To me, for when they list into the womb
> That bred them they return, and howl and gnaw
> My bowels, their repast; then bursting forth
> Afresh with conscious terrors vex me round,
> That rest or intermission none I find.
> (Milton, 1943, 136).

Si cotejamos estos versos con los versos correspondientes de la traducción (transcritos más arriba), vemos que Altolaguirre se ha sentido obligado a suprimir varios detalles que, si bien no son indispensables para la recta comprensión de la acción narrada, sí contribuyen mucho al efecto estético creado en el original. Así, «with sorrow infinite», por ejemplo, se ve reducido a «sufriendo». «Into the womb / that bred them they return» se convierte en «perros que entran en mí», una frase de ritmo bastante torpe que, al renunciar a la imagen del *vientre*, y por lo mismo, a la idea del *regreso al vientre*, tal vez renuncia a demasiado. Otras decisiones tomadas tal vez se deriven, no de una preocupación por reducir el texto a sus elementos más esenciales, sino de un deseo de reemplazar una expresión sorprendentemente concreta con otra más bien convencional. Pienso, por ejemplo, en la palabra «seno» que viene a sustituir «bowels» (intestinos), que es una imagen mucho más gráfica en inglés. El verso final, que ofrece un resumen perfecto de la angustia, por no decir del terror, que causa la conciencia del pecado original, también pierde parte de su fuerza en la versión española.

Cabe cuestionar tal o cual detalle del trabajo de Altolaguirre, pero lo que me parece fuera de discusión es la energía con que su versión, fiel en esto al dinamismo del original, no solo va contando la terrible historia de perdición, sino también va sentando las dimensiones del terrorífico mundo en que la historia se desarrolla. La traducción arranca así:

> Por fin aparecieron los confines

> del infierno, la hórrida techumbre,
> sus tres puertas con tres verjas de bronce,
> de acero y de diamantes como rocas,
> con fuego inextinguible circundadas.
> Delante de estas puertas dos figuras
> frente a frente sentadas, formidables.
> La una, que aparentaba hasta las piernas
> mujer hermosa ser, se prolongaba
> cubierta con escamas repugnantes,
> voluminosa y vasta cual serpiente
> que de mordisco venenoso fuera;
> los perros del infierno en su cintura
> no cesan de ladrar girando en torno,
> o entran en la perrera de su vientre,
> desde cuyas entrañas continúan
> aullando con sus fauces de Cerbero.

Una y otra vez el traductor selecciona del abundante y extravagante texto original aquellos elementos que, a su juicio, no solo se adapten con más facilidad al ritmo del endecasílabo, sino que además resuman mejor la historia que se cuenta. Se trata de una tarea de discriminación muy difícil, pero me parece que el traductor está a altura del reto: raras veces deja fuera algo que sea indispensable, mientras que el poema se lee en efecto como poesía y no como un mero relato versificado. Del entusiasmo con que asumió el reto de traducir el fragmento, habló el propio Altolaguirre en la breve nota que encabezó su traducción cuando se publicó en la revista *Cruz y Raya*:

> *El paraíso perdido* de Juan Milton alza su verde espesura y hunde su fuego en pleno romanticismo, unos siglos después de ser compuesto, como si la obra del genial poeta necesitara de fantasías desbordantes para presentar su mundo. Para nosotros, los lectores presentes, el relato, moroso y amatorio, se eterniza más de lo debido y en ese campo lento de sus capítulos a veces nos desentendemos de los horizontes para contemplar cualquier florecilla amena, cualquier minucia sorprendente. En lucha contra esta irracional poética de mi tiempo, trato de someterme al duro endecasílabo y a la dilatada esfera de su ámbito. En esta traducción tanto me empequeñezco entre abismos y nubes,

> tan abrumado estoy por la grandeza del poema, que lo que escribí se fue de mis palabras y posiblemente no ha quedado en ellas otra cosa que unas breves espigas arrasadas por el vendaval de mi gran entusiasmo.

Además de comentar el entusiasmo con que emprendió esta traducción, Altolaguirre identifica aquí lo que había motivado este interés. Y, desde luego, resulta curioso descubrir que para él los versos de Milton representan, no un excelente ejemplo de la poesía barroca del siglo XVII, sino un sorpresivo antecedente de la poesía romántica del siglo XIX. Que Altolaguirre haya interpretado el poema en esos términos resulta un tanto inesperado. Sin embargo, resulta también entendible. A fin de cuentas, no fue el único en reaccionar así: uno de los lectores más entusiastas del gran poema fue, justamente, el gran poeta romántico William Blake. Por otra parte, Altolaguirre de ninguna manera era inmune a la nueva ola de romanticismo que, desencadenada en parte por los surrealistas, estaba influyendo notablemente en la poesía escrita entonces por otros miembros de su generación (véanse, si no, *Un río, un amor*, de Cernuda, *Poeta en Nueva York*, de Lorca, o *Espada como labios*, de Aleixandre). A eso se refiere, sin duda, Altolaguirre al invocar en su nota «esta irracional poética de mi tiempo», una tendencia estética que, según da a entender, hubiera podido perjudicar su traducción si él hubiera cedido a sus encantos. Por ello insiste que como traductor ha luchado contra esa poética, contra la tentación de entregarse a una libertad excesiva, cuidándose siempre de permanecer dentro de la «dilatada esfera» del endecasílabo como también dentro de la «dilatada esfera» del poema imaginado por Milton. Este señalamiento tiene el interés de confirmar algo que se deduce de su propia poesía: que su profunda identificación con el romanticismo nunca lo llevó a incursionar en la libre experimentación metafórica perseguida por varios de sus amigos de generación.

Adonais de Shelley

La traducción del fragmento de Milton probablemente data del final de la estancia de Altolaguirre en Inglaterra. La versión del

Adonais, de Shelley, en cambio, fue una de las primeras que Altolaguirre emprendiera. «Manolo aquí trabaja», Concha Méndez le comentó a Bernabé Fernández-Canivell en una carta escrita en noviembre de 1933, poco después de llegar a la capital británica. «Está traduciendo el mejor y el más extenso poema de Shelley» (Jiménez Tomé, 2010, 90). Un mes más tarde, en carta a su amiga Pilar de Zubiaurre, Méndez confirmó la seriedad con que su marido seguía trabajando en este proyecto: «Manolo está traduciendo al poeta inglés Shelley, todos dicen que de un modo insuperable» (González-Allende, 2014, 78-80). La decisión de empezar con Shelley no debe sorprendernos, ya que, después de Shakespeare, era sin duda el poeta inglés mejor conocido fuera de su país, y su fama habrá crecido todavía más después del éxito internacional de la biografía novelesca firmada por André Maurois, *Ariel ou la vie de Shelley* (1923).

Huelga decir que el romántico inglés figuraba entre los grandes poetas admirados por Juan Ramón Jiménez. Por lo visto, la *Defensa de la poesía* de Shelley, leída y estudiada en una versión española publicada en Madrid en 1904, fue determinante en la concepción que el propio Juan Ramón fue elaborando entonces de la poesía y de su función social. En 1915, y ayudado por Alberto Jiménez Fraud, el futuro Premio Nobel publicó una traducción del «Hymn to Intellectual Beauty», de Shelley, mientras que, en 1932, en su cuaderno *Sucesión*, dio a conocer una versión de «Mutability». En 1916 decidió, además, colocar el texto inglés de «Mutability» al frente de su libro *Estío*, una decisión que nuevamente reflejaba la importancia para él de la poesía de Shelley.[4] Pero, claro, Altolaguirre, que ya llevaba tiempo explorando el romanticismo, no necesitaba contar con la autorización de Juan Ramón para entusiasmarse con el autor de *Adonais*.

En contraste con el interés por Shelley expresado por los poetas españoles, hay que recordar cómo en Inglaterra, en cambio, la fama de Shelley, lo mismo que el romanticismo que este tan bien representaba, estaba pasando por un muy mal momento. Y eso en

[4] Sobre este tema resulta muy esclarecedora la obra de Soledad González Ródenas (1999) *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*. Barcelona. Universidad Pompeu Fabra.

gran medida a raíz de los ensayos críticos del director de *The Criterion*, T. S. Eliot, que tanta influencia ejercían en los juicios poéticos del público inglés de aquellos años. Justamente en 1933, en su libro sobre *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Eliot había lanzado una crítica devastadora de la vida de Shelley lo mismo que de su poesía. Lo que no toleraba, confesó Eliot allí, eran los valores de este poeta (sus ideas sobre la poesía, sobre la política, sobre la moral…). Pero puesto que era imposible leer la poesía de Shelley (decía) sin tener presente las ideas del hombre, su poesía también lo irritaba enormemente, «violentando su sensibilidad». A su juicio, los únicos que podían disfrutar de esa poesía eran personas tan adolescentes como el propio Shelley. «Un entusiasmo por Shelley se me antoja también cosa de la adolescencia», subrayó:

> para la mayor parte de nosotros, Shelley marca un intenso período anterior a la madurez, ¿pero para cuántos sigue siendo el compañero de la edad madura? Confieso que jamás abro un libro suyo con el simple deseo de leer poesía, sino por alguna concreta razón de referencia. Encuentro sus ideas repelentes, y separar a Shelley de sus ideas y creencias es aún más difícil que separar a Wordsworth de las suyas; además, el interés biográfico que siempre ha suscitado hace casi imposible leer la obra sin recordar al hombre: enfático, pedante, egocéntrico, a veces casi un sinvergüenza (Eliot, 1955, 100-101).

Si Altolaguirre llegó a leer este ensayo, se ve que no permitió que la lectura enfriara su admiración.

Como acabamos de señalar, Concha Méndez habló de *Adonais* como «el mejor y el más extenso poema» de Shelley. En realidad, no era el más extenso. *The Revolt of Islam* (1817), por ejemplo, reúne un total de 4,725 versos frente a los 495 de *Adonais*. Pero de que suponía un reto considerable para cualquier traductor, no cabía la menor duda. De hecho, pese a la ilusión con que emprendió el trabajo, durante su estancia en Londres Altolaguirre solo llegaría a traducir las primeras 33 estrofas de las 55 que conformaban la obra. En cuanto a que fuera el mejor de los poemas de Shelley: como es natural, las preferencias varían según el lector; entre los estudiosos de su obra, hay quienes consideran el

inconcluso *The Triumph of Life* (1822), como su gran obra maestra. En un ensayo sobre Shelley muy apreciado por Juan Ramón Jiménez (se sabe que algún momento Zenobia comenzó a traducirlo), Francis Thompson afirmó que *Adonais* era, en efecto, el mejor poema largo del poeta inglés. Y puede ser que el comentario de Concha Méndez se basara en esta autorizada opinión. La cuestión de la extensión del poema tal vez no carezca de importancia, si es que el propio Altolaguirre lo escogiera, como es posible, llevado justamente por el deseo de emprender una obra mayor como traductor: en este caso, traducir una pieza clave de uno de los grandes poetas ingleses de todos los tiempos.

Su interés por *Adonais*, no significaba, claro, que Altolaguirre no apreciara los poemas breves de Shelley; de hecho, en noviembre de 1934, en el primer número de *1616*, publicó su versión (bastante libre) de una breve composición que Shelley dedicara «To the moon» («A la luna»). El poema en inglés reza así:

> Art thou pale for weariness
> Of climbing heaven and gazing on the earth,
> Wandering companionless
> Among the stars that have a different birth,
> And ever changing, like a joyless eye,
> That finds no object worth its constancy.
> (Shelley, 1935b, 615).[5]

En su traducción Altolaguirre no intenta reproducir el esquema de rima, limitándose a verter el texto original en versos octosílabos, una forma en que solía moverse con mucha facilidad:

> Errática, sin amigas,
> Entre estrellas de otra sangre,
> ¿Estás pálida de tanto
> Ascender al firmamento,
> De tanto mirar la Tierra?
> Pareces un ojo triste
> Que cambia siempre de objeto,

[5] El poema cuenta con otra sección (una continuación muy breve), que Altolaguirre no se molestó en traducir: «Thou chosen sister of the Spirit, / That gazes on thee till it thee pities…»

Que no ve nada que valga
La pena de ser constante.
(Shelley, 1934).

Por una carta que Altolaguirre escribió a Bernabé Fernández-Canivell el 24 de abril de 1934, sabemos que esta composición le impactó de manera muy especial. «Esta mañana», le comentó a su amigo, «he traducido un poema de P. B. Shelley que me gusta mucho y por eso te lo voy a copiar, aunque tú puedes leerlo en inglés. Es un poema «A la luna» pero en esta carta la traducción se la dedico a Emilio [Prados]. Es un poema que me pone triste, pero con una pena tan aterida que no se atreve a salir del rincón del alma en donde vive» (Jiménez Tomé, 2010, 104). Los versos de Shelley tienen un perfil netamente romántico, al retratar la luna como una proyección del espíritu tristemente solitario, errabundo e inestable del propio poeta. No constituyen más que un rápido apunte, pero a juzgar por la carta citada, Altolaguirre vio reflejado en ellos, como en un espejo, algo más que un tópico poético: encontró allí algo que le estremecía. ¿Tal vez una expresión, o una confirmación, de su propia inconstancia?

Como indica el subtítulo, *An Elegy on the Death of John Keats*, Adonais fue escrito con motivo de la muerte de otro joven poeta inglés, John Keats, quien falleció de tuberculosis pulmonar en Roma a los veinticuatro años, en febrero de 1821. El poema constituye el monumento que un poeta le eleva a otro y, sin embargo, resulta que los dos ingleses nunca fueron muy amigos. En las escasas ocasiones en que coincidieron, Keats encontraba difícil aguantar lo que sentía que era la actitud condescendiente, arrogante e intolerante de Shelley. Este, por otra parte, tampoco estimaba la poesía de Keats… hasta que apareció *Hyperion*, un poema muy extenso en que Shelley veía el sello de un auténtico gran poeta: de un poeta que, según auguraba, incluso llegaría más lejos que él. Y de ahí, en parte, su consternación, o al menos su pena, cuando, poco después, se enteró de la muerte del autor. Shelley, que también se encontraba en Italia entonces, comenzó a escribir su poema el 5 de junio de 1821 y, en un sorprendente rapto de inspiración, lo terminó unos seis días después.

En el prólogo que redactó para la obra (una breve prosa que, curiosamente, Altolaguirre nunca parece haber pensado traducir), Shelley dejó claro que lo que lo había llevado a escribir la obra fue no solo la admiración que guardaba por *Hyperion*, sino también la indignación que sentía ante la insensibilidad de los críticos que no habían sabido apreciar las muchas virtudes de esa poesía. Tal vez porque él mismo había sido víctima de reseñas igualmente insensibles por parte de los críticos, Shelley insistió mucho sobre este punto, llegando incluso a afirmar, sin fundamento alguno, que los críticos fueron la causa misma de que Keats se muriera. «Se diría que esos seres despreciables no saben lo que hacen», comentó, por ejemplo. «Lanzan sus insultos y sus calumnias sin tener en cuenta si sus envenenadas flechas se clavan en un corazón encallecido a fuerza de golpes, o en uno, como el de Keats, de más sensible materia». Sobre el crítico que en la *Quarterly Review* había publicado una reseña especialmente destructiva, se expresó con vehemencia extrema: «¡Ah, miserable! Tú, tan ruin, has mutilado imperdonablemente a uno de los más nobles ejemplares de la hechura de Dios. Ni te servirá de excusa que, siendo como eres un asesino, hayas hablado palabras afiladas como puñales, pero sin usar ninguno». [6]

El título del poema nos remite a la leyenda griega de Adonis, el dios eternamente joven que era cifra del ciclo de muerte y renacimiento que preside el mundo natural. (Si Shelley decidió cambiar el nombre por Adonais, parece que fue por consideraciones puramente rítmicas o prosódicas.) La elegía a Keats, al proyectarse sobre la figura de Adonis, cobra así un perfil doble: el poeta lamenta la muerte de su colega, pero también augura su inmortalidad. En su correspondencia, Shelley explicó que consideraba *Adonais* una «obra de arte muy elaborada», dando a entender así que el poema se inscribía en la gran tradición de la elegía clásica (los estudiosos de su obra nos recuerdan las deudas del poema para con las elegías a Adonis de los poetas de la antigua Grecia, algunas de las cuales Shelley ya había traducido, pero

[6] Sigo aquí la versión del prólogo realizada por Vicente Gaos (1986, 49). Sobre la polémica muerte de Keats, puede consultarse el trabajo muy instructivo de Christopher Domínguez Michael (2025).

también para con *Lycidas*, una elegía pastoril que Milton escribió con motivo de la muerte de un amigo suyo). Estos antecedentes, junto con las alusiones a figuras mitológicas como Apolo, Eco, Febo y Urania, dan cierto barniz convencional al poemario que no siempre casa bien con la intensidad de sentimiento que también busca expresarse. Y de ahí, en parte, los altibajos que algunos encuentran en la obra. Y es que como comenta Richard Holmes en su excelente biografía de Shelley, «*Adonais* es el único de los poemas de Shelley escrito en un estilo manierista y pomposo que, cosa curiosa, nos remite al barroco» (Holmes, 1976, 657).

Shelley adoptó para su poema la estrofa creada por el poeta inglés Edmund Spenser (1552-1599) al escribir su panegírico a la reina Isabel I de Inglaterra, *The Faerie Queen*, una forma que el poeta romántico ya había empleado en su poema *The Revolt of Islam* (1818). La estrofa, tal vez derivada de la *ottava rima* de la poesía italiana, consiste en nueve versos: los ocho primeros siguen el metro del pentámetro yámbico, pero el noveno, en cambio, es un alejandrino. El esquema de rima es bastante complejo: ABABBCBCC. Desde luego, ninguna traducción podría reproducir un esquema tan exigente como este. Altolaguirre tomó la decisión muy prudente de olvidarse de la rima y, como en el caso del fragmento de Milton, confiar en el endecasílabo para sugerir un equivalente métrico del pentámetro yámbico del poema inglés, si bien aquí, también, encontró imposible ofrecer una traducción que respetara siempre la estrofa de nueve versos. De hecho, las estrofas, que en el poema original cuentan siempre con nueve versos, en la versión del malagueño alcanzan hasta catorce o quince.

En términos generales, el poema pasa de un lamento por la muerte del poeta a la celebración de su inmortalidad, tal y como el mito de Adonis exige. Este desarrollo se anuncia, y queda perfectamente resumido, en la primera estrofa:

> Murió Adonais y por su muerte lloro.
> Llorad por él aunque el ardiente llanto
> no deshaga la nieve que le cubre.
> Y tú, su hora fatal, la que escogida
> fue de los años para que él muriese,

> despierta a tus oscuras compañeras,
> muéstrales tu dolor y di: conmigo
> murió Adonais y mientras que el futuro
> al pasado no olvide, su destino
> y su fama serán eternamente
> un eco y una luz para los hombres.
> (Shelley, 1935a).[7]

Los nueve versos del original se han convertido en once. Sin embargo, la ampliación parece justificada. Se respeta lo esencial del texto inglés. Si se agrega algún detalle es porque en seguida se sacrifica otro. De esta manera, donde Shelley había escrito: «though our tears / Thaw not the Frost that binds so dear a head», Altolaguirre traduce: «aunque el ardiente llanto / no deshaga la nieve que le cubre». Al agregar el adjetivo «ardiente» se da más sentido a la noción de que las lágrimas pudieran deshacer la nieve, mientras que la supresión de «so dear a head», en cambio, no supone la pérdida de nada indispensable. Es decir, la ampliación no se acompaña de ninguna ampulosidad en la expresión: sólo permite que la idea del poeta fluya casi con la misma agilidad, e inevitabilidad, que en el texto de Shelley, hasta llegar a la contundente afirmación final: «till the future dares /Forget the past, his fate and fame shall be / An echo and a light unto eternity» (Shelley, 1935b, 427).[8]

Al adentrarse en la traducción, el lector se topa con versos sueltos que le llaman la atención por la felicidad de su ritmo o por la precisión con que la idea o la imagen ha sido traducida. Pero también hay estrofas enteras, como la primera, que destacan por un equilibrio entre sentido y sonido que se mantiene de principio a fin. Otro ejemplo de este equilibrio lo encontramos en la estrofa XXVI, que es también una de las más célebres del poema original. Quien habla en este momento del poema es Urania, hija de Zeus y,

---

[7] Las 33 estrofas del poema traducidas entonces por Altolaguirre se dieron a conocer en los números V, VI y VII de esta revista, editados todos ellos en la primavera de 1935 y sin paginación. Todos los fragmentos citados proceden de esta edición.

[8] Todas las citas del texto inglés están tomadas de esta edición.

según Shelley, «Most musical of mourners» («la más musical lamentadora»):

> Detente un poco y háblame otra vez.
> Bésame lo que un beso durar pueda.
> Dentro, en mi pecho descorazonado
> y en mi ardiente cerebro esas palabras
> y ese beso serán más permanentes
> que todos los recuerdos de mi vida;
> como si fueran una parte tuya,
> ahora que tú estás muerto vivirán
> con alimento de memorias tristes,
> oh mi Adonais; yo lo daría todo
> por estar como tú, no encadenada
> al tiempo que me impide libertarme.

Me parece muy atinada la traducción que se ofrece aquí del verso segundo, que en el original reza: «Kiss me, so long but as a kiss may live». ¿Cuánto puede durar un beso? No se sabe. Pero en la formulación misma de la pregunta va implícito el deseo de eternidad. Y me parece que el endecasílabo de Altolaguirre capta muy bien esta urgencia del deseo, su búsqueda de no se sabe qué infinito, que están en el original: «Bésame lo que un beso durar pueda». Sobre todo, resulta decisiva la colocación del verbo «poder» al final del verso. El metro del verso lo pide, claro, pero también la pasión del poeta. El compromiso de la diosa de inmortalizar la vida del poeta es lo que ocupa la mayor parte de los versos que siguen. Son versos muy densos en inglés. Pienso, sobre todo, en aquel que reza: «That word, that kiss, shall all thoughts else survive», y que en la traducción se alarga para abarcar más de dos versos: «esas palabras / y ese beso serán más permanentes /que todos los recuerdos de mi vida». El traductor no ha agregado nada de su propia inspiración: comunicar la misma idea simplemente requiere de esta ampliación o de otra parecida. Al final de la estrofa la expresión se vuelve más fluida, la dicción más sencilla, conforme la diosa se entrega lo más que pueda al amor de *Adonais*. Y de nuevo se introduce la idea del deseo que choca con todo lo que lo limita: «I would give / All that I am to be as thou now art! But I am chained to Time, and cannot thence depart!»

(Shelley, 1935b, 432). La traducción se apega muy bien al original, si bien en el último verso de su versión Altolaguirre hace explícita algo que en el original se sugiere solo de manera implícita: la noción romántica de la muerte como la única *libertad* posible.

No puedo rendir cuenta aquí de todos los aspectos de la traducción. Baste decir que es la más cuidada de las tres versiones comentadas aquí, y que refleja un esfuerzo notable por traducir las ideas de Shelley y a la vez construir un poema digno de su nombre. Puede ser que el lenguaje poético de Shelley —la convencionalidad de muchas de sus imágenes, como también el peso de un pensamiento más bien abstracto— haya supuesto un reto menor que el lenguaje más elaborado (y abundante) de Milton. Pero aun reconociendo estas diferencias, no cabe dudar del cuidado con que el malagueño tradujo estas primeras estrofas del poema. Y si bien es una lástima que en Londres no haya terminado la traducción de todo el poema, nos consuela saber que mucho más adelante sí habría de hacerlo. En efecto, en trabajos posteriores seguiría dialogando con la poesía de Shelley, confiado en la idea de que «la gran poesía no descubre su total misterio y encanto sino a través de diferentes luces, de contrarias músicas» (Altolaguirre, 1986, 418).

Journey of the Magi **de Eliot**

Para publicar su versión de poetas muertos hace tiempo como Milton y Shelley, Altolaguirre no tuvo que pedir autorización a nadie. En el caso de un poeta contemporáneo como T. S. Eliot, en cambio, sí fue indispensable solicitar la autorización del autor. Por una carta dirigida a Concha Méndez hacia mediados del mes de marzo de 1935, sabemos que seguramente fue con esa finalidad que Altolaguirre se entrevistó entonces con el célebre poeta. «Mañana veré a Eliot y para uno de los números de *1616* haré una traducción con May. Ya verás qué de cosas», le escribió entonces a su esposa (Altolaguirre, 2005a, 315). ¿Fue Antonio Marichalar, corresponsal español de *The Criterion*, quien le arregló la entrevista? ¿O fue más bien el profesor J. B. Trend, catedrático del departamento de español de la Universidad de Cambridge, que también colaboraba en la publicación con cierta frecuencia? Por

desgracia, no lo sabemos. Tampoco sabemos cómo fue el encuentro entre los dos poetas (en ninguna página de sus memorias Altolaguirre menciona siquiera el nombre de Eliot). ¿Hablaron en inglés o en francés? En cualquier caso, parece probable que Altolaguirre habría regalado al poeta de *The Waste Land* algunos de los números que ya llevaba impresos de su revista *1616*, y de esa manera habría disipado alguna de las dudas que Eliot tal vez tuviera al ver el escaso dominio del inglés de este joven poeta que pretendía traducirlo al español. Sea como haya sido la conversación entre ellos, el caso es que, muy poco tiempo después, en el número VIII de *1616*, una entrega en que también figuraron «La gloria del poeta» de Cernuda y «Omega (Poema para muertos)» de García Lorca, se publicó «Journey of the Magi», junto con la traducción del poema hecha por Altolaguirre. (Tal vez por un simple descuido, la versión apareció sin título, pero cabe suponer que el traductor lo habría titulado, simplemente, «Viaje de los magos».)

Eliot era un poeta que apenas comenzaba entonces a ser conocido en España. El gran poema con que se había hecho famoso en el mundo anglosajón, *The Waste Land* (1922), fue traducido por el portorriqueño Ángel Flores bajo el título de *Tierra baldía* y la versión fue publicada en 1930, en Barcelona, en la editorial Cervantes.[9] Resulta difícil calcular la difusión que esta traducción pudo haber tenido en España. Lo que sí sabemos es que García Lorca, quien ese mismo año coincidió con Flores en Nueva York, menciona el poema en el recital de *Poeta en Nueva York* que dio en la Residencia de Estudiantes en marzo de 1932.

[9] Aunque no hablaba ni leía el español, parece que Eliot se interesaba por las traducciones de su obra que se hacían en esta lengua. Gracias a la investigación de Juan Herrero-Senés, sabemos que cuando en 1927 Flores fue a Londres a buscar al autor de *The Waste Land*, este incluso aceptó, aunque a regañadientes, aclarar algunos puntos del texto que pudieran ayudar al traductor con su interpretación. Y cuando, a finales de 1928, Eliot le dio a Flores el visto bueno para que publicara su versión, también le comunicó su deseo de que el texto apareciera en *Revista de Occidente* o, de no ser posible, entonces en *La Gaceta Literaria*. Es decir, conocía algo del medio literario español y se preocupaba porque su obra tuviera la mejor salida posible. Véase Juan Herrero-Senés (2019, 214).

También sabemos que Ramón Gómez de la Serna, el gran pionero de la vanguardia española, publicó una reseña muy elogiosa de la traducción en el periódico *El Sol* el 14 de enero 1933. Ya para entonces habían aparecido traducciones de otros poemas de Eliot. En febrero de 1931 Juan Ramón Jiménez publicó en *La Gaceta Literaria* de Madrid versiones en prosa de tres poemas breves suyos: «La figlia che piange», que pertenecía al primer poemario de Eliot, *Prufrock and Other Observations* (1917); «Marina», uno de los *Ariel Poems*, publicado en 1930; y «Som de l'escalina», que forma parte de *Ash Wednesday* (1930). Parece que Juan Ramón tuvo conocimiento del poema «Marina» gracias a Jorge Guillén, que en enero de 1931 le envió el texto del poema desde Oxford, donde entonces vivía.[10] Lo cual confirma que la obra de Eliot ya comenzaba a circular, por lo menos, entre los poetas más atentos a lo que pasaba más allá de las fronteras españolas. En 1930, en la revista mexicana *Contemporáneos*, Enrique Munguía publicó otra versión de *The Waste Land*, esta vez bajo el título de *El páramo*, mientras que, en 1931, en la misma revista *Contemporáneos*, el poeta español León Felipe dio a conocer su versión de «The Hollow Men» (1925). Dicho esto, puede ser que estas traducciones, editadas en una revista mexicana, no hayan llegado a la atención del público español (a pesar de que escritores españoles tan diversos como José María Hinojosa, Salvador Dalí e incluso Altolaguirre también habían colaborado en ella).

Publicado en 1927, «Journey of the Magi» es un poema que refleja muy bien la evolución poética e ideológica por la que pasaba Eliot hacia finales de los años veinte. Después del éxito de *The Waste Land*, que constituyó un angustioso lamento por la esterilidad y la futilidad de una vida sin fe, el poeta había comenzado a acercarse a una visión más positiva de la existencia, a una vida respaldada por los valores tradicionales de la religión cristiana. Esta lenta gravitación ideológica encontró su expresión más célebre en el prólogo que Eliot escribió para su libro *For Lancelot Andrewes* (1928) en que se declaró, sin reserva alguna, «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en

[10] Véase Howard T. Young (1983).

religión».[11] Los que no seguían de cerca la poesía de Eliot se sorprendieron mucho; algunos incluso protestaron ante lo que vieron como una escandalosa negación de todo cuanto el poeta llevaba escrito hasta entonces, así como una claudicación lamentable. Lamentable o no, este cambio ya se anticipaba, cuando menos, en «The Hollow Men», de 1925, y en «Journey of the Magi», de 1927.

«Journey of the Magi» es un monologo dramático, es decir, un poema en que la voz que habla no es la del poeta, sino la de un personaje creado por el poeta, en este caso la de uno de los reyes magos de la historia bíblica. En el poema el rey recuerda cómo él y otros como él, en un pasado ya lejano, salieron en busca del nuevo Mesías. Por medio de la evocación de este largo y arduo viaje, Eliot crea una alegoría sobre la dificultad que supone buscar la fe religiosa en tiempos en que el espíritu científico y utilitario ha proscrito cualquier creencia en lo sobrenatural. Para arrancar su poema, se inspira en un sermón sobre la Natividad del obispo anglicano Lancelot Andrewes (1555-1626), un contemporáneo de Shakespeare, y puede ser que esto explique que los cinco primeros versos figuren entre comillas.[12] Porque, en realidad, como se ha señalado ya, todo el poema está dicho, o pensado, por el rey mago, y no solo esos versos iniciales. En la traducción de Altolaguirre los versos rezan así:

> Qué llegada tan fría tuvimos,
> justamente en el peor tiempo del año
> para un viaje, y qué largo viaje:
> por caminos profundos y con tiempo ingrato,

[11] Recojo aquí la traducción de la frase que ofrece Jaime Gil de Biedma en el prólogo a su versión de *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Véase Eliot (1955, 9).

[12] Eliot reproduce este fragmento en su ensayo sobre Andrewes: «A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and specially a long journey in. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest off, *in solstitio brumali*, «the very dead of winter»». Como señala a continuación, Eliot lo ofrece como ejemplo de la forma en que, en sus sermones, «before extracting all the spiritual meaning of a text, Andrewes forces a concrete presence upon us» (Eliot, 1972, 350).

durante lo más hondo del invierno.
(Eliot, 1935).[13]

Conforme avanza el poema, el rey mago recuerda los muchos problemas que tuvieron que enfrentar durante su viaje: los pleitos con los camelleros o también las dificultades para conseguir alojamiento en las ciudades que visitaban. También recuerda cómo todos añoraban los palacios que habían dejado tras sí. De repente llegaron a un valle donde encontraron un entorno que les parecía, por fin, menos inhóspita. En la versión de Altolaguirre leemos:

Luego al alba llegamos a un valle más templado
bajo la línea de la nieve, húmedo y fragante,
con un río veloz, con un molino
que golpeaba en las sombras.
Tres árboles lejanos en el horizonte
y un viejo caballo blanco galopando en la pradera.
Llegamos a una taberna con parras en el dintel,
seis manos sobre una puerta jugaban plata a los dados
y los seis pies golpeaban sobre pellejos sin vino.

A primera vista, yuxtapuestas así, estas imágenes se antojan un tanto arbitrarias. Sin embargo, todas ayudan a dirigir la sensibilidad del lector en cierta dirección. Los golpes que da el molino en las tinieblas, impulsado por el agua que corre, a lo mejor nos sugiere el latido de un corazón o, por lo menos, la fuerza de una vida frágil que se afirma frente al acoso de la noche; asimismo, los que juegan a los dados nos recuerdan los soldados que, al pie de la Cruz, apuestan monedas de plata por el cuerpo de Cristo. Esta interpretación bíblica se vería confirmada por la imagen de los tres árboles sobre el horizonte, que cabe relacionar, desde luego, con el Gólgota. Es decir, aunque el simbolismo no es siempre muy explícito, los versos sugieren que el viaje de los reyes magos se acerca a su fin: a un fin en que el Nacimiento de Cristo se desdobla en su Crucifixión.[14]

[13] Todas las citas de la traducción del poema proceden de esta edición.
[14] En *Función de la poesía y función de la crítica* (1955, 157) Eliot pregunta por qué, a lo largo de la vida de un hombre, la imagen de algo visto, oído o sentido pueda

La descripción que el rey mago ofrece del momento en que los viajeros llegan por fin a su destino, resulta, en cambio, extrañamente lacónica y distante: como si el propio narrador no supiera qué significación dar a una experiencia que de todos modos no parece haberlo conmocionado mucho. Con estos versos se cierra el poema:

> ¿Es que fuimos conducidos a lo largo del viaje
> por un parto o por la muerte? Fue un nacimiento. Lo sé.
> Teníamos pruebas. No hay duda. Partos y muertes ya vimos
> y pensé que eran distintos; este alumbramiento fue
> dura y amarga agonía para nosotros, la muerte,
> como nuestra muerte fue.
> Volvimos a nuestros lares, a estos reinos, pero ya
> aquí no somos felices con las antiguas costumbres,
> con un pueblo que se abraza a sus dioses. Otra muerte
> solo nos consolaría.

Preside este desenlace una gran incertidumbre. El rey mago ha sido testigo del nacimiento de una vida nueva, y sin embargo sólo parece consciente de haber estado frente a la muerte, a la suya propia y a la de los demás que lo acompañaban. Si presenció la revelación de una verdad, una epifanía, él mismo parece estar todavía insensible a ella. O en todo caso, su atención se fija más bien en la muerte de las viejas costumbres o libertades que esta verdad anuncia o exige. Para renacer espiritualmente, el rey debe primero morir para las tentaciones de este mundo. Y esto lo

---

recurrir una y otra vez en la memoria. «Tales recuerdos», nos explicó, «acaso posean un valor simbólico, pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar». Y entre otros ejemplos de este fenómeno, cita justamente dos de las imágenes incluidas en estos versos: «seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace ferroviario donde había un molino». En el poema no aparece ninguna estación de tren, pero sí figuran las imágenes del molino y de los seis hombres haciendo apuestas. Desde luego, si el propio poeta insiste que sería imposible fijar el significado exacto que estas imágenes tenían para él, sería muy arriesgado que nosotros intentáramos hacerlo en su nombre.

desconcierta. Sin embargo, al volver a casa, tampoco se siente a gusto en una sociedad regida por valores materiales. Es decir, al final se encuentra entre una vida (la inmediata) que rechaza y otra (de orden trascendente) a la que todavía no ha logrado hacer suya. Lo cual parece haber sido la situación de Eliot en ese momento: en teoría había aceptado la verdad de Cristo, pero todavía no había logrado sentir esa verdad como algo plenamente asumida por él.

En principio, «Journey of the Magi» ofrece menos problemas al traductor que los textos de Milton y de Shelley. La sintaxis es más natural y el léxico más sencillo que en la poesía de los otros dos. Por otra parte, Eliot ha escrito el poema en verso libre: por lo mismo, en la traducción no hace falta establecer ninguna regularidad métrica; es decir, el traductor dispone de mayor margen de libertad a la hora de buscar un equivalente, aunque dominar el verso libre también requiere destreza y disciplina técnicas. En su versión no le cuesta trabajo a Altolaguirre mantenerse fiel al lenguaje simbólico del original. Hay sin embargo un momento en que parece ir más allá de lo que dice el poema original. Al final de la segunda estrofa, después de pasar por «el valle más templado», los reyes magos llegan por fin al lugar del Nacimiento. El rey que narra comenta lo siguiente:

> and so we continued
> And arrived at evening; not a moment too soon
> Finding the place; it was (you may say) satisfactory.
> (Eliot, 2015, 101-102).

Altolaguirre traduce así:

> Proseguimos, y a la tarde
> sin pérdida de un momento llegamos al sitio que era,
> por decirlo de algún modo, expiatorio, suficiente.

En el texto original el último verso constituye un anticlímax que capta muy bien el desconcierto (por no decir la decepción) que sufre el rey mago al llegar a su destino. Al relatar con tanto detalle todas las penurias sufridas durante su largo viaje, el rey ha ido creando en la mente del lector unas expectativas cada

vez más grandes, que de repente son desmentidas casi por completo: lo único que se le ocurre decir para describir la experiencia de haber llegado a su destino, es que la Natividad le pareció «satisfactory». Y aun así se siente la necesidad de atenuar el peso de esta palabra con una frase adverbial colocada entre paréntesis: «you may say» («por decirlo de algún modo»).

Llama la atención que Altolaguirre traduzca la palabra «satisfactory», no por «satisfactorio», que hubiera sido lo más obvio, sino por «suficiente». ¿A qué se debe esta preferencia? Posiblemente tiene que ver con la decisión del traductor de agregar un elemento explicativo — el adjetivo «expiatorio»—que no estaba en la versión original de este verso. Según el *Oxford English Dictionary*, la palabra «satisfactory» tiene, entre otras acepciones, la siguiente, de índole teológica: «Serving to make satisfaction or atonement for sin» («que sirve para brindar satisfacción o expiación por un pecado»).[15] Si aceptamos este significado de la palabra, el poema nos da a entender que el rey mago no solo reconoce que el Niño recién nacido es el Hijo de Dios venido a la tierra a redimir, con su sacrificio, los pecados del mundo, sino que acepta que el sacrificio ofrecido por el Hijo de Dios es «suficiente» en tanto expiación. Una interpretación en ese sentido resulta acertada desde un punto de vista teológico, pero me parece que Altolaguirre comete un error poético al explicitar lo que en el texto inglés está tal vez solo implícito en la palabra «satisfactory». Al agregar la palabra «expiatorio», no contradice el texto original, pero sí cancela la ambigüedad del adjetivo «satisfactory», que tan importante resulta en el desarrollo del poema. Sobre todo, anula el tono lacónico que la palabra «satisfactory» comunica cuando empleada con su connotación usual. El rey mago ha reconocido la trascendencia del nacimiento del Mesías, pero no está seguro de poder (o incluso de querer) asumir la muerte que la vida nueva le exige, y de ahí su respuesta un tanto fría y distante: la Natividad le parece, cuando mucho, un acontecimiento «satisfactory».

El tono, desde luego, es una consideración importante en cualquier escrito, pero lo es todavía más en un poema, como este,

[15] Sigo las anotaciones que ofrecen los editores de la poesía de Eliot (2015, 764).

construido como un monólogo dramático. Todavía más significativa que la experiencia evocada es la actitud hacia esta experiencia asumida por quien la ha vivido y que ahora la narra. Y al afirmar esto, no solo tengo presentes los versos que acabo de citar. En otros momentos de su traducción de «Journey of the Magi» Altolaguirre tiende a suprimir lo que el poema original tiene de ritmo hablado (un ritmo que sirve, a su vez, para subrayar la perspectiva muy particular de donde el narrador está hablando). Es algo que se ve, por ejemplo, en la decisión del traductor de suprimir los nexos con que Eliot articula una parte importante del monólogo. Los versos en cuestión son aquellos en que el rey mago recuerda algunas de las penurias sufridas a lo largo del viaje:

> Then the camel men cursing *and* grumbling
> *And* running away, *and* wanting their liquor *and* women,
> *And* the night-fires going out, *and* the lack of shelters,
> *And* the cities hostile *and* the towns unfriendly
> *And* the villages dirty *and* charging high-prices…
> (Eliot, 2015, 101).

Subrayo los nexos para hacerlos más evidentes. En la traducción de Altolaguirre leemos:

> Los camelleros maldecían, se quejaban,
> corrían pidiendo alcohol, pedían mujeres.
> Las hogueras nocturnas se extinguían.
> No teníamos albergue.
> Las aldeas eran sucias, los pueblos enemigos,
> las ciudades hostiles, carísimos los precios.

La reiteración del nexo «and» no es un rasgo que los maestros recomienden en la escuela si uno quiere llegar a ser un buen escritor. Y, sin embargo, sí es un rasgo muy típico del habla y en este poema tiene una función importante al contribuir a establecer la conciencia del rey mago como una voz autónoma. Por lo mismo, es una lástima el que el traductor, tal vez con el propósito de reducir el excesivo peso silábico de los versos en

español, haya decidido eliminar, sistemáticamente, el empleo de este recurso. Al proceder así, consiguió una dicción más densa y más económica, pero a la vez suprimió algo muy importante: no los momentos mismos vividos («the cities hostile», «the towns unfriendly», «the villages dirty»), sino la actitud del rey mago hacia ellos, la extraña combinación de impaciencia e indiferencia con que va enlistando, y apilando uno sobre otro, todos estos recuerdos.[16]

Otro recurso que influye en la construcción del tono es, desde luego, la versificación. En su poema Eliot se apoya en el verso libre para transmitir el ritmo del pensamiento. Altolaguirre propone hacer lo mismo en su versión; sin embargo, resulta curioso como en su caso el resultado es un discurso que gravita en varios momentos hacia una regularidad métrica. A veces se aproxima al endecasílabo, a veces al alejandrino. Especialmente notorios en este sentido son los versos siguientes, que adoptan el ritmo del octosílabo y que hubieran podido presentarse como tales:

> Llegamos a una taberna // con parras en el dintel,
> Seis manos sobre una puerta // jugaban plata a los dados
> Y los seis pies golpeaban // sobre pellejos sin vino.
> No pudieron informarnos. // Proseguimos, y a la tarde
> Sin pérdida de un momento // llegamos al sitio que era,
> Por decirlo de algún modo, // expiatorio, suficiente.

Sería difícil saber hasta qué punto Altolaguirre buscaba esta regularidad y hasta qué punto representaba un rasgo inconsciente por parte de un poeta acostumbrado a moverse en el mundo del romance. Sea como fuere, esta gravitación hacia la regularidad métrica, si bien garantiza cierta continuidad melódica, pasa por alto

[16] Resulta interesante observar que, en su traducción de este poema, Dámaso Alonso también suprime todos los nexos: «Se ahogaban las hogueras, no hallábamos refugio; / hostiles las ciudades; los pueblos, enemigos; / suciedad en aldeas; altísimos los precios» (Díez de Revenga, 2007, 204). José María Valverde, en cambio, se mantiene fiel a los nexos (y también a los gerundios): «Además, los camelleros maldiciendo y gruñendo / y escapándose, y queriendo sus tragos y mujeres. / Y las hogueras nocturnas apagándose, y la falta de cobijo, / y las ciudades hostiles y los pueblos poco amistosos / y las aldeas sucias y cobrando precios altos…» (Eliot, 1979, 119).

las inflexiones (los rápidos cambios de actitud y de tono) en la voz del que narra: inflexiones que, en el texto en inglés, se ven reflejados en los repentinos cambios en el metro. Es decir, una vez más el temperamento romántico del malagueño (su tendencia a considerar el poema como un espacio en que articular una sola verdad unánime) no parece haberle predispuesto para apreciar las sutilezas del monólogo dramático. Lo cual es muy comprensible, ya que dicha forma poética tenía hasta entonces muy escasa presencia en la lírica española.

Los motivos del traductor

¿Qué conclusiones podemos sacer de esta rápida cala en las tres traducciones hechas por Altolaguirre? El malagueño fue un poeta que, lejos de crear su propio lenguaje poético, lo heredó de sus mayores, y muy particularmente de Juan Ramón Jiménez: una figura a la que iba a mantenerse fiel a lo largo de su carrera, contradiciendo así la conducta de varios de sus contemporáneos, que prefirieron romper sus amarras con él. Por lo mismo, por su constante fidelidad a sus orígenes, perderíamos el tiempo si buscáramos en su poesía alguna repercusión importante de esta experiencia suya como traductor. Ni en el breve cuaderno de *La lenta libertad* de enero de 1936, ni en la extensa antología de *Las islas invitadas* de julio del mismo año, encontramos huella significativa de sus recientes interpretaciones de Milton, Shelley y Eliot.[17] Resulta claro que Altolaguirre nunca se sintió tentado a escribir nada de la envergadura de *Paradise Lost* o *Adonais*, como tampoco

[17] Es cierto que, en la primavera de 1936, en un número monográfico de la revista *Nueva Cultura* dedicado a celebrar el romanticismo, Altolaguirre sí intentó imitar el estilo de Shelley en el breve homenaje que dedicó entonces al romántico inglés. Pero la imitación resultó muy poco afortunada y, en todo caso, constituyó un gesto más bien coyuntural, realizado al margen de su obra propiamente dicha. Dicha colaboración puede consultarse en Altolaguirre (1986, 394-395).

intentó redactar un monologo dramático al estilo de Eliot.[18] Tal vez más sorprendente: ni siquiera quiso experimentar con el verso libre, una forma que su traducción de «Journey of the Magi» lo había animado a emplear. Sin embargo, no podemos decir que su experiencia como traductor fuese desaprovechada enteramente. Sus versiones tanto del fragmento de Milton como de las primeras estrofas de la elegía de Shelley supusieron una exploración a fondo de las posibilidades rítmicas del endecasílabo: un ejercicio que sin duda resultó provechoso para un poeta como Altolaguirre que, como ya se ha dicho, se movía de preferencia en el mundo de las canciones de arte menor. Los beneficios de esta experimentación métrica se volverían evidentes, sobre todo, a partir de la guerra civil, en los poemas reflexivos que el malagueño escribiría a la par de sus romances heroicos.

Milton, Shelley, Eliot: son tres figuras clave en la evolución de la lírica inglesa y, como tales, obvios candidatos para figurar en la antología de poesía inglesa en traducción que Altolaguirre comienza a preparar cuando llega a Londres. Pero en ese trabajo de selección, se ve que influyeron no solo consideraciones de orden canónico, sino también criterios más bien personales. Algo que se desprende de nuestra rápida revisión de las tres traducciones es la evidente preferencia de Altolaguirre por la poesía romántica (o en todo caso, por lo que él lee como tal). Si en 1933 publicó no solo su *Antología de la poesía romántica española*, sino también su vida de *Garcilaso de la Vega*, una biografía en la que atribuyó al soldado de Carlos V la sensibilidad de un Bécquer o de un Espronceda, no debe sorprendernos ver el entusiasmo con que en 1934 se entregó a la traducción de una obra tan plenamente romántica como el *Adonais* de Shelley, ni tampoco descubrir que hubiera interpretado *Paradise Lost* en la misma clave. Es decir, su trato con estos dos poetas ingleses habrá servido sobre todo para

[18] Pero si el malagueño nunca se sentiría tentado a escribir su propio monólogo dramático, su amigo Luis Cernuda sí aceptaría el reto. Sin duda impresionado por «Viaje de los magos», aunque no solo por este poema, cuatro años después escribiría «La adoración de los magos», un hermoso poema dramático inspirado en la misma historia bíblica.

exacerbar ese fondo de romanticismo que, una vez superado el efímero neogongorismo de sus primeros versos, había ido moldeando el curso de su propia poesía. Cabe agregar que si, como traductor, le costó trabajo ajustarse a la perspectiva dramática introducida por Eliot en su monólogo, esta dificultad se originaba, igualmente, en los presupuestos románticos que presidían su propia concepción de la poesía (notablemente, en la idea de que todo poema debe dar expresión directa a la experiencia del poeta).

Pero hay otra faceta importante de estos tres poetas que Altolaguirre también habrá tomado muy en cuenta a la hora de acercarse a su poesía, y es la actitud expresada por ellos hacia la religión. Milton y Eliot eran poetas profundamente religiosos: si bien de ideas políticas muy diferentes (republicano el primero y monárquico el segundo), los dos escribían a partir de una conciencia aguda del pecado original. En el fragmento del poema de Milton traducido por Altolaguirre encontramos una imagen terrorífica del infierno que espera a cualquiera que se rebele en contra de la voluntad de Dios; en el poema de Eliot, una imagen angustiante del difícil camino que tiene que recorrer cualquiera que busque consuelo en el amor divino. Es tan aterradora la imagen que Milton nos pinta del pecado que resulta imposible que una persona como Altolaguirre, educado por los jesuitas, haya escogido este fragmento por azar. Algo parece haber encontrado en estos versos que correspondía a una inquietud muy particular suya. Desde luego, la asociación del placer sexual con el pecado es uno de los principios más difundidos de la doctrina cristiana, pero la traducción de este fragmento, el entusiasmo con que confiesa haberla realizado, parecerían indicar que el malagueño había tenido especial empeño en asimilar este capítulo del gran poema a su propia visión de mundo. Asimismo, no cabe duda de que Altolaguirre deb de haberse sentido identificado de alguna manera con la búsqueda de fe dramatizada en el poema de Eliot; si no, difícilmente hubiera insistido en el sentido teológico de la palabra «satisfactory» con que en su monólogo el rey resume su experiencia al encontrar al Mesías. Es decir, sin afirmarlo explícitamente, en los tres trabajos como traductor Altolaguirre fue

enfrentando algo que seguramente tuvo gran importancia en su vida: la cuestión de su propia fe religiosa.

El encuentro de Altolaguirre con Eliot ocurre en un momento en que las carreras de los dos poetas caminan en direcciones opuestas. El poeta angloamericano está deseando escapar de un mundo moderno dominado por valores materiales que no le satisfacen, en busca de una vida religiosa que por el momento no está seguro de haber alcanzado. El malagueño, en cambio, no solo está intentando dejar atrás los valores religiosos que le fueron inculcados cuando niño, sino que, además, animado por Rafael Alberti, pretende abrazar el marxismo como una fuerza capaz de establecer un orden de mayor justicia social. Y de ahí, sin duda, la especial relevancia en este momento para Altolaguirre de la figura de Shelley, que desde luego no podía considerarse de ninguna manera un poeta religioso. Al contrario: frente al panorama terrorífico de Milton y al duro paisaje de disciplina y sacrificio de Eliot, en el imaginario del malagueño se yergue la imagen romántica de Shelley, la de un poeta que, para la exasperación de Eliot, identifica la poesía con la búsqueda de una libertad absoluta y que, al leer a Milton, se solidariza con el demonio en su lucha contra el bien: «Nada puede superar la energía y la magnificencia de Satanás en *El paraíso perdido*», comentó Shelley en su *Defence of Poetry* (1821), para luego agregar: «El demonio de Milton, en tanto ser moral, es muy superior a su Dios» (Shelley, 1970, 185).

Es decir, vistos en su conjunto, los tres textos traducidos plantean un dilema en el ámbito de la fe: por un lado, tenemos la causa de la tradición y de los valores religiosos establecidos y, por otro, la seducción de la herejía y la capacidad del individuo no solo de vivir una vida plena, sino también de contribuir a la libertad de los demás. Por estas fechas Altolaguirre parece seguir indeciso en cuanto a cuál de los dos caminos tomar. Una obra de teatro revolucionario como *Entre dos públicos*, escrita por él en 1933 y enviada a la Unión Soviética entonces para su posible estreno en algún teatro de Moscú (véase Altolaguirre, 2005b), nos da a entender que en este momento el malagueño se inclina más por la segunda opción: la que defiende la libertad de los seres humanos

para colaborar en la creación de un mundo mejor. Y, sin embargo, se ve que su propia formación religiosa no quiere dejarle en paz.

BIBLIOGRAFÍA

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1935) «Fragmento de *El paraíso perdido*. Traducción y nota de Manuel Altolaguirre». *Cruz y Raya*. 29. 63-73.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1986) *Obras completas I*. Edición de James Valender. Madrid. Istmo.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (2005a) *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender. Madrid. Residencia de Estudiantes.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (2005b) *Entre dos públicos*. Edición de Carlos Flores Pazos y Gregorio Torres Nebrera. Málaga, Centro de la Generación del 27.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2007) *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

DOCE, Jordi. (2005) *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona. Ediciones Península.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. (2025) «¿Quién mató a Keats?». *El crítico sin estatua*. México. Sauvage Atelier. 17-32.

ELIOT, T. S. (1935) «Journey of the Magi». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 8. Sin paginación

ELIOT, T. S. (1955) *Función de la poesía y función de la poesía*. Traducción e introducción de Jaime Gil de Biedma. Barcelona. Seix Barral.

ELIOT, T. S. (1972) *Collected Essays*. Londres. Faber and Faber.

ELIOT, T. S. (1979) *Poesías reunidas (1909-1962)*. Introducción y traducción de José María Valverde. Madrid. Alianza Tres.

ELIOT, T. S. (2015) «Journey of the Magi». *The Poems of T. S. Eliot. The Annotated Text. Volume I. Collected and Uncollected Poems*. Edición de Christopher Rickets y Jim McCue. Londres. Faber & Faber. 101-102.

GAOS, Vicente. (1986) *Traducciones poéticas completas. Volumen 2. W. Shakespeare, P.B. Shelley, T. E. Hulme, E. Pound, T. S. Eliot y R. M. Rilke*.

Valencia. Instituto Alfonso el Magnánimo / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. (1999) *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*. Barcelona. Universidad Pompeu Fabra.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. (2014) *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*. Nueva York. Támesis.

HERRERO-SENÉS, Juan. (2019) «Ángel Flores, agente doble del cosmopolitismo transatlántico». *Revista de Literatura*. 31. 161. 207-225.

HOLMES, Richard. (1976) *Shelley. The Pursuit*. Londres. Quartet Books.

JIMÉNEZ TOMÉ, María José. (2010) *Llegaré tarde otra vez a la cita… Epistolario Manuel Altolaguirre-Bernabé Fernández-Canivell y textos inéditos*. Málaga. Centro Cultural Generación del 27.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael. (1986) «Manolo Altolaguirre en Londres (Apuntes para unas viñetas)». *Ínsula*. 475. 11.

MILTON, John. (1943) *Paradise Lost and Other Poems*. Edición de Maurice Kelley. Nueva York. Walter J. Black.

MILTON, John. (2008). *Paradise Lost de John Milton, fragmento. Versión castellana de Manuel Altolaguirre*. Edición de Rafael Osuna. Málaga. Antigua Imprenta Sur.

SHELLEY, Percy B. (1934) «A la luna». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 1. Sin paginación.

SHELLEY, Percy B. (1935a) «Adonais. Elegía a la muerte de John Keats». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 5, 6, 7. Sin paginación.

SHELLEY, Percy B. (1935b). *The Complete Poétical Works*. Edición de Thomas Hutchinson. Londres. Oxford University Press.

SHELLEY, Percy B. (1970) *Political Writings including A Defence of Poetry*. Edición de Roland A. Duerksen. Nueva York. Meredith Corporation.

STURZO, Luigi. (1940) *El ciclo de la creación. Tetralogía cristiana. Poema dramático en un prólogo y cuatro acciones*. Traducción de Manuel Altolaguirre y Berta Pritchard. Buenos Aires, Editorial Tiempos Nuevos. 1940

YOUNG, Howard T. (1983) «Juan Ramón y T. S. Eliot: gustos y disgustos». *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de*

Juan Ramón Jiménez. Huelva. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses. 2. 625-631.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 255-281
https://doi.org/10.55422/bbmp/1241

HACIA EL 27. POESÍA E IMAGEN EN *COLECCIÓN* DE JOSÉ MORENO VILLA

Alessia Cassani
Università di Genova
ORCID: 0000-0003-0882-236X

Resumen:
Este trabajo analiza los dibujos que José Moreno Villa incorporó al ejemplar dedicado a Federico García Lorca de *Colección* (1924), publicados por primera vez en la edición facsimilar de 1987 y apenas atendidos por la crítica. A partir de una lectura conjunta de poemas e imágenes, se nota que estos dibujos constituyen un laboratorio estético en el que se manifiestan ya los principios que orientarán la evolución artística del autor: la depuración expresiva, la estilización de la realidad y la progresiva intelectualización de la experiencia. Asimismo, se examina la relación de esta poética con el cubismo, la tradición de san Juan de la Cruz y el contexto de las primeras vanguardias españolas, proponiendo una interpretación de *Colección* como obra clave en la configuración de la estética de Moreno Villa y como antecedente de sus posteriores libros ilustrados.

Palabras clave:
José Moreno Villa. Poesía ilustrada. Vanguardias. Cubismo.

Abstract:
This article examines the drawings José Moreno Villa added to the copy of *Colección* (1924) dedicated to Federico García Lorca, first published in the 1987 facsimile edition and largely overlooked by scholarship. Through a joint reading of poems and images, it argues

that these drawings constitute an early aesthetic laboratory in which the defining features of Moreno Villa's later work already emerge: expressive purification, the stylization of reality, and the progressive intellectualization of poetic experience. The study also explores the connections between this poetics, Cubism, the influence of San Juan de la Cruz, and the context of the Spanish avant-garde, proposing an interpretation of *Colección* as a decisive work in the formation of Moreno Villa's artistic aesthetics and as a precursor to his later illustrated books.

Keywords:
José Moreno Villa. Illustrated poetry. Avant-garde. Cubism.

Introducción: José Moreno Villa y el arte

Escribiendo sobre José Moreno Villa, Max Aub afirma que «tal vez ninguno de los poetas españoles contemporáneos abarcó tanto, apretando bastante» (Aub, 1969, 83). Por su parte, Guillermo de Torre se atreve a definirlo como «un espíritu renacentista de bolsillo, como un Leonardo malagueño» (Torre, 1956, 83). Los dos autores aluden a la amplitud de intereses y actividades culturales de un autor que destacó, con notable éxito, como poeta, crítico literario y de arte, traductor, investigador, ensayista, conferenciante, novelista, dramaturgo, pintor.

En el ámbito artístico, la presencia de Moreno Villa resulta igualmente plural: ejerce como crítico de arte —especialmente en los campos de la pintura y la escultura, pero también como director de la revista *Arquitectura*—, historiador del arte y archivero[1], pintor

[1] En 1920, trabaja durante un año en la biblioteca del Instituto Jovellanos de Gijón y se dedica a catalogar los dibujos conservados en la institución, fotografiándolos en su totalidad y reuniéndolos en un catálogo que sería publicado en 1926. Sobre esta obra, Gerardo Diego escribiría: «Porque el rico museo instalado en la «sala de bocetos» del Instituto (Moreno Villa hace notar que no todos son bocetos, y que hay dibujos sin relación a cuadro alguno) necesitaba esta revisión delicada, paciente, minuciosa, que el catalogador ofrece a la alta crítica de arte. [...] Gracias por sus diagnósticos y radiografías al penetrante doctor» (Diego, 1927, 130). La relevancia de este trabajo fue igualmente destacada por Lafuente Ferrari (Carmona Mato, 1985, 15), y en la actualidad, dicho catálogo posee un valor

y, finalmente, creador de significativos ejemplos de poesía ilustrada, en los que confluyen sus dos principales vertientes artísticas.

Es especialmente prolífico como crítico de arte, tanto en España como en el exilio, ya que, «libros y conferencias aparte, la crítica de arte de Moreno Villa comprende más de cuatrocientos artículos dispersos en decenas de periódicos y revistas de origen español y mexicano, publicados entre los años 1916 y 1955» (Huergo Cardoso, 2001, 19). Sus preferencias estéticas y sus influencias evolucionan de manera paralela en los distintos ámbitos de su actividad intelectual. Por ejemplo, entre 1916 y 1924, su labor como crítico de arte se ve marcada por el influjo de la estética neogótica, y, en el terreno poético, compone versos influidos por el modernismo y por los estudios de arte medieval que desarrolla en el Centro de Estudios Históricos bajo la dirección de Manuel Gómez Moreno (Cassani, 2012, 27)[2].

Junto a esta fascinación por el arte medieval, otro rasgo que caracterizará de manera constante tanto su producción poética como pictórica, y que ya se encuentra presente en este primer libro, es su interés por los temas y las formas de la tradición popular andaluza. En efecto, cobran relevancia figuras y motivos recurrentes como el toro de lidia, el caballo, los banderilleros y el paisaje andaluz. Esta inclinación se manifiesta de manera especialmente significativa en la última sección de la obra, *Espigas negras*, donde hace su aparición la figura del gitano: «Un mozo tórrido, juncal, / ha preludiado una amenaza / que firmará con su puñal...» (Moreno Villa, 1913, 66), la Virgen Dolorosa: «¡ay! una imagen que llora / gotas de limpio cristal / [...] y siete enormes puñales / perforando el corazón» (Moreno Villa, 1913, 92-93) y el toro de lidia: «que fue para las luchas engendrado» (Moreno Villa, 1913, 94-95).

documental aún mayor, ya que los dibujos originales desaparecieron al ser destruidos durante la sublevación de 1936.

[2] Durante este periodo se dedica al estudio de miniaturas mozárabes y visigodas, así como a recorrer diversas localidades medievales españolas junto con la Sociedad Española de Excursiones. Las impresiones derivadas de estos viajes dejan una profunda huella en su producción literaria, caracterizada por atmósferas góticas, decadentes y sombrías. Esta emoción artística y esta sensibilidad poética confluyen en los poemas de su primer libro, *Garba* (1913).

Elementos de la cultura popular andaluza que quedarán presentes tanto en su poesía como en su pintura a lo largo de los años.

Durante estos mismos años publica diversas monografías dedicadas a destacados pintores españoles, entre ellos Velázquez, El Greco y Luis de Morales.

Resulta, pues, evidente la profunda vinculación de José Moreno Villa con el arte, que empieza como fascinación intelectual y teórica y a la vez como curiosidad por las novedades.

En efecto, una vez superada su predilección por la Edad Media y abandonados elementos como el sentimentalismo, el misterio, el exotismo y el goticismo, Moreno Villa defiende, tanto en su producción poética como pictórica, la necesidad de una depuración estética acorde con las exigencias de la nueva época. Este cambio responde a una profunda transformación de su sensibilidad artística, que, desde comienzos de la década de 1920, lo lleva a incorporar progresivamente las corrientes intelectuales y estéticas más innovadoras difundidas en Europa. Entre ellas, el cubismo ocupa un lugar central: el autor, tras una inicial actitud de reserva, termina por reconocer en él una de las aportaciones más originales de la modernidad.

Hacia las vanguardias

En la trayectoria artística de José Moreno Villa el arte y la poesía se cultivan paralelamente desde sus inicios, pero es a partir de 1924 cuando ambas disciplinas queden vinculadas de manera casi indisociable. En efecto, 1924 constituye un año clave en la vida y la obra de Moreno Villa. Ese año publica su edición del *Teatro de Lope de Rueda* para la colección «Clásicos Castellanos» de la editorial La Lectura, así como su traducción del alemán de *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de H. Wölfflin, por encargo de José Ortega y Gasset. Asimismo, dirige junto con Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes la colección «Cuadernos literarios» de la editorial La Lectura. Moreno Villa diseña además el logotipo de la serie y se encarga de realizar los retratos de los autores publicados.

Es precisamente en esta colección donde, también en 1924, Moreno Villa publica su única obra teatral, *La comedia de un tímido*. Ese mismo año forma parte del jurado del Premio Nacional de Literatura y, con la ayuda de Antonio Machado, igualmente miembro del jurado, contribuye a que el galardón sea concedido a Rafael Alberti por *Marinero en tierra* (ex aequo con Gerardo Diego por *Versos humanos*). Además, en el diario *El Sol* aparecen los primeros artículos de su sección «Temas de arte», dedicados a Ribera, Velázquez, Zurbarán y Murillo.

Un año excepcionalmente rico en actividades que contempla también la publicación de uno de sus libros de poesía más interesantes, a mi juicio: *Colección: poesías*, obra que marca el tránsito desde una estética vinculada a la sensibilidad modernista hacia otra de carácter más decididamente vanguardista. Este mismo año, además, se registra el inicio de la actividad pública de Moreno Villa como pintor.

En este período, el poeta reside en la Residencia de Estudiantes, institución dirigida por Alberto Jiménez Fraud, que lo invita a vivir allí esencialmente para ser un modelo para los residentes[3]. Allí traba amistad con Federico García Lorca, cuya presencia encarnaba una singular síntesis de las diversas

[3] «Vente a la Residencia de Estudiantes. Yo necesito en ella unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles, influyan sin reglamento ni cargos determinados en el ambiente de la casa. Tú no vas a ser pedagogo, pero vas a ayudarme más de lo que te figuras» (Moreno Villa, 1944b, 101). La función de Moreno Villa en la Residencia consiste, por tanto, esencialmente en ser él mismo, es decir, en encarnar un modelo de hombre culto que represente los ideales de aquel sector de intelectuales de la pequeña burguesía que, desde la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, aspira a un sistema educativo más liberal y laico que el ofrecido por el Estado. Será un ejemplo para los estudiantes de la Residencia, que Jiménez Fraud no concibe únicamente como un colegio universitario, sino más bien como «un organismo complejo, donde se educase o formase el caballero o señor, no el señorito» (Moreno Villa, 1944b, 103), figura que Moreno Villa encarna perfectamente. Aquí, Moreno Villa vive sin la preocupación de tener que ocuparse de la gestión doméstica y con la libertad de dedicar toda la jornada a las actividades que considera más nobles: estudiar, pintar, escribir y conversar. Dispone de una habitación en la que puede trabajar con tranquilidad y participa de algunos de los años más intensos y fecundos desde el punto de vista intelectual de la Residencia.

manifestaciones artísticas que allí convergían: la música, la literatura, el teatro y la tradición popular. Moreno Villa comparte con el granadino el amor por el arte y por la cultura popular. Por su parte, García Lorca profesa una profunda admiración por Moreno Villa y manifiesta su entusiasmo por sus libros hasta el punto de leerlos en voz alta a sus amigos y memorizar poemas enteros. No puede descartarse que esta admiración dejara alguna huella en la propia producción lorquiana, como sugiere, con la modestia que le caracteriza, el propio Moreno Villa:

> Sólo puedo decir que los temas del guardia civil, de los gitanos y de la calle andaluza están en mi primer libro, *Garba*. También el de la Virgen de la Soledad. Pero no vale compararlos; Federico los superó. Les dio aire, levedad. Yo me quedaba pegado a ellos, hundiéndome en ellos. Mi modo de enfocar los temas ha sido muy distinto (Moreno Villa, 1944b, 120).

En la Residencia circulan las tendencias vanguardistas europeas (Soria Olmedo, 2009) y, bajo la influencia de Apollinaire, todo el grupo se divierte componiendo anaglifos[4]. Sin embargo, resulta significativo observar cómo José Moreno Villa, pese a reconocerse plenamente integrado y cautivado por aquel vibrante ambiente juvenil, experimentaba ocasionalmente la necesidad de tomar distancia de él para recuperar el sosiego en compañía de Azorín y Baroja, ambos ajenos a las nuevas corrientes estéticas. Su figura se perfila, así, también por razones de edad, como una presencia situada en una posición liminar, oscilando entre la generación precedente y la emergente, entre la herencia intelectual del pasado y los impulsos renovadores de la vanguardia.

[4] Se trata de breves composiciones formadas por tres sustantivos, de los cuales el segundo debe ser «la gallina» y el tercero ha de presentar características fonéticas sorprendentes por su carácter inesperado. También Rafael Alberti recuerda este juego estético y «las grandes reuniones «anaglíficas», celebradas, por lo general, en el cuarto de Federico. [...] El anaglifo llegó a ser una verdadera epidemia. Hasta personas graves, como Américo Castro, cayeron en la tentación» (Alberti, 1975, 215).

1924: *Colección: poesías*

En este contexto de extraordinaria efervescencia intelectual y artística ve la luz *Colección: poesías*.

La obra que marca un punto de inflexión en la trayectoria poética de Moreno Villa presenta, sin embargo, un título deliberadamente genérico. El término *colección* evoca la idea de un conjunto heterogéneo de composiciones y no anticipa ninguna orientación estética o formal concreta, ni ofrece indicios acerca de sus contenidos. Asimismo, el volumen se abre con una dedicatoria que, lejos de sugerir un distanciamiento de la poética del 98, parece más bien reafirmar la vinculación del autor con dicha tradición: «A la tierra / que me sostiene / y me lanza / Castilla» (Moreno Villa, 1924a, 7). ¿En qué reside, entonces, la novedad de esta obra? Es una pregunta que el propio autor se formula también: «¿Qué hay de nuevo en *Colección* (1924)? Por lo pronto un deseo de ponderación y paz del ánimo. Parece mentira que esté escrito en los años aquellos de la Residencia más movidos y funambulescos» (Moreno Villa, 1944b, 198).

Este anhelo de serenidad, que además lo aproxima a determinadas formulaciones estéticas propias de la Generación de 1914, y muy especialmente al segundo Juan Ramón Jiménez, lo conduce a desprenderse de la subjetividad que dominaba sus libros anteriores y a alejarse de la urgencia biográfica para sublimar sus pasiones en una expresión poética más depurada. No es casual que numerosas composiciones tengan como motivo central la contemplación del paisaje desde una posición elevada, como si esa perspectiva distante implicara no solo un alejamiento físico, sino también una toma de distancia intelectual y emocional:

Desde un campanario

Yo estaba en la torre, al sol;
la campana me estremecía:

los vi, como largo rosario,
serpear hasta la parroquia.

Lejos, verde la vega y tranquila;
más allá, penachos de un tren;
más allá, esa nube sonámbula
que no sabe a dónde tirar.
(Moreno Villa, 1924a, 75).

Los elementos elevados —como el campanario, la torre, los árboles, las cumbres de las montañas, el faro, los castillos o las columnas— aparecen con gran frecuencia en este libro y constituyen un símbolo de firmeza y estabilidad, en contraste con la realidad que los rodea, inestable y en perpetua transformación:

El faro

Mar de obsesión,
mar de locura,
mar del que ya no puede con sí mismo.

Y sobre el mar, el faro:
luz de puntilla en el bloque.
Segura de su fundamento,
sonríe a la furia del mar.
(Moreno Villa, 1924a, 84).

La inquietud aflora a pesar de la voluntad de apaciguarla, mientras la solidez y la altura del faro se alzan por encima de ella. El poeta no puede silenciar por completo su «espíritu guerrero», que continúa «rugiendo» en su interior, pero sí puede intentar domesticarlo, serenarlo mediante un proceso de distanciamiento que remite a una cierta voluntad neoclásica a la par que a una sensibilidad propiamente vanguardista.

La aspiración al equilibrio y a la serenidad se manifiesta también en diversas composiciones a través de una tendencia a reconciliar los contrarios, dando lugar a abstracciones poéticas que restablecen la armonía tanto del mundo exterior como de la vida interior:

Contrarios

Un mirlo bajó al almendro:
en busca de lo blanco lo negro.
Todos vamos
con ansia de complemento...
(Moreno Villa, 1924a, 41).

Como puede apreciarse incluso en los escasos ejemplos citados, la novedad de este libro no reside en los temas abordados —que son los habituales en la poesía de Moreno Villa: el paisaje, la naturaleza, el mar, el amor, las escenas andaluzas o el arte—, sino en la manera de tratarlos, caracterizada por la sobriedad expresiva y por unas descripciones nítidas y transparentes, fruto de un proceso de depuración de la palabra poética.

Persisten, desde luego, algunos vestigios del modernismo, aunque se concentran principalmente en poemas que el propio autor, plenamente consciente de las innovaciones introducidas en este libro, optó por no incluir en la antología *La música que llevaba* (1949).

El poemario *Colección: poesías* también es importante porque, aunque de modo informal, inaugura una práctica que se intensificará en los años posteriores, consistente en combinar, dentro de un mismo libro, la expresión poética y la creación gráfica.

En 1925, de hecho, José Moreno Villa regala un ejemplar de este poemario a Federico García Lorca, con una dedicatoria escrita de su puño y letra: «A Federico, poeta y amigo. / A Federico García Lorca, / buen remero en esta barca, / por esos mares». Este ejemplar único está ilustrado por el mismo autor con 34 dibujos realizados a cera, entremezclando así en las páginas la expresión plástica y la poética. En 1987, con ocasión del centenario del nacimiento del poeta, se publicó una edición facsímil de este volumen, gracias a la cual se han podido apreciar estos dibujos antes desconocidos.

En las antologías posteriores y en el volumen de las *Poesías completas* de José Moreno Villa (1998) se reproduce el texto de la versión ordinaria, sin las ilustraciones del ejemplar dedicado a Lorca,

circunstancia que ha contribuido a que los críticos no hayan establecido una relación entre imágenes y poemas.

Conviene señalar desde el principio que el valor artístico de estos dibujos a cera no es comparable al de las ilustraciones que acompañarán los libros posteriores. Sin embargo, la lectura paralela de textos e imágenes aporta, a mi juicio, una valiosa clave interpretativa para comprender mejor la evolución estética del autor. Estas ilustraciones reformulan visualmente aquello que la poesía expresa mediante las palabras, especialmente el progresivo alejamiento del mundo, de lo «demasiado humano» y de las pasiones juveniles que habían marcado las etapas anteriores de la trayectoria del poeta.

Desde el punto de vista metodológico, este estudio adopta una aproximación intermedial, entendida como el análisis de la interacción entre medios diferenciados que concurren en una misma configuración artística (Rajewsky, 2005). En consonancia con la propuesta de Mitchell de superar la subordinación jerárquica de lo visible a lo legible (Mitchell, 1994; 2005), los dibujos incorporados al ejemplar dedicado a García Lorca no se consideran meras ilustraciones ni simples equivalencias gráficas de los poemas, sino intervenciones visuales dotadas de recursos expresivos propios —línea, color, escala, disposición y relación con el espacio en blanco— que orientan, amplían o problematizan la lectura. El análisis atiende, por tanto, tanto a las convergencias como a las divergencias entre palabra e imagen y a la forma en que ambas se integran materialmente en la página. Esta perspectiva permite abordar ese ejemplar singular como un conjunto verbo-visual en el que los dibujos participan en la construcción del sentido y hacen visible el proceso común de depuración, estilización e intelectualización que articula la poética de Moreno Villa.

Según Luis Izquierdo, en *Colección*, el poeta se pone como un pintor delante de un paisaje (Izquierdo, 1989, 74) y escribe una «poesía de caballete» pues «la práctica de la pintura y el interés por el cubismo, que tanto se agudizan en estos años, sin duda intensificaron su conciencia de la complejidad y el esfuerzo necesarios para vencer las dificultades inherentes a la representación

artística de la realidad» (Izquierdo, 1989, 74), lo cual influye tanto en su poesía como en su pintura.

Los dibujitos que acompañan los versos en el ejemplar realizada para Lorca no son plenamente cubistas y sin embargo sirven de contrapunto para la captación poética y visual de las cosas. El interés por la pintura, que en estos años adquiere una importancia creciente, le proporciona al poeta una visión de la realidad desde fuera que completa la visión poética desde dentro.

En palabras de Luis Izquierdo,

> *Colección* es una extrovertida manifestación del poeta en diálogo con las cosas, una sutilización del paisaje y de las figuras comprendidos en un discurso paradójicamente mucho menos dependiente del apego existencial con las presencias exteriores. Confluyen, en una calma atenta, el oficio del poeta que estiliza sus procedimientos, la curiosidad del pintor y el ejercicio en una nueva intimidad que puede alentar en las cosas y en la lejanía de gentes y paisajes. Predomina el intercambio y el ansia de complemento (eso son las cosas, y ahí arraiga la visión) desde la perspectiva del poeta (Izquierdo, 1989, 77).

Un ejemplo significativo lo constituye el poema *Un vuelo; nada* (Moreno Villa, 1924a, 28-29), incluido en *Colección* y acompañado por una ilustración. La composición evoca la impresión que produce en el poeta el fugaz paso de una mariposa blanca a través de un jardín sombrío. Fascinado por su presencia, el sujeto poético la sigue con la mirada hasta el punto de concentrar en ella toda su atención, perdiendo progresivamente la percepción del mundo sensible que lo rodea. La persecución trasciende entonces los límites concretos del espacio físico —ríos, montañas y demás referencias del paisaje— para convertirse en un itinerario simbólico hacia una dimensión más honda e interior, donde la experiencia exterior se transforma en exploración espiritual y conocimiento de sí mismo.

El poema va acompañado de un dibujo de una mariposa trazada con unas pocas líneas ligeras, de estilo casi infantil. No existe en él ninguna voluntad de realismo. La figura parece hallarse a punto

de desvanecerse, al igual que la criatura poética que surca el aire, impulsada por el viento («su liviandad fantástica», Moreno Villa, 1924a, 28). Los contornos no delimitan una forma compacta: la mariposa se presenta incompleta, abierta, casi transparente. Desde el punto de vista visual, expresa ese universo de incertidumbre e inmaterialidad evocado por el texto: «vuelo incierto», «fabricado en la nada». La imagen no pretende representar la mariposa de manera descriptiva, sino transmitir su impresión esencial, como si constituyera un eco visual del último verso: «Es el destino del alma».

La mariposa dibujada no es un elemento independiente del poema, sino una prolongación de este en otro lenguaje expresivo. El dibujo no cumple aquí una función explicativa; por el contrario, conserva la misma ambigüedad simbólica que caracteriza el texto, ya que ambos remiten a una realidad que escapa a toda definición precisa: el movimiento del alma, el deseo y la búsqueda interior.

Otro poema acompañado de una ilustración es *El remero* (Moreno Villa, 1924a, 57), breve composición en arte menor formada por versos cortos monorrimos, atravesados por una marcada cesura que los divide en brevísimos hemistiquios:

> La barca,
> fina y chata,
> poco profunda y larga,
> verde y blanca,
> deja la playa
> y salta, y salta

Esta particular estructura confiere al poema un carácter rítmico y ágil, como si cada hemistiquio —a veces constituido por una sola palabra— representara un golpe seco, semejante al impacto del remo sobre el agua, repetitivo como la rima asonante, siempre igual en todos los versos. Esta impresión se ve reforzada por el pequeño dibujo que acompaña los versos, caracterizado por la misma economía de medios. El esbozo recurre, en efecto, a unas pocas líneas coloreadas: algunas curvas azules y rosadas para sugerir el agua, una forma parda para la embarcación y dos trazos oblicuos para los remos. Del mismo modo que el poema elimina todo detalle accesorio, el dibujo reduce la imagen a sus elementos esenciales.

No contemplamos una barca inmóvil porque la inclinación del casco y de los remos sugiere de inmediato el gesto de la remada. La ilustración visualiza aquello que el texto expresa mediante la repetición verbal: «salta, y salta». Los remos forman dos diagonales que atraviesan la composición, introduciendo una tensión dinámica que se corresponde con el ritmo marcado de la segunda parte del poema.

Así como las remadas se suceden regularmente en los versos, las líneas del dibujo parecen indicar una cadencia continua. La embarcación que salta sobre el agua no constituye únicamente una imagen marinera: es el resultado de una perfecta correspondencia entre el ritmo de la naturaleza y el del cuerpo humano. Si en *Un vuelo; nada* predominaba la ligereza espiritual de la mariposa, en *El remero* domina, por el contrario, una vitalidad concreta y física, aunque igualmente poética: el ritmo que une al hombre, al instrumento y al paisaje en un mismo movimiento.

Conviene recordar la dedicatoria que el autor le escribe a Federico García Lorca: «Buen remero en esta barca, por esos mares». En efecto, el tono popular de esta composición la aproxima a ciertos fandangos y coplas tradicionales andaluzas que inspiraron igualmente la creación poética del autor granadino.

La barca, tópico literario de extraordinaria fecundidad a lo largo de todas las épocas, puede interpretarse aquí, con una asociación un poco atrevida, como una metáfora del camino común que los dos poetas están haciendo hacia una nueva expresión poética.

La capacidad de conferir a la poesía un ritmo marcadamente musical será un recurso al que Moreno Villa volverá algunos años más tarde con resultados sorprendentes en *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos* (Moreno Villa, 1929). En esta obra, los versos parecen modelados sobre el compás fragmentado y sincopado del jazz, una música moderna y extranjera que impregna, con su energía lúdica y arrolladora, la relación amorosa descrita en el libro.

Con *Jacinta la pelirroja*, sin embargo, la nueva estética vanguardista se ha impuesto ya plenamente, y poemas e ilustraciones construyen conjuntamente el relato poético de una pasión amorosa filtrada a través de la sensibilidad de la vanguardia, el humor y la

experiencia autobiográfica. Así, por ejemplo, el poema que abre el volumen, *Bailaré con Jacinta la pelirroja* (Moreno Villa, 1929, 9), va acompañado de una imagen que representa dos figuras estilizadas: un hombre de pie y una mujer recostada, trazados con un lenguaje visual que evoca ciertos experimentos de las vanguardias europeas, como los maniquíes futuristas, las figuras esquemáticas de Paul Klee o los signos esenciales de Joan Miró. El autor no pretende representar el cuerpo en su materialidad, sino la energía que lo anima, del mismo modo que el jazz se manifiesta en el poema:

> Eso es, bailaré con ella
> el ritmo roto y negro
> del jazz. Europa por América.
> [...]
> Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
> pel-pel-peli-pelirrojiza.
> (Moreno Villa, 1929, 9)

Al igual que los versos del poema, los trazos que configuran la figura masculina en el dibujo aparecen fragmentados, precisos y breves, componiendo una suerte de esqueleto lineal, un auténtico ideograma del movimiento. Las piernas quedan reducidas a simples segmentos, los brazos forman una cruz dinámica y la cabeza se resuelve en un círculo elemental. Además de representar a un individuo concreto (el yo lírico), la imagen parece plasmar el propio gesto de la danza.

Si la figura masculina se construye mediante líneas quebradas y angulosas, la femenina se articula a través de curvas sinuosas y envolventes que sugieren suavidad, receptividad y sensualidad. Esta dimensión sensual se ve además reforzada por la representación estilizada de los órganos sexuales, un detalle que introduce una nota de vitalismo erótico y amplifica la energía corporal que anima la danza evocada en los versos.

En *Colección*, sin embargo, esta conciencia estética aún no ha alcanzado su plena madurez. El proceso de depuración emprendido por el autor se encuentra todavía en una fase de desarrollo, aunque ya resulta evidente una progresiva tendencia a la simplificación y

rarefacción de las imágenes poéticas. Así ocurre, por ejemplo, en la sección titulada «Canciones», integrada por composiciones de inspiración popular. En la primera, estructurada en torno a un estribillo que se repite en cada estrofa y que evoca la tradición de los villancicos («cuando tú vengas / no me vas a encontrar», Moreno Villa, 1924a, 102), el autor sugiere que el ser humano perdura transformándose en las cosas que ha amado, dispersándose y fundiéndose con el paisaje que ha configurado su existencia («yo seré un pájaro / del verde olivar»; «seré una llamita / roja del hogar; seré una estrella / encima del mar»). En la segunda canción es un castillo vinculado a la memoria familiar el que desaparece, desmoronándose piedra a piedra bajo la acción de acontecimientos terrenales o fantásticos, que probablemente actúan como figuraciones del paso inexorable del tiempo. La ilustración que acompaña esta segunda canción resulta, a mi juicio, especialmente significativa. Representa un castillo estilizado cuyos contornos y murallas aparecen trazados mediante líneas discontinuas, como si la construcción estuviera desvaneciéndose progresivamente bajo los efectos del tiempo, ese «pájaro de pico mortal» que termina por llevárselo consigo («por el aire va») (Moreno Villa, 1924a, 103). El proceso de disolución se convierte al mismo tiempo en un proceso de abstracción, mediante el cual el objeto deja de ser representado de forma realista para aparecer filtrado por la elaboración de la mente humana en su búsqueda de lo esencial. El castillo es, simultáneamente, nombrado en los versos, sometido a un proceso de desvanecimiento y, finalmente, reducido a unos pocos signos gráficos en la ilustración, como si siguiera el itinerario de la «poesía desnuda» trazado por Juan Ramón Jiménez, tan decisiva para los inicios de la vanguardia en España.

La poesía de Moreno Villa se desprende así del peso de la anécdota y de la descripción mediante una poética de la sustracción que opera simultáneamente en el texto y en la imagen, reduciendo las formas a unas pocas huellas esenciales.

Como ocurre en otros poetas de la Generación del 27 —muy especialmente en Lorca y Alberti—, en Moreno Villa se advierte una doble tensión creadora: por un lado, la atracción por la memoria, el folklore y los espacios vinculados a la infancia; por otro,

la búsqueda de una expresión cada vez más depurada, concentrada y abstracta. En esta composición, el castillo familiar encarna de manera ejemplar el primero de estos polos, mientras que su representación estilizada en el dibujo da forma al segundo.

Según esta interpretación, el castillo no es simplemente destruido por la acción del tiempo: es transfigurado por el arte, que «hoy se lleva un bloque, / mañana otro tal». En un plano simbólico, cada «bloque» que se desprende puede entenderse también como uno de aquellos elementos ornamentales que la poesía moderna se propone eliminar: la retórica, la descripción superflua, el sentimentalismo o el decorativismo. Lo que permanece es una estructura mínima, reducida a unos pocos signos y a unos pocos versos.

El castillo que se disuelve se convierte así en una metáfora del nacimiento de un nuevo lenguaje estético, aquel que, durante los años veinte, aspira a transformar la realidad en signo, ritmo y forma esencial.

Otro poema que presenta una ilustración es *Anhelos*, en cuya página Moreno Villa dibuja una guitarra, elemento más reconocible como cubista (el poeta era gran admirador de Juan Gris) y que añade a la poesía y al dibujo también la alusión a otra expresión artística: la música:

> Alondra de mi silencio,
> canta, pero acércate;
> quiero música y cuerpo
> (Moreno Villa, 1924a, 40).

Se trata de una composición que se construye a través de la oposición de contrarios: música y silencio, etéreo y material («música y cuerpo»), y más adelante a través de una mezcla sinestésica de visión, tacto, oído («como en tu voz / vibrará en tus ojos lo inmenso»). Esta unión de elementos pertenecientes a campos perceptivos diferentes y de significado opuesto describe los anhelos humanos, tan varios, tan contradictorios, que se pueden conciliar solo en la poesía, que puede encontrar un punto de unión entre el anhelo de lo eterno y de lo carnal. Dos elementos que forman la música popular, aquí representada en el dibujo de la guitarra,

bastante más clásico y menos evocador que el que dibujará Federico García Lorca pocos años después pero, aquí también, símbolo de raíces andaluzas y de apego al arte popular.

Otros dibujos presentan un carácter más claramente vanguardista, como una cabeza y un desnudo femenino que recuerdan muy de cerca a los pintados por Modigliani, comentario visual de unos versos de intensa sensualidad (*Eróticas*, Moreno Villa, 1924a, 64), y un paisaje típicamente surrealista que acompaña al poema *En el Guadarrama* (Moreno Villa, 1924a, p. 79). Este es quizá el dibujo que, más que ningún otro, anticipa por su temática y su estilo los lienzos posteriores de Moreno Villa, especialmente los pintados en torno a los años treinta[5], años en los que «es incuestionable que Moreno Villa vuelca en su pintura, de una forma más libre y más consciente, todo el conocimiento de su amplia formación intelectual» (Pérez de Ayala, 2007, 29). Efectivamente, la escena representada (que no ilustra el poema pero traduce su clima emotivo de aridez y precariedad) recuerda algunos paisajes de autores surrealistas.

También aparecen dibujos que representan los elementos situados en posición elevada, a los cuales aludía al principio de este texto: una estrella, la luna, una cometa, unas gaviotas, un campanario, etc. Puntos de observación privilegiados para establecer un distanciamiento respecto del mundo, que sin embargo sigue atándonos, como el cordón le impide la completa libertad a la cometa, que se fija «en el cielo / distante, sin susto, / sin temblores» (Moreno Villa, 1924a, 61).

De los otros muchos ejemplos que se podrían citar, uno particularmente significativo me parece el poema *La verdad*.

Este poema y el dibujo que lo acompaña constituyen uno de los ejemplos más logrados de la poética de la depuración que Moreno Villa desarrolla en *Colección: poesías*. Ambos elementos no se limitan a coexistir en la página, sino que construyen conjuntamente una reflexión sobre los límites del conocimiento, del lenguaje y de la representación artística.

[5] Por ejemplo, *Cabezas*, *Figuras pétreas* o *Piedras ambulantes*. Están visibles en Madrid (en la Residencia de Estudiantes y en la Galería Guillermo de Osma, y están incluidos en el catálogo Ideo-grafías (Moreno Villa, 2007).

El poema es muy breve:

> Un renglón hay en el cielo para mí.
> Lo veo, lo estoy mirando;
> no lo puedo traducir,
> es cifrado.
> Lo entiendo con todo el cuerpo:
> no sé hablarlo.
> (Moreno Villa, 1924a, 13).

El universo se presenta como un texto, como una escritura misteriosa («un renglón» escrito en el cielo) que el sujeto contempla y percibe con claridad visual. Sin embargo, esa escritura permanece inaccesible al lenguaje racional: el poeta la ve, pero no puede «traducirla». La verdad existe y se manifiesta, pero aparece bajo la forma de un signo cifrado.

La tensión central del poema se articula precisamente entre comprensión y expresión. El sujeto afirma comprender ese mensaje «con todo el cuerpo», es decir, mediante una forma de conocimiento intuitiva, sensorial y total que excede el entendimiento intelectual. La verdad no se alcanza aquí mediante conceptos, sino mediante una experiencia vivida. Sin embargo, aquello que se comprende corporalmente resulta imposible de verbalizar, en continuidad con la poética antirretórica de la época: «no sé hablarlo».

Desde el punto de vista formal, la composición lleva al extremo la tendencia de Moreno Villa hacia la condensación expresiva. No hay adjetivación ornamental, ni desarrollo discursivo. Todo queda reducido a unas pocas afirmaciones directas y transparentes. La simplicidad formal contrasta con la profundidad filosófica del tema y el dibujo desarrolla visualmente la misma idea. En la parte inferior aparece una línea horizontal compuesta por pequeños trazos de colores diversos. Esa línea es, literalmente, el «renglón» del que habla el poema. Sin embargo, no se trata de una escritura legible. Los signos parecen letras, fragmentos de letras o simples manchas gráficas, como si se tratara de un mensaje escrito en un código desconocido.

El proceso de abstracción es radical, ya que Moreno Villa no dibuja ningún elemento celestial reconocible. El «cielo» queda

reducido a un espacio vacío sobre el que flota una secuencia de signos mínimos.

En la parte inferior derecha, además, hay una pequeña figura humana estilizada que parece caminar o contemplar la línea suspendida sobre ella. La desproporción entre ambas figuras es muy significativa: el hombre aparece diminuto frente al mensaje que intenta comprender, el misterio del mundo. La relación entre poema e imagen es estrecha porque ambos lenguajes convergen en señalar un espacio situado más allá de las palabras. La imagen es, pues, una prolongación del poema en otro medio expresivo.

Desde una perspectiva más amplia, esta página constituye una perfecta síntesis del ideal estético que Moreno Villa persigue en *Colección*. Tanto el poema como el dibujo reducen al mínimo los elementos representativos para acercarse a una verdad esencial. El mundo ya no aparece descrito de manera realista: es transformado en signo. La realidad se convierte en escritura, y la escritura en misterio.

En la línea poética de San Juan de la Cruz

Este concepto nos acerca a otra inspiración fundamental para el poeta, a saber, San Juan de la Cruz. Una de las obras de crítica literaria más relevantes de Moreno Villa es *Leyendo a…* (Moreno Villa, 1944a), volumen que reúne ensayos dedicados a San Juan de la Cruz —a quien sitúa a la cabeza de la tradición poética que culminará en la Generación del 27, por encima incluso de Góngora—, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya y Picasso. La selección de autores resulta sumamente reveladora de sus preferencias literarias y artísticas.

En el capítulo consagrado al poeta místico, se puede leer:

> [...] hay dos motivos fundamentales para considerarle a la cabeza de nuestra línea: 1) porque supo volver los ojos hacia dentro, o como se dice, ser introspectivo; 2) por la manera ejemplar o modo poético de hacer de las palabras una fulguración trascendente. Sabía lo

> que hacía. San Juan fue tan lírico como razonable (Moreno Villa, 1944a, 12).

Asimismo, el análisis de la obra del místico carmelita le permite establecer una comparación entre mística y poesía que remite a las ideas subyacentes al poema *La verdad*, anteriormente citado:

> Ni la mística ni la poesía tienen como fin el conocimiento, sino la conquista y utilización de ciertas realidades psíquicas que en última instancia son movimientos amorosos, descargas eróticas, que expresadas con pureza y fuerza levantan el alma del prójimo a igual estado de vibración o le transmiten su particular angustia que es la angustia general humana (Moreno Villa, 1944a, 15-16).

Aquí Moreno rechaza la concepción romántica y decadente de la poesía como vía de acceso a un conocimiento superior y, en consecuencia, niega al poeta cualquier pretensión de superioridad respecto de sus lectores. Ya no es tiempo del poeta-vate ni del poeta visionario capaz de interpretar las «secretas correspondencias» ocultas en la naturaleza y de acceder al sentido profundo y al misterio de lo real. El poeta comparte con los demás hombres un mismo destino de sufrimiento y su privilegio consiste, en todo caso, en saber suscitar o evocar en los lectores, a través de sus versos, aquellas angustias íntimas que todo ser humano comparte y gracias a las cuales se reconoce como tal. La poesía no constituye, por tanto, un ámbito de revelación, ni el lector debe buscar en ella respuestas de carácter existencial. Esta poética antielocuente acercaría a Moreno Villa a los grandes autores españoles y europeos (piénsese, por ejemplo, en el Montale de *Non chiederci la parola*).

Por lo demás, ya en el artículo autobiográfico *Autocrítica* (Moreno Villa, 1924b), escrito justamente en 1924 con motivo, precisamente, de la publicación precisamente de *Colección*, Moreno Villa intenta identificar los rasgos fundamentales de su propia poesía, trazando un itinerario —aunque necesariamente todavía breve, dado que su producción se hallaba entonces en sus inicios— que recorre las etapas esenciales de su formación. Comienza,

naturalmente, por las lecturas juveniles que más lo impresionaron e influyeron (principalmente autores románticos y simbolistas) y concluye llegando de nuevo a San Juan de la Cruz.

Por otra parte, creo que no resulta difícil advertir ecos del místico renacentista también en el poema que abre *Colección* y que puede leerse como una auténtica declaración de poética:

> Modelos, las montañas
>
> Así, como vosotras, en el mitin
> de nubes y de soles,
> sin adornos, sin cambios,
> en sobriedad eterna,
> -un tanto arisca-, lejos
> y por encima de nuestros tejados.
> (Moreno Villa, 1924a, 9)

que recuerda, tanto por su cadencia rítmica como por la búsqueda de un *locus amoenus* espiritual, al *Cántico espiritual*:

> Mi Amado, las montañas,
> los valles solitarios nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos.

Ya Antonio Machado, en un artículo publicado poco después de la aparición de *Colección*, supo advertir la importancia de esta composición:

> [José Moreno Villa] piensa en las montañas para dictarnos una norma estética. Altura y lejanía, solidez y permanencia desea el poeta que, como las montañas, tengan sus creaciones. [...] Estos montes de Moreno Villa son montes pensados, no intuidos. De ellos saca el poeta conceptos para frenar, ordenar y estructurar emociones (Machado, 1925, 360).

La tendencia hacia la depuración de la poesía, así como la aspiración a representar la realidad en su autenticidad, despojada de

ornamentos estetizantes, constituye una constante en la obra de Moreno Villa desde su primer libro. Sin embargo, con *Colección* esta orientación se acentúa y adquiere una formulación más rigurosa: el autor da un paso más hacia la intelectualización de las emociones y aporta una contribución significativa al impulso renovador que caracteriza la literatura española de los años veinte. Se adhiere así con mayor convicción a aquella corriente, presente en las letras hispánicas desde Garcilaso y San Juan de la Cruz, que privilegia la claridad formal, la contención expresiva y el equilibrio clásico. En este sentido, puede afirmarse que se integra, y además de manera precursora, en el horizonte estético que habría de definir a los poetas de la Generación del 27. Como nota José Francisco Cirre:

> Para los hombres del 1920 la autenticidad poética de los seres y de las cosas residía en su esencia sin adornos. Con el fin de llegar a ella se utilizaban las recién nacidas maneras y métodos líricos, desde el purismo de Guillén al creacionismo de Gerardo Diego, pasando por el popularismo sublimado de Alberti y García Lorca. [...] Sin duda, Moreno Villa había dirigido su flecha al mismo blanco años atrás (Cirre, 1962, 61).

Sin embargo, a mi juicio, su afinidad con la poesía de san Juan de la Cruz le impidió caer en el juego deshumanizado y le permitió mantener la convicción de que era necesario cultivar una poesía sincera y «francamente humana» (Moreno Villa, 1924b, 435). Moreno Villa llegó a esta idea también a través de la reflexión paralela que desarrolló durante esos mismos años sobre la pintura, y en particular sobre el cubismo.

La estética cubista

En un artículo publicado en *El Sol* el 14 de mayo de 1925, el poeta/pintor afirma:

> Verán ustedes que el cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina; que si empezó en juegos, terminó en descubrimiento de serias verdades.

> Los pintores del siglo XIX pintaban mirando; y los cubistas descubrieron que para pintar es necesario ante todo palpar los objetos, recrearse en las formas, en el concepto verdaderamente plástico.
>
> Hoy, después de un esfuerzo por mi parte, sé decir que contemplo los paisajes de una manera más […] que antes; antes, entornando los ojos, es decir, atenuando la visión para recoger solo los valores cromáticos y lumínicos; hoy, abriéndolos mucho y repasando y recreando los contornos, las aristas, las superficies bien concretas, limpias e inmutables (Moreno Villa, 2001, 240-242).

Estas palabras sobre pintura parecen describir el proceso creativo que subyace a *Colección*. Lo interesante es que en la versión dedicada a García Lorca esta operación se realiza simultáneamente en dos lenguajes: en los versos el poeta elimina adjetivos, anécdotas y sentimentalismo y en el dibujo elimina volumen, perspectiva y detalle. Ambos avanzan hacia el mismo objetivo: una representación intelectualizada y esencial de la realidad.

Por eso creo que *Colección* puede leerse como un libro donde Moreno Villa intenta trasladar a la poesía algunos de los principios que había aprendido del cubismo: no copiar el mundo visible, sino reconstruirlo mediante signos mínimos capaces de revelar una verdad más profunda que la mera apariencia.

Después de *Colección*, los dibujos acompañarán varios libros de José Moreno Villa, tanto en verso (*Schola Cordis*, 1926; *Jacinta la pelirroja*, 1929; *Puerta severa*, 1941), como en prosa (*Pruebas de Nueva York*, 1927; *Cornucopia de México*, 1940; *Doce manos mexicanas*, 1941; *Vida en claro. Autobiografía*, 1944; *Lo que sabía mi loro*, 1945).

Conviene señalar también los numerosos dibujos dispersos en libros y revistas. Me gustaría mencionar, por ejemplo, la bellísima portada de la revista *Papel de Aleluyas. Hojillas de la nueva estética*, en la que Moreno Villa escribe el texto y realiza las ilustraciones del artículo «Taurus, equus, amor», representando diversas escenas taurinas. Estos dibujos, ejecutados en 1926, fueron probablemente concebidos para un volumen que habría de reunir poemas e imágenes, pero que nunca llegó a publicarse.

Además de los bellos, esenciales y estilizados dibujos aparecidos en esta revista, otros pertenecientes a la misma serie se

conservan en la Biblioteca Nacional de España y han sido publicados en el volumen *Ideo-grafías* (Moreno Villa, 2007). De estos mismos años procede asimismo la serie de los *Dibujos alámbricos* (1925-1927), composiciones realizadas a tinta mediante un único trazo continuo, sin levantar la pluma del papel, y que podrían incluso ejecutarse plásticamente con un alambre. Algunos de ellos fueron publicados en la revista argentina *Martín Fierro*. Se trata de dibujos esenciales y sorprendentes, que reducen la realidad al extremo de la estilización: un único trazo negro de tinta que dialoga con la blancura del papel, como los versos de un poema en la página blanca.

Conclusión

En estas páginas me he centrado en los dibujos que acompañan los versos en los libros de Moreno Villa, especialmente en *Colección*. Sin embargo, como ya se ha señalado, fue precisamente a partir de 1924 cuando el autor inició una trayectoria paralela como pintor, a lo largo de la cual se vinculó a diversas corrientes artísticas y participó en algunas de las exposiciones más relevantes de su tiempo. En 1925 presentó cuatro lienzos en la Primera Exposición de Artistas Ibéricos, considerada uno de los hitos fundacionales de la vanguardia española, en la que también participaron artistas como Solana, Dalí, Bores, Maruja Mallo, Caballero, Togores, Peinado y Rodríguez Luna. Desde entonces su presencia en exposiciones colectivas e individuales fue constante, hasta el punto de que, en 1936, tres de sus pinturas fueron seleccionadas para representar a España en la Bienal de Venecia. Ninguna de ellas llegó a exhibirse, sin embargo, debido al estallido de la Guerra Civil.

La contienda se convirtió posteriormente en el tema de una serie de dibujos —*Dibujos de la guerra*— que expuso en los Estados Unidos, adonde viajó en 1936 como delegado del Gobierno de la República Española en una misión de propaganda cultural. Más tarde, ya durante su exilio mexicano, la actividad pictórica siguió ocupando un lugar central en su trayectoria. Prueba de ello es que, aún hoy, sus obras forman parte de diversas colecciones españolas y

mexicanas, y Moreno Villa es reconocido tanto por su labor como pintor como por su producción poética.

No obstante, aunque los dibujos de *Colección* no figuren entre las manifestaciones más representativas de su producción artística, considero que merecen una atención particular. Estos primeros ensayos plásticos, concebidos sin intención de difusión, mantienen un estrecho vínculo con su escritura poética y constituyen un momento decisivo en la configuración de su estética. En ellos se advierte ya, en estado embrionario, el proceso de estilización e intelectualización de la realidad que acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos definitorios de la poética de José Moreno Villa y de su progresiva conquista de una voz propia.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael. (1975) *La arboleda perdida*. Barcelona. Seix Barral.

AUB, Max. (1969) *Poesía Española Contemporánea*. México. Era.

CARMONA MATO, Eugenio. (1985) *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga. Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos.

CASSANI, Alessia. (2012) *Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*. Padova. CLEUP.

CERNUDA, Luis. (1931) «José Moreno Villa o los andaluces en España». *El Sol*. 18-I. 2.

CIRRE, José Francisco. (1962) *La poesía de José Moreno Villa*. Madrid. Ínsula.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. (Ed.) (1989) *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I congreso de Literatura Española Contemporánea*. Barcelona. Anthropos.

DIEGO, Gerardo. (1927) «Dibujo y diagnóstico». *Revista de Occidente*. XV. Enero. 129-130.

HUERGO CARDOSO, Humberto. (2001) «Los artículos de arte de Moreno Villa, a vista de pájaro». José Moreno Villa. *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. Ed. de Humberto Huergo Cardoso. Valencia. Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27. 19-56.

IZQUIERDO SALVADOR, Luis. (1978) «El vanguardismo innato de Moreno Villa». *Ínsula*. 382. 3.

IZQUIERDO SALVADOR, Luis. (1989) «En el umbral de la poesía nueva: Colección». *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Cristóbal Cuevas García (Ed.). Barcelona. Anthropos. 68-91.

MACHADO, Antonio. (1925) «Reflexiones sobre la lírica. El libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa». *Revista de Occidente*. VIII. 359-377.

MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago. University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago. University of Chicago Press.

MORENO VILLA, José. (1913) *Garba*. Madrid. Imprenta de José F. Zabala.

MORENO VILLA, José. (1924a) *Colección. Poesías*. Madrid. Imprenta Caro Raggio.

MORENO VILLA, José. (1924b) «Autocrítica». *Revista de Occidente*. VI. 435-440.

MORENO VILLA, José. (1924c) *La comedia de un tímido*. Madrid. La Lectura.

MORENO VILLA, José. (1926) *Schola Cordis. Litoral*. 1926. 2ª ed (1989). Málaga. Newman / Poesía.

MORENO VILLA, José. (1928) «Taurus, Equus, Amor». *Papel de Aleluyas*. II. 7. 1.

MORENO VILLA, José. (1929) *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos*. Málaga, 11º Suplemento de *Litoral*; reproducción anastática. (1978).

MORENO VILLA, José. (1944a) *Leyendo a...*. México. El Colegio de México.

MORENO VILLA, José. (1944b) *Vida en claro. Autobiografía*. México. El Colegio de México.

MORENO VILLA, José. (1998) *Poesías completas*. Ed. de Juan Pérez de Ayala. México. El Colegio de México / Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

MORENO VILLA, José. (2001) *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. Ed. de Humberto Huergo Cardoso. Valencia. Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27.

MORENO VILLA, José. (2007) *Ideo-grafías*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

PÉREZ DE AYALA, Juan. (2007) «Ideografías». José Moreno Villa. *Ideo-grafías*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

RAJEWSKY, Irina O. (2005) «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités*. 6. 43-64.

SORIA OLMEDO, Andrés. (2009) *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Junta de Andalucía / Residencia de Estudiantes.

TORRE, Guillermo de. (1956) «José Moreno Villa». *Caracola*, número homenaje a Moreno Villa.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 283-318
https://doi.org/10.55422/bbmp/1272

LOS *CARTELES* DE GECÉ Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Gabriele MORELLI
Università di Bergamo

Resumen:

El artículo presenta y estudia el libro *Carteles* de Giménez Caballero, cuyo sinónimo Gecé es motivo de crítica por parte de Andrenio, a su vez sinónimo del conocido escritor Eduardo Gómez de Baquero, con quien Gecé polemiza en las páginas de *El Sol*. El estudio recuerda las dos exposiciones de los *Carteles*, realizadas en 1928, antes en las Galeries Dalmau de Barcelona y, poco después, en Madrid en Ediciones Inchausti. Además de la relación epistolar que el escritor tuvo con el hispanista fascista italiano Carlo Bosselli, el artículo presenta e ilustra las más importantes reseñas del libro hasta nuestros días.

Palabras clave:

Gecé. *Carteles*. Exposiciones. Boselli. Reseñas.

Abstract:

The article presents and examines the book *Carteles* de Giménez Caballero; its author's pseudonym, Gecé, drew criticism from Andrenio – the pen name of the well-known writer Eduardo Gómez de Baquero – with whom Gecé engaged in a public debate

in the pages of the newspaper *El Sol*. The study recounts the two exhibitions of these posters held in 1928: first at the Galeries Dalmau in Barcelona and, shortly thereafter, at Ediciones Inchausti in Madrid. In addition to discussing the writer's correspondence with the Italian fascist hispanist Carlo Boselli, the article presents and illustrates the most significant reviews of the book published from its release to the present day.

Key Words:
Gecé. *Carteles*. Exhibitions. Boselli. Reviews.

Es conocida la volcánica actividad vanguardista de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), su acrónimo Gecé, escritor protagonista de la modernidad española, que al final acaba convirtiéndose en un entusiasta defensor del fascismo. De la doble alma del autor y su profunda tensión interior entre gráfica y literatura –aunque con una clara prioridad otorgada al libro– informa su autorretrato, escrito en febrero de 1930, en el apogeo de su actividad literaria y su definición ideológica, «Unas líneas autobiográficas», aparecido en el número 5 de la revista *Hélix*, que fue censurada y después publicada en el número 7.

La intensa labor de Gecé no se centró exclusivamente en la publicación de sus numerosos libros[1] y su activa colaboración en los periódicos, como *El Sol* y las revistas *La Gaceta Literaria*, *Revista de las Españas* y *Revista de Occidente*, sino que la hizo extensiva a otros ámbitos del mundo cultural. Así, entre 1925 e 1927 realiza 34 carteles literarios, que se inspiran en la neonata gráfica publicitaria y que, en enero de 1928, expone en las Galeries Dalmau de Barcelona[2], colección adquirida por el bibliófilo Gustavo Gili y,

[1] Aquí algunos títulos de la rica producción literaria de Giménez Caballero: *Notas marruecas de un soldado* (1923), *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927), *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), *Hércules jugando a los dados* (1928), *Arte y Estado* (1935), etc.

[2] En realidad, la mayor parte de las referencias sobre las dos exposiciones de los carteles hablan de la primera en Madrid y la segunda en Barcelona. Nos parece

poco después, presenta en Madrid en las ediciones Incausti, clausurada el 7 de abril con la conferencia del autor, «Cartel de la nueva literatura».

De todos modos, siguen existiendo dudas sobre el número de los carteles presentes en la exposición de Madrid, como también en la totalidad de los creados por el autor. Apunta el crítico Martí Peran:

> No tenemos conocimiento de la relación exacta de los Carteles expuestos en Madrid, pero se pueden consignar al menos 63 carteles entre los recogidos en el libro, el catálogo de la exposición de 1928 y el fondo de la colección Gustavo Gili, quien adquirió prácticamente la totalidad de la exposición de Barcelona (11).

Igualmente existe una notable diferencia entre los carteles presentes en el libro y los de los catálogos de las exposiciones de las Galeries Dalmau y de Madrid. Escribe Peran:

> En el libro *Carteles* se reproducen 25 trabajos; en el catálogo de las Galeries Dalmau se relacionan 34 (de los cuales solo 3 estaban ya en *Carteles*) y, de los 23 carteles de la colección Gili, hay 7 más que no constan ni en el libro ni en el catálogo. Sobre la compra de la totalidad de la exposición barcelonesa por parte del editor Gili, hay que hacer notar que solo 15 de los originales constan entre los 34 del catálogo (19, nota 8).

Siempre Peran en su artículo comenta:

> Los carteles se remiten a publicaciones concretas, a pesar de que en ocasiones glosan a un

---

más convincente la inversión cronológica de las dos capitales, propuesta por Enrique Selva en su excelente edición del libro, Ernesto Giménez Caballero. *Arte y Estado* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, 75).

> autor más que a un libro. En este sentido, en la exposición barcelonesa (con el subtítulo de «Primer cumpleaños de *La Gaceta Literaria ibérica-americana internacional*, acompañada de una manifestación de arte de Vanguardia» ya que se expusieron, entre otras, obras de Barradas, Dalí y E. C. Ricart), se dedican carteles a Francesc Cambó, Joan Estelrich, Eugeni d'Ors, la revista *L'amic de les Arts*, y al editor Gustavo Gili; a su lado, el protagonismo de los otros carteles se reparte de forma muy ecléctica entre intelectuales castellanos, libros de toda clase de registro (político, estético y de creación) y figuras del contexto internacional (Jean Cocteau y Paul Morand) (11).

Giménez Caballero, en el prólogo de su libro *Carteles* (1927), reflexiona sobre el uso del cartel como procedimiento literario:

> Utilizar para lo literario, como herramienta, el cartel [...] parece, *ipso facto*, como una traición tramada sobre el campo mismo de la literatura. [...] pero cuando no es el instrumento mismo sino la función realizada por este lo que se toma, cuando es el contenido más que la forma lo que se postula de un concepto, deja también, *ipso facto*, de parecer sospechoso tal préstamo (15).

Y siempre en dicho prólogo, el autor reivindica el ingreso en la literatura del motivo industrial:

> Ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo. Es industrial porque está al servicio de la Industria, ¿verdad? Pero, aceptando el postulado de que la Industria, lejos de ser una fuente de negociaciones, lo es de afirmaciones –Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra–, aceptando la Industria como el nuevo Templo de la

> Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente (15).

En efecto, Gecé acerca la importancia del cartel a la ejercida por las atracciones y conquistas de la industria, como también de la vida cotidiana, entre las cuales recuerda «el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta del golf, de la corrida de toros, de la feria de Sevilla». Igualmente, el cartel, del que subraya el «sortilegio de unas llamadas cromáticas, sabiamente repartidas», llama la atención del pueblo «conducido por el desierto como por la voz de Moisés», para reivindicar con fuerza la importancia de su nueva invención creativa. Escribe:

> Y no se diga que la función del cartelista es menos moral que la de Moisés. El cartelista no es responsable de la voluntad y eficacia del objeto por él exaltado. Para esa magnificencia o maldad tenía Moisés sus consejeros ancianos, sus sacerdotes, sus especialistas de divinidad. Para ello mismo tiene el cartelista detrás la garantía del químico, del ingeniero. Y en este caso mío del Libro, la garantía del previo crítico seleccionador de la producción cartelizable. En este caso mío del Libro, aún menos responsabilidad [...]. Con un libro –a no ser pornográfico o francamente subversivo– no hay más peligro que el de una dosis variable de aburrimiento (16).

Giménez Caballero está defendiendo la responsabilidad del cartelista frente a la objeción de que la propaganda puede ser moralmente peligrosa. Compara al cartelista con Moisés, a quien exalta porque tiene detrás a especialistas que garantizan el objeto. En el caso concreto del libro, afirma que su responsabilidad es todavía menor, porque él no selecciona arbitrariamente cualquier obra, sino que parte de una selección crítica previa. Y remata con la idea irónica de que un libro, salvo que sea pornográfico o subversivo, apenas puede causar daño: como mucho, aburrimiento.

El libro *Carteles,* adoptando la síntesis gráfica, fue una revolución en la crítica literaria. Tuvo un gran éxito y fue precursor de los actuales «posters» de los «hippies». El libro está dividido en dos partes: la primera, llamada «Sala de esgrima», forma a su vez tres unidades, cada una con su «prospecto o lámina» que se desarrolla sucesivamente, mientras que la segunda parte o «Pleno Stadium» –una especie de «lámina»– presenta 25 carteles.

Las investigaciones actuales permiten afirmar que Giménez Caballero realizó más de 60 carteles entre 1925 y 1927, fundamentalmente dedicados a muchos autores: Rafael Alberti, Pío Baroja, José Bergamín, Ramón del Valle-Inclán (Marqués de Bradomín), Jean Cocteau, Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Gregorio Marañón, Filippo Tommaso Marinetti, José Martínez Ruiz *Azorín*, Pedro Muñoz Seca, José Ortega y Gasset, Gabriel Miró, José María Salaverría, Miguel de Unamuno, Guillermo de Torre, Ramiro de Maeztu. Y, además, a los críticos de arte, en particular a la prensa madrileña y, en definitiva, al «Universo de la literatura española contemporánea», que funciona como un mapa del campo intelectual español.

Ernesto Giménez Caballero fue el escritor español que mejor representó el nuevo espíritu del siglo XX, especialmente aquel que, difundido a través de las páginas de su revista *La Gaceta Literaria*, promovió en España las nuevas estéticas internacionales. No olvidemos que su obra *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) fue una de las primeras obras surrealistas españolas, aunque el autor afirma que la escribió, movido más por su intuición creadora y por influencias de Freud y la mística española que por el surrealismo francés.

Antonio Machado, en su contestación a la encuesta «¿Cómo ven a la nueva juventud española?», publicado en *La Gaceta Literaria* (1 de marzo, 1929), escribió que Giménez Caballero era el **«**gran estandarte, cartelista y jaleador» de la cultura española. La expresión no era un elogio incondicional, sino un reconocimiento del papel que Giménez Caballero desempeñaba en el país, como animador y organizador de la nueva generación literaria, especialmente a través de *La Gaceta Literaria*, revista que

reunió a buena parte de los escritores de la llamada Generación del 27 y de las vanguardias. Además, en una sección específica de su citada revista, titulada *Gaceta Catalana*, el autor fomentó el diálogo entre la vanguardia madrileña y la catalana.

En efecto, importante es el vínculo que en aquellos años Gecé establece con la vanguardia barcelonesa mediante acontecimientos que promueven y unen ambas lenguas y culturas. Un ejemplo de ello ha sido la *Exposición del libro catalán*, inaugurada en Madrid con motivo del primer aniversario de la publicación de la revista madrileña, más un número antológico dedicado a la *Exposición del libro alemán*: interés este que abraza también la nueva arquitectura alemana representada por la conocida revista *Bauhaus,* donde también el escritor colabora[3]. Tampoco podía quedar fuera de su atención el cine al que da gran espacio en *La Gaceta Literaria* con la colaboración de Luis Buñuel que puntualmente informa, de su residencia parisina, sobre las nuevas películas, y donde igualmente Gecé participa en primera persona a la difusión del cine surrealista y, en particular, da a conocer en Madrid películas soviéticas y chinas, sin olvidar que es también fundador de un cine club.

La relación de Ernesto Giménez Caballero con el cine es muy intensa y pionera. No solo escribió sobre el cine, sino que también organiza cineclubes y dirige películas experimentales y documentales. Su actividad cinematográfica se concentra sobre todo entre 1927 y 1932, durante su etapa vanguardista, antes de su identificación con el fascismo, y sigue hasta el final de su vida[4]. Entre sus principales aportaciones recordamos *El cine y la cultura humana* (1944), donde sostiene que el cine no es un simple entretenimiento, sino el arte característico de la civilización moderna, que inaugura una nueva forma de percepción y una

[3] Sobre el tema, véase el interesante artículo de Josenia Hervás y Heras*,* «Un madrileño en la revista *Bauhaus*. Los carteles de Gecé», *Archivo Español,* XCIV, 373, enero-marzo, 2021, 69-84.

[4] En 1975, Giménez Caballero realiza los documentales «Revelación de El Escorial» y «Amor español a Holanda» y, en 1986, presenta «El cineclub de *La Gaceta Literaria* (1928-1931)» en el Ateneo de la capital. En 1987, es decir un año antes de su muerte, participa en Barcelona en *Cinemadart '87*, donde se proyectan sus cortometrajes de vanguardia en la sección «Film Futurista».

nueva sensibilidad, comparable a la que en su momento supusieron la imprenta o la arquitectura gótica. El libro combina reflexiones estéticas, filosóficas y técnicas, con influencias del futurismo italiano y de las vanguardias europeas. Además, siempre sobre el cine, recordemos que su revista *La Gaceta Literaria* publicó numerosos textos sobre el nuevo arte, difundiendo las ideas del cine de vanguardia como una manifestación artística de primer orden. También dio espacio a críticas, reseñas y debates sobre cine soviético, alemán y francés. Incluso en su obra *Arte y estado* dedica un capítulo al tema «Primacía de lo visual», donde confronta la importancia del libro con el cine.

Gecé funda el primer cineclub español y, con Luis Buñuel y Juan Piqueras, impulsa uno de los primeros cineclubes de España que proyectan el nuevo cine público no solo como espectáculo comercial. Al mismo tiempo dirigió varios cortometrajes y documentales, entre ellos: *Esencia de verbena* (1930), de carácter experimental, *Noticiario del Cineclub* (1930), *Los judíos de patria española* (1931), *El artesanado de Barcelona* (1931), *La sustitución de la enseñanza religiosa en España* (1932). Hay también que recordar su conferencia «El cine y la cultura humana», posteriormente publicada como opúsculo, que refleja el interés de Giménez Caballero por el cine como fenómeno cultural, educativo y político y donde el autor sostiene que el cine desempeña un papel central en la formación de la cultura moderna. Una idea coherente con su intensa actividad como promotor del primer cineclub español y teórico del cine que, en general, para el autor, constituye el lenguaje artístico propio del siglo XX. En efecto, la imagen en movimiento modifica la forma de pensar y de percibir el mundo y supera las limitaciones del teatro y de la novela al construir una realidad basada en el montaje y el ritmo visual. La técnica –afirma el autor– no empobrece el arte, sino que abre nuevas posibilidades expresivas, ya que el cine posee una enorme capacidad para influir en la sociedad y en la formación de una cultura moderna. Aunque la posterior evolución política del escritor ha condicionado la recepción de toda su obra, los historiadores del cine suelen reconocer que Giménez Caballero fue uno de los primeros

intelectuales españoles que desarrolló una teoría y defendió el nuevo cine.

Entre las numerosas actividades de carácter vanguardista de Giménez Caballero recordemos también la creación de la tienda «La Galería». Punto de encuentro de los mejores intelectuales donde, como el mismo autor recuerda: «Desde allí lancé tres fabulosos negocios para un inmediato porvenir» (66).

En efecto «La Galería» funcionaba como un centro de difusión de las vanguardias artísticas y del diseño moderno. Entre las actividades que nuestro autor realizaba estaban la exposición y venta de diseño moderno, como proyectos de arquitectura racionalista y muebles inspirados en la Bauhaus. Su interés primario era la promoción de la arquitectura moderna mediante exposiciones y encuentros. Al mismo tiempo el escritor dio a conocer y difundió la artesanía popular española, combinándola con las nuevas tendencias del diseño y, además, organizó actividades culturales relacionadas con el arte, la arquitectura y el cine de vanguardia. En resumen, «La Galería» era mucho más que una tienda: era un lugar donde se vendían objetos de diseño moderno, pero sobre todo se promovían las vanguardias artísticas, se defendía la arquitectura y el mobiliario modernos, se valoraba la artesanía española y se organizaban actividades culturales modernas, vinculadas al arte y al cine.

A propósito de sus intereses regionales como también europeos, Josenia Hervás, en su artículo citado, recuerda que el amigo de Gecé y gran estimador, Ramón Gómez de la Serna, escribía que «Este contraste suyo entre gitanería madrileña con el chispazo de Europa le permite superar las distintas fronteras europeas» (41). Además, el hermanamiento que propició entre Madrid y Barcelona, es decir entre ambas culturas y ciudades, quedó sancionado, como ya se ha dicho, por la presentación, en enero de 1928, en las Galeries Dalmau de la capital catalana de algunos originales de los 63 carteles. Un acto que ha recreado el vínculo cultual entre la vanguardia madrileña y la catalana.

Carteles es un libro que Gecé venía preparando desde 1925, en sintonía con su labor como crítico literario en el periódico *El Sol*. El escritor saludó la apertura de la exposición de Barcelona

con palabras que anunciaban el rechazo del pasado y la afirmación del presente: «Desde la Exposición del Libro Catalán en Madrid –proclamó– se ha roto el antiguo hielo. Hoy existe una atención recíproca, muy viva y llena de esperanza. Ahora es necesario no dejarla morir».

Sobre la especificidad y el significado del nuevo género representado por los carteles informa el propio autor, al definir la publicación como una amalgama entre literatura e imagen, anticipando la escritura del mensaje publicitario moderno, de cuya naturaleza Giménez Caballero era plenamente consciente, como ya ha escrito al comienzo de su prólogo al libro *Carteles*.

En este sentido, el humor y la ironía que expresa el cartel, destinado a presentar la obra de un autor conocido, no solo cumplen una función antiacadémica y antitradicional, sino que expresan también un valor trascendente y alejan el tema de su contexto histórico y geográfico. Además, la experiencia de los carteles, aunque excéntrica, independiente y novedosa en España, contaba con importantes precedentes de la vanguardia francesa. Basta recordar la revista *391*, vinculada a Picabia, que desde 1917 reunió textos del pintor y escritor francés y de Apollinaire, proponiendo nuevos registros verbales y visuales.

El libro de Gecé aparece, sin embargo, diferente y singular, pues anticipa la función propagandística –heredada del futurismo de Marinetti– de un arte destinado a desempeñar una lucha cultural y, poco después, también comercial. La primera de estas funciones sería desarrollada posteriormente por el autor en el libro *Arte y Estado* (1935), que marca, a su manera, la crisis de la vanguardia literaria a favor de la ideología fascista, cuestión estudiada brillantemente por Enrique Selva en su libro *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo* (2000).

En efecto, el cartel posee también una función crítica expresada en forma visual, mediante la técnica del collage de reminiscencias dadaístas y futuristas. En la práctica, sustituye el discurso formulado en términos orales mediante la fuerza y la rapidez de la imagen, su forma, la presencia del color y del signo, utilizados en lugar del análisis y de la hermenéutica textual.

Siguiendo este criterio, Gecé elabora sus *Carteles* reuniendo crítica y retratos de personajes conocidos, a quienes evoca citando

sus obras, como soporte sustitutivo del autor, con el fin de ofrecer una muestra de la mejor producción literaria de la época. Así, por ejemplo, el cartel dedicado a Guillermo de Torre –que ejercía el cargo de secretario de *La Gaceta Literaria* y era uno de sus principales redactores y colaboradores– recuerda su importante libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Del mismo modo, Rafael Alberti es evocado a través de su primera y afortunada colección poética *Marinero en tierra*. También son evidentes las referencias a la poesía de Federico García Lorca, en particular a las obras *Mariana Pineda* y *Don Perlimplín*, así como a sus dibujos, las manolas y todo el «andalucismo» representado por Federico. Se trata de un cartel en el que Gecé mezcla elementos personales, históricos, literarios y pictóricos, unidos por un componente lúdico.

Giménez Caballero también dedica un cartel a Marinetti –y no podía ser de otro modo, dada la admiración que sentía por el padre del futurismo–, recurriendo a la iconografía clásica del movimiento, cuyo motivo central era la idolatría de la máquina. El autor concede al inquieto personaje la decoración de la Orden del Toisón, mientras que los colores que lo rodean, a modo de alegoría religiosa o, mejor aún, patriótica, evocan la bandera italiana. Giménez Caballero reconoce a Marinetti el mérito de haber difundido el nuevo verbo de la vanguardia, representado por el caligrama que sustituye el signo gráfico de la escritura.

Ya Marinetti y el movimiento futurista habían creado las premisas estéticas del vanguardismo al afirmar la necesidad de una revolución estética que precediera a cualquier otra revolución. Pero ¿en qué consistía la revolución vanguardista? Según Giménez Caballero se propone desintegrar la literatura, reduciéndola exclusivamente a la imagen, concentrando el significado en la metáfora; es decir, la vanguardia quiere atomizar la sociedad del mismo modo que la literatura lo hace a través de una subversión. Gecé expresa sus ideas en la entrevista «Entre Góngora y la posmodernidad», en *Punto y Coma* (1986, 5), donde el autor sostiene que la vanguardia española no creó una ruptura absoluta con la tradición, sino que fue un intento de unir innovación y herencia clásica. Para Giménez Caballero, el homenaje a Góngora de 1927

simbolizó esa síntesis entre revolución estética y tradición literaria española, y además afirma que *La Gaceta Literaria* fue un espacio abierto a escritores de diversas tendencias e identidades culturales (catalanes, vascos, sefardíes, iberoamericanos). Pero, añade, la creciente polarización política de finales de los años veinte destruyó ese proyecto y condujo al enfrentamiento previo a la Guerra Civil. Además, aunque el título de la entrevista menciona la posmodernidad, el escritor no desarrolla una teoría sistemática del concepto: la utiliza para defender una cultura menos sometida a las ideologías en cuanto el futuro va a superar las divisiones. El cine, del que Gecé es pionero, constituye un «arte total»[5], comparable a la función integradora que tuvieron las catedrales medievales, al reunir imagen, música y rito colectivo.

Entre los distintos carteles, se distingue el dedicado al gran amigo Gómez de la Serna, quien el 8 de enero de 1930 dedica a Giménez Caballero un homenaje en la sagrada Cripta de Pombo. Dicho cartel describe a Ramón como «un ciclotrón, en explosión continua, alimentado por su pipa y la hélice de su corbata, patillas y bucles nucleares, voz atronadora, ciclotrónica»[6]. En efecto, Ramón es representado como un ciclotrón (la máquina utilizada para acelerar haces de partículas cargadas eléctricamente). Giménez Caballero no pretende hacer una descripción objetiva, sino transmitir la imagen de la personalidad desbordante y creativa de Gómez de la Serna, y lo hace mediante una sucesión de metáforas que lo presenta como una fuente inagotable de ideas, ingenio y energía creadora. Igualmente, la «pipa» es un rasgo inseparable de la persona del escritor, gran fumador, y su corbata, una hélice que impulsa ese movimiento constante, reforzando la sensación de dinamismo. «Patillas y rizos nucleares» es imagen moderna y poderosa de sus rasgos físicos, comparándolos con la energía del

[5] Sobre su interés por el cine, véase, entre otros, Carlos Castilla, «El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero», *Poesía,* 22, 1985, 19-62.

[6] El retrato aparece por primera vez en la serie «Itinerarios jóvenes de España» de *La Gaceta Literaria* (II, 44, 15 de octubre de 1928, 7). En la misma página, Giménez Caballero anuncia que ese texto será publicado en el tercer volumen de su libro *Visitas literarias de España*, dedicado a los escritores jóvenes.

núcleo atómico. Por último, con la descripción de su hablar envolvente, ciclotrónico, su voz se compara con el movimiento de un ciclotrón, sugiriendo una fuerza magnética y un discurso lleno de impulso y velocidad.

A su vez, Ramón, en su reseña del libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, publicada en *Revista de Occidente*, presentaba a Giménez Caballero como un escritor dotado de extraordinaria energía y originalidad**,** ya que posee un impulso creador, capaz de enlazar asuntos muy diversos y de descubrir relaciones inesperadas entre ellos. Esa libertad asociativa convierte su escritura en algo vivo, sorprendente y típicamente vanguardista, aunque le reprocha su tendencia a la «impertinencia». Es el aspecto crítico más importante de la reseña: Ramón afirma que Giménez Caballero, por querer ser siempre ingenioso y brillante, acaba siendo indiscreto con las personas y con los temas. Cuando escribe sobre un autor o un libro, incluso para elogiarlo, suele dejar al aludido insatisfecho ya que presenta observaciones demasiado agudas o irreverentes. Utiliza precisamente la palabra «impertinencia», aunque aclara que no pretende ofenderle. Interpreta esa impertinencia como un rasgo juvenil más que como un defecto permanente**.** Dice que esa iconoclasia es propia de la juventud y que ya empieza a desaparecer. Es decir, considera que Giménez Caballero está evolucionando hacia una escritura más equilibrada sin perder su vitalidad.

Pero, en particular, Ramón ve en el libro de Giménez Caballero una renovación de los tópicos españoles**.** El título del libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen* reúne los tres grandes símbolos del folclore español. Ramón entiende que Giménez Caballero no los trata de forma costumbrista, sino que los somete a una mirada nueva, moderna y experimental, propia de las vanguardias. No hay todavía una condena política**.** Es importante recordar que la reseña es de 1927, antes de que Giménez Caballero se identificara públicamente con el fascismo. Ramón juzga exclusivamente al escritor y al innovador estético, no al futuro ideólogo político. En conjunto, el juicio que transmite Ramón es ambivalente pero claramente favorable. Admira la imaginación, la audacia y la capacidad renovadora de Giménez Caballero, aunque

advierte que su deseo constante de sorprender puede convertirlo en un escritor excesivamente provocador. Para Ramón, ese exceso forma parte de una etapa de juventud y constituye casi el precio de una creatividad excepcional; para el autor de la greguería, Giménez Caballero es un escritor de vanguardia prometedor, antes de que su evolución hacia el fascismo modificara radicalmente la percepción que tuvieron de él muchos de sus contemporáneos.

Nuestro escritor vuelve a abordar la problemática del arte moderno en su libro *Arte y Estado* (1935), donde, en la sección inicial «El arte y la máquina», señala formas y expresiones distintas del canon previamente consagrado por la Bienal de Venecia (junio de 1934), centrado exclusivamente en la pintura y la música. Giménez Caballero las denomina disciplinas mixtas y son el cine, la radio, las artes gráficas y de propaganda, como la prensa ilustrada y los carteles. De ahí su pregunta retórica: «¿Qué puede la pintura frente a las composiciones, mágicas y dinámicas, del cinema? ¿O frente a los sistemas gráficos de reproducciones plásticas? Pensad, por ejemplo, en el *cartel*. En el fotomontaje. En el huecograbado. En el tecnicolor» (2009, 127). Además, a diferencia de las estéticas de los nuevos movimientos de vanguardia, que negaban el clasicismo y las artes tradicionales, Gecé es favorable a un proceso de integración entre pasado, modernidad y lo que percibe como un posible futuro. Así describe la nueva experiencia artística realizada mediante los carteles:

> Soy un apasionado del *Cartel*. Hasta el punto de que tengo todo un libro sobre ellos. Y uno de mis libros más entusiastas. Puesto que introdujo en el mundo literario la iniciativa de una *crítica de libros* y *de autores* en la forma plástica, rápida y sintética que dan los carteles a otros fenómenos de la producción humana (2009, 127).

Asimismo, con ocasión de la sucesiva exposición de los *Carteles* en Madrid, el escritor ilustra el proceso de elaboración del cartel, tomando como ejemplo la situación de la literatura de vanguardia en España, que representa en el cartel «Universo de la literatura española contemporánea». Se trata del dibujo de un mapa geográfico donde, mediante una serie de coordenadas celestes,

vagan planetas, satélites, astros y cometas que representan las obras y aventuras literarias más relevantes de los protagonistas de la vida literaria española.

Recepción crítica del libro *Carteles* y de la exposición

Sebastià Gasch, entre los primeros de la crítica oficial, aborda, en *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928, 4), la obra gráfica y visual de Gecé con motivo de la exposición de «Carteles literarios» en las Galeries Dalmau de Barcelona, que considera una de las manifestaciones más originales de la nueva sensibilidad de vanguardia. Destaca que estas obras no son simples carteles publicitarios, sino una forma inédita de crítica visual en la que texto, tipografía, imagen y composición gráfica se integran para condensar, de manera sintética y dinámica, la personalidad de un escritor o el significado de una obra literaria. Además, el crítico del arte catalán subraya que Gecé sustituye el comentario discursivo por una representación visual inmediata, acorde con los lenguajes modernos del collage, la publicidad y la cultura urbana. La reseña insiste en el carácter innovador de esta fusión entre literatura y artes plásticas, valorando los carteles como un ejemplo de la renovación estética impulsada por las vanguardias y como una contribución decisiva a la modernización de las formas de comunicación artística en España.

Esta síntesis crítica refleja bien el núcleo del texto de Gasch: la legitimación de los carteles de Gecé como una modalidad de crítica literaria visual, basada en la síntesis**,** la inmediatez expresiva y la convergencia entre palabra e imagen: rasgos que el propio Gecé reivindica como definitorios de sus «carteles literarios». El crítico no analiza cartel por cartel, sino que aprovecha la exposición para reivindicar la modernidad artística de Barcelona. Por lo tanto, la exposición aparece como prueba de que la vanguardia española podía dialogar con las corrientes europeas. Además, el tono de la reseña es deliberadamente polémico: Gasch contrapone el dinamismo artístico de Barcelona a la imagen de Madrid, más conservadora en materia de artes plásticas, aunque

reconoce el papel desarrollado por *La Gaceta Literaria*, como puente entre ambas ciudades.

En conjunto, el artículo no es solo la crítica de una exposición, sino también un manifiesto en favor de la modernidad artística y del papel de Barcelona como centro de la vanguardia española en ese momento. Además, es la defensa del arte moderno, abierto a las tendencias internacionales (cubismo, surrealismo y otras vanguardias), frente al academicismo y al regionalismo artístico. En definitiva, el crítico catalán presenta la muestra como una prueba de que existe una nueva generación de artistas españoles plenamente integrada en el movimiento europeo de vanguardia.

También Lluís Montanyà publicó en catalán, en la revista de vanguardia *L'Amic de les Arts* (31 de marzo de 1928), una interesante reseña sobre los «Carteles literarios», poco después traducida y reproducida en español en *La Gaceta Literaria,* donde el crítico destaca algunos aspectos peculiares del libro, característicos de la naturaleza del arte moderno, orientados hacia la rapidez y la síntesis. No es casual que pocas semanas antes Dalí –quien comparte con Giménez Caballero varios temas[7]–, Gasch y el propio Montanyà publicaran el célebre *Manifest Groc* (marzo de 1928), donde exaltaban precisamente la publicidad, el jazz, el deporte, el cine y los objetos de la vida moderna, como modelos de una nueva sensibilidad. Es decir, también para Montanyà el cartel es un medio para comunicar mediante un mensaje visual, en cuanto el elemento gráfico, más que subordinado, se convierte en una nueva forma que facilita la comprensión del contenido a través del ensamblaje de escritura y dibujo, que son valores estéticos intrínsecos, independientes del contenido de la obra.

Montanyà examina varios aspectos fundamentales de los *Carteles*, cuya función era «actuar como respuesta gráfica inmediata, en la cual se esquematizan los puntos esenciales de la obra o del artista que es objeto de la glosa». En lugar de escribir un ensayo

[7] Véase el interesante, aunque breve artículo de Rafael Santos Torroella, «Giménez Caballero y Dalí: influencias recíprocas y un tema compartido», *Anthropos*, 84, mayo de 1988, 53-56, que estudia la relación artística compartida por los dos autores.

convencional, Ernesto Giménez Caballero condensaba su interpretación en una composición visual donde texto, dibujo, tipografía y disposición espacial transmitían una idea de un solo golpe de vista. Montanyà entendió que el cartel no ilustraba un texto previo, sino que era el propio juicio crítico, la forma visual de una opinión, en lugar de un juicio discursivo. Esto suponía desplazar la crítica desde la argumentación lineal hacia una forma sintética y casi instantánea de comunicación.

Además, Montanyà apreciaba que cada cartel reducía una personalidad, una obra o una idea a unos pocos elementos y signos esenciales. Esa economía expresiva coincidía con uno de los ideales de las vanguardias: eliminar lo accesorio para conservar únicamente la estructura significativa, la simbiosis entre literatura y artes plásticas**.** Los carteles mezclaban recursos de la publicidad, el diseño gráfico, la caricatura, la poesía visual y el ensayo. Para el crítico, esa hibridación era precisamente una de sus mayores virtudes: el resultado no pertenecía exclusivamente a ninguna disciplina, sino que constituía un objeto artístico autónomo.

Otra reseña importante es la de Antonio Espina, publicada en *La Gaceta Literaria* (15 de enero de 1928, 5), con motivo de la exposición de los «Carteles literarios». Espina escribe que son el resultado de una «mezcla de literatura y plasticidad; de anuncio y biografía, de banderola y aleluya, de luz y de pregón, públicamente, expresivamente moderno». Además, pone de relieve la rapidez expresiva, el carácter moderno y vanguardista del procedimiento y, en particular, subraya la relación entre crítica, publicidad y creación artística. Y, sobre todo, ve esta experiencia gráfica como un género nuevo, a medio camino entre la literatura y la publicidad, y que describe como «algo de anuncio eléctrico con lámparas de colores». Con esta imagen, Espina quiere destacar que los carteles de Gecé poseen un estilo llamativo y luminoso, como los anuncios eléctricos de la época; un lenguaje moderno y dinámico, basado en el impacto visual y la rapidez de la impresión, más que en una descripción clara y pausada. El crítico destaca la rapidez expresiva y el carácter sintético de la nueva experiencia artística de Giménez Caballero, que no tanto desarrolla un tema, sino que produce un impacto inmediato. Espina afirma que Gecé

introduce una forma de crítica propia de la sensibilidad contemporánea, basada en la imagen que mezcla literatura y artes plásticas. El artículo suele citarse como la valoración más favorable de la exposición. Se trata de un comentario breve pero muy lúcido, donde el autor afirma que la función del cartel consiste en ofrecer «una respuesta gráfica inmediata», que esquematiza los rasgos esenciales de un autor o de una obra. Es decir, entiende el cartel como una imagen visual condensada más que una ilustración reveladora «de una cultura y de una erudición formidables, disimuladas bajo una sonrisa clownesca. Auto-irónica» (Montanyà, 1928). Una interpretación que destaca algunos aspectos peculiares del libro, característicos del arte moderno, orientado hacia la rapidez y la síntesis: un medio para comunicar mediante un mensaje visual, y en que el elemento gráfico, más que subordinado, se convierte en una nueva forma expresiva que facilita la comprensión del contenido a través del ensamblaje de la escritura y el dibujo, valores estéticos intrínsecos, independientes del contenido de la obra.

Otra reseña interesante, titulada «Carteles y pasquines», es la de Benjamín Jarnés y constituye un importante comentario crítico sobre el libro de Giménez Caballero, y es un texto publicado en *La Gaceta Literaria* (1 de agosto de 1927, 4). Se trata de un artículo breve, pero muy significativo –aunque no exento de reservas– con que el autor analiza las búsquedas y conquistas estéticas de la vanguardia, en cuanto considera el «cartel» una manifestación artística moderna: condensada, visual, enérgica y capaz de sugerir mucho con pocos elementos. El «pasquín», en cambio, simboliza la deformación polémica o panfletaria, donde predomina el ataque personal y el efectismo.

Jarnés interpreta los carteles de Giménez Caballero como una forma de crítica basada en la síntesis visual, más que en la exposición discursiva tradicional. Destaca el carácter moderno, dinámico y publicitario del procedimiento, ya que el cartel sustituye el largo ensayo por una imagen crítica inmediata, y donde el contraste entre «carteles» y «pasquines», como reza el título de la reseña, sirve para distinguir la auténtica creación vanguardista de la simple provocación o del ataque panfletario.

El elogio de Jarnés se dirige al cartel como género innovador, mientras que el pasquín presenta el riesgo de degradar esa innovación en mera polémica. En definitiva, su reseña subraya la capacidad de Giménez Caballero para condensar la obra de un autor y su experiencia literaria en un esquema gráfico, aunque deja entrever que la rapidez del procedimiento puede conducir a simplificaciones excesivas. En conjunto, Jarnés considera que el cartel constituye un experimento original dentro de la renovación crítica de finales de los años veinte, y ve el libro de Gecé como una manifestación ejemplar de la vanguardia española: una fusión de literatura, artes plásticas, publicidad y crítica, que rompe con las formas tradicionales de presentar y comentar los libros. Para él, el cartel literario no es un simple reclamo comercial, sino una nueva forma de creación artística y de interpretación de la literatura.

La importancia de la reseña de Jarnés radica en que además el autor documenta la recepción inmediata de los carteles dentro del círculo de la vanguardia española. En 1927 Jarnés todavía veía en Giménez Caballero principalmente a un innovador estético; la posterior evolución política de este último hacia el fascismo pertenece a una etapa posterior y por lo tanto no condiciona el juicio expresado por Jarnés en su artículo «Carteles y pasquines».

De particular interés es igualmente la reseña del gran crítico literario Andrenio[8], seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero, aparecida en *El Sol* (3 de mayo de 1927), favorable a la publicación del libro, pero bastante crítica contra el uso del seudónimo «Gecé», utilizado por el autor. Escribe Andrenio:

[8] El nombre Andrenio deriva del protagonista de la novela alegórica *El Criticón* de Baltasar Gracián y representa al hombre natural e instintivo, en contraposición a Critilo, símbolo de la razón. Aquí no debe confundirse con el mismo seudónimo empleado por el crítico Andrés González Blanco. Como es bien conocido, Salvador Dalí, en una carta dirigida a Pepín Bello en la que critica duramente *Romancero gitano*, compara al poeta granadino con ese Andrenio, representante de una crítica literaria ajena a la modernidad y hostil a las nuevas vanguardias artísticas, y que incluye entre los «Putrefactos», denominación con la que Dalí, Lorca, Buñuel y Pepín Bello ridiculizaban a quienes consideraban exponentes de una cultura anticuada, académica y convencional.

> Pero ¿a qué busca Giménez-Caballero un casi anonimato ilusorio con ese horrible seudónimo *Gecé*, de marca de ropa? Conserve su firma, que debutó con un libro valiente y arriesgado, o si lo prefiere, busque otro seudónimo más acomodado a la estética del cartel y a cualquier estética que no sea la de la ropa blanca.

A cuya crítica nuestro autor responde, acudiendo a su ironía, siempre en las páginas de *El Sol* (19 de mayo de 1927):

> Me extrañó mucho su lamento en lo que atañía al hecho de que uno usase seudónimo. No tanto en lo de que este seudónimo fuera el concreto de *Gecé*. ¿No iba a extrañarme de que protestara del «seudónimo» quien más con frecuencia lo utiliza? ¿No iba a sorprenderme que Gómez de Baquero –querido Andrenio– reprochara a los demás el pecado que él ejercita, como virtud, cotidianamente? La actitud resultaba algo absorbente, arbitraria. No hagan los demás lo que yo hago. Lo que quiero para mí, no lo quiero para los demás. Moral egolátrica y antievangélica.
>
> Andrenio: ¿Por qué no iba a tener uno también derecho al seudónimo? ¿Por qué? Sobre todo cuando para responder a ese *porqué* poseía una cierta serie de proposiciones (expuestas ya en parte en el libro) y siempre aptas a la reiteración.
>
> Sería de desear que, en la próxima carta que usted me escriba –en contestación a ésta (y para ello, si gusta, le ofrezco *La Gaceta Literaria*) justificando su propio seudónimo–, acertase a expresar el origen de *Andrenio* con la claridad que yo aspiro a derramar ahora en la justificación de ese *Gecé* que tanto siento le haya disgustado (1).

Y más adelante añade:

> Mi crítica yo la he puesto a este servicio: en la modalidad sintética del «Cartel», instrumento literario

> para masas. Por tanto no podía menos de abreviar mi nombre en la sencillez mediévica de los imagineros: con unas simples iniciales. […]
>
> Volvemos al triunfo algebraico de la inicial. Volvemos a las marcas de la ropa. Usted temía, querido Andrenio, que yo me ofendiera porque *Gecé* pareciese una marca de ropa. Es mi mejor éxito el que usted lo haya así calificado (1).

Gómez de Baquero responde con otro artículo, titulado «Los seudónimos», publicado siempre en *El Sol* (26 de mayo de 1927), una réplica dentro de la controversia, que defiende el uso de los seudónimos literarios y distingue entre el suyo, como firma literaria, y el convertido en una estrategia de propaganda o de creación de un personaje público. Se trata de una respuesta directa a los argumentos de Giménez Caballero sobre la identidad del escritor moderno y la función de los nombres literarios.

Siempre a propósito de *Carteles*, que aquí nos interesa, vale la pena escuchar lo que el mismo Gecé escribe en el prólogo de su libro, en que defiende el uso de su seudónimo:

> El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar –ya sin la hipocresía antigua– despreocupada, profundamente, el cubo del agua y del jabón.
>
> De ahí la alegría nueva como de juglar, de frailecillo bueno que trae el cartelista. De ahí su afición al seudónimo. Al seudónimo, al apodo, a ese supernombre que reservará al nombre civil para labores sociales de otro género (y al prenombre, según yo, para solo la familia y los íntimos amigos) (a, 16).

Después, en la *Revista de las Españas* (abril-mayo de 1928) sale un largo artículo del crítico Manuel Abril, «Los carteles

literarios de «Gecé», en que el autor analiza el libro de Giménez Caballero, que presenta como una innovación artística, la cual rompe con las formas tradicionales de la literatura y propone un lenguaje visual completamente nuevo. Escribe:

> Están en un error los artistas de avanzada que, pretendiendo ir al *tempo* de su tiempo, quieren, para remozar la poesía, dar a sus poemas articulaciones de jazz, o evocar maquinarias de estos tiempos, o dar saltos de cine en las metáforas… Estaremos en el siglo del avión y del deporte; lo estaremos, quizás, hasta el punto de que el poeta se declare deportista; pero, si eso es verdad, hagámonos deportistas y aviadores. El modo mejor de manifestar nuestro entusiasmo por las máquinas debe ser el de utilizarlas. Cantar el dinamismo estando quietos, o es una impostura o es una tontería (177).

Abril explica que los carteles de Gecé no deben entenderse como simples anuncios o ilustraciones decorativas. Su finalidad consiste en traducir visualmente el espíritu de un escritor, una obra o una corriente literaria, sintetizando en una sola imagen sus rasgos esenciales. En lugar de representar escenas narrativas, estos carteles condensan ideas, emociones y conceptos mediante símbolos, signos gráficos, tipografía, colores y composiciones de gran dinamismo. El autor considera que esta capacidad de síntesis constituye el principal valor de la propuesta. Para Abril, Gecé logra crear un nuevo género artístico situado entre la pintura, el diseño gráfico, la publicidad y la crítica literaria; el cartel deja de ser un objeto comercial para convertirse en una auténtica interpretación intelectual de la literatura.

Abril sitúa esta obra dentro del clima renovador de las vanguardias europeas, señalando su relación con movimientos como el futurismo, el constructivismo y las nuevas tendencias del diseño moderno. Sin embargo, aclara que Gecé no se limita a imitarlos, sino que adapta esos recursos a un contexto español, creando un lenguaje propio que une modernidad estética y cultura literaria.

Otro aspecto destacado es la importancia concedida al valor comunicativo de la imagen. Abril observa que en el cartel el espectador recibe de manera inmediata una impresión intelectual y emocional de la obra o del autor representado. El cartel funciona como una especie de «crítica visual», capaz de expresar en pocos elementos lo que un ensayo necesitaría desarrollar en numerosas páginas.

El crítico además subraya el carácter experimental de estos trabajos. Los carteles crean, combinan letras, palabras, figuras geométricas, fotografías, dibujos y colores planos, eliminando cualquier elemento superfluo. Esta economía de medios responde al deseo de alcanzar la máxima eficacia expresiva. La composición se basa en el equilibrio entre imagen y texto, donde ambos elementos forman una unidad inseparable.

A lo largo del artículo, Abril insiste en que el verdadero interés de los carteles reside menos en su perfección técnica que en la originalidad de la idea. Considera que son y representan una nueva forma de entender la creación artística, donde la imaginación y la capacidad de síntesis prevalecen sobre el realismo o la representación tradicional. El autor aprecia igualmente la dimensión cultural de la iniciativa, ya que los carteles acercan la literatura al gran público mediante un lenguaje visual moderno y atractivo, favoreciendo el diálogo entre distintas disciplinas artísticas. En este sentido, entiende que Gecé actúa como intermediario entre la creación literaria y las nuevas formas de comunicación visual propias del siglo XX.

El tono general del artículo es claramente elogioso. Manuel Abril reconoce en Gecé un creador inquieto, innovador y plenamente identificado con el espíritu de la modernidad. Aunque admite que estas propuestas pueden resultar desconcertantes para un público acostumbrado al arte académico; pero sostiene que precisamente esa ruptura constituye su mayor mérito y su aportación es más significativa en el panorama artístico español en cuanto, con referencia a los carteles, es fruto de invención o lectura moderna de las obras literarias de su época, y se distingue profundamente de un juicio literario tradicional. En definitiva, Manuel Abril, más allá de comentar una exposición concreta,

reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje visual para interpretar la literatura y anticipa el creciente protagonismo que el diseño gráfico, la tipografía y la comunicación visual adquirirían a lo largo del siglo XX. Por tanto, el artículo representa un importante testimonio de la recepción crítica de las vanguardias españolas y del reconocimiento que, en 1928, alcanza la innovadora producción artística de Ernesto Giménez Caballero.

También Juan Ramón Jiménez en sus «Caricaturas líricas» habla de la obra literaria de Gecé en revistas y periódicos durante las décadas de 1920 y 1930, que sucesivamente incorporó en el libro *Españoles de tres mundos* (1942), donde el Andaluz Universal no pretende hacer una biografía, ni expresar un juicio político, sino captar la esencia de una personalidad mediante imágenes de cuño futurista y vanguardista en general. Escribe:

> Escurridizo, tirante, ubicuo este madrileño futurero, fotografiado siempre desde sitio atrevido; perfil y frente a un tiempo, con vagos lentes equilibrados no se sabe en qué arista o qué plano; práctico efectista de segundo cubismo superponedor. Subido y rasero, subrealista y romántico, evadiente y en su lugar, «Gecé», estático ante uno, explosivo ante sí, dentro de sí, alrededor de sí, se dispara sentado. ¡Ahí va! ¿Corren los perros, los ratones, los gatos de la biblioteca? Él se ríe bonachero de cejas, compadre: ¡Vamos, que estoy aquí, señores! (165)

Como se ve, no es un homenaje complaciente, sino un retrato de gran finura psicológica. Según ocurre en muchas de sus semblanzas, Juan Ramón evita el ataque directo y construye una imagen donde la admiración por la inteligencia del retratado convive con una crítica a su temperamento. En efecto presenta a Giménez Caballero como un espíritu extraordinariamente imaginativo, inventor de formas nuevas, pero al mismo tiempo dominado por el afán de sorprender y de convertir la literatura en espectáculo. Reconoce su capacidad de síntesis visual y su intuición para descubrir las corrientes de la modernidad, pero deja entrever

que esa brillantez corre el riesgo de sacrificar la profundidad y el equilibrio estético.

Desde una perspectiva histórica, el juicio de Juan Ramón resultó también premonitorio. En 1931 Giménez Caballero ya estaba orientándose hacia el fascismo y alejándose del espíritu plural de *La Gaceta Literaria*. Juan Ramón percibió esa deriva como una subordinación de la creación artística a la propaganda ideológica, algo incompatible con su concepción de la poesía como búsqueda de verdad y de belleza.

En consecuencia, la caricatura puede leerse como un retrato doble: celebra el ingenio del creador de los carteles literarios, pero advierte que una inteligencia tan brillante puede perder su libertad cuando la provocación y la ideología sustituyen a la exigencia estética. En efecto, Juan Ramón presenta a Giménez Caballero como un hombre de energía desbordante, incapaz de permanecer quieto, siempre inventando proyectos e iniciativas. Un espíritu vanguardista, fascinado por la novedad, la velocidad y el cambio. Un escritor de gran talento imaginativo, brillante e ingenioso, con una extraordinaria capacidad para contagiar entusiasmo. En fin, una personalidad excesiva y teatral, que convierte la vida y la literatura en una representación continua. Un intelectual, cuya fuerza creadora parece impulsada más por el ímpetu y la intuición que por la serenidad o la reflexión profunda.

El tono del retrato es ambiguo. Juan Ramón admira su vitalidad y su capacidad de innovación, pero al mismo tiempo deja entrever que esa energía puede resultar dispersa, extravagante e incluso superficial. No lo ridiculiza, pero sí insinúa que vive demasiado entregado al movimiento y a la provocación. De todos modos, hay que recordar además que esta caricatura refleja al Giménez Caballero de la época de las vanguardias, cuando dirigía *La Gaceta Literaria*. Más tarde, tras su adhesión al fascismo, Juan Ramón cambió radicalmente su opinión sobre él y sus comentarios posteriores fueron mucho más críticos.

Giménez Caballero y el fascismo italiano

Con el estallido de la Guerra Civil, el rico patrimonio de hombres, ideas y experiencias culturales se dispersa y se transforma. La poesía alterna un retorno a lo humano contemplativo con el compromiso cívico y la denuncia política; mientras que el teatro, con la victoria del franquismo y la restauración de la cultura tradicional, privilegia el «género chico» (breves espectáculos de carácter cómico acompañados de música), con el propósito de satisfacer el gusto del público burgués y provinciano. Surgen después nuevas generaciones de escritores y artistas, divididas entre dos épocas turbulentas: la anterior y la posterior a Franco. Es durante este periodo que la relación de Giménez Caballero con el fascismo italiano se transforma de una simple admiración política en una relación intelectual, personal y cultural muy intensa. De hecho, suele considerársele el primer intelectual español que defendió públicamente el fascismo como una doctrina para España. En particular un viaje a Italia en 1928 cambió profundamente su orientación política. Allí entró en contacto con destacados intelectuales del régimen de Benito Mussolini, entre ellos Giuseppe Bottai, Giovanni Gentile, Filippo Tommaso Marinetti y Curzio Malaparte. Lo que le impresionó del régimen italiano no fue únicamente su autoritarismo. Según los historiadores, le atrajeron especialmente la movilización política de las masas; el nacionalismo entendido como fuerza revolucionaria; la idea del Estado como principio integrador de la nación; el proyecto de una renovación espiritual de Europa bajo el liderazgo de Roma. Para Gecé, el fascismo no era un fenómeno exclusivamente italiano, sino la expresión política de una nueva civilización latina y católica. Llegó incluso a definirlo como una «nueva catolicidad» destinada a unificar Europa bajo la inspiración de Roma.

En esta nueva conversión tuvo un papel importante la relación de nuestro autor con Curzio Malaparte, al cual dedicó textos, como «Carta a un compañero de la Joven España» (1929), que funcionó como prólogo a su traducción al francés del libro del escritor italiano *L'Italie contre l'Europe*, que Giménez

tituló *En torno al casticismo de Italia,* donde presenta la Italia de Mussolini como un ejemplo de regeneración nacional y política. En fin, un prólogo considerado una auténtica declaración política, o mejor, el primer manifiesto intelectual del fascismo español. Por lo tanto, no se trató únicamente de una influencia libresca.

Es decir, Malaparte, que había sido en su mocedad vecino de la mujer italiana del escritor español en la ciudad toscana de Prato, fue una de las principales puertas de entrada de Giménez Caballero al universo intelectual del fascismo italiano. Sus escritos le proporcionaron un lenguaje y una interpretación del fascismo como movimiento revolucionario, nacional y latino. Sin embargo, mientras Malaparte con el tiempo acabó distanciándose de la ortodoxia fascista, Giménez Caballero evolucionó hacia una adhesión mucho más estable: frecuentó los ambientes intelectuales fascistas italianos y cultivó relaciones personales con figuras del régimen e hispanistas afiliados, entre los cuales se distingue el conocido hispanista Carlo Boselli, autor de gramáticas y diccionarios españoles. Además, tradujo *Roma Madre* de Ernesto Giménez Caballero, con el título *Roma risorta nel mondo* (Milán, Hoepli, 1938), que aparece antes de su publicación española (Madrid, Ediciones Jerarquía, 1939). El cambio del título no parece casual: *Roma Madre* encaja mejor con el lenguaje simbólico e ideológico que Giménez Caballero utiliza en esos años, mientras que el título italiano enfatiza la idea de la Roma fascista como renacimiento universal. Los estudios sobre la obra indican que ambas ediciones corresponden al mismo proyecto intelectual, aunque con adaptaciones distintas para el público italiano y español. De todos modos, se trata de un ensayo de exaltación de Roma y de la Italia fascista, escrito desde la perspectiva ideológica de Giménez Caballero. La traducción de Boselli no fue un trabajo mecánico: en su correspondencia privada confesó que le costó mucho esfuerzo remendar el texto, verificar citas y corregir numerosos errores e imprecisiones del original. Aquí su carta inédita[9] enviada a Gímenez Caballero con las pruebas del libro para que el autor las lea y revise

[9] Doy mis gracias a Enrique Selva por el envío de la carta.

mi descanso es pelear

Milán, 20 de octubre de 1937/XV

Mi querido amigo Giménez Caballero:

Le confirmo mis cartas 24 de septiembre y 8 de octubre, y postal del 18 de octubre. Supongo en su poder las pruebas de imprenta que le envié certificadas, hasta la página 272 inclusive. Hoy le mando, también certificadas, las últimas pruebas –páginas 273-327, rogándole las corrija y me las devuelva a lo más pronto posible. Cuanto más pronto las recibo –mejor si por avión– más pronto saldrá el libro.

Le adjunto unas notas referentes a puntos dudosos, rogándole me los aclare, dándome rápida contestación.

Su tío, Sr. Negri, ha tenido la bondad de telefonearme esta mañana comunicándome de parte de su Señora la noticia recibida de V., que mi cancillería es cosa segura. ¡Mil gracias por su valiosa intervención! ¡Cuánto me alegro!

Sé que el Conte Merello se queda por ahora en Roma. ¿Sabe V. cuándo tomará posesión del Consulado?

Muy agradecido le saluda

su afmo amigo
Carlo Boselli

¡ARRIBA ESPANA!

Gecé sobre su libro *Carteles*

En una publicidad de su libro *Carteles*, aparecida en *La Gaceta Literaria* (1 de marzo de 1927, 4), se podía leer: «¡Novedad! […] Renovación de la crítica literaria. La crítica hacia el futuro. Gran formato. Láminas en colores. Libro para leerlo en facistol», donde el escritor declara su propósito: sustituir la crítica literaria tradicional por una forma visual, tipográfica y vanguardista,

influida por el futurismo y el cartelismo. Todo eso coincide con las características materiales de la obra, editada en un formato excepcionalmente grande (aprox. 33,5×24,5 cm), con abundantes láminas y composición gráfica. De hecho, reseñas del momento como estudios posteriores sobre la obra recuerdan precisamente ese eslogan publicitario y explican que el gran tamaño justificaba la broma de que debía leerse «en facistol». Estamos hablando de un espíritu abierto hacia la modernidad y la ruptura de los cánones artísticos y literarios del pasado; el mismo escritor declara su ansia de renovación y modernidad, así como su interés por el cine en el panorama bastante incierto y confuso, en parte aún ligado a la tradición. Es el autor que en varias ocasiones reivindica su protagonismo en defensa de la modernidad. En una entrevista de 1978 afirma:

> Pero yo inserté algo que esos periódicos no poseían: visión política y cultural. Ante todo, un enlace de generaciones: la del 98, la de 1914 o de la Gran Guerra, cuyo final daría un título bélico a la nuestra del 27 «vanguardista». Después puse un ímpetu nacional y aún imperial a potenciar las regionalidades y nacionalidades ibéricas (Portugal, Cataluña, Vasconia, Galicia…) admitiendo sus lenguajes tradicionales. Luego ampliando a toda América nuestra acogida. Y aún a los sefardíes que hablaban nuestro viejo castellano. Y recorriendo en *Circuito imperial* (así titulé mi libro, publicado por *La Gaceta* en 1929) nuestros antiguos dominios europeos. (Rivas, 1978, 1).

Siempre a propósito de *Carteles*, el mismo Gecé escribe en «Contraseña biográfica del guía»:

> *Carteles* era un libro grande, con pretensión de crear un nuevo género de crítica literaria: el cartel, síntesis literaria que me condujo hasta el grafismo. En efecto: en Barcelona inauguré una exposición de carteles literarios que fue adquirida como la de un pintor (Selva, 1988, 5).

Las recepciones de hoy

El interés hacia los carteles de Giménez Caballero sigue en el tiempo, como muestra su publicación en 1986 en la revista *Poesía* del Ministerio de Cultura, como igualmente no para la atención de la crítica hacia el libro. En particular nos limitamos a recordar los dos artículos, relativos al tema, presentes en el catálogo *Madrid-Barcelona. Carteles literarios de Gecé* (1994), editados por la Universitat de Barcelona y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el de Juan Manuel Bonet, titulado sencillamente «Cartel Gecé», que presenta a Ernesto Giménez Caballero como una de las figuras más originales y contradictorias de las vanguardias españolas, aunque su obra y su personaje resultan todavía difíciles de juzgar:

> Dos libros publicados este año, y bien distintos entre sí, como son *Las palabras de la tribu* de Umbral y *Las armas y las letras* de Trapiello, permiten comprobar que el fundador de *La Gaceta Literaria* sigue en el purgatorio. El primero lo despacha calificándolo de «Ramón Gómez de la Serna sin talento» y de «Groucho Marx del fascismo español». El segundo, aunque elogia *La Gaceta Literaria*, descalifica la literatura de su director, comparándola un poco en la línea de la «caricatura lírica» que le dedicó Juan Ramón en *Españoles de tres mundos* con una complicada maquinaria (3).

A continuación, siempre Bonet habla del personaje como impulsor de la modernidad cultural en España mediante iniciativas como *La Gaceta Literaria* y su experimentación con nuevas formas de expresión. El artículo se centra naturalmente en el libro de los *Carteles* de Giménez Caballero, realizados entre 1925 y 1927, que Bonet interpreta como una forma innovadora de crítica literaria. En lugar de escribir reseñas convencionales, Gecé condensa su interpretación de un escritor o de una obra en una composición visual donde conviven palabras, dibujos, símbolos, tipografías y referencias culturales. Por lo tanto, el cartel funciona así como una

«crítica gráfica», capaz de sintetizar la personalidad y la producción de cada autor. El ensayo sitúa en el contexto de las vanguardias europeas el libro de los carteles, donde confluyen diversas influencias: los caligramas de Guillaume Apollinaire; las «parole in libertà» del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti; el collage y la integración de texto e imagen desarrollados por artistas como Francis Picabia; el lenguaje gráfico de la publicidad y la prensa moderna.

Otro aspecto importante que Bonet señala son los carteles como documentos privilegiados de la Edad de Plata de la cultura española. En ellos aparecen escritores, filósofos y artistas, ofreciendo una especie de mapa visual de la vida intelectual española de los años veinte. Finalmente, sostiene que estos trabajos, aunque poco comprendidos en su momento, anticipan formas contemporáneas de comunicación visual en las que imagen y texto se integran para transmitir una idea crítica de manera inmediata. Por ello reivindica los carteles de Gecé como una aportación singular tanto a la literatura como al diseño gráfico y a la historia de las vanguardias españolas.

Sigue en el catálogo el artículo «Carteles literarios de Gecé» de Martí Peran, que interpreta esta nueva experiencia literaria no a través de simples anuncios o ilustraciones, sino con una forma nueva de escritura visual propia de las vanguardias de los años veinte. Entre sus ideas principales el crítico destaca que:

> En estos carteles, además, se hace muy visible el interés de Gecé por incorporar materiales diversos a la composición hasta convertirlos en un auténtico lugar de reunión de fragmentos; trozos de realidad que no sirven a ninguna función representativa o simbólica, sino que se exhiben como testimonios fieles de alguno de los asuntos que se quiere destacar. De ahí que en cierta ocasión el mismo Gecé definiera los carteles como «ensayos de post-expresionismo embalado, utilizando para la expresión de un objeto su fenomenalidad más cruda y más directa» (17).

Peran destaca que el cartel sustituye el discurso largo por el impacto inmediato de la imagen y de palabras aisladas. Giménez Caballero quiere que la literatura funcione con la rapidez y la fuerza visual de la publicidad, el cine y la tipografía moderna. Por tanto, estos carteles anticipan aspectos de su pensamiento posterior, cuales: la preferencia por la comunicación visual, la simplificación de los mensajes y la idea de movilizar al espectador mediante imágenes contundentes. En definitiva, el cartel sustituye al discurso largo por el impacto inmediato de la imagen y de palabras aisladas; anticipa aspectos del pensamiento posterior del escritor.

Además, el crítico sostiene que Gecé transforma el comentario literario tradicional en una imagen sintética**,** donde palabras, tipografías, fotografías, dibujos y signos gráficos se combinan para condensar una interpretación de un autor o una obra. El cartel deja de ilustrar un texto para convertirse en el propio discurso crítico.

Para Peran los carteles incorporan recursos propios del anuncio comercial, del periódico y del diseño gráfico para acercar la literatura al espacio urbano, rompiendo las fronteras entre la alta cultura y la cultura visual moderna. En conjunto, son un experimento pionero que anticipa formas contemporáneas de comunicación visual y demuestran cómo la crítica literaria puede expresarse mediante imágenes, tipografía y montaje, sustituyendo el discurso analítico por una síntesis gráfica de gran fuerza expresiva. Peran también señala que existe una continuidad entre los carteles vanguardistas de los años veinte y la evolución ideológica de Giménez Caballero hacia el fascismo. Es decir, no considera que haya una ruptura absoluta entre ambas etapas, sino que algunas de las ideas sobre el poder de la imagen ya estaban presentes en sus primeros carteles y después fueron reutilizadas con fines políticos.

Igualmente, Fabio Rodríguez Amaya analiza el libro de Giménez Caballero en su artículo «Los Carteles Literarios de Giménez Caballero (Gecé), fruto de invención y crítica entre *ludus*, poesía y pintura» (2000), como una innovadora forma de crítica y difusión de la literatura de vanguardia, que combinan imagen y

texto para representar visualmente las relaciones entre autores, movimientos y obras; destaca su influencia del futurismo y de las nuevas formas de comunicación de los años veinte.

También Andrew A. Anderson en su libro *El veintisiete en tela de juicio* (2005), analiza el cartel «Universo de la literatura española contemporánea», que representa la literatura española de la época, en el que aparecen escritores, revistas, instituciones y diferentes grupos literarios. Anderson utiliza este cartel para cuestionar la visión tradicional de la Generación del 27 como un grupo cerrado y homogéneo. Los poetas que posteriormente identificamos como miembros del 27 aparecen relacionados con escritores de generaciones anteriores, como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Baroja o Valle-Inclán, y con figuras como Ortega y Gasset. La imagen del cartel demuestra que los jóvenes escritores del 27 formaban parte de un panorama cultural mucho más amplio, en contacto con diferentes tendencias, revistas y movimientos literarios. Por ello, Anderson considera que la etiqueta «Generación del 27» puede simplificar una realidad literaria mucho más compleja. En particular, el cartel permite observar cómo era el campo literario español en 1927, antes de que la historiografía posterior estableciera una imagen fija de lo que entendemos por Generación del 27.

Por último, Bernat Padró Nieto se interesa por los carteles en su artículo «Teoría de las constelaciones literarias. Giménez Caballero, analista del campo intelectual español», publicado en *Tropelías* (18 de octubre de 2020). Se trata de un estudio importante para comprender una faceta menos conocida de Ernesto Giménez Caballero: su labor como crítico visual y creador de «carteles literarios». En efecto, el argumento central del artículo es que los carteles no eran simples experimentos gráficos ni curiosidades vanguardistas, sino una auténtica teoría de la literatura expresada visualmente. Entre 1925 y 1927, mientras escribía reseñas para *El Sol*, desarrolló una forma alternativa de crítica en la que sustituía el discurso lineal por mapas, diagramas y constelaciones de autores y obras. Además, Padró destaca un aspecto relevante del libro, que rompe con la crítica tradicional y transforma la reseña en un cartel, en cuanto la disposición espacial

de los nombres tiene tanto significado como las palabras: el cartel «Universo de la literatura española contemporánea» es el ejemplo principal del estudio. En él, los escritores aparecen organizados como si fueran estrellas de una constelación. La cercanía o lejanía entre ellos expresa afinidades estéticas, generaciones e influencias, ofreciendo una representación del campo literario español de los años veinte. Padró relaciona estos carteles con los recursos del futurismo, el montaje, la publicidad, la tipografía experimental y los caligramas. La crítica deja de ser exclusivamente verbal para convertirse en un objeto visual.

Es significativo que Padró se centre en el Giménez Caballero de los años veinte, antes de que su adhesión al fascismo marcara decisivamente su trayectoria. El artículo analiza los carteles como productos de la cultura de vanguardia, sin dejar de reconocer que esa experimentación visual forma parte de una evolución intelectual que otros estudios han relacionado posteriormente con su pensamiento político. En conjunto, es un estudio muy sólido porque combina historia literaria, teoría de la crítica, cultura visual e historia de las vanguardias, y demuestra que los carteles de Giménez Caballero constituyen una forma original de crítica literaria visual, no un simple complemento de su producción periodística.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL. Manuel. (abril-mayo 1928) «Los carteles literarios de "Gecé"». *Revista de las Españas*. 20-21. 177-180.

ANDERSON. Andrew A. (2005) *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid. Gredos.

BONET. Juan Manuel. (1994) «Cartel de "Gecé"». «*Carteles literarios» de Gecé*. Universitat de Barcelona/M.N.C.A.R.S. Madrid-Barcelona. 3-7.

DENNIS. Nigel. (primavera 1994) «En torno al Cartelismo de Ernesto Giménez Caballero». *Romance Quarterly*. 41. 2. 102-109.

DENNIS. Nigel. (1997) «De la palabra a la imagen. La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista». *El*

universo creador del 27. Literatura España Contemporánea. C. Cuevas García (ed.). 363-377.

ESPINA. Antonio. (1928) «Los carteles de "Gecé"». *La Gaceta Literaria*. 26. 15.1.1928. 5.

FALGAROLLE. Adolfo. (mayo 1927) «"Carteles" y "Los toros, las castañuelas y la Virgen (nota)"». *Les Nouvelles Littéraires.*

GASCH. Sebastià. (1.2.1928) «Madrid-Barcelona La exposición en Dalmau». *La Gaceta Literaria*. 27. 4.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1927) *Carteles* [por Gecé]. Madrid. Espasa Calpe.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (19.5.1927) «Carta a "Andrenio". Los seudónimos». *El Sol*. 1.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (15.2.1929) «Carta a un compañero de la Joven España». *La Gaceta Literaria*. 15.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1979) *Memorias de un dictador*. Barcelona. Planeta.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1986) «Carteles literarios». *Poesía*. 26. Madrid. Ministerio de Cultura.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (julio-agosto 1986) «Entre Góngora y la posmodernidad». *Punto y Coma*. 4. 11-14.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (2009) *Arte y Estado* [1935], edición de Enrique Selva, Madrid, Biblioteca Nueva.

GÓMEZ DE BAQUERO. Eduardo (Andrenio). (3.5.1927) «Letras e ideas. *Carteles*». *El Sol.*

GÓMEZ DE BAQUERO. Eduardo (Andrenio). (26.5.1927) «Los seudónimos». *El Sol.*

GÓMEZ DE LA SERNA. Ramón. (octubre 1927) «"Los toros, las castañuelas y la Virgen", por Ernesto Giménez Caballero». *Revista de Occidente*. 18. 129-133.

JARNÉS. Benjamín. (1.8.1927) «Carteles y pasquines». *La Gaceta Literaria*. 15. 4.

JIMÉNEZ. Juan Ramón. (1942) «Caricaturas líricas». *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires. 165.

HERVÁS Y HERAS. Josenia. (enero-marzo 2021) «Un madrileño en la revista *Bauhaus*. Los Carteles de Gecé». *Archivo Español.* XCIV. 373. 69-84.

MONTANYÀ. Lluís. (31.3.1928) «La literatura. Panorama. Cartells Literaris». *L'Amic de les Arts*. 23. 174-175.

PADRÓ NIETO. Bernat. (2020) «Teoría de las constelaciones literarias. Giménez Caballero, analista del campo intelectual español». *Tropelías*. 7. 1091-1108.

PERAN. Martí. (1994) «Carteles literarios de "Gecé"». Madrid-Barcelona. Universitat de Barcelona/M.N.C.A.R.S. 9-20.

RIVAS. Francisco. (3 noviembre 1978) Suplemento literario de *Pueblo*.

RODRÍGUEZ AMAYA. Fabio. (2000) «Los carteles literarios de Giménez Caballero (GECE): Invención y crítica entre *ludus*, poesía y pintura». *Ludus, Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia. Pre-Textos. 352-367.

SANTOS TORROELLA. Rafael. (mayo 1988) «Giménez Caballero y Dalí: influencias recíprocas y un tema compartido». *Anthropos*. 84. 53-56.

SELVA. Enrique. (1988) *Ernesto Giménez Caballero/Prosista del 27* (Antología). Selección de textos. Documentación: La Gaceta Literaria. *Anthropos*. 7.

SELVA Enrique. (2000) *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia. Pre-Textos.

SELVA. Enrique. (2009) «Exaltación y profecía de una estética fascista». Introducción a Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*. Madrid. Biblioteca Nueva. 11-109

TORRE. Guillermo de. (enero 1929) «La trayectoria de Giménez Caballero». *Síntesis*. 20. 143-156.

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

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

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

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

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

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

Key Words
Intertextuality. Metaliterature. Don Juan. Demystification.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. El don Juan desorientado de Domenchina

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seguida por otra similar:

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

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

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

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

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

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

Buena muestra de este proceso es el comienzo de la primera de las dos páginas de diario, que se abre con la reflexión de que todos los logros que alcanza le parecen a don Juan muy poco,

mientras que la vida tendría que reservarle algo excelso; de aquí nace una amarga insatisfacción que le conduce a la siguiente cavilación:

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

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

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

> Cuando uno ya no se siente idóneo para supervalorar a una mujer, para soñar despierto; para absorber, alternativamente, y con fe ciega, las estrictas dosis de ilusión y de engaño, que distribuye, con suma justeza, el femenil instinto, y que atizan y perenizan la sagrada lumbre..., está uno, mal que le pese, al margen del amor (Domenchina, 1937a, 79).

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

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

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

nunca llegan a reinas» (Domenchina, 1937a, 81). Finalmente, recurre a Papini en contra del casamiento:

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

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

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

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

de un entramado que renueva nuestro modo de pensar el mundo, un proceso que se evidencia en el incipit de nuestro texto:

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

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

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

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

> Pero, ¿adonde voy? En veces me dejo a merced de la pluma. Mi puntualidad en este relato no es, pues, pesadumbre ni alarde, sino sencilla y simplemente mi manera, exigente, morosa, de narrar. Todo está en el detalle. Si un matiz se escabulle ya no hay todo perfecto. [...] De suerte que yo, cuando escribo, no me resuelvo a prescindir

> de un solo átomo esencial, por muy humilde y sin relieve que se me antoje. Y no peco de prolijo, pues una síntesis perfecta ha de ser jerárquica emulsión de los ingredientes todos del análisis. La jerarquía salva del caos babélico (Domenchina, 1937b, 24).

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

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

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

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

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

incapaz de moverse, piensa acudir a su fantasía para solucionar el problema:

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

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

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

Igualmente, don Juan piensa aplicar el mismo estratagema al revés —«Una enunciación llamativa y caliente de estampas tórridas» (Domenchina, 1937b, 30)— cuando la idea del agua se hace tan dominadora como para producirle conatos de vómito; sin embargo decide tocar el timbre y pedir una infusión que le evita contraer la pulmonía intelectual mencionada al comienzo del texto. El círculo se cierra con el protagonista que se pone a escribir las páginas que el lector tiene ante sus ojos, en un saloncito decorado según los tópicos del estetismo decadente (un Buda criselefantino, un baldaquino, fetiches exóticos, una repisa barroca, mayólicas...), para enfrentarse con otro lugar común, la diatriba entre arte puro y comprometido:

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

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

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

Con este texto, Domenchina se sitúa en una perspectiva vanguardista, en busca de matices novedosos como la experimentación lingüística y estilística, la atmósfera onírica y la

ironía desmistificadora. Aquí, su orientación demoledora se dirige no solo hacia la narrativa tradicional, sino también hacia el modernismo, y estriba, por un lado, en la idea de desmantelar los sistemas prestablecidos ridiculizándolos y mofándose de sus tópicos, de modo que se abran grietas en una estructura de apariencia sólida y monolítica, por otro lado, en el cerebralismo y en la alteración de la relación entre lectura y escritura, ya que se puede desarmar un edificio literario también mediante la disección minuciosa de sus integrantes y exigiéndole al lector un alerta constante, como explica Michel Dupuis (1986, 850-851).

2. Un deseo disgregador y una estética totalizante

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

conceptismo quevediano (Vaiopoulos, 2025); otros optaron por reforzar el aporte lírico o incluyeron la que Guillermo de Torre llamó modernolatría, es decir la presencia marcada y exaltada de todo lo relacionado con las máquinas y con el progreso científico y tecnológico, como explica Rodríguez Fischer (Domenchina, 1999, 49-50).

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

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

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

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

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

de Ramón Gómez de la Serna, y *Teoría del zumbel* (1930), de Benjamín Jarnés. Sin embargo, el referente más cercano sobre el cual los fragmentos de Domenchina se injertan de forma intertextual es *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), de Antonio Machado.

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

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

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

Domenchina escribió a 22 de febrero de 1939, en Toulose, en cuanto supo del fallecimiento de don Antonio[10], como las palabras que le dedica en la *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* que editó en México, en 1941, y en el número de homenaje a Machado de la revista *Las Españas* de 1947[11].

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es así que Domenchina, al mismo tiempo que se entretiene con el recurso de la autoría apócrifa, se inserta en la amplísima tradición de los paratextos que juegan con el tema de la paternidad de las obras literarias (el autor-padre, o padre putativo, o padrastro

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 345-380
https://doi.org/10.55422/bbmp/1255

FELICIANO ROLÁN: FRÁGIL ESPEJO DE UNA ESTACIÓN EXTRAORDINARIA

Valerio NARDONI
Universitá degli studi di Modena
ORCID: 0000-0002-7347-0965

Resumen:

En este artículo se analiza el poema en prosa *De mar a mar* (1934), obra cumbre del escritor gallego Feliciano Rolán, rescatada gracias al impulso editorial de Juan Ramón Jiménez. A través de un riguroso estudio formal y temático, se examina cómo el autor trasciende los moldes románticos y modernistas para llegar a una voz propia y original, un proceso creativo que el poeta comparte con los poetas de la Generación de 27. Mediante una extendida metáfora marina y un preciso lenguaje náutico, el poemario se revela como una conmovedora y moderna alegoría existencial que confronta la agonía de la tuberculosis con el drama infinito del espíritu humano.

Palabras clave:
Feliciano Rolán. Poesía española del Siglo XX. Metáfora marina. Galicia.

Abstract:
This article analyses the prose poem *De mar a mar* (1934), a masterpiece by the Galician writer Feliciano Rolán, which was brought back into the spotlight thanks to the editorial initiative of Juan Ramón Jiménez. Through a rigorous formal and thematic study, it examines how the author transcends Romantic and Modernist conventions to develop a voice that is both his own and original, a creative process that the poet shares with the poets of the Generation of '27. Through an extensive maritime metaphor and precise nautical language, the collection of poems reveals itself as a moving and modern existential allegory that juxtaposes the agony of tuberculosis with the infinite drama of the human spirit.

Key Words
Feliciano Rolán. 20th-century Spanish poetry. Maritime metaphor. Galicia.

to take arms against a sea of troubles
William Shakespeare

our fearful trip is done
Walt Whitman

my soul in agony
Samuel Taylor Coleridge

Premisa: un enigmático olvido

El poeta gallego Feliciano Rolán (Vigo, 1907 – A Guarda, 1935) cruzó el firmamento de la gran lírica española del siglo pasado con la fugacidad de un meteoro y, ciertamente, de no haber sido por la intervención editorial de Juan Ramón Jiménez —quien en 1934 publicó su poema en prosa *De mar a mar*[1], obra a la que se

[1] Primera edición Feliciano Rolán, *De mar a mar* (Madrid, S. Aguirre, 1934). La obra vuelve a publicarse en Feliciano Rolán, *Obras poéticas* (Vigo, Edicións Castrelos, 1970); en Oreste Caimotto, Feliciano Rolán. *Su obra poética* (Mezquita, Madrid, 1984), y finalmente en Feliciano Rolán, *De mar a mar* (Alvarello,

consagra este estudio—, hoy su memoria se habría perdido de forma definitiva.

No obstante, ya sea por su temprana muerte, que le impidió desarrollar su talento poético[2] o consolidar su figura (de formación literaria autodidacta[3], fue estudiante y profesor de Derecho Administrativo en la Universidad de Santiago, con doctorado en Madrid); o bien por la distancia que mantuvo respecto a las poéticas de la Generación del 27[4] (que con el paso del tiempo ocuparon la escena lírica nacional), Feliciano Rolán sigue siendo hoy un poeta casi por completo desconocido, un «enigma»[5] que parece subsistir únicamente gracias a un

---

Santiago de Compostela, 2023, edición bilingüe) que, como las anteriores, reproduce el texto a partir de la edición príncipe.

2 Sus ejercicios poéticos juveniles (Caimotto, 1984, 113-124) muestran un claro y precoz talento rítmico. Los ejercicios más antiguos están fechados entre 1921 y 1923, entre los catorce y dieciséis años del poeta. A la hora de acercarnos a esta obra resulta sorprendente leer los títulos de los primeros tres, que esbozan perfectamente las directrices temáticas de *De mar a mar*, obra espiritualista que, entre olas de esperanza y desesperación, trata el tema de la muerte como una enigmática navegación: *Trovas a la Virgen*, *A la muerte de mi hermano* y *Soneto*, dedicado a un faro. De estos poemas citamos aquí, respectivamente, algunos versos significativos de este dibujo: 1) «Madre, madre eres tú Virgen María. / Tu nombre al repetir, mi alma se llena / de esperanza y dulcísima alegría». 2) «Triste estaba y al lado de tu lecho, / oyendo el suave corazón latir / cuando la muerte le oprimía el pecho». 3) «Erguido con solemne majestad, / asentados sus pies en roca dura, / cuya planta cubierta de verdura, / besa el abismo mostrándole humildad».

3 «Feliciano Rolán era un autodidacta que parte de referencias simbolistas, rimbaudianas y baudelarianas» (Molina, 1999, 194).

4 En las reseñas críticas de la época (Caimotto, 1984, 239-252) se insiste varias veces en este punto, para alabar la obra recién publicada: «*De mar a mar* se alza como jadeo de hombre y empuje de ola sobe el nivel usadero de la poesía más reciente» (Gerardo Rivera, «La voz de Madrid» 31 de octubre de 1934. «Rolán no se parece a ninguno de los poetas que tratan de imponer un patrón estético entre las nuevas generaciones entregadas al ocio divino y noble de los versos» («Informaciones», Madrid, 17 noviembre de 1934). Voz distinta (sin firma) la que en «El sol» 23 de noviembre de 1934) decía: «Queremos situar a Feliciano Rolán entre los mejores poetas jóvenes de España, entre los que preferimos nosotros a Pedro Salinas –indiscutiblemente el primero– y a Jorge Guillén, para quienes la forma, en todo caso más profunda que el fondo, se basta a sí misma». Se trata de un juicio muy interesante, sobre el que volveremos a la ahora de comentar por qué un libro de naturaleza romántica pudo llamar la atención en el nuevo gusto *deshumanizado*.

5 Así Gregorio Ferreiro Fente titula su prefacio a Rolán 2023: «O enigma

ininterrumpido boca a boca, como insisten en señalar las páginas que le dedicaron hasta fechas recientes: «Desde 1935, ano de súa prematura morte na Guarda, ata hoxe, a memoria do poeta Feliciano Rolán Vicente remaneceu fundamentalmente nos afectos» (Rolán, 2023, 13). En homenaje al amigo Andrés Sánchez Robayna —siempre atento y cultísimo poeta recientemente fallecido— evoco aquí que, en efecto, el de Feliciano Rolán fue realmente el único nombre que, al mencionárselo, me confesó «no lo he oído nunca», animándome de inmediato a estudiarlo para mantener viva su obra.

De mar a mar es un poema en prosa —forma bastante insólita en la poesía ibérica de aquella época[6]— articulado en treinta y un fragmentos distinguidos con numeración romana, a los que se añaden un prólogo (*Ser o no ser*) y un epílogo (*Canción lejana*), hasta alcanzar la simbólica cifra de los treinta y tres años de Cristo (número simbólicamente sugerente para el lector, no necesariamente intencional). De hecho, en 1932 el poeta contrajo la tuberculosis y en este poema, escrito en gran parte en el Sanatorio de La Fuenfría, en Cercedilla, relata la dramática lucha de su mente animosa contra un cuerpo irremediablemente abocado a la muerte. Mientras sus pulmones se apagan poco a poco, él, con su lírica, se lanza con valentía a los recovecos más recónditos del pensamiento, imaginándose como el metafórico capitán de un velero (su cuerpo) que precisa aire para continuar su derrota hacia la totalidad del infinito.

Texto de matriz «neorromántico espiritualista» (Molina, 1999, 192), *De mar a mar* conjuga el descarnado y concreto tema de la enfermedad terminal los encendidos e indefinidos tonos líricos

---

Feliciano Rolán».

6 «Aunque haya en Feliciano cualidades de la poesía moderna, como la forma libre de rimas y ritmos o cierta tumultuosa oscuridad, no confusión, o, por otra parte, se pueda aparejar el libro de Feliciano con el de Enrique Heine *El mar del Norte*, por sus ritmos libres y personales angustias, la obra de Rolán queda siempre estrictamente personal, reveladora de una abrumadora originalidad. Enrique Díez-Canedo en Caimotto (1984, XXXVI). Elemento central del texto es sin duda su ritmo, que no es ni el versículo whitmaniano (se hace alusión al capitán de Whitman en el fragmento II) ni la prosa poética dariana o rimbaudiana: *De mar a mar* no es ni verso libre ni prosa poética, sino un original «poema en prosa» escrito por un «buen timonel de ritmo» (José Ojeda en «La libertad», Madrid 25 de noviembre 1934, reproducido en Caimotto (1984, 249).

de los paisajes marinos de William Turner, así como ciertas atmósferas enigmáticas y espectrales de *The Rime of the Ancient Mariner*. De este modo, la obra se postula como una desgarradora reflexión sobre el choque entre la finitud de la carne y la inmensidad del sentimiento.

Una creación sustentada sobre tal andamiaje romántico, a pesar de su innegable calidad, podría haber pasado desapercibida en la época de la *lírica deshumanizada*; es que, bajo su ropaje late un corazón moderno cuya vehemencia expresiva pasó inadvertida para los intelectuales contemporáneos, tal como demuestran estas líneas de Guillermo de Torre:

> Señorío verbal hay que reconocer, en primer término, a Feliciano Rolán, nombre rigurosamente primerizo, al menos sin antecedentes notorios. Su libro [*De mar a mar*] rebosa de visiones y amplitudes oceánicas. Se siente en sus estrofas una palpitación poética vigorosa, aunque ésta nos llegaría mejor si apareciese más desnuda, si su lenguaje acertara a condensarse proscribiendo amplificaciones. De todas formas es grato leer estos versos vitales, tensos, optimistas, a la mitad del camino entre el poema en prosa y el versículo... ¿versículo whitmaniano, como es casi ritual agregar [...]? No; para ser whitmaniano – sobre todo de espíritu – le falta densidad a Rolán, aunque alguna de sus páginas venga a ser una paráfrasis tibia y encubierta del genial canto que comienza *O captain!, my captain!, our fearful trip is done...?*[7]

Sin duda, como él mismo argumentaba, Guillermo de Torre habría preferido una poesía más «desnuda», pero percibió la «palpitación» del texto. Si, como sostenía Ortega y Gasset, la raíz de la nueva lírica residía en la metáfora («la poesía es el álgebra superior de las metáforas»), una metáfora entendida como «sustancia» y ya no como mero «ornamento» (1999, 38) de corte romántico, cabe deducir que uno de los motivos por los que sus

7 Guillermo de Torre, *Poesía y fórmula* («Diario de Madrid», 5 de diciembre 1934 reproducido en Caimotto (1984, 251-252).

contemporáneos percibieron la modernidad latente en la poesía de Rolán —o, en específico, en este poema—, fue que la obra carece de un tema evidente, para articularse en torno a una forma pura: *De mar a mar* se presenta una única y prolongada metáfora que, en la secuencia de sus fragmentos, más que describir un objeto exterior o buscar patetismos, se describe y se justifica a sí misma. Este aspecto evoca de manera directa el célebre ejemplo del pintor propuesto por el propio Ortega y Gasset:

> El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a esta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro, una irrealidad (1999, 41).

Aunque se trate de referencias de carácter general, en *De mar a mar* ocurre exactamente esto: el pensamiento mismo se erige en el auténtico protagonista de la composición, anteponiéndose a los objetos de su propia reflexión. En otros términos, Feliciano Rolán no busca afeites cosméticos para su búsqueda artística: *real* es su inminente proximidad a la muerte; *natural* es su honda *saudade* gallega y su relación con el mar como un «oeste infinito» (frag. X)[8]; y *honesta* su formación literaria autodidacta, forjada en la mente de un estudioso riguroso. Lo que verdaderamente estremece en su poema no es su erudición, sino la limpia *ingenuidad* (entre corchetes) de sus referencias literarias, en las cuales el autor parece ampararse por una íntima actitud de humildad[9], y no por afán de

8 «Habría que hablar de de Rolán como poeta de solo saudade, sin otra cuerda en su lira. Quizá como ningún otro experimentó la fascinación saudosa del más allá; la llamada inexplicable de lo desconocido» Carlos Martínez-Barbeito en *Feliciano Rolán: el poeta y su tiempo* (Caimotto, 1984, 299).

9 Carlos Martínez-Barbeito en *Feliciano Rolán: el poeta y su tiempo* (Caimotto, 1984, 299) «Rostro de rasgos enjutos y angulosos que remataba un pronunciado

ostentación, evitando así presentar como absoluta la autenticidad de su «pobre entendimiento» (por emplear la conocida expresión de Santa Teresa).

El poema se abre parafraseando el celebérrimo monólogo de *Hamlet*; acaso la frase más famosa de la literatura occidental, a la que el poeta gallego, como los bigotes de Marcel Duchamp —*mutatis mutandis*—, dota de un sentido enteramente nuevo con la alteración de un solo nexo:

SER O NO SER

> ¿Es esta la cuestión?... No. No, ser o no ser; sino, ser y no ser. ¡Aquí sí que está la cuestión! Ser y no ser. Esto sólo lo puede el mar y los Dioses y yo.

Aunque no faltan en el poema fragmentos desesperados en los que el poeta parece implorar la muerte para que levante su alma y la libere del lastre del sufrimiento («arráncame sobre una ola», XXIV), Rolán, a diferencia de Hamlet, no se interroga sobre si es «más digna acción del ánimo» tolerar los sufrimientos de la vida o enfrentarse a lo desconocido de la muerte, pues la muerte ya ha tomado posesión de su cuerpo, y se ve obligado a cohabitar con ella.

Mediante la sutil sustitución de la disyuntiva «o» por la copulativa «y», el dilema shakespeariano adquiere en un instante la fuerza dramática de un lienzo de Edvard Munch: el grito del hombre moderno que —entre el psicoanálisis, la relatividad y el drama de los conflictos mundiales— ha perdido las coordenadas de su propia navegación en el mar de la existencia (aunque no lo cite directamente, no es casual que a Rolán, del mismo Shakespeare, le interese la metáfora marina del cuarto verso del monólogo de Hamlet: «to take arms against a sea of troubles»).

En resumidas cuentas, en *De mar a mar*, más allá de la lógica compasión por un joven sentenciado por la tisis, el futuro autor de *Espacio* («Los dioses no tuvieron más sustancia que la que

mentón. Tras los cristales ceñidos de finos aros de concha, una mirada tímida y benévola escrutaba con dulzura, con humildad, el mundo en torno»

tengo yo») debió de intuir la potencialidad de un texto que encarnaba las tensiones icónicas de toda una época. La fortuna crítica posterior, sin embargo, no parece haber prestado mucha atención al juicio del futuro Premio Nobel. De hecho, tras un rastreo bibliográfico, sólo ha sido posible hallar una breve y rara mención al nombre de Rolán en la antología *Poetas del Novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia* (2001) donde su editor, José Luis García Martín —como si se viese obligado a consignar el nombre de soslayo— presenta de manera somera al autor y concluye:

> No sabemos hasta qué punto el eco inusual de los poemas últimos de Feliciano Rolán se debió a sus propios méritos o al hecho de que, en el momento de su publicación, ya era conocido que le quedaba poco tiempo de vida. César Antonio Molina ha tratado de rescatar recientemente a este olvidado poeta.

Como muestra del profundo olvido que ha pesado sobre el nombre de Rolán en las letras nacionales, e incluso regionales (gallego de nacimiento, Rolán escribió siempre en castellano), cabe destacar la reciente operación de la editorial Alvarellos de Santiago de Compostela que en 2023 reeditó *De mar a mar* en edición bilingüe con traducción al gallego. Además del estudio introductorio de Gregorio Ferreiro Fente, que reconstruye el ecosistema cultural y la red de afectos en que se formó el autor, el volumen incorpora un valioso apéndice que recupera la «Introducción a Feliciano Rolán» redactada por su amigo poeta Ricardo Carballo Calero, para la reedición de sus obras en 1970, así como la conferencia «Feliciano Rolán: el poeta y su tiempo», pronunciada por Carlos Martínez-Barbeito en el Salón de Actos del Colegio de los PP. Somascos de La Guardia el 16 de agosto de 1970. Estos textos ya habían sido incluidos en el volumen al cuidado del padre Oreste Caimotto, *Feliciano Rolán. Su obra poética* (1984). Caimotto, movido por el afán de salvaguardar la memoria de su ilustre y olvidado paisano —a quien descubrió, según relata, de manera fortuita—, aprovechó el cincuentenario del fallecimiento del autor para reunir todo el material documental disponible. Aquel volumen constituye, de hecho, la única

herramienta verdaderamente integral para el estudio de Rolán, reuniendo poemas editados, composiciones inéditas y una exhaustiva recopilación de la recepción crítica de la época.

Pese a su indudable valor, el libro apenas tuvo repercusión. Cierran la exigua fortuna bibliográfica del autor una breve nota que acompaña una selección de traducciones de *De mar a mar* a cargo de Gaetano Chiappini (1998), y un interesante artículo del escritor César Antonio Molina, incluido en el libro *Oscura turba de los más raros escritores españoles* (1999). A pesar del prestigio del Molina, también gallego (por entonces director del Círculo de Bellas Artes de Madrid) su semblanza concluía con un tono escéptico: «no creo que estas páginas ayuden mucho a una tercera y última resurrección», es decir, después del imprescindible trabajo de Oreste Caimotto y del mismísimo Juan Ramón Jiménez, que en 1934, como dicho, quiso intervenir rápidamente y personalmente a favor del jovencísimo poeta, que fallecería el 3 de enero de 1935.

Conviene detenerse en el año crucial de 1933. Durante su estancia doctoral en Madrid (1928-1929), el joven Rolán había logrado tejer ciertos lazos con los cenáculos culturales de la capital, lo que le animó a presentar su poemario *Ápices* al Concurso Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía. Se trató de una convocatoria histórica; el jurado estaba integrado por Manuel Machado, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, y entre los concurrentes figuraban nombres hoy indispensables de nuestra historia literaria, como Vicente Aleixandre, quien se alzó con el primer premio (dotado con 6000 pesetas) por su entonces inédito libro *La destrucción o el amor*. El segundo premio (de 3000 pesetas), recayó en José María Morón por *Minero de estrellas*, mientras se concedieron seis accésit de diversa cuantía: dos de 2000 pesetas (Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre) y cuatro de 1000 pesetas (Alfredo Marqueríe, Adriano del Valle y Rossi, José Muñoz Rojas y Bernardo Artola Tomás).

Apoyándose en el testimonio de Juan Guerrero Ruíz, *Juan Ramón de viva voz*, Molina (1999: 190) indaga en las deliberaciones del certamen y sugiere que Juan Ramón, velador del joven gallego, —«seu protexido» (Rolán, 2023, 31)— experimentó una honda decepción ante el veredicto del tribunal:

> el futuro Premio Nobel de Literatura y el matrimonio Domenchina, quedaron impresionados por la juventud y la valía poética del jovencísimo profesor. La repentina enfermedad de aquel atlético y entusiasta escritor debió suponerles un profundo choque emocional. El fracaso de *Ápices* en el Premio Nacional, llevó a Juan Ramón Jiménez, que veía en esto no sólo una injusticia sino también una venganza personal con él, a publicar por su cuenta el poemario.

Por estos motivos, el poeta de Moguer decidió seleccionar la sección de la obra que consideraba mejor y con la ayuda de Juan Guerrero —a quien García Lorca bautizara como el «cónsul general de la poesía española»—, logró que el joven vigués viera impresa su obra antes de expirar. Escribe Guerrero:

> Me ofrezco muy gustoso a cuanto yo pueda ser útil y Juan Ramón me entrega el libro, indicándome la parte que desea editar, titulada *Mar*, que es la mejor de conjunto de poemas presentado al concurso (Molina, 1999, 190)[10].

Financiado gracias al generoso mecenazgo de un grupo de amigos (y no gracias al premio), el libro salió de los tórculos de la imprenta madrileña de S. Aguirre el 3 de octubre de 1934, en una tirada limitada de unos 150 ejemplares. Apenas tres meses antes de la muerte del poeta, que dedicó sus últimas fuerzas a distribuir 124 de ellos, siguiendo la lista manuscrita reproducida por Caimotto (1984, 67-68) que incluía cabeceras de prensa como el «Diario de Madrid» y el «Nuevo Heraldo», así como figuras de la talla de Enrique Díez Canedo, Miguel de Unamuno y Manuel Azaña, entre otros.

En la gran variedad de materiales exhumados por Caimotto (1984: 229) encontramos también el borrador de la misiva que acompañaba el ejemplar remitido a la «Sra. D.ª Zenobia Camprubí Aymar» y al «Sr. D. Juan Ramón Jiménez», cuyas palabras resuenan

10 En esta carta, Guerrero habla de la sección «Mar». En Caimotto (1984, 41) se indica que en la edición de su libro de debut, *Huellas* (1932), Rolán añadía la noticia de dos obras en preparación, entre ellas *Maramor (Poemas en prosa)*.

hoy con la solemnidad de un epitafio sobre el destino crítico de este poeta: «Mi voz es humilde, lejana y sola; pero es auténtica y podrá ser reconocida».

El adjetivo «lejana» no apela aquí a una condición de aislamiento geográfico, sino a la percepción de su distancia respecto a la dimensión de los vivos, hallándose ya en el umbral de la muerte, tal como canta en el epílogo del libro, significativamente titulado *Canción lejana*. Este melancólico canto de despedida revela, a través de la dedicatoria a Zenobia, un eco de otras *Canciones* señeras de la época, y en particular de aquella «Córdoba lejana y sola» lorquiana hacia la cual el jinete (como el capitán del navío de *De mar a mar*) cabalga con la certidumbre de que jamás logrará llegar. Federico García Lorca fue también destinatario de uno de los escasísimos ejemplares de la edición y resulta de una gran belleza clausurar este preámbulo con las palabras que, al recibir la noticia del deceso de su amigo, le consagró el poeta granadino:

> La angustia de Feliciano Rolán nos va llevando cada vez con más intensidad a medida que su cuerpo se va disolviendo entre los brazos definitivos de nuestra madre la tierra. Yo he visto la noticia de su muerte escrita con sangre blanca sobre la hierba de Galicia, por donde bogarán ahora sus zapatos de poeta ahogado en niebla y apretada espuma. De mar a mar hemos oído una voz pura cuyas últimas sílabas son ya secreto del agua. De mar a mar hemos visto huir un cuerpo que llevaba un tesoro para la muerte. (García Lorca, 1963, 152-153)

En definitiva, este estudio no pretende descubrir lo que ya ha sido rescatado y devuelto al olvido en sucesivas ocasiones, sino profundizar en la arquitectura interna de un texto todavía preterido y, sin embargo, profundamente emblemático de la lírica española de entreguerras. Su lectura detallada permite arrojar luz sobre las corrientes poéticas de la época, en las que el influjo de las literaturas extranjeras se fundía con la raíz típicamente hispana de unas tensiones ideales —parafraseando a Menéndez Pidal[11]—

11 «El realismo español a que debemos referirnos (que aún espera un amplio

siempre muy cercanas a la realidad; una creación poética que, para alcanzar su plena expresión (evocando aquí la teoría del duende formulada por Lorca), precisaba de la vecindad inminente de la muerte.

De este modo, *De mar a mar* —como confirma la profunda admiración que despertó en los ya citados Jiménez y García Lorca, a quienes se añaden, entre otros, Guillermo de Torre, Ernestina de Champourcín y Juan José Domenchina— ofrece una atalaya privilegiada sobre las grandes directrices estéticas del periodo: por un lado, la dimensión humana que late bajo la audacia metafórica; por otro, la grandeza del espíritu que se afirma y se revela en su agónica contienda con la caducidad biológica.

Presencia y función de las referencias literarias

Así como la ya comentada referencia al *Hamlet* del *prólogo* no representa sólo un afeite estético, sino una concreta señal que remite a las olas del «sea of troubles» en que el poeta se siente ahogar en diálogo con la literatura universal, de la misma manera la alusión al «capitán» del frag. I —advertida por la crítica de la época— no indica que este poema, por estar escrito en prosa, tenga necesariamente que tener un ritmo whitmaniano. En efecto, se ha repetido a menudo que este famosísimo poema —«un'allegoria prevedibile, insistita e convenzionale (Nasi, 2019, 17)[12]— no es representativo del estilo de Whitman. Como en el caso de Shakespeare, resulta decisiva la referencia indirecta al «fearful trip» contenida en el primer verso: «O Captain! my Captain! our fearful trip is done». Con la alusión a este poema, como en el primer caso, el poeta remite a una lectura, por así decir, *literaturizada* de su propia condición: la de un capitán cuyo velero, después de un viaje terrible, llegará al puerto, donde, en vez de la

estudio definidor) no consiste en ninguna preocupación de verismo inerte, en ninguna sobreestima del pormenor insignificativo, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad» (Menéndez Pidal, 1971, 93).

12 «Una semplice allegoria coerente e leggibilissima, con alcune allusioni all'evento concreto, resa ancor più compatta sia da una organizzazione grafica ripetitiva e ordinata, sia da una musicalità regolare, insolita per la poesia di Whitman, con una quasi perfetta isometria dei versi, un sistema di rime preciso e un ritmo martellante e ricorrente» (Nasi, 2019, 18).

acogida jubilosa de la fama, recibirá sólo honores fúnebres. Con Whitman, Rolán otorga a su metáfora de fondo toda la fuerza arquetípica del navío:

> La nave è immagine archetipica di una comunità, basti pensare alla chiesa a pianta longitudinale della religione cristiana, con la navata e la prua/abside rivolta a oriente […] Il veleggiare spedito verso la meta rappresenta il divenire dell'esistenza e il conseguimento dell'obiettivo. Ma la nave nella mitologia e nell'immaginario letterario si trasforma a volte anche nel mezzo per entrare nel mondo dell'oltretomba: diventa la bara dell'ultima traversata. Così è anche nella poesia *O Captain! My Captain!* (Nasi, 2019, 17)

El «capitán» del viejo barco del frag. I (más explícita aún la referencia del frag. XXIII, que se abre con la invocación «¡Capitan!»), ya en el frag. II es nombrado «marinero». Se trata de un término sin duda común que, de todos modos, junto con la «blanca gaviota hudiza» (que se convertirá en «albatros» en el frag. XVI), no deja de asemejarse a una reminiscencia del navío más célebre del romanticismo internacional, cantado por Samuel Taylor Coleridge, aunque no se encuentren más puntos de contacto entre ambas composiciones (tampoco en el título, que B. Archer tradujo *Viejo marino*[13]). Con todo, entre las dos obras existe un punto de contacto temático macroscópico: la «soledad», momento central tanto en el texto inglés (donde el «ancient mariner» se encontrará solo a bordo, perdiendo todos los demás a los dados con la Muerte), como en *De mar a mar*, donde el yo poético es el único tripulante de su velero.

Rolán en el frag. XXIX —un momento crucial, que prepara el final— define la «soledad» con un término decisivo para un texto que canta una situación existencial ligada a una enfermedad: «reuma». Este constituye el punto de llegada da una serie de términos médicos que van desde el «pulmón inflamado» (frag.

13 Véase en línea el Diccionario Histórico de la Traducción en España (s.v. Coleridge) y González Corugedo (1989, 228).

XVII) al «virus de inquietud» (frag. XIX) y a la «epilepsia profunda de un anhelo» (frag. XX).

La soledad se revela como una inflamación que lo va convirtiendo paulatinamente en cadáver: «Siento hoy mi soledad como un reuma que me atenaza todos los empates: / esta soledad que me atiranta endureciéndome». La soledad es un mal del que el moribundo sufre dolorosamente, al igual que en estos versos del *Viejo marino*:

> Alone, alone, all, all alone,
> Alone on a wide, wide sea!
> And never a saint took pity on
> My soul in agony (vv. 232-235)[14].

La palabra «agonía» nos conduce a otro fragmento interesante desde el punto de las referencias literarias y sus funciones en el poema: el XXII. En él encontramos una de las imágenes más audaces, de cuño modernista, que salpican el texto: «Alfiler de una estrella me fija al espacio rumoroso como la alada agonía de un insecto».

La hibridación de campos semánticos distintos (en este caso medicina, astronomía y entomología) es un recurso bien conocido de este movimiento de fuerte reacción contra la «rigidez estética del realismo» (Jiménez Morales, 2014, 510); sin embargo, una vez más, Rolán parece servirse de esta técnica metafórica más para esculpir la sustancia que no el adorno de su poema. La comparación entre ser humano e insecto cuenta con una gran presencia en la literatura europea de la época (cuya cumbre sería la *Metamorfosis* de Kafka), y aquí el joven poeta se sirve de dicho tema para expresar, en una sola frase, cómo el método científico —es decir, toda su herramienta racional— lo clava a sí mismo con los alfileres de sus ideales más altos, los que tendrían que indicarle la ruta durante su navegación nocturna.

Dicho gusto modernista puede reconocerse también en el ocaso del frag. IX, al que el poeta se refiere con la imagen del

14 La edición de 1834 se encuentra el línea: https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834.

«cisne […] sobre el lago», «*leit-motiv* de la poesía parnasiana, simbolista y modernista» (Martínez Cuadrado, 2001), aquí transfigurado en un «cisne de luz»[15]. El fragmento (véase apéndice) es enteramente dedicado a los recuerdos más cándidos e inalcanzables de la niñez. El «cisne», esta vez, no representa un símbolo del pensamiento, sino del sentimiento, igualmente destinado a la muerte, de modo que un anhelado sueño tranquilo se confunde con un eterno reposo: «El cisne de luz sacude pródigo su pluma, sobre el lago dormido del éter. / ¡Santa unción de esta noche apacible, en el mar de plata!» […] «Y recoge a una a una las plumas brillantes del unánime cisne, / para hacerte la almohada ideal en que descanse...»

En el «álgebra superior» de este poema, el término «éter» (sinónimo de 'cielo', 'firmamento') puede interpretarse fácilmente con la sustancia que, en aquella época, todavía se empleaba en medicina como antiespasmódico y anestésico. Recordamos que Feliciano Rolán escribió la mayoría de estos textos en La Fuenfría, un sanatorio de altura moderno y ameno (inaugurado en 1921 por el Rey Alfonso XIII[16]), diseñado para combatir la «consunción», que en esos años asolaba tanto a Madrid como al resto de Europa.

En efecto, los ecos modernistas analizados no son joyas aisladas, sino las puntas de un iceberg semántico-simbólico que habita en este *mar* lírico, donde elementos tradicionalmente metafóricos regresan continuamente a su origen primigenio, para relexicalizarse: las «manos febriles» (frag. III) son manos ardorosas, o manos de quien tiene fiebre; la «mística desesperación de unos golpes de pecho[17]» (frag. XII) puede remitir a un arrepentimiento religioso-espiritual, pero también a las desgarradoras «hemoptisis»

15 La misma imagen, curiosamente, se encuentra en la prosa *En agosto* de Salvador Rueda: «y mientras ya caído el sol en el mar, flota, al parecer, entre las olas como cisne de luz» (Rueda, 2020, 112)

16 Véase «El Hospital La Fuenfría: un centenario de sanación» (https://conocecercedilla.com/el-hospital-la-fuenfria/)

17 Otro eco semántico se crea con el «golpe de mar», oleaje oceánico violento e imprevisto. Esa figura se encuentra también en el primer poema de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, *A un capitán de un navío*: «Sobre tu nave –un plinto verde de algas marinas, / de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar–, / capitán de los vientos y de las golondrinas, / fuiste condecorado por un golpe de mar». La imprescindible colección poética de Rafael Alberti, al lado de Rolán, reluce de una extrema ligereza.

de las que el poeta le contaba a Ernestina Champurcín en las cartas de sus últimos meses de vida (Caimotto 1984: 235):

A Ernestina De Champurcín

La Fuenfría, 12 de julio de 1933

> Amiga: con gran dificultad escribo esto que no podrá ser contestación a su carta.
>
> Convalezco muy lentamente de una grave crisis que atravesé a fines de junio.
>
> El domingo 25, a la noche, empecé con una pequeña hemoptisis. Luego, hasta la seis de la mañana del martes, tuve tres más, ya mayores. Pero cuando creímos que todo acababa, desde las 6 de la tarde de ese día hasta las 11 de la noche, tuve nada menos que diez hemoptisis más, abundantes. No quiero decirle como quedé y cómo estoy.
>
> Los médicos nada me han dicho, ni a mi madre que me acompaña, porque aún o me ha podido reconocer, pero temo mucho, casi intuyo, que estoy listo...
>
> Bueno. Leí su carta –yo siempre soy franco– con cierto humor nostálgico. Me había hecho a pensar que me olvidaban.
>
> Yo siempre agradezco... pero ahora en mi situación, agradezco sin fe las palabras de aliento, de ánimo. Me parece que todo resultará inútil.
>
> Adiós. Dé Vd., si tiene ocasión, recuerdos, noticias de mí a Domenchina, ya que a mí es difícil escribir.
>
> La saluda cariñosamente su amigo
>
> *Feliciano Rolán*

Desde esta perspectiva resulta sumamente difícil, al leer el primer verso del frag. XVII («Sangre de un atardecer equidistante»), ver únicamente el color del cielo al ocaso, porque, con estridor, la metáfora resulta anulada. De hecho en el mismo fragmento se habla de pulmón inflamado.

En conclusión, Feliciano Rolán parece servirse de las formas modernistas no como cosmético, sino como una

herramienta que le permite adentrarse en esa dimensión innombrable del dolor de la que le hablaba a la propia Ernestina: «No quiero decirle como quedé y cómo estoy». Así, *De mar a mar* se presenta como un único y complejo engranaje compuesto por metáforas que se entrelazan, que se hacen y se deshacen delante de los ojos del lector como brillos en la superficie del mar. Este texto acaba convirtiéndose en una especie de manual de instrucciones para de lectura de buena parte de la poesía de la más célebre Generación del 27, que supo alimentarse de la tradición del pasado para crear la literatura del futuro.

Las coordenadas cartesianas del poema

Como se ha tenido la ocasión de observar, *De mar a mar* es la aventura de un «barco» —«velero», «bajel», «bergantín», «patache»— en el tempestuoso mar de la existencia; y si el «capitán» —«marinero», «timonel»— de ese navío es un yo poético enfermo, convaleciente en la cama de un sanatorio (casi a la tumba), resulta bastante natural suponer que su movimiento se producirá más en el plano vertical de los deseos y de las fantasías, que en el plano horizontal de la realidad. Esta es, precisamente, la dinámica de las olas en aguas profundas. En esta obra, la «ola» constituye el elemento metafórico-estructural de todo el poema, donde se muestran los *altibajos* (Garcilaso) que sacuden la percepción de la existencia, causados por el viento y surcados por metonímicas «proas» y «quillas», tal como el poeta lo explica muy con claridad en el frag. VIII:

> ¡AH si mi pecho tuviera proa para regozar la entraña profunda de esta ola —cumbres de entusiasmo— y lanzar a mi alma la fresca bendición de sus espumas!
>
> Pero... mansamente pasará sobre mí, como ahogándome...
>
> ¡Y pasará!

Como se anticipó en el *prólogo* (véase apéndice), la dicotomía entre ser o no ser resulta imposible, porque tanto el

«ser» como el «no ser» s presentan impenetrables e incognoscibles. Entre ambos extremos se mueve la «ola del pensamiento», de la cual el «ser» es la *cresta* y el «no ser» el *valle*. Rolán no utiliza estos dos términos, sino, como ya se ha visto, «cumbre» y «entrañas», o «plenitud» y «vacío», repitiendo a lo largo de numerosos fragmentos, con gran riqueza de variantes, siempre la misma polaridad alto-bajo:

> PRÓLOGO: ser / no ser
> III: cielo / algas
> VIII: entraña profunda / cumbre de entusiasmo
> XI: ansia suprema de naufragio
> XII: fanal / ahogara
> XIII: tentación de estrella / amenaza de naufragio
> XV: ojos desorbitados / concavidad de la tragedia
> XVII: soledad astral / rubrica del abismo
> XVIII: vigío desde lo alto de la proa profundidades absolutas
> XIX: sobre todas las voces vibrará siempre mi voz […] que ha igualado el abismo
> XX: ¡Epilepsia profunda de un anhelo impotente para darle un beso al sol!
> XXV: ¿Pero por qué no abrazar la profunda ceguera si de ella es de quien nace el sueño de una luz?
> XXVI: epilepsia subterránea / enjambre de estrellas
> XXVII: En el fondo de esta ágata impenetrable luché en vano para levantar los cristales menudos de mi pensamiento
> XXVIII: que acaso sea noche de tanta luz
> EPÍLOGO: en el límite cumbre del aliento, ofréceme tu seno remoto, como a un ancla herrumbrosa.

La selección de estas frases proporciona una rápida radiografía del poema y muestra como lo alto se asocie al cielo y las estrellas —guías de los navegantes—, mientras que lo bajo se vincula al naufragio y a las «entrañas» de ese *sea of troubles*. Asimismo, revela cómo en el *Epílogo* del poema se cierra el círculo del dilema filosófico entre «ser y no ser» con el que todo había

comenzado, mediante una inversión de valores que funciona como un simbólico nudo.

En el último fragmento de la obra, la «cumbre» es alcanzada por el «aliento»; sin embargo, esa frase no indica un éxtasis, sino el momento de la expiración (cesa el viento, cesa la respiración: es la muerte). Al mismo tiempo, el fondo es alcanzado por un deseo de salvación: el poeta se ahoga en la cumbre del aliento y solicita un ancla protectora que le impida perderse en los abismos. «Herrumbrosa» es esta la última palabra de este poema que, partiendo del dilema filosófico, aterriza en el aspecto más concreto de la realidad, cuyo símbolo es la herrumbre y la erosión... una idea que, a fin de cuentas, aludía en la época exactamente a la tisis, conocida como «consunción».

La «ola» (eje vertical) y el «viento» (eje horizontal) son las dos coordenadas cartesianas del plano metafórico del texto, que resulta así sumamente compacto a pesar de la gran tormenta de imágenes de la que se compone. Esta geometría constituye la base firme que le permite al poeta ensayar infinitas variaciones lexicales sin perder nunca la brújula.

Para que una sencilla metáfora marina funcione, como ocurre en miles de poemas, basta un poco de viento, una ola y una quilla, mientras aquí las partes del barco descritas son innumerables, con un nivel de tecnicismos verdaderamente abrumador para un poema lírico de matriz románticas (en el cual el ultraísta Guillermo de Torre no podía no reconocer una intensa y auténtica inspiración poética).

Aunque Rolán fue hombre de mar y fue celebrado como poeta guardés («guardés que honra al pueblo nativo», Luis Alonso en Caimotto, 1984, 242); y a pesar de que la terminología náutica estaba entonces más presente tanto en la literatura como en el lenguaje común, resulta sorprendente su dominio léxico y sobretodo su capacidad para emplear tales tecnicismos en un poema intimista y monotemático como *De mar a mar*, que el propio autor nos presenta como «epopeya en estrofas de arribada» (frag. I). En orden de aparición encontramos términos como: «hilada», «paño», «proas», «quillas», «rumbo», «templa», «caza escota», «velas», «jarcias», «timón», «escorada», «aparejo», «bote», «velero», «arriad», «izad», «pabellón de popa», «bajel», «mástil», «grimpola»,

«San Telmo», «surca», «horizonte», «patache», «puente», «rueda del timón», «cuadernas», «lomo de las olas», «fanal», «escobenes», «envergadura», «carlinga», «lastres», «Santa Bárbara», «relingo», «faramalla», «crujía» (sust.), «carel», «empopada», «largo escota», «encapilladuras», «engarces», «ensambles», «catalejo», «botalón», «crucetas», «cordaje», «bauprés», «vergas y botavara», «amuras», «de roda a codaste», «bordada», «bolina», «goleta».

Esta minuciosa atención al detalle posee una fuerza especial, pues afianza constantemente la verosimilitud de la metáfora incesante en la que el poeta sumerge al lector. Se trata de una experiencia que hoy calificaríamos de *inmersiva* en lo indescriptible de la fuerza creativa que brota de la misma aniquilación del ser.

Quién conoce el mar sabe que, cuando el barco alcanza en la cresta de una ola, de inmediato comenzará a descender hacia el valle. En ese instante, ante el temor de que la ola —ahora alta y oscura— pase por encima, nace el deseo de subir y fundirsede nuevo con las espumas luminosas. Mejor lo describió el propio Rolán al concluir el ya citado frag. XXV:

> ¿Pero por qué no abrazar la profunda ceguera si de ella es de quien nace el sueño de una luz?

Y es que, en realidad, allí en La Fuenfría no había ninguna ola: el yo poético intentaba *templar* la velas al viento absoluto de la «consunción», tal como se relata en el frag. II, el cual merece la pena citar integralmente y comentar como ejemplo definitivo del «álgebra superior» de esta obra:

II

> MARINERO, será preciso cambiar el rumbo.
> Ha picado el templado parche de mi alma, la aguda voz de una gaviota.
>
> ¿La ves? ¡Hermosa gaviota blanca!

> Y ya todo yo, no tengo ojos sino para ese albo vellón que cristaliza el azul del cielo.
>
> —Templa, templa, marinero; ¡caza escota!
>
> Que el temple que perdió mi alma virgen, inunde el paño crudo de las velas y el restallar silboso del viento entre las jarcias, sea reclamo de la blanca gaviota huidiza, que imanta la caña del timón.
>
> ...¡Ah, cuando en la suprema escorada sea el vibrante aparejo, red amable del rendido cristal del cielo que porte entre las alas el beso agónico del sol!...

Es el momento —se dice el poeta a sí mismo interpelando al «marinero» del «viejo barco» (frag. I), *the ancient mariner*)— de cambiar de rumbo. La causa, como se aprecia más adelante en la lectura, radica en que el viento es demasiado fuerte. De momento no se habla de viento, sino del misterioso graznido de una gaviota que ha picado el parche de su alma: una clara evocación del «albatros» de Coleridge.

Posteriormente, gracias al léxico técnico, comprendemos que el viento ha arreciado y que es preciso templar la velas y cazar la escota. «Templar» las velas es un término náutico de maniobra (*trimming*)que consiste en orientarlas y ajustarlas para adaptarlas a la dirección del viento y a la velocidad de la embarcación. Por su parte, «cazar» significa tirar de la escota (el cabo con que se regula el ángulo de la vela respecto al viento). Al tensar la escota, la vela se aproxima al eje central del barco; al lascarla o aflojarla, la vela se abre más al viento. En este punto, entonces, el viento es demasiado fuerte, porque el alma ha perdido su «temple», su vigor y precisa un ajuste de su «parche».

De este modo, en *De mar a mar*, la enfermedad y la navegación se entrelazan indisolublemente, bajo el signo de la memoria literaria. Romántico o no, resulta lógico que el «señorío verbal» de Rolán cautivara a tantos poetas de aquella estación extraordinaria.

Conclusiones

De mar a mar, de Feliciano Rolán, es un poema en prosa de indudable valor literario que encierra y manifiesta una técnica creativa muy peculiar —y, al mismo tiempo, generacional— donde la experiencia personal y las referencias literarias se hibridan en un producto sediento de novedad. En 1934, gracias a la mediación directa de Juan Ramón Jiménez, el poema pudo llegar, si no a los canales de venta, al menos a la imprenta, cosechando la admiración de numerosos amigos y diversos juicios críticos positivos de algunos de los mejores poetas de ese momento, que recibieron el libro. Sin embargo, la muerte repentina del poeta, que le impidió desarrollar más su arte, unida al estallido de la Guerra Civil, que dispersó a sus ilustres valedores —entre los cuales se encontraba Federico García Lorca, a quién Rolán, junto con una delegación, pudo acompañar en su visita a Santiago de Compostela el 10 de mayo de 1932, (Rolán 2023: 27-28)—, impidieron que el recuerdo de este poeta sobreviviera a los artículos y homenajes que se le dedicaron.

Esta breve historia cambió cuando, por puro azar, un cura de La Guardia, en la «*Historia Universal de la Literatura* de Santiago Prampolini (Buenos Aires 1956, Vol. IX, pág. 375), se tropezó con el nombre de Feliciano Rolán» (Caimotto, 1984, XXXI), quedando impresionado al constatar que nadie, tampoco en La Guardia, parecía saber nada de él. A raíz de este hallazgo, el padre Oreste Caimotto organizó varias iniciativas que culminaron en la publicación de su libro de 1984, coincidiendo cincuentenario del fallecimiento del poeta). Caimotto esperaba que este volumen constituyera la base de futuros estudios que, a la postre, nunca llegaron a materializarse, salvo en las esporádicas y dispersas ocasiones que se han ido comentando a lo largo de este trabajo.

La presente investigación —que, en la persona de Gaetano Chiappini, a quien la dedico, tiene su hilo directo con el mismo padre Caimotto (quién le obsequió con un ejemplar de su *Feliciano Rolán: su obra poética*)— aprovecha la efeméride de otro aniversario: los cien años de la Generación de 27, y de aquella extraordinaria etapa de la poesía española que, de un modo u otro, supo dar voz a este joven y talentoso poeta gallego, cuyo nombre, Feliciano,

desgraciadamente resulta de lo más distante respecto a una relación de *nomen omen*.

De hecho, el primer fragmento de este gran poema se abre bajo el signo de la pena, sintetizado en la extrema brevedad de la interjección «¡Ay!». Es precisamente aquí donde el poeta establece la dolorosa metáfora subyacente de toda la obra: una existencia representada como un viejo velero a merced de las olas o, como vimos, a merced de los vientos producidos por el mal que minaba su alma y su cuerpo.

Se trata de una imagen indudablemente romántica, no obstante, si se acepta que aquí la metáfora constituye la sustancia y no el adorno del poema, esta se convierte en un correlato objetivo sumamente moderno si se tiene en cuenta que el poeta padecía tuberculosis y que sus pulmones se encontraban al límite de su capacidad. El velero navega porque, al igual que el enfermo, necesita aire y viento; y es viejo porque el poeta, de forma prematura, experimenta el ocaso de su vida. No en vano el autor presenta su creación como «epopeya en estrofas de arribada», donde la muerte no constituye el punto de llagada, sino que, como en *The Rime of the Ancient Mariner*, se halla ya latente y presente en la vida misma.

El pensamiento poético no logra adentrarse ni en la verdad del ser, ni en la verdad del no ser; del mismo modo —como se explica en el primer fragmento— en que la chispa del diamante no puede liberarse de la piedra.

De mar a mar canta la ciclicidad del último átomo de la existencia pasada que siempre lucha —incluso en su dimensión mínima e irrisoria— por convertirse en el primero de la vida futura. Por ello, ya su primer editor, Ricardo Carballo Calero, relacionó este poema con los célebres versos de Paul Valéry: «La mer, la mer, toujours recommencée!», al evocar que Feliciano Rolán ha arribado, y descansa en el *Cimetière marin* de La Guardia.

Bibliografía

CAIMOTTO, Oreste (1984) *Feliciano Rolán. Su obra poética.* Madrid. Mezquita.

CHIAPPINI, Gaetano (1998) «Feliciano Rolán: un poeta dimenticato». Firenze. *Giornale di bordo.* 3. 32-37.

GARCÍA LORCA, Federico (1963) *Obras completas.* Madrid. Aguilar.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (Ed.) (2001) *Poetas del Novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia.* Madrid. Fundación Santander Central Hispano.

GONZÁLEZ CORUGEDO, SANTIAGO (1989) «Traducciones y adaptaciones españolas de *The Rime of the Ancient Mariner* de S. T. Coleridge». Oviedo. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras.* 39-40. 225-248.

GUERRERO RUÍZ, Juan (1999) *Juan Ramón de viva voz*, Vol. II (1932-1936). Valencia. Pretextos/Museo Ramón Gaya.

MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo (2002), «El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista», Murcia. *Anales de Filología Francesa.* 10. 83-99.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1971), *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe.

MOLINA, César Antonio (1999), «Feliciano Rolán», *Oscura turba de los más raros escritores españoles.* Zaragoza. Xordica Editorial. 187-201.

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (2013), *Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda:* El patio andaluz *y* El cielo alegre, en Dolores Thion Soriano-Mollá (ed), *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et du Pays de l'Adour. 505-517.

ORTEGA Y GASSET, José (1999) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Madrid. Revista de Occidente en Alianza Editorial.

ROLÁN, Feliciano (1970) *Obra poética*, introducción de Ricardo Carballo Calero. Vigo. Edición Castrelos.

ROLÁN, Feliciano (2023) *De mar a mar*, edición bilingüe, traducción ao galego de Anxo Angueira, estudio introdutorio de Gregorio Ferreiro Fente. Santiago de Compostela. Alvarellos.

RUEDA, Salvador (2020), *El cielo alegre : escenas y tipos andaluces.* Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cielo-alegre-escenas-y-tipos-andaluces-1048748/

WHITMAN, Walt (2019) *O capitano! Mio capitano!*. a cura di Franco Nasi, Modena. Mucchi Editore.

Apéndice

De mar a mar
(Selección antológica)

SER O NO SER

¿ES esta la cuestión?... No. No, ser o no ser; sino, ser y no ser.
¡Aquí sí que está la cuestión!

Ser y no ser. Esto sólo lo puede el mar y los Dioses y yo.

Y los Dioses y yo porque conocemos el mar, porque identificamos nuestras esencias, porque somos uno.

¡Ser y no ser del mar!... Acertijo de sustancia en una clave inasequible de accidentes. Espejo de todo; realidad de nada.

También el diamante podría ser así, si sólo fuera chispa, si no fuera piedra.

¡Ser! Probad a ponernos poco a poco; en seguida aparecerá una razón que nos oculte, una duda que nos disuelva, una niebla que nos trasmute y escamotee.

¡No ser! Probad a quitarnos poco a poco; ¿cuándo eso?

En el último átomo os sorberá el mundo de una ola, la ola de un pensamiento, el pensamiento eterno que vale por sí.

¡Y ese último átomo será siempre primero!

I

¡AY!

En todos los viejos barcos, sólo en los viejos —epopeya en estrofas de arribada— va un poco de mi corazón.

Es allí precisamente, en la hilada de la más alta resistencia del paño, donde yo enhebré una fibra ardiente y roja.

Viejos barcos de mi sentimiento, icómo os ahogan hoy, el penacho sucio de los fogones, y la estela maloliente de los motores fariseos!

Por eso cada día siento más sed de las brisas contradictorias, de las salpicaduras amargas, del aliento del sol de las vagas canciones de todos los mares, rimadas al murmullo de las proas valientes...

Pero todavía queda luz y mar y nieblas y tormentas para vuestras quillas ancianas.

¡Pasead orgullosos, viejos lobos hermanos, mi alma de enamorado capitán de la aventura!...

II

MARINERO, será preciso cambiar el rumbo.
Ha picado el templado parche de mi alma, la aguda voz de una gaviota.

¿La ves? ¡Hermosa gaviota blanca!

Y ya todo yo, no tengo ojos sino para ese albo vellón que cristaliza el azul del cielo.

—Templa, templa, marinero; ¡caza escota!

Que el temple que perdió mi alma virgen, inunde el paño crudo de las velas y el restallar silboso del viento entre las jarcias, sea reclamo de la blanca gaviota huidiza, que imanta la caña del timón.

...¡Ah, cuando en la suprema escorada sea el vibrante aparejo, red amable del rendido cristal del cielo que porte entre las alas el beso agónico del sol!...

IV

VACÍOS inconclusos de rotos pedestales, ostenta este desmayo de mi nuevo albur;

vacíos disimulados en una forma efímera, tan efímera como la proyección escueta de mi yo;

vacíos que presienten las velas agoreras en el signo hierático con que saludan las olas;

vacíos que reduce la quilla emocionada y el látigo alerta de su penetración;

vacíos nigrománticos que auscultan la entraña palpitante de muchos desengaños, y las luces falaces de faros en franquía...

¡Estos sí que son vacíos, vacíos de un albur sin recalada al final de ningún atardecer!

VII

¡EMOCIÓN pura del silencio! ¡Emoción limpia, traslúcida, enjuta —toda nervio—, de este vacío tan lleno de alma!

En mis innúmeros segundos de mar, sólo encontré definida la capacidad del espíritu al hacerse ecuación de este silencio.

El alma, a flor de ojos cerrados, surca ingrávida los fondos cristalinos del reposo.

¡Santa explosión total de vida, de horizonte a horizonte!

La esfera es el rompimiento perfecto del límite, porque cada radio termina en un punto, y de los infinitos, jamás dos cimientan un ápice de llano.

¡Esfera de mi emoción en la hora justa del mar y del cielo!

¡Emoción pura del silencio; poema único de sombras o de luz!...

VIII

¡AH si mi pecho tuviera proa para regozar la entraña profunda de esta ola —cumbres de entusiasmo— y lanzar a mi alma la fresca bendición de sus espumas!

Pero... mansamente pasará sobre mí, como ahogándome...

¡Y pasará!

IX

EL cisne de luz sacude pródigo su pluma, sobre el lago dormido del éter.

¡Santa unción de esta noche apacible, en el mar de plata!

Como tú, velero mío, saco la pura oración del blanco paño, desde el fondo del cofre de mi errabunda alma desolada.

Recuerdos inefables de niñez, de muelles faldas maternas, de canciones pueriles como panales de melancolía.

Recuerdo dulcemente dolorosos de aquel despertar ardiente bajo una mirada azul.

Recuerdos de los acendrados minutos en que la vida toda, era un trino, un aroma, un color, en la vibrante penumbra emocionada.

Recuerdos piadosos de un ltar y de una estrella, de suavísimos salmos virginales, de sutiles inciensos metafísicos.

¡Viejo patache de mi corazón; llena codicioso tus velas festeras, con los trémulos céfiros de todo los dulces recuerdos!

Y recoge a una a una las plumas brillantes del unánime cisne,

para hacerte la almohada ideal en que descanse...

XI

EN el opaco tapiz de esta lluvia intransigente, pego las formas absurdas de una imaginación perdida sobre el mar.

¡Así que lo presente, algunos palpitarán capaces de comprender, por vez primera, el ansia suprema del naufragio!

XII

EN el puente, la mano, sobre la rueda del timón, se estremece; y yo me estremezco todo.

Pasa el agua cebrada bajo mí, con zalemas de gata. ¿Será su caricia la que me altera?

Tiembla, tiembla mi mano sobre el corazón, hoy, mañana rubia y suave como una sonrisa de pomar.

Desde las cuadernas percibo un latido sordo; y cada contacto con el lomo blando de las olas me remoza la mística desesperación de unos golpes de pecho.

¡Cuánto tiempo, ay, sin que mis labios borden una plegaria!

Y es en esta mañana transparente que me protege como fanal, cuando todo yo me sorprendo de mí mismo, y me siento latir, como si me ahogara en la angostura de una campana.

¡Claridad mañanera de fina poma riscal: te ofreces al violín de la proa, arco sedeño, por despertar trinos dormidos en mi alma de viejo capitán endurecido!

Y yo no acierto a despegar los labios para que trencen vocales fervorosas...

Sólo sé, bajo la mano estremecida que aguanta mi sentimiento, descubrir al contacto de esa loca caricia del agua la mística desesperación de unos golpes de pecho...

XV

¡NOCHE, horrible noche, la suprema tiniebla del mar!

En vano la luz verde y la luz roja de mis ojos nefastos, plenos de espanto de la cruel interrogación, pugnan por acuchillar el agobiante fantasma de la niebla.

Mi pobre bajel, chorreando dolorido, bracea estérilmente en la concavidad de la tragedia.

¡Viscosa apelmazada tragedia de la noche negra en el mar único!

Hay una aguja en mi corazón que lanza violentamente los ojos desorbitados por un camino.

¿Será ése el camino?

Todo, de afuera, rompe el sistema de un pensamiento.

Plegado sobre mí mismo, apelotono la carne contra el hueso, para guardarlo mejor.

¡Lívida luz de un pensamiento en la noche; huella tibia de una lejana caricia; sutil perfume, casi sueño, de aquella rosa divina que ya se marchitó!

¡Qué pobre defensa tu débil carne acurrucada, y sólo la palma de la escandalosa extendida frente al azote absurdo del turbión!

Y el pobre bajel bracea, bracea desesperado. ¿Adónde? ¿Para qué? ¿Hasta cuándo?

XXI

ENTRE la bocanada infernal de esta noche, los clarines brillantes baten sobre el mar la marcha de mis entrañas en temple.

Por la ensenada, congojosa de tierra, avanzo subrepticio, con tirantez de ansias:

tremular vacilante de sospechas al desvestir los paños resudados,

crujir de dientes poderosos en cáustica sonrisa de escobenes,

inagotable abrazo insatisfecho del doble garabato de las anclas...

¡Oh, la caricia definitiva de un escualo, sorbiéndose el desgarre de la carne!...

XXIV

¿Y no puedes tú, poderoso, levantar mi alma, en lastre de desaliento, y esparcirla ansiosa de universo?

Sopla, ruge, restalla, azota... ¡pero arráncame!

Arráncame sobre una ola, sedienta, como yo, de vértigos, de alturas, de ser siempre, suspenso en los abismos de la inmortalidad.

Poderoso ciclón de mis sueños conjuntos; sacude la faramalla de esta arboladura caduca, con los siniestros látigos de las medusas y los pulpos.

Barre la crujía de mi carne concreta, y cierne sobre ella la aspersión de todos los astros.

Sopla, ruge, restalla, azota... ¡pero arráncame!

¡Arráncame tú, poderoso, como flecha febril de este desaliento que me enarca!

XXV

TÚ vives, marinero. Y lo esencial es eso: vivir.

¿Qué importa que tu centro sea ilusión y que digan que ilusión no sea nada?

He aquí, capitán, que no debes romper ilusiones, sino amarlas,

¡arráncate esa costra anodina de los años y mírate la luz de tus propios ojos!

Mira tu luz clara del alma, vertida en el hondo cristal de las aguas inquietas.

¡Cierto que lo hondo es perdurable negrura!

¡Cierto que nunca sabremos nada, capitán!

¿Pero por qué no abrazar la profunda ceguera si de ella es de quien nace el sueño de una luz?

XXVI

¡AH, te retuerces enmarañada y tremante, como aquel jubiloso día de mis primicias!

Como aquel día lleno, tejes ante mis ojos un formidable cañamazo de angustias, un manto espeso de fuegos vespertinos y pliegues entenebrecidos, como besos de agonía.

¡Danza, brava de tronío, danza desgarrada, con estridor de caderas, reptar de vientre y epilepsia subterránea de senos!

¡Cifra sobre el fornido carel la leyenda impura de tu deseo al compás de los brazos de viento y del aleteo frenético de las manos procelarias!...

¡Tiende a mis pies la gloria espumosa de tu cuerpo traspasado en los ardientes aguijones del enjambre de estrellas que las nubes soliviantan!...

Y mira:

Yo respiro sereno, satisfecho;
a la empopada, largo, largo escota, en distender redondo de mis alas, para remontar, entre la enrojecida bocanada de tus besos salaces, el vuelo enmarcesible de mi blanca sonrisa.

¡Igual que el jubiloso día de mis primicias, terminaré por ver bajo el dosel de la popa, reposada e hipante, cómo secas las lágrimas amargas con la florida madeja de tus conchas!

XXIX

SIENTO hoy mi soledad como un reuma que me atenaza todos los empates:

esta soledad que atiranta endureciéndome.

El viento de proa detiene la marcha y hace tocar las velas.

Me abruma una carga de humedad que engrosa torpemente la jarcia, las drizas, las escotas.

Siento el frío de mí mismo al tocarme;

siento el latido adusto del aparejo contra la mano lacia de la niebla como una repulsa despiadada;

siento el reproche amargo del rechinar de las carlingas y el lamentable abucheo de las bocas del paño.

Derroto al norte, y las nubes de mi soledad aislan el espacio, amagando la amenaza de sentirme regresar a la deriva trasunto capitán de un bergantín de hielo.

Siento hoy mi soledad...

¡Y aún tan lejos de aquel azul que identifique unos ojos!...

XXX

ANTE el botalón, sobre el encendido crepúsculo, descubrí la espadaña gloriosa de un albatros.

Recio cascarón avejentado, siento latir mi sangre al compás de las graves alas.

Alborozo en el alma.

Como nube de vencejos se alza aturdida a impresionar las alas —placas temblorosas—, salen los negros pensamientos.

¡Tantos días solo, solo, sobre el mar huraño sin la charla del sol, sin el gesto picante de una estrella, siempre rumiando la ensombrecida canción de la brisa contraria!

Cabe las crucetas, por entre el cordaje flácido en holganza, el grumo agitado de vencejos riza la bella lección de luz, tejiendo nuevo paño dorado para la brisa prometida:

Florecimiento juvenil del bauprés a la querencia de la sonrisa lejana:

espaciado desperezo de vergas y botavara,

chasquidos de besos sobre las amuras briosas,

resuello poderoso de roda a codaste.

¡Bajo las alas inmensas de la viva espadaña, todo el cielo es la campana solemne de mi resurrección, que inaugura un repique de luceros!

XXXI

DÉJAME ceñir a placer en este vals de bordadas.

Déjame gozar la embriaguez apócrifa de bolina entre las escalas cromáticas de la cachimba renegrida;

déjame puntear figuras de sierpe arrastrando la hipnosis del faro cercano.

Recorta sobre la bruma norteña de mis patrias tus mejores adornos, goleta mía.

Recorta el sublime esguince de aquella languidez tropical que el sol fogoso supo amasarnos en las venas.

Recorta este deseo sabiamente retardado en el abrazo indeciso que trenza la estela.

¡Ante la playa —violeta de luz de aurora— dejaremos caer los cuerpos exhaustos, como dos gotas de rocío, resbaladas!

EPÍLOGO

Canción lejana

AMIGA, dulce amiga, ven a mí.

Ven a poner la ola y la sal sobre mis ojos mortecinos y espesos.

Ven a resquebrajar esta conformidad forzada como altísimo muro de cautiverio.

Ven a fustigar con tus visiones más arduas el galope cansino de mi sangre ya negra.

Amiga, dulce amiga, obliga con tu recuerdo la mítica inflamación de la entraña reseca; y en el límite cumbre del aliento, ofréceme tu seno remoto, como a un ancla herrumbrosa.

Rafael Bonilla Cerezo
«Ese reptil perforado»: novelas, comedias y *films noirs*
en el segundo acto de *Eloísa está debajo de un almendro*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 381-473
https://doi.org/10.55422/bbmp/1233

«ESE REPTIL PERFORADO»: NOVELAS, COMEDIAS Y *FILMS NOIRS* EN EL SEGUNDO ACTO DE *ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO*

Rafael BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba
ORCID: 0000-0002-2851-0630

Resumen: El presente artículo rescata el corpus de palimpsestos *noirs* —propios y ajenos— sobre los cuales Enrique Jardiel Poncela levantó el acto II de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). Novelas, comedias y largometrajes con crimen, fantasma y/o científico loco (*Don Juan Tenorio*, Zorrilla, 1844; *El plano astral*, Jardiel, 1922; *El chalet de las rosas*, Gómez de la Serna, 1923; *El Landrú de Bellas Vistas*, Jardiel, 1925; *Jack el Destripador [novela verídica]*, Jardiel, 1926; *El enemigo de las rubias*, Hitchcock, 1927; *Los asesinatos incomprensibles del Castillo de Rock*, Jardiel, 1928-1929; *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?,* Jardiel, 1931; *M, el vampiro de Düsseldorf,* Lang, 1931; *El doctor Frankenstein*, Whale, 1931; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Jardiel, 1932; *Reunión en Viena*, Franklin, 1933; *El doctor chiflado*, Hand y Jackson, 1933; *La cena de los acusados*, Van Dyke, 1934; *Una pareja invisible*, McLeod, 1937; *Vivir para gozar*, Cukor, 1938; *Ocho mujeres y un crimen*,

Jason, 1938; *Rebeca*, Du Maurier, 1938 / Hitchcock, 1940; *Un marido de ida y vuelta*, Jardiel, 1939; *Arsénico y encaje antiguo*, Kesselring, 1939) gracias a los cuales se podrá entender a cabalidad el asesinato de la mujer de Edgardo Briones por su cuñada Micaela en la finca de Federico, Ezequiel y Fernando Ojeda.

Palabras clave: *Eloísa está debajo de un almendro*, comedia con crimen, cine negro, Hollywood, Enrique Jardiel Poncela.

Abstract: This article examines the *noir* palimpsests —both Jardiel Poncela's own and those of other authors— that underlie the second act of *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). The corpus includes novels, plays, and films featuring crime, ghosts, and mad scientists, ranging from Zorrilla's *Don Juan Tenorio* (1844) to Kesselring's *Arsenic and Old Lace* (1939), and encompassing works by Jardiel Poncela himself (*El plano astral*, 1922; *El Landrú de Bellas Vistas*, 1925; *Jack el Destripador* [*novela verídica*], 1926; *Los asesinatos incomprensibles del Castillo de Rock*, 1928-1929; *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, 1931; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, 1932; *Un marido de ida y vuelta*, 1939), as well as works by Gómez de la Serna (*El chalet de las rosas*, 1923), Hitchcock (*The Lodger*, 1927; *Rebecca*, 1940), Whale (*Frankenstein*, 1931), Lang (*M,* 1931), Van Dyke (*The Thin Man*, 1934), Cukor (*Holiday*, 1938). Taken together, these sources illuminate the murder of Edgardo Briones's wife by his sister-in-law Micaela at the estate of Federico, Ezequiel, and Fernando Ojeda.

Key Words: *Eloísa is under an Almond Tree*, Murder Comedy, *Film Noir*, Hollywood, Enrique Jardiel Poncela.

Humor con crimen

Aunque *Eloísa está debajo de un almendro* (24/05/1940) se viene considerando una «comedia de enigma» (Marqueríe, 1945, 20), «de intriga» (Escudero, 1981), «del absurdo, de la locura, detectivesca y también de amor» (Gómez Yebra, 1996), sorprende que nadie haya reparado aún en el crisol de novelas y películas *noirs* sobre las cuales Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) fundó buena parte de la pieza

con la que iniciaría su «segunda época» como dramaturgo (Torrente Ballester, 1957, 333; Pérez Minik, 1961, 300; Valls, 2008, XV)[1]. *Cum grano salis*, la ristra de misterios que sirven para explicar el asesinato en 1919 de Eloísa, la mujer de Edgardo Briones, por su loca cuñada Micaela en la finca de los hermanos Federico y Ezequiel Ojeda. Ya he pasado revista a las fuentes del prólogo (Bonilla Cerezo, 2024) y el primer acto (Bonilla Cerezo, 2027) de la celebrada como «the high point of Jardiel's long-coveted triumph in the theater» (McKay, 1974, 53), incidiendo en el rastro de las dos *Rebecas* de Daphne du Maurier (1938) y Alfred Hitchcock (1940). De ahí que ahora le toque el turno a los palimpsestos que laten bajo el segundo.

Sin embargo, conviene reseñar que la importancia de aquel crimen dentro del argumento se insinúa desde la segunda escena del prólogo en el cine de barrio, donde una pareja de novios asientan la columna —junto al «absurdo lógico» (Ariza Viguera, 1974, 201-212; Alás-Brun, 1995; Greco, 2014, 13-44)— de la poética de *Eloísa* y de la mayoría del corpus jardielesco[2]. A saber, la propensión al misterio:

---

[1] El cine negro (*noir*) se desarrolló entre 1930 y 1950, alcanzando su apogeo entre 1940 y 1948. Dicho galicismo alude a los "filmes de crimen", en particular los del Hollywood de los Grandes Estudios: rodados en exquisito blanco y negro, con cínicos detectives y *femmes fatale*, hundían sus raíces en algunos títulos del cine de terror de los 30, sin orillar el realismo poético francés, el expresionismo alemán y, especialmente, la ficción policíaca (*hardboiled*) surgida en Estados Unidos durante la Gran Depresión: Raymond Chandler (*El sueño eterno* / *The Big Sleep*, 1939), Dashiell Hammet (*El halcón maltés* / *The Maltese Falcon*, 1941) y James M. Cain (*Double Indemnity*, 1936/1942), llevados a la pantalla, respectivamente, por Howard Hawks (1946), John Huston (1951) y Billy Wilder (*Perdición*, 1944). La etiqueta *noir* la acuñó Nino Frank, inspirándose al parecer en el sello francés *Série Noir*, creado en 1945. Remito al seminal ensayo de Borde y Chaumeton (2002 [1955]) y, sobre todo, a la guía de Ballinger y Graydon (2007) y los libros de Tuska (1984), Palmer (1996), Cochran (2000), Conard (2007) y Dixon (2009). En ámbito español, véanse Sánchez Noriega (2002) y el nostálgico recorrido de Garci (2013).

[2] Flórez (1969, 109) se hizo eco de los criterios de Marqueríe, determinando que «la intriga y el enigma fueron administrados por Jardiel de una forma totalmente nueva y que pudiéramos llamar de "acumulación masiva", lo mismo que el encuentro y el hallazgo de una raíz lógica debajo de la apariencia de lo disparatado y de lo absurdo». Y su nieto Gallud Jardiel (2011, 67-68) ha perfilado que «Jardiel está convencido de que la línea del telón debe ser la frontera que separe dos mundos no solo diferentes, sino dispares, opuestos, antagónicos: por un lado, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; por el otro, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico: "Ahí la realidad;

> NOVIA.—¡Chis, estate quieto, que te va a ver mi madre! […]
> NOVIO. —Toma, dale a tu madre este periódico mexicano que he cogido en la oficina. Trae crimen.
> NOVIA.—¿Que trae crimen? ¡Anda, qué bien! Así nos dejará tranquilos… (Jardiel Poncela, 2017, 52).

Nótese asimismo, porque lo estimo uno de los modelos más linderos de lo ocurrido en la gótica casa de los Ojeda poco antes de los felices veinte —víctimas en España de la dictadura de Primo de Rivera—, que en el capítulo XIV de *El chalet de las rosas* (Valencia, Sempere, 1923) Gómez de la Serna (1997, 117) había escrito:

> Veía cómo la gente necesitaba del crimen. En un tranvía había visto las caras de delectación que ponían cuando los periódicos relataban un crimen; hasta se les pasaba la parada que les convenía y después hacían aspavientos como de haberse salido del mundo.

Y tampoco se ignore la afición de los narradores, guionistas y dramaturgos de vanguardia por la prensa amarilla, resueltos como estaban a recrudecer sus historias a la menor oportunidad. La decana de este tipo de cabeceras sería la popular *Los Sucesos. Revista ilustrada de actualidades, siniestros, crímenes y causas célebres* (1882-1885), pero Jardiel tuvo a su alcance hasta ocho activas entre 1904 y 1936: *Los Sucesos. Periódico Ilustrado* (1904-1917), *Las Ocurrencias* (1911-1913), *Crónica del Crimen* (1913), *Últimos sucesos* (1913), *La Actualidad Trágica* (1913), *El Crimen de Hoy* (1919), *Los sucesos semanales* (1923) y, un par de lustros más tarde, *La Linterna* (1935-1936) (Rodríguez Cárcela, 2016).

No en balde, en collera con Serafín Adame, había logrado estrenar en 1919 —repito: el año del homicidio de Eloísa Briones— *El príncipe Raudhick*, «comedia policial en cuatro actos que surge de un compromiso con la compañía del […] famoso Enrique Rambal,

---

aquí el sueño; ahí lo natural; aquí lo inverosímil; ahí, las preocupaciones, las pesadumbres, la tristeza repetida; aquí —como compensación divina— ofrecida por el arte—, la despreocupación, las alegrías, la risa renovada [*Obras completas*, VI, 932-933]". Y esa risa tenía que estar marcada por la inverosimilitud y la imaginación, por lo fantástico y lo poético».

con Rafaela Rodríguez como primera actriz» (Pueo, 2016, 55)[3]; y solo un trienio después idearía la colección «La Novela Misteriosa», que

> solo vive nueve números, ya que fallece a consecuencia de una […] huelga en el cuerpo de Correos. […] Aparecieron los títulos *El hombre de hielo*, *La voz muerta*, *El espantoso secreto de Máximo Marville*, *Una aventura extraña*, *La sonrisa de Vadi*, *El aviso telefónico*, *El silencio*, *Dos manos blancas* y *Las huellas*. [Seguirá] colocando lo que puede desde su puesto periodístico del diario *La Corres*. Así los lectores se han encontrado con *El misterio del triángulo negro* y *Aventuras de Tortas y Pan Pintao*, dos novelas cortas que salieron en las páginas infantiles del citado diario madrileño (Flórez, 1993, 82)[4].

Ítem más: doce años antes de *Eloísa* habían aparecido en la revista *Buen Humor* (1928-1929) *Los asesinatos incomprensibles del Castillo de Rock*, compilados en la serie *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*, que beben a partes iguales de «los relatos originales de Arthur Conan Doyle y las parodias de Pierre Henri Cami, protagonizadas por su detective Loufock-Holmès» (Pueo, 2016, 234). Por eso, hasta cierto punto, extraña que Jardiel, a la sazón hijo de periodista, no aludiera

[3] Véase también McKay (1974, 26-28).

[4] Los nueve relatos «se caracterizan por su estilo enfático y su interés por ciertos aspectos morbosos de la naturaleza humana, que le llevan a plantear incursiones en el imaginario fantástico, en las que es habitual que aparezcan la sugestión por hipnosis, el trasvase de un alma a un cuerpo ajeno, la percepción extrasensorial, etc. Pero lo que le interesa a su autor es poner el acento en los aspectos más terroríficos de sus narraciones —mansiones solitarias, personajes con pasado criminal, llamadas de auxilio de noche, pasadizos ocultos, torturas medievales, etc.— para excitar las emociones del lector» (Pueo, 2016, 95-96). Recuérdese que en uno de sus artículos («A Defence of Detective Stories») para *The Speaker* (1901), Chesterton (1902) argumentó: «Anything which tends, even under the fantastic form of the minutiae of Sherlock Holmes, to assert this romance of detail in civilization, to emphasize this unfathomably human character in flints and tiles, is a good thing. […] There is, however, another good work that is done by detective stories. While it is the constant tendency of the Old Adam to rebel against so universal and automatic a thing as civilization, to preach departure and rebellion, the romance of police activity keeps in some sense before the mind the fact that civilization itself is the most sensational of departures and the most romantic of rebellions». Agradezco esta pista a Humberto Huergo Cardoso (Carleton College).

a ninguno de los tabloides antedichos en su concienzuda nómina de *La tournée de Dios* (1932):

> A las seis en punto, el gran salón estaba abarrotado, presentes los directores y redactores-jefe de *El Sol*, *Heraldo de Madrid*, *El Siglo Futuro*, *El Liberal*, *La Voz*, *El Debate*, *El Imparcial*, *Informaciones*, *La Época*, *La Razón*, *El Socialista*, *La Nación*, *Ahora*, *La Libertad*, *La Correspondencia*, *Luz*, de las agencias, Fabra, Febus, Prensa Latina, Sagitario, Asociated Press, United Press, Wolf, Mencheta, Reuter, y de las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Estampa*, *Ondas*, *Crónica*, *Lecturas*, etc., etc., además de los representantes de sesenta y ocho periódicos de provincias y cuarenta y cinco diarios del extranjero y de Hispanoamérica (Jardiel Poncela, 2020a, 222)[5].

Repárese en la escena II del prólogo de *Eloísa*, donde resulta sencillo imaginar, bajo un primer plano de los absortos rostros de los novios, la huella de las rotativas del cine de Frank Capra: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1940); o los noticiarios que en *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, W. S. Van Dyke, 1934) informan al público de que la policía iba siguiendo los pasos al inventor Clyde Wynant (Edward Ellis), sospechoso de un triple homicidio (01:01:25) (Figs. 1-6)



Fig. 1.

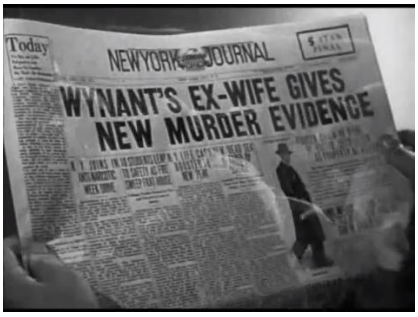


Fig. 2

[5] Paratore (2020, 348) advirtió que en *La sin título*, primera versión en *Gutiérrez* de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, se mencionan tanto *La Voz* (*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932) como *Nuevo Mundo* (*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932).



Fig. 3



Fig. 4

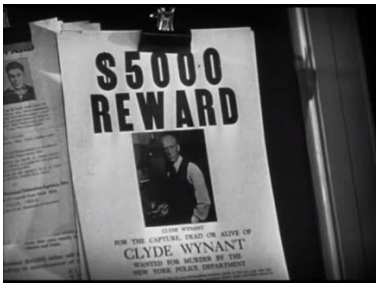


Fig. 5


Fig. 6

Sin abandonar el «*noir* cómico» español, ya durante el primer franquismo despuntaron *El caso de la mujer asesinadita* (estrenada el 20/02/1946 en el María Guerrero), desopilante comedia de Miguel Mihura y Álvaro de la Iglesia[6], y el exitoso semanario *El Caso* (1952), conocido como «el periódico de las porteras». Mora Díez (2018, s. p.) ha señalado que

> la mezcla entre lo macabro y lo cómico, que también está presente en *Eloísa está debajo de un almendro*, […] es característica del tremendismo, del gusto por lo grotesco y el humor negro, propio de estos géneros populares. Esta herencia del horror paródico y grotesco, tamizada por la risa y vinculada al tremendismo, forma parte de la larga y prolífica tradición del humor negro hispano, que encuentra antecedentes lejanos en la picaresca, está presente en manifestaciones artísticas, como algunas series de aguafuertes de Goya […] y conduce hasta el esperpento valleinclanesco. Por supuesto, este tono paródico se traslada a los grabados satíricos y morbosos de las revistas ilustradas, y se manifiesta después en

[6] Moreiro (2004, 237-239) destapó su desigual y belicosa colaboración («La idea era totalmente mía. […] Lo tenía todo planeado. Y luego, pues sí, metió Álvaro alguna cosita, no muchas…»).

> ciertas formas de prensa sensacionalista como […] *El caso*, epítome de la prensa de sucesos [a lo largo de la dictadura] y la transición española, centrado en los crímenes más truculentos y escandalosos.

El breve diálogo entre los novios del prólogo continúa de esta guisa:

> NOVIA.—Tome, madre: un periódico mexicano que me he encontrao esta mañana en el taller. Se lo he guardao a usté porque trae crimen.
> MADRE.—¿Que trae crimen?
> NOVIA.—Entero y con tos los detalles.
> MADRE.—¡Qué alegría me das! Porque como desde hace una porción de tiempo los periódicos nuestros no traen crímenes, me se va a olvidar el leer. ¿Dónde está el crimen? (*Mirando el periódico*.) Esto debe de ser... (*Leyendo*.) «Tranviario mordido por un senador».
> NOVIA.—Eso no es, madre. Esos son «ecos de sociedá». El crimen está más abajo. Ahí... (*Señala con el dedo en el periódico*.)
> MADRE.—¡Ah, sí! Aquí está. (*Leyendo*.) «Un hombre mata a una mujer sin motivo justificado». (*Dejando de leer*.) ¡Qué bruto! Mira que matarla sin motivo justificao... (*Volviendo a leer*.) «El criminal atacando a su víctima. Fotografía tomada por nuestro redaztor gráfico, que llegó al lugar del crimen tres minutos antes de cometerse este». (*Dejando de leer de nuevo*.) ¡Lo que debe ser! Y no llegar cuando ya ha pasao to, que nunca se entera una bien de cómo ha ocurrido la cosa... (*Se abisma en la lectura del periódico. Los Novios aprovechan para cuchichear a través del pasillo. Se oye roncar al Dormido*.) (Jardiel Poncela, 2017, 53-54).

Con todas las reservas, porque la fecha del primer número nos pone las cosas difíciles y el polígrafo madrileño se lo pudo haber inventado[7], la Biblioteca Virtual de la Prensa Periódica sugiere que el semanario al que aludía esta novia quizá fuera *España popular*,

[7] Esta es la teoría de Rey Poveda (2001, 339): «con el objetivo de suavizar lo que pueda haber de negativo, Jardiel inventa lo del periódico mexicano, y al no ser español no hay problemas. Aunque en esto nuestro autor peca de inverosímil, pues ¿se imaginan encontrar en una oficina de los años cuarenta un diario de México? Es un disparate que sirve a Jardiel para quitar hierro al asunto».

alumbrado en México el 18/02/1940. Aunque no haya conseguido otras pistas, vale colegirlo de la cláusula «desde hace una porción de tiempo», ya que, después de la triunfal moda entre 1900 y 1920, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la República (1931-1936) y la Guerra Civil (1936-1939) trajeron consigo una drástica merma de esta clase de prensa: alrededor de 1923, y hasta 1936, solo saldrían *Los sucesos semanales* y *La Linterna.* Ahora bien, Jardiel pudo echar mano asimismo de la agencia Prensa Latina, o bien de *Crónica*, revista editada por Prensa Gráfica entre 1929 y 1938, bajo la dirección de Antonio González Linares (Sánchez Álvarez-Insúa, 2007)[8].

Junto con los rasgos más genuinos de la lengua sainetesca de Carlos Arniches (*Los tiros o la equiparación en sueldo de las mujeres*, 1918) (Ocaña Iglesias, 2017, 285-286; Gallud Jardiel, 2019, 107), como la caída de los fonemas dentales en posición intervocálica («guardao», «justificao», «pasao»») o implosiva («sociedá»), la torpe articulación de la velar sorda («redaztor») y los vulgarismos por ultracorrección («Madriz»), destaca aquí un apunte misógino («Mira que matarla sin motivo justificao…»), enseguida atenuado por el chiste acerca de la asombrosa diligencia del periodista, que se personó en la escena del crimen tres minutos antes de que este se produjera y no «cuando ya ha pasao to»[9].

---

[8] Conde Guerri (2017, 21) aventó que «la afición al crimen que mostraban ciertas publicaciones y cierto teatro del momento era de público rechazo en *Buen Humor* y *Gutiérrez*, y de ellas tomará Jardiel "ese periódico mexicano que trae crimen"». Y tampoco se olvide que Gómez de la Serna (2020, 257-259) había denunciado en su artículo «El retrato más triste el día más alegre» (*El Sol*, 17/11/1929, p. 3): «En esta España, rica en crímenes pasionales, todos los días vemos fotografías de los que se fueron de la vida o quizá se despidieron en el poema del doble suicidio por amor. […] Muchas veces esa fotografía es la del día de bodas, y se ve lo inútil de los juramentos y el comienzo de un destino misterioso que es el matrimonio. […] Vista esa fotografía a través de los rayos X del saber del suceso, resulta que el traje de novia era mortaja, y el traje de recto paño del novio, traje de lutos criminales con apresto de traje de verdugo». De nuevo agradezco esta y otras noticias sobre Ramón y Landru a Humberto Huergo Cardoso.

[9] Conde Guerri (2017, 54) anota que «idéntico procedimiento emplea Ernesto Polo en «Un buen crimen» para *Gutiérrez* (1929): «El reportero Ángel llega antes de cometerse el crimen. ¡Eureka! Hemos venido justo al lugar del mismísimo crimen. Porque nos han matado, no cabe duda. Ya viene gente. Ya nos recogen. Ya nos van a enterrar. ¡Qué éxito para *Gutiérrez*!».

Por último, quisiera detenerme en la conversación entre los los jóvenes 1.º y 2.º, que no podían disfrutar de la película (*Margarita Gautier / Camille*, George Cukor, 1936) como les hubiese gustado:

> JOVEN 2.º—(*Al* JOVEN 1.º) Nosotros estamos ahí delante, ya no hemos encontrao más que la fila tres, y además, nos han dao unas butacas muy laterales, de esas que hacen ver la película de perfil; tos los personajes se me antojan el traidor (Jardiel Poncela, 2017, 54)[10];

y en la radiante irrupción de Mariana Briones encima de las tablas, o mejor, por el patio de butacas del Teatro de la Comedia:

> Una muchacha de veinte o veintidós años, extraordinariamente distinguida y elegante hasta el refinamiento. Viste un traje de noche precioso, que seguramente llevado por otra no lo sería tanto, y va perfumada de un modo exquisito. Todo en su porte, sus ademanes, sus movimientos, sus gestos, el pálido semblante y las manos delicadas, revela la nobleza del nacimiento, y el fulgor de sus ojos, su voz y esa radiación inmaterial y misteriosa que despiden los seres excepcionales denuncian en ella un espíritu singular, original, propio, un poco fantástico, y siempre y en todo caso, raramente selecto. […] Mariana, más que una muchacha, es una combinación química. Su entrada en el cine de barrio, por lo elegante de su atavío, lo singular de su belleza y la fascinación que de ella se desprende, produce una especie de pasmo y de estupor (Jardiel Poncela, 2017, 60-61).

He aquí una mujer con no menos de tres caras, cada una de las cuales irá desvelándose a lo largo de la obra. Si el filme (*Margarita Gautier/Camille*) que se proyecta en el prólogo —el cine de barrio— y luego las claves de su narrativa y su teatro facultaron a Jardiel para concebir a la atractiva hija de Edgardo (*Una noche de primavera sin sueño* [1927], *¡Espérame en Siberia, vida mía!* [1929], *Margarita, Armando y su padre* [1931/1939], *Usted tiene ojos de mujer fatal* [1932]) (Bonilla Cerezo, 2024), invitándonos a leerla como un trasunto hispánico de

[10] Ariza Viguera (1974, 110) arguyó que el madrileño ya había patentado ese truco al final del capítulo 10 del libro I de *La tournée de Dios*: «Además, ve tan mal que se pasa uno la noche creyendo que todos los personajes son el traidor» (Jardiel Poncela, 2020, 92).

la majestuosa Greta Garbo, durante la transición al acto I (el más *screwball* de toda esta comedia)[11] acabará convertida en una suerte de Carole Lombard, Jean Arthur o Claudette Colbert patria que, ya en el II (el puramente detectivesco), y vistiendo el traje de la difunta Eloísa, tampoco vacila en remedar a la elegantísima Nora Charles (Myrna Loy) de *La cena de los acusados* —filme basado en la novela homónima (1934) de Dashiell Hammet: *The Thin Man*—, a quien su marido Nick (William Powell) llamaba «doctor Watson» (50:01); o bien a la Melsa Manton (Barbara Stanwyck) de *Ocho mujeres y un crimen* (*The Mad Miss Manton*, Leigh Jason, 1938) (Figs. 7-12). Por la sencilla razón de que Jardiel siempre soñó con un ideal de femineidad que etiquetaría como «mujer cúbica»: «la que tuviera un 100 x 100 de belleza, un 100 x 100 de inteligencia y un 100 x 100 de sexualidad» (Gallud Jardiel, 2018, 65)[12].

[11] Echart (2005, 15) definió así la comedia romántica hollywoodense (*screwball comedy*) de los años 30 y 40: «Comedias que representan un hallazgo metafórico genial para un país que trata de superar la crisis económica y el desencanto social provocados por la Depresión. Comedias que nos siguen divirtiendo y cautivando al contagiar la exuberancia vital de unas parejas románticas, genuinas y modernas, que dan prioridad en sus relaciones a valores como la diversión, la libertad y la igualdad. El mejor antídoto para curar las heridas —enseña la *screwball comedy*— es una relación romántica concebida de tal forma que la pareja se reconcilia con la vida cotidiana y la convierte en una fiesta que celebra la alegría de vivir».

[12] François (2016, 62) opina que «la obra más famosa de Maurice Dekobra [se puede rastrear en] un cuantioso número de figuras inspiradas en la *Madone des sleepings* (1925), un arquetipo de mujer fatal, cosmopolita, hermosísima y sensual. No cabe duda de que Jardiel había leído al escritor francés, el cual solía subtitular cada una de sus obras mediante el rótulo "novela cosmopolita"». Abuín (1994) y Paratore (2021, 69) han abordado la didascalia de Mariana Briones por derroteros muy distintos al mío.



Fig. 7
Greta Garbo en *Camille*



Fig. 8
Carole Lombard



Fig. 9
Jean Arthur



Fig. 10
Claudette Colbert



Fig. 11
Myrna Loy en *The Thin Man*



Fig. 12
Barbara Stanwyck
The Mad Miss Manton

Retorno a Manderley

La segunda escena del acto I otorga todo el protagonismo a Fernando Ojeda y Mariana Briones, la parejita responsable de aclarar el móvil de la muerte de Eloísa, liquidada por Micaela tras creer que había cometido adulterio con Federico Ojeda, padre del muchacho. Mariana y su estrafalaria tía Clotilde, prendada, a su vez, de Ezequiel, hermano del difunto Federico y, por ello, tío y tutor de Fernando, regresan a su hogar —procedentes del cine de barrio— a las doce menos diez. No tardará en aparecer allí el romántico Fernandito, quien le suplica a su amada que no lo rechace por tercera vez en la misma noche, repitiéndose de ese modo un tira y afloja que venía de lejos.

Es justo ahora cuando la bella protagonista saca a relucir su vocación detectivesca, la misma que desplegará a mediados del acto II. Preocupada por los bruscos cambios de humor de su novio, le pregunta:

> MARIANA.—Luego… era verdad, ¿eh? ¡Era verdad! ¡Ah! Yo sabía bien lo que me decía… ¡Has disimulado una vez y otra! Y ¿por qué disimulabas? ¿Qué estás ocultándome desde que nos conocimos? Dímelo… Cuéntamelo… […] ¿Tengo yo algo que ver con ese misterio? ¡Sí! Sí tengo que ver. Mil detalles me lo indican; y palabras y gestos tuyos. […] Ese misterio y yo

> formamos tu vida, ¿no es así? Y en ello ninguna otra mujer podría sustituirme. […]
> FERNANDO.—(*Alzando rápido la cabeza y mirándola a los ojos*.) ¡Mariana!
> MARIANA.—(*Sonriendo*). No te asustes. Hasta ahí nada más llegan mis observaciones. (*Induciéndole a hablar*.) Pero… ¿qué hay detrás de todo eso?... Es lo que necesito saber, ¡y lo que tiemblo de saber! (*Apasionadamente*.) Pero si no me hicieras temblar, tú no serías tú, y entonces… yo no te querría como te quiero. (*Después de una pausa*.) Ni estaría dispuesta a ir a la finca esta noche. […] Voy a ir a explorar aquel antro. Tanto me lo has descrito, que estoy deseando conocerlo.
> MARIANA.—(*Replegándose contra él*). Voy a ir a explorar aquel antro. Tanto me lo ha descrito, que estoy deseando conocerlo. ¿Tú ocupas el ala derecha o la izquierda?
> FERNANDO.—La izquierda. La derecha la habita el tío con sus gatos, sus libros y sus chirimbolos.
> MARIANA.—La tuya es la izquierda, justamente; la que está junto al estanque y en la parte más tupida del jardín, ¿no?
> FERNANDO.—Sí.
> MARIANA.—¿Y no dará miedo llegar de noche, a oscuras y alumbrados nada más que por los faros del coche? Sí, seguramente dará miedo. En los jardines grandes siempre hay ruidos misteriosos, y también, a veces, un silencio raro… El coche avanzará machacando la arena, con ese crujido que es como si pisase azúcar. Nos pararemos ante la fachada cubierta de hiedra. Abrirás la puerta al resplandor de los faros, echándote a un lado para no quitarle tú mismo la luz. Yo esperaré con un nudo en la garganta. Por fin cede la puerta, entramos… ¿Y qué nos aguarda dentro?
> FERNANDO.—Muebles antiguos que luchan contra la carcoma… Cuadros borrosos… (Jardiel Poncela, 2017, 104-106).

Si bien la descripción de la finca se ampliará en la didascalia que portica el acto II, Jardiel acudió aquí —como prolepsis— a otro par de textos fílmico-literarios. Las dos alas de la mansión remiten sin duda a las de Manderley en *Rebeca*, basada a su vez en Menabilly, la propiedad de Daphne du Maurier en Cornwall (UK). La fachada, igual que las de su novela y la película de Hitchcock, también estaba cubierta de hiedra y rodeada por unos jardines presa de la hojarasca (Figs. 13-14).



Fig. 13



Fig. 14

Transcribo solo el famoso arranque:

Anoche soñé que volvía a Manderley. Me encontraba ante la verja del parque, pero durante unos momentos no podía entrar. La puerta estaba cerrada con cadena y candado. Llamé en sueños al guarda, pero nadie me contestó, y cuando miré detenidamente a través de los barrotes mohosos de la verja, vi que la caseta estaba abandonada. […]. El camino serpenteaba ante mí, retorcido y tortuoso como siempre, pero según avanzaba, noté que había cambiado; ahora era estrecho y estaba descuidado, no como yo lo había conocido. […] El bosque, siempre amenazador, incluso en tiempos pasados, había triunfado al fin. Oscuro y salvaje, llegaba hasta los bordes del camino. […] Evidentemente, los kilómetros se habían multiplicado, como lo hicieran los árboles, y este camino únicamente conducía a un laberinto, a una espesura impenetrable, y no a la casa. Pero, de repente, ésta apareció ante mí. La avenida que conducía hasta la puerta estaba casi borrada por el desmesurado crecimiento de matojos exuberantes que se extendían por todas partes. […] Volví a mirar la casa, y aunque se alzaba inviolada e intacta, como si la acabáramos de abandonar, vi que el jardín había obedecido la ley de la selva, igual que el bosque. […] La hiedra reinaba en el jardín abandonado; sus largas ramas se arrastraban sobre el césped, y pronto llegarían hasta la misma casa. Otra planta, brote espurio del bosque, cuyas semillas tiempo atrás habían quedado dispersas y olvidadas bajo los árboles, ahora marchaba junto a la hiedra e imponía su fealdad de ruibarbo monstruoso sobre los suaves bancales de césped donde antes florecían los narcisos. Crecían por todas partes las ortigas, vanguardia del ejército invasor. Ahogaban la terraza, se desperezaban en los senderos, se inclinaban, vulgares y delgaduchas, contra las ventanas de la casa. Centinelas

> descuidadas, habían dejado que rompieran sus filas los arbustos de ruibarbo; sus cabezas arrugadas, sus tallos encogidos formaban veredas frecuentadas por los conejos. […]
>
> Hoy soy muy distinta de aquella persona que llegó por primera vez a Manderley en automóvil, llena de esperanzas e ilusiones, con la desventaja de una torpeza irremediable y llena de deseos de agradar (Du Maurier, 1993, 3-8);

este párrafo del capítulo VII:

> Torcimos al llegar a un cruce de caminos, donde comenzaba una tapia muy alta.
>
> –Ya llegamos –dijo, animándosele la voz, y yo me agarré con fuerza al asiento de cuero del coche. Hacía una curva el camino. Delante de nosotros, a la izquierda, se elevaba una gran verja de dos hojas, junto a la caseta del guarda, que daba acceso al camino particular de la finca. Cuando pasamos vi varias caras que miraban curiosas desde las oscuras ventanas de la caseta, y un niño salió corriendo de detrás y se quedó mirándome. […]
>
> Cuando cruzamos la verja, las puertas se cerraron con estrépito tras nosotros. Quedó a nuestra espalda la polvorienta carretera pública, y me di cuenta de que no me había imaginado así el camino de la casa. Yo había pensado en una avenida amplia y espaciada, alisada a diario con el rastrillo y barrida de hojas, bordeada de césped bien cuidado. Pero aquel camino se retorcía y revolvía como una serpiente, y en algunos sitios apenas si era más ancho que un sendero. Sobre nuestras cabezas entrelazaban sus ramas los numerosos árboles, formando una bóveda como la de una iglesia. Ni siquiera el sol del mediodía podría penetrar el verde entretejido de aquellas hojas. Brotaban entrelazadas, demasiado espesas, las unas junto a las otras, y sólo algunos rayos temblorosos de cálida luz llegaban en olas intermitentes a salpicar de oro el camino […]
>
> Ya estábamos cerca de la casa. Vi cómo se ensanchaba el camino hasta convertirse en la avenida que yo esperaba, bordeada aún por aquel muro sangriento. Doblamos el último recodo y apareció Manderley. Allí estaba, aquel era Manderley, el Manderley de mi tarjeta postal, de hace tantos años. Gracioso, bellísimo, exquisito, sin mácula, aún más hermoso que lo que yo soñara, edificado sobre un otero, rodeado de suaves praderas y bancales de césped, con las terrazas que se fundían en los jardines, y los jardines en el mar (Du Maurier, 1993, 43-45);

y otro del X:

> El encanto del Valle Feliz me embriagaba. Aquel era el corazón de Manderley, del Manderley que aprendería a conocer y amar. Había olvidado ya la llegada en coche, el bosque sombrío y espeso, los rododendros resplandecientes, exuberantes, demasiado altivos. Y también la vasta casa, el silencio de los ecos del hall, la intranquilizadora quietud de las habitaciones, en el ala de poniente, con los muebles enfundados. Allí, yo era una intrusa que vagaba por aposentos que no me conocían, que me sentaba en una silla que no me pertenecía, ante un escritorio que no era mío (Du Maurier, 1993, 74).

Los planos frontales del clásico de Hitchcock bien podrían haberse inspirado —si Jardiel hubiese escrito un poquito antes su comedia— tanto en el relato de la londinense como en las palabras de Mariana en *Eloísa está debajo de un almendro* (Figs. 15-16)[13]:

[13] Su estreno en los cines norteamericanos fue casi simultáneo (12/04/1940) de la redacción del acto II de *Eloísa está debajo de un almendro*, pero no de su exhibición en Madrid (10/12/1942).
IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0032976/releaseinfo/?ref_=ttfc_sa_1.
Según evoca Ordóñez (2011, 12), «cuando en 1941 se estrenó *Rebeca*, la película de Hitchcock, Rambal corrió a adaptarla al teatro, y la anunció, como hacía siempre, con la frase "Lo que usted nunca verá en el cine". Y tenía razón. Inventó, por ejemplo, la escena del hallazgo del cadáver de Rebeca. El decorado de esta escena, me contaba mi padre, era un corte longitudinal del mar, como si fuera un acuario, con gasas ondulantes y pulpos y peces de tela a media altura. En el fondo había un barco hundido. Entraba un buzo por un lateral del escenario, moviéndose como a cámara lenta porque estaba bajo el agua, y comenzaba a dar golpes de hacha en la madera podrida del barco, hasta que encontraba un esqueleto: ¡los restos de Rebeca! Luego, y eso todavía era mejor, tomaba el esqueleto en sus brazos y comenzaba a subir y subir hasta la superficie, a la altura de los telares, y desaparecía por arriba: pura magia».



Fig. 15
Manderley
Hitchcock, *Rebeca*



Fig. 16
Manderley
Hitchcock, *Rebeca*

Pero esta intervención de la más joven de las Briones acusa otro referente fílmico: el laboratorio de Victor Frankenstein (Colin Clive) en *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), obra maestra de la Universal que trasladó a la pantalla la novela de Mary Shelley (*Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818) (Figs. 17-18).



Fig. 17

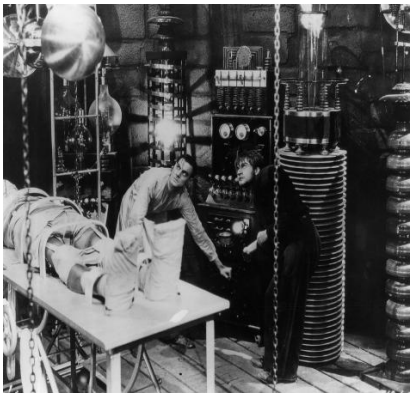


Fig. 18

Ubicado en la torre centinela de un pueblo de los Alpes Bávaros, tuvo que dejarse sentir sobre el del tío Ezequiel Ojeda, un «médico o científico *amateur*» (Gallud Jardiel, 2019, 33), además —añado— de un *mad doctor* ('doctor chiflado') del cine de los treinta. Por cuatro razones:

1) Fernando refiere que el ala derecha de la finca la ocupaba Ezequiel «con sus gatos, sus libros y sus chirimbolos», sustantivos que no necesariamente obligan a pensar en ningún laboratorio. Sin

embargo, Rafael Gil rodó aquella torre como tal —con la venia de Jardiel— en su adaptación de 1943 (Figs. 19-20):



Fig. 19



Fig. 20

2) Mariana subraya que el cuarto de su novio se localizaba a la izquierda, «en la [habitación] que está junto al estanque y en la parte más tupida del jardín». De dicho estanque no queda rastro en la *Rebeca* literaria, y tampoco en la cinematográfica; pero fue la sede de uno de los lances más terroríficos del *Frankenstein* de Shelley:

> No bien hubo amanecido, salí de mi cubil para observar la casa adyacente y ver si me era posible seguir en mi refugio recién encontrado. Estaba adosado a la parte posterior de la casa y lo cerraban una pocilga y un estanque de agua clara. […] ¡Cómo me horroricé al verme reflejado en el estanque transparente! En un principio salté hacia atrás aterrado, incapaz de creer que era mi propia imagen la que el espejo me devolvía. Cuando logré convencerme de que realmente era el monstruo que soy, me embargó la más profunda amargura y mortificación (Shelley, 2004, 83-88);

y de la secuencia más lírica y terrible de la película de James Whale: aquella donde la criatura (Boris Karloff), tras escaparse de la torre y vagar por los campos sin norte ni guía, se cruzaba con la pequeña María (Marilyn Harris), hija de un granjero, con la que juega a lanzar flores a un estanque (o lago). El monstruo disfrutará del recreo, pero cuando se le terminan las margaritas, levanta a la niña y la arroja al agua (Figs. 21-22);


Fig. 21


Fig. 22

3) *El doctor Frankenstein* se estrenó en Norteamérica en 1931 y llegaría a nuestras salas el 06/03/1932, apenas seis meses antes de que Jardiel emprendiera su primer viaje a Hollywood[14]. Luego está claro que no solo tuvo ocasión de verla, sino que a buen seguro se entusiasmaría con el talento de Whale, de quien después aplaudió *A la luz del candelabro* (*By Candlelight*, 1933)[15];

4) no alcanzo a justificarlo a ciencia cierta, pero tampoco la prosopografía del tío Ezequiel, dentro de otra acotación, me parece gratuita:

---

[14] El 24 de septiembre de 1932 (Hernández Girbal, 1935 / 1932; Olmos, 2015, 175). Recomendado por su íntimo José López Rubio, trabajó hasta mayo de 1933 en el departamento de producción en castellano de la Fox (Armero, 1995, 147-148). Jardiel escribió allí «los diálogos y cantables y supervisaría los doblajes de *El beso redentor* (*Wild Girl*, Raoul Walsh, 1932) y *Seis horas de vida* (*Six Hours to Live*, William Dieterle, 1932), además de la adaptación […] de *La melodía prohibida*, [cinta hablada y cantada] en español que produjo la Fox en 1933 [con Frank Strayer detrás de la cámara]. También figura como actor en dos producciones supervisadas por Gregorio Martínez Sierra y escritas por López Rubio: *Primavera en otoño* (1933), de Eugene Forde, y *Una viuda romántica* (1933), de Louis King» (Gallud Jardiel, 2015: 211).

[15] Declararía en una larga interviú que había disfrutado con doce títulos de «teatro fotografiado», varios de ellos en Estados Unidos: *El presidio* (*The Big House*, George Hill, 1930), *El camino del tabaco* (*Road Tobacco*, John Ford, 1941), *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936), *Remordimiento* (*The Broken Lullaby*, Ernst Lubitsch, 1932), *Las vírgenes de Wimpole Street* (*The Barretts of Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934), *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) y las comedias *Una mujer para dos*, *Un ladrón en la alcoba*, *Sucedió una noche*, *La muerte de vacaciones* y *La viuda alegre*; además de con *A la luz del candelabro* (*By Candlelight*, James Whale, 1933) (Jardiel Poncela, 1969, 1295).

> Por lo que afecta a […] Ezequiel, que bordea los cincuenta años, es bajito y menudito; pero, a pesar de su leve peso y de su corta estatura, hay algo en él que impone un respeto especial, hecho no se sabe de qué, pero denso y fuerte. Ezequiel es calvo, pero su calva no le da apariencia de ridícula, por el contrario: quizá, en combinación con la barba entrecana y con las cejas, un poco diabólicas, contribuye poderosamente a que de él emane ese especial respeto indefinible (Jardiel Poncela, 2017, 75).

En efecto, Ezequiel Ojeda era calvo y bajito, justo al revés que el actor (Colin Clive) que había dado vida al doctor Frankenstein en el largo de la Universal. No obstante, al margen de que Mariano Azaña, que asumió dicho papel en el estreno madrileño de *Eloísa*, y tampoco Alberto Romea, el tío científico de la película de Rafael Gil, sufrieran de alopecia, la suerte de que haya sobrevivido un dibujo de Francisco López Rubio para la *Eloísa* de 1940-1941 (Fig. 23) y de la portada de la edición en la revista *La Escena* (1941, Figs. 24) reservara todo el protagonismo a Ezequiel, aumentando su estatura, incita a postular otro hipotexto: el Doctor XXX (en España «Doctor Chiflado») del cortometraje homónimo (*The Mad Doctor*, David Hand y Wilfred Jackson) estrenado por Disney en 1933. Con el ratón Mickey como protagonista, se trata de una parodia de *El doctor Frankenstein* (1931) de Whale (Sinyard, 1988, 15); y aunque nadie lo haya dicho, también le debió lo suyo a *La isla de las almas perdidas* (*Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1932), a partir de la novela de H. G. Wells (*La isla del doctor Moreau* / *The Island of Doctor Moreau*, 1896). Estrenada en varios cines entre diciembre de 1932 y el 12/01/1933, esta última cuenta la historia del doctor Moreau (Charles Laughton), científico tronado que hibrida diferentes clases de animales para convertirlos en humanos (Figs. 25-26).

Nos interesa sobremanera el perfil del científico de *El Doctor Chiflado*, raptor del perro Pluto, y más todavía que quisiera cortarle la cabeza para ponérsela al cuerpo de una gallina, de cuyos huevos saldría una mezcla de ambas especies (Figs. 27-28). Este *cartoon*, que recicló varios planos de *La casa encantada* (*The Haunted House*, Walt Disney y Ub Iwerks, 1929), se lanzaría al otro lado del Atlántico el 20/01/1933, coincidiendo, igual que *La isla de las almas perdidas*, con

el primer contrato de Jardiel en la Fox (24/09/1932-mayo de 1933)[16].



Fig. 23
Dibujo de Francisco López Rubio para *Eloísa*

[16] En tanto que varios miembros de la «Generación de los humoristas» (u «Otra Generación del 27», López Rubio, 1983) provenían del mundo de la ilustración, la caricatura o el dibujo, se sintieron fascinados por las *Silly Symphonies* de la casa Disney (1928-1936). En el capítulo «Dibujos animados» de su autobiografía *Yo, García. Una vida vulgar*, K-Hito (1948, 173) recordaba cómo «Xaudaró y yo, con Antonio Got, montamos un taller de películas de dibujos, Films S. E. D. A. (Sociedad Española de Dibujos Animados), para intentar una producción genuinamente nacional de tal género cinematográfico. Un par de películas hicimos cada uno, y alguna López Rubio. Sin llegar —no era posible— a la técnica de Walt Disney ni a dominar el laboratorio, se exhibieron con bastante éxito, [ya] que, al fin y al cabo, se trataba de un humorismo más en consonancia con el humor hispano».

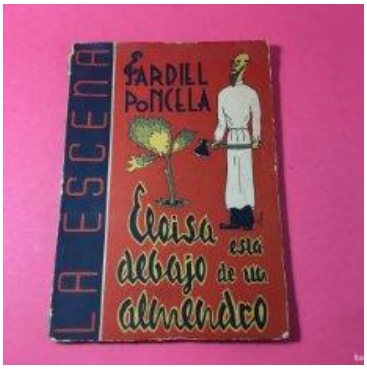


Fig. 24

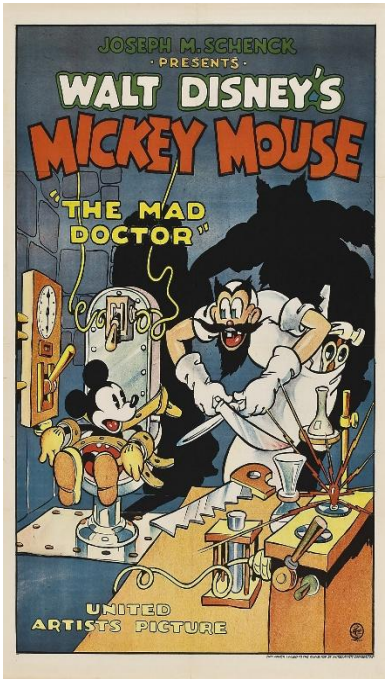
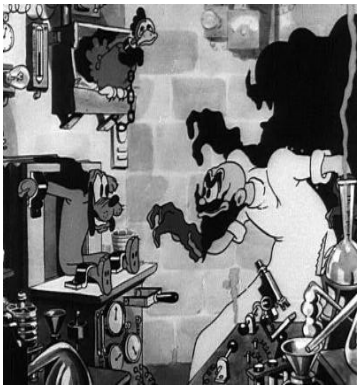
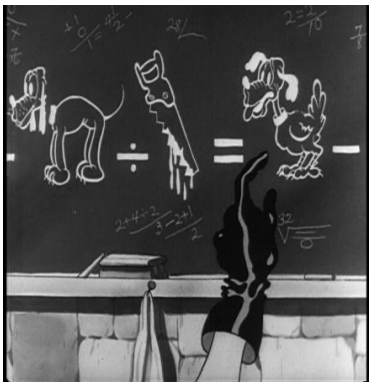


Fig. 25



Fig. 26
Charles Laughton (Dr. Moreau)


Fig. 27


Fig. 28

La siguiente escena del acto I de *Eloísa* se abre con la oferta de Fernando Ojeda para que el criado Fermín pase a su servicio una vez que Leoncio, otro sirviente, se haya impuesto en las costumbres de los Briones. Pero se verá interrumpida por la estrepitosa entrada de la tía Micaela («*viene en tal actitud de desvarío, que ni ve por dónde anda ni a los que están en escena*», Jardiel Poncela, 2017, 109), que había confundido a Ezequiel con un ladrón y le soltó a sus perros, Caín y Abel:

> FERNANDO.—¿Te han mordido los perros, tío?
> EZEQUIEL.—¿Los perros? No. Aquella señora. (*Señala a Micaela.*). Los perros no hacían más que ladrar los animalitos. Pero aquella señora… Sujetadla bien, que no vuelva. […]
> FERNANDO.—¿Pero cómo ha podido ocurrir? Yo te hacía en el cine…
> EZEQUIEL.—Me marché aburrido, y me dio la idea de venir a buscarte.
> FERNANDO.—¿A buscarme? ¿Y para qué tenías que venir a buscarme?
> EZEQUIEL.—Te habías ido del cine tan excitado… Y por si tenías algún otro disgusto con Mariana, para consolarte y hacerte compañía (Jardiel Poncela, 2017, 110).

Ese diálogo entre Ezequiel y Fernando y la primera reunión de los Briones y los Ojeda en casa de aquellos imprimen un cambio a la carpintería dramática. Si Jardiel había priorizado en el prólogo la comicidad sainetesca, con la mencionada concesión al periódico que traía crimen como aperitivo para el acto II, y el primero le hizo

un guiño a la *screwball* hollywoodense (el «interrogatorio misterioso», copiado de *Al servicio de las damas* / *My Man Godfrey*, Gregory La Cava, 1936) (Bonilla Cerezo, 2027), seguido del diálogo detectivesco que participa tanto de *Rebeca* (1938) como de *El doctor Frankenstein* (1931), desde este momento la peripecia de *Eloísa* se va a distinguir por un ritmo de barcarola que se columpia desde el humor al suspense… y al revés. Con otro cambio: si hasta entonces lo absurdo venía siendo cultivado por los señores y criados, los Briones y los Ojeda pronto empezarán a despojarse de su máscara festiva para volverse cada vez más sombríos, recayendo sobre el servicio la tarea de contrapuntear en clave cómica tanto el rapto de Mariana (acto I) como el móvil del crimen de Eloísa (acto II).

Siete misterios de muerte

Aclarada la súbita agresión de Micaela, Fernando se acerca a presentarle sus respetos y la loca Briones —Jardiel empieza a poner las cartas encima de la mesa— reacciona un punto más que molesta:

> MICAELA.—¿Qué hace usted aquí?
> FERNANDO.—(*Sin comprender.*) ¿Cómo?
> MICAELA.—¿A qué viene usted aquí, después de tantos años?
> FERNANDO.—(*Estupefacto.*) Pero ¿qué dice?
> TODOS.—¿Eh?
> CLOTILDE.—¿Qué dices, Micaela? (*Todos los personajes van hacia Micaela, y a la cabeza de todos, Mariana, que es la única que se atreve a acercársele.*) […]
> MICAELA.—(*A Fernando, furibunda.*) ¡Váyase de aquí, canalla! ¡Canalla! […]
> CLOTILDE.—(*A Práxedes y Luisa.*) ¡Sulfonal! ¡Cloral! ¡Calmantes! (Jardiel Poncela, 2017, 111-112).

Una vez que Micaela ha sido aplacada por Mariana, la única capaz de reducirla, Clotilde pregunta a Fernando si alguna vez había visto a su tía. Y el menor de los Ojeda responde que jamás. He aquí el segundo de los siete misterios encadenados sobre los que descansa la segunda parte del primer acto de *Eloísa*. Cuando todo apuntaba a que la pieza se encaminaría hacia la solución de una muerte, acaecida más de dos décadas antes en la finca de los Ojeda, porque nadie ha insinuado aún que la mujer de Edgardo fue asesinada, Jardiel cambia

el paso, superando, según acostumbraba, el enfoque rectilíneo de la acción dramática. Al conferirle un "suspense propio" a cada uno de los enigmas que derramará en catarata, el madrileño se las ingenió para conciliar distintas tramas dentro de una misma escena. Se trata, en fin, de un efecto dominó, pero sincopado, que, desviándose de la «concepción lineal» del género cómico, no llega a inscribirse del todo dentro de una dramaturgia de pura vanguardia.

Resumo las siete incógnitas, bien descritas por Conde Guerri (2017, 25-28):

1) Fernando está cada vez más obsesionado porque Mariana lo visite esa noche en su finca;

2) Micaela, casi histérica, lo confunde con alguien a quien se parece mucho: pronto averiguaremos que se trataba de Federico, su fallecido padre;

3) Edgardo se levanta de la cama después de veintiún años, algo que solo había hecho cuando desapareció «la otra niña» (Jardiel Poncela, 2017, 117), es decir, Julia, la hermana de Mariana;

4) Clotilde Briones, frustrada por no haberse podido reunir con Ezequiel en la hacienda de los Ojeda, registra febrilmente su *smoking*, aprovechando que el científico había subido al baño para curarse las heridas provocadas por los mordiscos de Micaela:

> CLOTILDE.–Tiene que haber algo… Tiene que llevar algo… (*Sus dedos tocan algo que la emociona.*) ¡Ah! Ya me lo figuraba yo… (*Saca un cuadernito.*) Un cuadernito de notas. (*Lo hojea, nerviosa.*) Algo tiene que traslucirse de… ¡Aquí! (*Leyendo.*) «Juanita. Pelo negro. Ojos verdes. Edad imprecisa. Vino a mí por medio de un anuncio el doce de abril; la llevé a la finca, aunque se resistía, al día siguiente. La maté el tres de mayo. (*Clotilde ahoga un grito.*) Tardó en morir hora y media. Felisa. Pelo rubio. Ojos azules. Joven. La encontré en la calle una noche a mediados de junio. No quería ir a la finca, y para lograrlo, tuve que recurrir al cloroformo. Murió inmediatamente. De madrugada». (*Pasa hojas con ansia, leyendo para sí, con los ojos muy abiertos. De pronto sofoca otro grito y lee a media voz.*) «Jueves. Cita con Clotilde» (Jardiel Poncela, 2017, 114-115);

5) Ezequiel la sorprende *in fraganti*, le arranca su agenda de las manos y pregunta azorado por un frasco que llevaba en el bolsillo

derecho. Enseguida cae en la cuenta de que se lo había dado ya a su sobrino Fernando;

6) Clotilde informa a Edgardo de que su hija tenía planeado fugarse a la finca de los Ojeda para investigar los motivos de la rara conducta de su novio. De ahí que también ella, valiéndose del interés amoroso de Ezequiel, pensara visitar aquel antro. Edgardo se tira de los pelos al escuchar por boca de Clotilde que Ezequiel mató allí a varias mujeres;

y 7) Micaela vuelve al salón con «una sonrisita muy rara en el semblante» (Jardiel Poncela, 2017, 119) y significa a Edgardo y Clotilde que «un hombre, el de siempre, ha vuelto» (Jardiel Poncela, 2017, 119); o sea, Fernando, que acaba de llevarse a Mariana.

De las siete nos interesan especialmente la tercera y la cuarta. Edgardo publica aquí los dos pilares de su naturaleza: 1) el absurdo lógico, la manía fingida y su industria para curarse o enloquecer a capricho, una de las claves de esta comedia y de gran parte del teatro de Jardiel («Óyeme, Clotilde. En este momento estoy en mi juicio. Te diría que estoy siempre en mi juicio, si no fuera porque eso es tan difícil de creer… ¡Tan difícil! Pero no tiene nada que ver que uno viva de un modo disparatado y siempre en locura para…»); y 2) su cobardía, con ataques de abulia, fruto de un pasado gris que no se atreve a superar:

> CLOTILDE.—Se la ha llevado a la finca… ¡Vamos! Nos llevan poca delantera, y si corremos podemos llegar antes que ellos…
> EDGARDO.—No voy, no voy…
> CLOTILDE.—¡Es tu hija! Y se la lleva a la fuerza… ¡Razona, por la Virgen! ¿Cómo no vas a recuperar a tu hija?
> EDGARDO.—¡Ni a eso, Clotilde! A la finca de Ojeda, no… A la finca, no… A la finca, no…
> CLOTILDE.—Pero ¿y qué vas a hacer, desdichado?
> EDGARDO.—(*Levantándose.*) Voy a acostarme (Jardiel Poncela, 2017, 121).

Más aristas tiene el hallazgo por Clotilde de las andanzas de Ezequiel, que también servirá para desvelar los modelos literarios y cinematográficos de tan curioso galán. En primer lugar, el cuaderno donde apunta el nombre y morfotipos de sus gatunas presas —pues no son otra cosa—, heredaba uno de los atributos de Pedro Valdivia,

el casanova de *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) y luego del Sergio de *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932):

> Valdivia le tendió la ficha de lady Sylvia Brums, y el pintor buscó inmediatamente el procedimiento empleado para rendirla. Era escueto: «Le di una bofetada gigantesca».
>
> —¡Buen principio de carrera!
>
> —Sí. Mi tío Félix me preparó lo bastante en el oficio para que yo empezase por donde los otros suelen acabar.
>
> —¿Y nunca le ha fallado una mujer, Valdivia? Pedro tuvo un pequeño estremecimiento. Acababa de acudir a su memoria el pálido rostro de Vivola Adamant, pero pudo dominarse.
>
> —¡Jamás! —replicó con una firmeza de tal modo firmísima, que cualquiera habría notado lo poco firme que era.
>
> Nuevas fichas aparecieron, la de la princesita Elisabeth, la de Silma Drake, que a Valdivia le traía el recuerdo doloroso del tío Félix, la de la duquesa de Riccione... Una chocó al pintor. Era triple; pertenecía a las hermanas suizas a quienes Pedro había hecho alusión durante el almuerzo:
>
> NUMS.16352-16353-16354.
>
> Lausatme (Milka, Velma y Nolsettinne)
>
> –16-17 y 18 años.
>
> –Solteras.
>
> –Pelirrojas, esbeltas, blanquísimas.
>
> –Melancólicas y muy unidas entre sí.
>
> –Las cultivé tres meses por el sistema epistolar. Luego me presenté a ellas y hablando aparte sucesivamente con una sola, convencí a cada cual de que era ya amante de las otras dos. Entonces la tercera, por ser igual que las otras, se me entregaba. A las tres veces de repetir la operación, mi mentira había pasado a ser verdad y cada una de ellas era mi amante por sus propios deseos y mi cuñada por los deseos de sus hermanas.
>
> —¡Estupendo! —exclamó Campsa.
>
> Continuaron revisando fichas.
>
> —¿Y monja? ¿No tiene usted ninguna monja? —preguntó el pintor como si se hallase ante el mostrador de una tienda.
>
> —¿Cómo no? Ya lo creo... Tengo dos novicias y una madre superiora.
>
> Y buscó el fichero del 8.500 al 10.000, extrayendo de él lo pedido.
>
> NUM. 9906. Sor Reverberación de las Catorce Llagas:

Edad solo confesada al confesor.

–Casada.

–Morena; andaluza; risueña.

–Carácter solo con fesado al confesor.

–Gran lectora de Palacio Valdés, soñaba con ser igual a la Hermana San Sulpicio. Me bastó con enviarle una carta, como don Juan, pero firmando Ceferino para que ella comprendiera que el Cielo había atendido sus deseos. Me habló luego de matrimonio, mas yo la dije que nuestro matrimonio era imposible por ser ella casada. Arrepentida de su pecado, se resignó nuevamente a ser sor.

NUM. 9907. Sor Insolación de los Diez Puñales

–Edad no confesada ni al confesor.

–Casada.

–Castaña; esbelta; ojos grises.

–Carácter imposible de adivinar bajo sus tocas.

–Entré en su celda por equivocación, al ir a ver a sor Reverberación y ella quedó aterrada tomándome por el Demonio. Entonces yo encendí una cerilla y el olor a fósforo la hizo desmayarse convencida: Gritó: «¡El Malo!» y cuando me fui se quedó murmurando: «Pues el Malo es bastante bueno».

—No volví más (Jardiel Poncela, 2020b, 233-235)[17].

[17] La reescritura se ceñiría solo a la «romántica tirando a cursi» Elena de *Usted tiene ojos de mujer fatal*: «OSHIDORI.—Eso es fácil, señora, porque el señor apunta todas sus conquistas. Don Juan las apuntaba también. ELENA.—¿Que las apunta? ¿Dónde? OSHIDORI.—En estos cuatro libros. Señala la biblioteca. Y por orden alfabético. ELENA.—¿De apellidos o de nombres? OSHIDORI.—De nombres. Los héroes, las enamoradas y los planetas no tienen apellido. Inclinándose, como siempre. Es una frase del señor... ELENA.—Lo sospechaba. OSHIDORI.—Si la señora ha sido "una más" para el señor, la señora estará apuntada aquí con las restantes... ELENA.—¿Y si aun no le hubiera dado tiempo de apuntarme, Oshidori? OSHIDORI.—¡Por Dios! Con el ruido del último cañonazo se escriben ya las batallas en la Historia... Inclinándose. Es una frase... ELENA.—...del señor. OSHIDORI.—No, señora; ésta es de Napoleón Bonaparte. Yendo hacia la biblioteca. ¿El nombre de la señora? ELENA.—Elena. OSHIDORI.—Tomo primero. Coge uno de los tomos, pero al ir a abrirlo se lo arrebata Elena. ELENA.—¡Por favor! Lo veré yo misma... […] OSHIDORI.—La señora aparece aquí bien claramente. Leyendo en su tomo. "Número 1.401. Helena Conocida en Sakuska el 10 de junio. Una merienda, un paseo, una comida en el campo".—"Eligió "pijama" a rayas. Ella sabía quién era yo y todo me fué fácil". ELENA.—Todo le fue fácil, pero es que yo no sabía quién era él... OSHIDORI.—"Lloró con *El lago* de Lamartine". ELENA.—Eso es mentira,

De cualquier modo, arriesgo que el prototipo para estos tres donjuanes, e incluso para Edgardo Briones, hubo de ser el Roberto Gascón de *El chalet de las rosas*:

> En los carnets de don Roberto se encontró un nombre que era hasta misterioso para él mismo, que había asistido con sutil atención a su propia vida. «Rosaura…», ponía en aquella página con letras góticas y esmeradas.
> —¿Quién era Rosaura? —le preguntó el juez.
> —Debió de ser un amor romántico, señor juez —dijo don Roberto, porque verdaderamente no se acordaba ni él mismo. […]
> —¿Y cómo tenía usted tantos zapatos y botas de mujer en el sótano?
> —Todos eran de mi primera y única mujer… ¿Es que una mujer, si tiene un marido condescendiente, no puede tener toda una zapatería?
> —Sí, pero entonces todos los zapatos serían del mismo número.
> —No eran del mismo número —replicó don Roberto— porque unos le estaban más cómodos que otros, y el secreto de no tener callos es tener mucho calzado diferente» (Gómez de la Serna, 1997, 185).

Desde otra ladera, gracias a Ezequiel Ojeda, Jardiel se burló en *Eloísa* de nueve de los casos *noirs* —tanto reales como ficticios— que más debieron impresionarle:

1) el de Juan Díaz de Garayo (El Sacamantecas), asesino en serie que violó y mató a once mujeres en San Millán (Vitoria) entre 1870 y 1879. Becerro de Bengoa lo narró en *El Sacamantecas. Su retrato y sus crímenes (con arreglo a todos los datos auténticos)* (Vitoria, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Iturbe, 1881); y también el doctor José María Esquerdo en su conferencia *Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas* (Madrid, Imp. del Hospicio, 1881): «Once víctimas de violacion y asesinato registraba ya por el año 78,

---

pero pudo ser verdad. OSHIDORI.—"Perdió la cabeza cuando le dije lo de los ojos". ELENA.—Eso es verdad y ahora me parece mentira. OSHIDORI.—"Bonita. Rubia. Joven". ELENA.—Todo exacto. OSHIDORI.—"Romántica, tirando a cursi...". Después de leerlo se arrepiente de haberlo leído. ELENA.—¿Eh? ¿Qué dice? OSHIDORI.—Nada; no dice nada... ELENA.—Déjeme... Necesito convencerme por mí misma. (*Leyendo en el tomo*). "Romántica, tirando a cursi. Empalagosa. Irresistible..."» (Jardiel Poncela, 1995, 105-107).

[…] cuando la muerte y violacion de María de los Dolores Gortázar renueva la angustia y espanto de aquellos habitantes, y al siguiente día llega a su colmo al divulgarse la noticia de que Manuela Audicana había sufrido igual suerte» (Esquerdo Zaragoza, 1881, 7).

Jardiel supo sin duda de esta crónica negra, habida cuenta de que en el acto II de *Eloísa* reza:

> CLOTILDE.–(*A Dimas.*) Óigame… Lo que es usted, es un enfermo de Esquerdo, ¿verdad?
> DIMAS.–No, señora. Soy el agente Perea. […] Y estoy aquí para esclarecer, a ruegos del señor Ojeda, el asunto de la mujer asesinada (Jardiel Poncela, 2017, 165).

Lo más seguro es que el dramaturgo se refiriera a la primera conferencia del ilustre psiquiatra sobre la locura disfrazada —la del Sacamantecas sería la segunda—, pronunciada el 12/03/1880 en el Anfiteatro Grande de la Facultad de Medicina (Colegio San Carlos), atendiendo a una invitación del Ateneo de internos, según las notas tomadas por los taquígrafos del sistema Garriga, los señores Luis Martorell y Joaquín Marsillach. Se publicó el 31 del mismo mes y año en el *Anfiteatro anatómico español*, 8, 1973, pp. 69-72 (corresponde al año XX y al n.º 801 del *Pabellón médico*). Espigo un par de párrafos por su posible impronta sobre la trama y personajes (principalmente Micaela) de *Eloísa*:

> Entre los enajenados que se confunden con los cuerdos, figuran en primer termino los imbéciles, los monomaníacos, homicidas, suicidas, homosuicidas; el cleptomaníaco, o que tiene la monomanía del robo; el piromaníaco, o que tiene la monomanía del incendio; el monomaníaco genésico; todas las ya determinadas y otras que no han recibido nombre en la ciencia, y de las cuales me ocuparé después: por fin, señores, todas las locuras epilépticas o histéricas; los periodos de invasión y remisión de la parálisis progresiva, los seudolúcidos de las locuras intermitentes y hasta los prodrómicos de toda enajenación mental (Esquerdo Zaragoza, 2007, 231).

> Nada, señores, más chocante, nada más sorprendente, nada que hiera tanto la inteligencia del hombre pensador y que sobrecoja el corazón del hombre honrado como la contemplación de algunos

> seres infortunados que, viviendo en los manicomios, os ofrecen todas las apariencias del hombre sano, del hombre responsable: visten como nosotros, como nosotros conversan; en la mesa, en el paseo, en la tertulia, en el pensar como en el sentir y en el ejecutar; en todo se acomodan a la vida de la razón, si no herís la exigua esfera de sus aberraciones. ¡Considerar que aquellos hombres están locos! ¡Qué pena! Y sin embargo, la verdad es que entre los enajenados, ningunos más difíciles de tratar, ningunos más difíciles de curar. Guislain, el más sabio y el más humanitariamente reformador de los médicos belgas, lo ha dicho. «El monomaníaco tiene la máscara y las apariencias todas del hombre cuerdo». De ahí, señores, la muy lamentable frecuencia con que se confunden estos desgraciados con los criminales, cuando realizan algunos de esos hechos que hacen estremecer la conciencia humana. Y no creáis que esa semejanza es superficial, no; aun profundizando todavía más, estudiando analíticamente su inteligencia, notaréis que cuentan detalladamente y cronológicamente bien los hechos y los interpretan con rectitud, los enlazan lógicamente […] y juzgan moralmente en la esfera de la mayoría de los afectos: más allá, un poco más allá, hay una pequeña región en donde todo es desvarío, todo desorden, todo locura: ese es el punto de su afección mental, la lesión que le presta su apellido (Esquerdo Zaragoza, 2007, 238).

2) más del gusto de Jardiel sería caso de Jack el Destripador, a quien entre 1888 y 1891 se le atribuyeron cinco crímenes en el barrio londinense de Whitechapel y cuyo *modus operandi* se singularizaría por sus tajos en la garganta, las mutilaciones en genitales y abdomen, la extracción de órganos y la desfiguración de la cara de aquellas pobres mujeres, que ejercían la prostitución. Aunque no se lo tenga por el primer plurihomicida de la historia, sus asesinatos disfrutarían de una cobertura sin parangón, sobre todo en las páginas del *Manchester Guardian*, y enseguida pasó a formar parte de la cultura de masas. Así, John Francis Brewer escribirá la primera novela (*The Curse upon Mitre Square*, 1888), y entre 1920 y 1930 el cine nos lo presentó como un tipo misterioso que se cebaba con un grupo de viandantes. Entre los largometrajes a los que pudo acceder Jardiel destaca *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*,

1927) de Alfred Hitchcock, estrenada en el Reino Unido el 14/02/1927 (Fig. 29)[18].



Fig. 29
The Lodger (Alfred Hitchcock)

Pero tampoco se pierda de vista que en 1926 el madrileño había publicado *Jack el Destripador (novela verídica)* (La Novela Vivida), en cuya «Nota preliminar» rezaba:

> La creencia general se inclinó a la idea de que el misterioso asesino, al que hubo que llamar Jack, para distinguirlo de alguna manera, era un cirujano loco del London Hospital, ya que las circunstancias de que todas sus víctimas aparecieran con el vientre abierto y en las cercanías del referido hospital, permitía abrigar la certeza de esta hipótesis (Jardiel Poncela, 2016a, 203);

ni que Arthur Conan Doyle, el padre literario de Sherlock Holmes y uno de los autores a los que más admiró, acaso se viera involucrado en tamaña carnicería, llegando incluso a sonar entre los sospechosos. *Estudio en escarlata* se imprimiría en 1887 y tan solo un año después

[18] No he localizado su fecha de exhibición en España.

comenzaba la oleada de crímenes de Jack The Ripper. Por aquellos días,

> Doyle hacía sus pinitos como investigador formando parte de una sociedad llamada *Crime Club* en la que había algunos aspirantes a detectives. Uno de los casos que llegó a aquel grupo fue el vinculado con los sucesos en ese barrio […] empobrecido de Londres donde algunas mujeres se ganaban la vida por unos pocos peniques. Por otra parte, Doyle había empezado su andadura en el mundo de la medicina una década antes de la mano del doctor Joseph Bell de la Edinburgh Royal Infirmary.
>
> A este médico recurrió Scotland Yard cuando vio que no sabían encontrar una solución al sangriento enigma. Bell le contó a la policía británica que conocía a alguien que era un ferviente seguidor de este tipo de acertijos y que, por tanto, estaba convencido que querría echar una mano. Así que se puso en contacto con Arthur Conan Doyle, que no dudó en formar parte del equipo que debía identificar y atrapar a Jack el Destripador. Mentor y discípulo trabajaron durante semanas en el caso. No era una labor fácil. A cada paso dado se le sumaba otro nuevo crimen, un total de cinco, además de otros cometidos por seguidores de un Jack el Destripador que empezó a enviar algunas notas a la prensa explicando [sus métodos]. Bell, el modelo [de] Doyle para construir su Sherlock Holmes, sabía que estaban trabajando contrarreloj y que era urgente concluir el informe con la identidad del principal sospechoso.
>
> Cada uno investigó por su cuenta hasta que llegó el momento de recopilar toda la información. La mejor manera de saber que el trabajo había sido eficaz e independiente fue que cada uno y por separado apuntara en un papel, sin que lo viera el otro, el nombre de quien pensaba que en realidad se ocultaba tras el alias de Jack el Destripador. Ambos coincidieron y con esos datos elaboraron un informe para Scotland Yard. Por desgracia, el documento desapareció y nunca ha visto la luz, pero sí es cierto que poco después de que los dos médicos metidos a detectives argumentaran sus conclusiones, acabaron los asesinatos. La escritora Diane Madsen, que ha seguido las pesquisas del padre de Sherlock Holmes, está convencida que Bell y Doyle sostenían en el informe desaparecido que Jack el Destripador no era otro que James K. Stephen, tutor del príncipe Alberto Víctor, hijo del Príncipe de Gales. El escándalo que hubiera provocado la divulgación del nombre hizo que el documento entregado a

> Scotland Yard desapareciera sin dejar rastro, igual que las huellas del asesino. Probablemente Doyle se inspiró en esto para escribir *Un escándalo en Bohemia*, uno de los casos de su detective, y en el que Holmes se ve de mala gana obligado a proteger al jefe de una casa real europea (Fernández, 2021)[19];

3) cuando Clotilde hojea la agenda de Ezequiel siente tanto pánico como atracción hacia el viejo Ojeda: la misma que su sobrina Mariana había ido alimentando respecto al igual de esotérico Fernando:

> CLOTILDE.—Quiero introducirme entre los Ojedas y estar siempre alerta, porque también yo creo que entre ellos pasa algo raro. Y ahora acabo de convencerme con horror. […] Siempre le he encontrado [a Ezequiel] un parecido a alguien, sin poder decir a quién, y ya he caído en a quién se parece: se parece a Landrú. Y lo de las mujeres muertas, lo tiene escrito en un cuaderno de bolsillo (Jardiel Poncela, 2017, 118).

Según explicara el comediógrafo en su «Primer intermedio» de *Una letra protestada y dos a la vista* («Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*»), Clotilde revela aquí la semilla que luego haría germinar esta obra: «Un landrú que ha asesinado a varias mujeres. Una mujer que se enamora de él porque sospecha los asesinatos cometidos»[20]. Pero Landrú existió y

---

[19] Estaba escrito que tarde o temprano Sherlock Holmes y Jack el Destripador terminarían cruzándose. Su encuentro de ficción se produjo en la película *Asesinato por decreto* (*Murder by Decree*, Bob Clark, 1979), protagonizada por Christopher Plummer (Sherlock Holmes), James Mason (Doctor Watson) y Frank Finlay (Inspector Lestrade), a partir de *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976) de Stephen Knight. Aunque no carezca de interés, remito asimismo a la muy inferior *Holmes & Watson: Madrid Days* (José Luis Garci, 2012), donde se especula con que la pareja de investigadores de Conan Doyle viajaron a España tras los pasos (y las muertes) del Destripador.

[20] Jardiel Poncela (1943, 22) expuso cómo «al ponerme a escribir, rarísima vez poseo la idea general de la comedia, o de la novela, y en ningún caso el trazado completo de su desarrollo e incidentes, y cómo estos y aquel van surgiendo dentro de mí, de un modo casi milagroso, a lo largo de un ininterrumpido proceso de gestación, conforme voy llenando cuartillas, apoyado e impulsado exclusivamente al principio por la energía de una pequeña porción de asunto, que podríamos llamar "célula inicial" o "corpúsculo originario"». Según Page (1974, 30), «when

disfrutó de una sanguinaria vida: Henri Désiré Landru (París, 1869 – Versalles, 1922), conocido como el «Barba Azul de Gambais» o el «Moderno Barba Azul», había estafado a más de trescientas mujeres, asesinando a no menos de once. Cabría considerarlo, pues, como un Sacamantecas o Destripador galo que aprovechó la Gran Guerra para convertirse en consolador de viudas, a raíz de las numerosas bajas en el frente. De ahí que publicara este impactante anuncio en *Le Journal*: «Viudo, dos hijos, cuarenta y tres años, solvente, afectuoso, serio y en ascenso social desea conocer a viuda con deseos matrimoniales».

Como centro base alquiló una casa en las afueras de París, donde invitaría a sus legión de conquistas, siempre bajo promesa de matrimonio. Por fin, entre 1914 y 1918 se trasladó a Gambais para continuar sus perfidias. El inspector Bell estrecharía el cerco sobre Landru gracias a la hermana de la desaparecida Madame Buisson, que acudió a la policía luego de toparse con el admirador de aquella comprando obras de arte en la Rue de Rivol. Sería apresado en 1919 y su verdadera identidad solo pudo desvelarse a partir de una agenda donde había anotado hasta once nombres: cuatro de ellos coincidían con las de las señoras en paradero desconocido. Finalmente, el 29 de abril de ese mismo año, Landru, acompañado por los gendarmes, se desplazaría a su residencia de Gambais, en la cual se hallaron 295 huesos humanos semicarbonizados, un kilo y medio de cenizas y 47 dientes de oro en un cajón (Serbeto, 2021).

El mediático proceso arrancó el 07/11/1921 ante la Cour d'assises o Tribunal penal con jurado de Seine-et-Oise en Versalles. Generaría un interés colosal en la prensa europea, hasta el extremo de que la famosa Sidonie-Gabrielle Colette fue una de las periodistas que lo cubrieron. En la *Revista Flirt* (Madrid, 1922) se decía:

> Landrú representa el sadismo monstruoso, la más completa compenetración de lujuria y de sangre. […] Abrasaba a sus queridas en la brasa de su amor. […] Monstruo metódico y

---

he mentioned the idea to one of his sisters, she found it rather disagreeable. Jardiel, of course, paid little attention to her opinion, surmising: "en cuestiones de arte, la opinión ajena debe escucharse siempre y no obedecerse nunca, salvo en la circunstancia de que coincida con la propia opinión"».

> burgués, llevaba la contabilidad de lo que le producía cada víctima. Era el talento, la astucia y la gracia.

Jardiel tuvo que hacerse eco de aquellas crónicas. Y también de un extraño fenómeno durante el juicio y presidio del Barba Azul, que marcaría a las mujeres de la familia Briones: desde su encierro en 1919 hasta su ejecución en 1922, Landru «recibió más de cuatro mil cartas de admiradores y simpatizantes, incluidas propuestas de matrimonio. A esta fascinación erótica [por los sujetos peligrosos] se la llama hibristofilia» (*Viajes jurídicos*, 2020) y define más que cualquier otra cualidad a Clotilde y Mariana[21]. De hecho, al final del acto II la sobrina de Edgardo se refiere hasta tres veces a Ezequiel como «Landrú», y no por su nombre de pila:

> CLOTILDE.—Lo que estás oyendo, hija mía. Solo que el que ha matado a esas mujeres que te digo no es Fernando, sino el otro... El pequeñillo...
> MARIANA.—¿Quién?
> CLOTILDE.—El del hongo. Landrú.
> MARIANA.—¿Ezequiel?
> CLOTILDE.—¡Ezequiel! […] (Jardiel Poncela, 2017, 149);

> EZEQUIEL.—(*Dentro, en el foro izquierda.*) ¡Dimas! ¡Dimas!
> CLOTILDE.—¡Landrú llama! (Jardiel Poncela, 2017, 151);

> CLOTILDE.—¿Y Landrú?
> EZEQUIEL.—Pero Landrú era un asesino vulgar que no tenía nada que ver con lo nuestro.
> CLOTILDE.—Landrú era igual que usted (Jardiel Poncela, 2017, 163);

y cuando Mariana le oye a su tía que está persuadida de que también Fernando ha matado a alguna mujer, exclama:

> MARIANA.—Pero ¡es espantoso!...
> CLOTILDE.—¡Toma! Claro.
> MARIANA.—Es espantoso, porque..., después de saber lo que he sabido, yo... yo no aborrezco a Fernando, tía Clotilde. Por el

[21] Ariza Viguera (1974, 122) hizo extensivo esta «atracción por lo siniestro» a Beatriz, la protagonista femenina de *Las siete vidas del gato* (1943).

> contrario, Dios me perdone, pero siento... Siento como si ahora tuviese aún más interés por él...
> CLOTILDE.—Que estamos las dos locas de remate, porque lo mismo me pasa a mí con el de la barba.
> MARIANA.—¡Tía Clotilde!
> CLOTILDE.—Soy tan Briones como tú puedas serlo, hija mía.
> MARIANA.—Y te confieso que tengo miedo de seguir estando aquí, pero que no podría marcharme (Jardiel Poncela, 2017, 149)

Además, la figura de Landru llegó a convertirse durante la década de los veinte en un doble para los artistas de vanguardia. Así, estoy convencido de que tanto Ramón como Jardiel leyeron varios números de la revista *Détective*, fundada en 1929 por Louis Capet[22]. Sin despreciar que el propio Gómez de la Serna (1912, 8) ya había firmado un artículo («Variaciones», *La Tribuna*, 01/06/1912, pp. 8-9) que tal vez le sirviera también a don Enrique como piedra de toque para crear a Ezequiel Ojeda y Clotilde Briones (Fig. 30):

> Era [Landrú] como un pequeño dios malo que podía disponer de la vida de sus criaturas y que disponía del agua y del fuego. Él iba observando las pequeñas costumbres de sus víctimas, sonreía a sus manías pasables y casi no quería corregir sus defectos, porque ¿para qué tomarse esa molestia si todo iba a ser eliminado de una vez para siempre? […] Ellas, que habían reservado tanto las palabras de ternura; ellas, que ya estaban un poco esquinadas en la vida, porque eran las que no se habían podido casar, estando deseándolo. ¡Verter su corazón en tan mal hombre! ¡Dejar su puntillosidad, su mal humor, su hostigación a un lado para entregarle las pocas mieles que habían podido salvar en la larga espera! (Gómez de la Serna, 1912, 8);

[22] En ella colaboraría Éli Lotar, el cámara de Luis Buñuel.

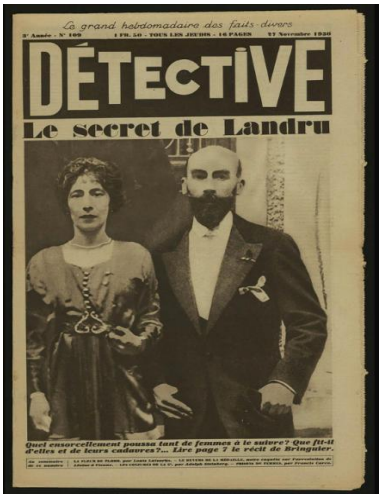


Fig. 30

4) tampoco creo que a nuestro Jardiel se le escapara la tesis de «lo fantástico criminal», formulada por Mac Orlan y aprovechada, entre otros, por Guillermo de Torre, Giménez Caballero, Sebastià Guasch y el propio Gómez de la Serna, responsable de divulgarla en España. Según Huergo Cardoso (2019, 15 y 304-305),

> asoma también en la teoría de la asimetría del rostro de Pierre Abraham, cuyo estudio «Una cara, dos rostros» […] De Torre traduce y comenta en «Variedad plástica del mundo». ¿Qué dice el estudio de Abraham? Que aparte del rostro visible del Dr. Jekyll, la fotografía delata el rostro invisible de Mr. Hyde asesino que todos llevamos dentro. La fotografía es delatora por naturaleza, […] el «relámpago acusador» (Gómez de la Serna, «Ante el magnesio», *El Sol*, 14/08/1924, p. 2). El estudio de Abraham citado por De Torre reproduce el método y las conclusiones del artículo amarillista «Les trois masques», publicado tres años antes en la revista *Détective* (París, 1928-1940) y que describe [así] el fenómeno: «*Détective* revela hoy una contribución de gran interés para el análisis del rostro. Ha sido establecido que es sobre todo la asimetría de los rasgos aquello que le da a una fisonomía su doble expresión, su ambigüedad, su equilibrio. *Tome una fotografía suya, córtela longitudinalmente a lo largo del eje de la nariz. Obtendrá dos mitades de rostro que difieren considerablemente*». Mediante un procedimiento que *Détective* guarda en secreto, se pueden componer dos imágenes diferentes, una

> correspondiente a la mitad derecha del rostro y la otra a la mitad izquierda. Científicos estadounidenses y alemanes han experimentado con este procedimiento en relación con el estudio del carácter. Han establecido que el lado derecho del rostro refleja el aspecto consciente de la personalidad del sujeto, mientras que el lado izquierdo revela el subconsciente.

Pues bien, uno de los ejercicios atañe precisamente al rostro de Landru, como se documenta en el número 70 (27/02/1930, p. 3, Fig. 31);

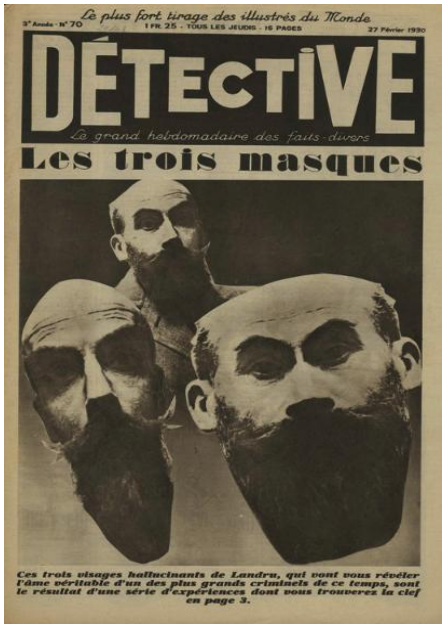


Fig. 31

5) asimismo, el agudo Ramón había afeado ya lo siguiente en «La fotografía innoble» («La vida. Los retratos verbeneros y los crímenes», *El Sol*, 15/09/1923, p. 8):

> Ahora como único retrato que se ha podido encontrar de la víctima aparece en los periódicos su retrato verbenero, aquel retrato que se hizo —muchas veces la víctima y su asesino— subido en el falso aeroplano pintado en un bastidor. Es penoso, revela todos los contrastes del crimen el ver ese retrato de día

> alegre. ¡Que no sirva el recuerdo de las horas de paz y bienestar sencillo para evitar el crimen! (Gómez de la Serna, 2020, 182);

y tenía fotos de Landru en las paredes de su apartamento, delante de las cuales se retrató: él y Landru, su doble asesino; el retrato de un galán con *smoking* —como Ezequiel Ojeda— también un «gorila criminal».

De nuevo Huergo Cardoso (2020, 121) concluyó que

> la fotografía también tiene un lado maléfico («mefistofélico» es el adjetivo empleado por [Ramón]) que la emparenta con el crimen y hasta con «lo que de macabramente fisonómico hay en el modelo» (*Ismos*), con el cadáver. Es el lado más perturbador del pensamiento de Gómez de la Serna y el que encuentra un eco más inmediato en autores como el olvidado Mac Orlan (lo fantástico social), cierto Benjamin (el París de Atges como escenario del crimen), Jünger («la fotografía documenta la racionalidad técnica del crimen»), Blanchot (la imagen como parecido cadavérico) y Giorgio Agamben (la fotografía como Juicio Final), todos conceptos que el autor de *Automoribundia* —la fotografía como autotanatografía— viene barajando prácticamente desde que saltó al ruedo literario;

6) tampoco se ha prestado atención —como detonante del episodio de *Eloísa*— a que Jardiel compuso en 1925 la comedia en un acto *El Landrú de Bellas Vistas*, que nunca conseguiría estrenar y ha permanecido inédita. En cambio, Pueo (2016, 525) razona cómo con esta subtrama de *Eloísa*

> retomó un proyecto, concebido años atrás para Catalina Bárcena, *La última mujer de Landrú*. Aun cuando el [texto] original giraba en torno a un asesino de mujeres y la atracción que provocaba en su futura víctima al conocer sus crímenes, Jardiel se decidió [en 1939] por un tratamiento violentamente humorístico;

7) según he avanzado, el modelo principal para Ojeda sería el Roberto Gascón de *El chalet de las rosas* (Gómez de la Serna, 1923), un landrú castizo que liquidará sucesivamente a Matilde, su mujer, cuyas piernas tenían «redondeces de pata de liebre» (Gómez de la Serna, 1997, 65), Dorotea Mayel y Aurelia, «voluptuosa, sensual, un poco perversa» (Gómez de la Serna, 1997, 101); además de apuntar

los distintos paquetes con sus ropas y pertenencias «en los papelitos de un *black* chico» (Gómez de la Serna, 1997, 70) antes de enterrarlas bajo un eucalipto:

> Después comenzó a buscar el azadón y por fin escogió el sitio. Debió ser muy hondo el hueco y por lo tanto había que comenzar enseguida.
>
> Comenzó con ahínco y gracias al trabajo corrigió su sonrisa violada y aquel pensamiento sarcástico pensando en lo de que aquel hotelito se llamaba *Chalet de las Rosas*.
>
> Al cabo de una hora estaba rendido y faltaba mucho para acabar de profundizar hasta donde él quisiera. […]
>
> «¡Hasta dónde llegan las raíces del eucaliptus!»… Las cortó con el azadón como quien corta un brazo vivo y siguió cavando… […].
>
> Después de sus asesinatos parecía haber cumplido una misión. Algo se tranquilizaba en su ser.
>
> En el que mata mujeres hay un placer que se satisface con eso, aunque no entre en él tan directamente y brutalmente la sensualidad como en el célebre destripador de mujeres, que lo que buscaba era arrancarles aún palpitante, y con vida despertadora, la matriz, para gozarlas sin que ellas repartiesen el goce con él, monstruosidad parecida a la que cometen los marinos con los pollos de embarque, a los que atacan, cortándoles de cabeza en el momento preciso y aprovechando entonces sus dos últimos estertores.
>
> Don Roberto deseaba, como un anhelo supremo, despedirse de ellas en salud; aquella última vez era sin necesidad de carnicería ni de nada, una cosa exquisita en que se encontraba el límite del placer en la mujer de turno y así podía hacer el resumen definitivo y saber a qué atenerse respecto a la pura calidad del goce que le habían proporcionado (Gómez de la Serna, 1997, 72-73 y 113);

8) otro filme que marcó a toda aquella generación fue *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Friz Lang, 1931), donde un asesino de niñas (Peter Lorre) tenía en vilo a toda la ciudad de Berlín. Dado que la policía no sabía cómo darle caza y hostigaba en paralelo a los jefes del hampa, serán estos últimos quienes tomen cartas en el asunto (Figs. 32). Según Huergo Cardoso (2019, 160), «lo fantástico criminal es la "cosa asesinante" que palpita en la noche de la gran

ciudad y que al torcer una esquina solitaria nos hace sentir momentáneamente como el asesino en serie de *M*»;



Fig. 32

9) finalmente, no hay que desdeñar otra pista de celuloide en el idilio entre Mariana y Fernando, cuyo desenlace nunca se revelará: aquel de Dorothy Wynant (Maureen O'Sullivan) y su novio Tommy (Henry Wasworth) en *La cena de los acusados* (1934), a quien la tan bella como misteriosa jovencita, que se cuenta entre los sospechosos del crimen de su propio padre, le confiesa sin paños calientes (58:40-59:09) (Figs. 33-34):



Fig. 33



Fig. 34

> DOROTHY.—No podré casarme nunca contigo. ¿Te gustaría tener hijos con instintos criminales? Así se podrían matar entre ellos y todo quedaría en familia. ¡Y hasta podrían asesinarnos a Gilbert a y a mí para que no tuviésemos que pasar por todo esto!
> TONY.—¡Dorothy, estás hablando como una loca!

> DOROTHY.—¿Qué esperabas? Porque lo estoy. Toda mi familia está loca[23].

Lo mejor de las últimas escenas del acto I de *Eloísa* se deriva de la supresión de cualquier duda sobre Ezequiel —aunque no del todo— mediante un extrañamiento. Cuando Micaela les anuncia a Edgardo y Clotilde que Fernando ha raptado a Mariana valiéndose del frasquito de cloroformo de Ezequiel, este reaparecerá llevando consigo una gata:

> EZEQUIEL.—¡Pchs! ¡Pchsss! ¡Pchsss! Pobrecita, pobrecita… ¡Qué linda es! Si tuviera dónde meterla para… (*Mira a su alrededor y ve el equipaje que hay junto a la cama de Edgardo*). ¡Ah! Esto, esto… (*Cogiendo una maleta pequeña y metiendo el gato en ella.*). Aquí, muy bien. ¡Ajajá! (*Cogiendo el abrigo y el sombrero y yéndose por la escalera del fondo*). Y ahora, ¡cualquiera sabe que me la llevo!... Ésta se va a llamar Rosalía. ¡Pchs, pchsss! *Rosalía*… Pobrecita, pobrecita (Jardiel Poncela, 2017, 119-120).

Mientras nos maliciábamos que el mayor de los Ojeda era otro Sacamantecas, otro Destripador o todo un Landru peninsular, Jardiel lo transforma en un inofensivo vejete. En efecto, no mata mujeres, sino gatas, aunque no conozcamos todavía la causa. Luego asesino, sí, pero en modo alguno feminicida; y misterioso también, pero menos. Ahora bien, el acto I se despide con un doble rapto que supone unas de las pocas oportunidades perdidas por nuestro autor. Si Fernando había secuestrado a Mariana Briones, y su tío Ezequiel a la gata Rosalía, la misoginia de la ecuación se despeja a las claras: tras el prólogo y el primer acto, Mariana ha sido emparentada ya con la Margarita de *Margarita, Armando y su padre*, una cortesana; con la Camille de la película de Cukor, otra que tal; con Greta Garbo… ¡y hasta con una minina!

[23] Según Green (2011, 33-34), «few individual romantic comedies were singled out for praise by the humorists aside from the work of the above directors. *The Thin Man* (W. S. Van Dyke, 1934) clearly delighted Neville, not only for the skill with which its detective story was presented and its superb dialogue, both applauded in his review of the film. He also liked its female lead, Myrna Loy, whom he later named alongside Claudette Colbert as the most impressive of the new generation of screen actresses following the transition to sound».

Choca que Jardiel no supiera rentabilizar el "personaje" de Rosalía —a fin de cuentas lo es: en esta y otras piezas daría entrada a diferentes animales, como los perros «Caín» y «Abel» de *Eloísa* o el «Charles Boyer» de *El pañuelo de la dama errante* (1945)—; ya fuera para elevar la cobardía y desnaturalización de Edgardo, que tampoco se inmuta por la pérdida de su mascota —un lance que podría haber generado un llanto tan amargo como divertido: superior a la angustia por el rapto de su segunda hija: pero Jardiel no tomó ese camino—, ya para dilatar el suspense acerca de esas muertes que tanto seducían a la extravagante Clotilde. Lo más seguro es que renunciase por las molestias derivadas del hecho de trabajar con cuadrúpedos en el teatro. El madrileño, que adoraba a su perrito Bobby (Fig. 35), desecharía, pues, para *Eloísa* ideas que sí resultaron muy eficaces en las *screwball comedies* norteamericanas con protagonismo animal, como *Ella, él y Asta* (*After the Thin Man*, W. S. Van Dyke, 1936), donde el pequeño *foxterrier* era uno más del cartel (Fig. 36), a la altura de William Powell y Mirna Loy; el Mr. Smith de *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937), de nuevo encarnado por Asta (Fig. 37); el leopardo Baby de *La fiera de mi niña* (*Bringing up, Baby!*, Howard Hawks, 1938) (Fig. 38) o la serpiente de *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941) (Fig. 39).



Fig. 35
Jardiel con Bobby



Fig. 36



Fig. 37
Irenne Dunne, Asta
y Cary Grant
La pícara puritana



Fig. 38
Katherine Hepburn, Cary Grant
y Baby
La fiera de mi niña



Fig. 39

Esto no impide que le atribuyamos a Ezequiel otro atributo de las «comedias chifladas». Además de los ya listados, la decisión de enterrar en su finca tanto a Eloísa como a las gatas con las que experimentaba coincide —siquiera en parte— con el libreto de

Arsénico y encaje antiguo (*Arsenic and Old Lace*, 1939), obra de Joseph Kesselring filmada por Capra en 1941 (Fig. 40)[24]. Ariza Viguera (1974, 209) sugirió que Jardiel había visto la obra en Nueva York, si bien no podemos darle crédito, toda vez que esta comedia macabra no se escribió hasta 1939 y el madrileño había vuelto a España, procedente de Argentina, en junio de 1938[25]. Eso sí, aunque nunca la disfrutara en Hollywood, tampoco sería imposible que le llegase algún eco. No sabemos cómo ni de quién. Concuerdan, pero quizá se trate de otro de los muchos "aires de época", las tumbas desveladas al principio y no al final de la trama: en *Arsénico y encaje antiguo*, Mortymer (Monty) Brester, crítico famoso por su aversión al matrimonio —la misma que sentía Jardiel—, decide al fin dar el paso y casarse en secreto con Elaine. Solo después de la boda se atreverá a presentarle a su mujer a Abby y Martha, las adorables tías que lo habían criado junto a su enloquecido hermano, que se cree Theodore (Teddy) Roosevelt. A punto de salir de luna de miel, rumbo a las cataratas del Niágara, averiguará que sus madrinas ocultan algunos secretos: en concreto doce, en el sótano, y otro más en un arcón. Monty sospecha enseguida de Teddy, a quien juzga responsable del último fiambre, pero ellas confesarán que son las únicas asesinas. Al parecer, se han habituado a acabar «de manera dulce» con la vida de otros ancianos que sufren de soledad. Para ello, les dan vino de bayas mezclado con arsénico, estricnina y una pizca de cianuro. Y los cuerpos eran enterrados por Teddy en el sótano

[24] Se estrenaría solo en 1944 y en España fue retitulada como *Arsénico por compasión*. Según Willis (1994, 106), en esta comedia negra los Brewster son la cara mortal de los Sycamore de *Vive como quieras* (1938): «Las dos familias dan escalofríos, intencionadamente o no. Se podría escribir una comedia perfecta con la exterminación de los Sycamore a manos de los Brewster, asesinato justificable, o sobre la frustración de los Sycamore que, sin querer, aniquilan los designios homicidas de los Brewster».

[25] En plena guerra (marzo de 1937), Jardiel «había logrado abandonar Madrid con toda su familia, custodiando una expedición de niños refugiados y haciéndose pasar por maestro de escuela. Ya en Barcelona consiguió un contrato falso con la compañía teatral de Lola Membrives, que actuaba en Argentina, y salió de España con rumbo a Buenos Aires. [A lo largo de] aquel año sobrevivió en la capital del Plata ofreciendo conferencias radiofónicas, que tuvieron gran éxito. No regresaría hasta 1938, instalándose en San Sebastián, en donde permanecería hasta el final del conflicto» (Gallud Jardiel, 2015, 68-69).

de la casa, convencido de que en realidad está cavando zanjas para el Canal de Panamá y sepultando víctimas de la fiebre amarilla.

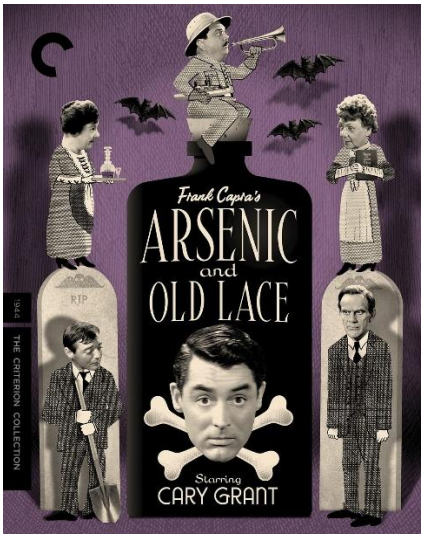


Fig. 40

Después entra en escena Jonathan, el tercer hermano, este sí un criminal, que, tras descubrir la afición de sus tías, decide esconder en el sótano a Spenazo, a quien ya le había dado matarile. Ellas se niegan porque sus cadáveres son todos de caballeros agradables. Jonathan no les ocultará que también deseaba liquidar a Mortimer, quien busca enseguida el modo de avisar a los torpes agentes de la presencia del homicida y conseguir así que se firme el documento que certifique la manía de Teddy, pues siempre había temido acabar como el resto de los Brewster: «¡La locura corre libre por mi familia, prácticamente galopa!». La policía arrestará a Jonathan, mientras que Teddy y las tías son llevadas a un asilo, no sin antes revelarle a Monty que no era de su sangre.

Con dicha mediación (o no) de *Arsénico y encaje antiguo*, he aquí las principales analogías entre ambas comedias negras: Abby y Martha Brewster / Ezequiel Ojeda; Mortimer y Fernando / Elaine y Mariana; Jonathan / Micaela; Teddy / Clotilde; y los policías

locales / Dimas. Pero insisto en que tales guiños no pasarían de epidérmicos[26].

Te adoraba como a una sombra

La acotación que abre el acto II, íntegramente desarrollado en la finca de los Ojeda, se define por el menor número de muebles respecto a la casa de los Briones, al tiempo que induce a especular con los denominanados «lugares de acecho»,

> aquellos donde en el teatro convencional se escondía al amante o se espiaba [al resto de los personajes]. En esta comedia el escondrijo será un armario […] y Jardiel tuvo que enfrentarse a Tirso Escudero, quien se oponía a que la luz de la escena apareciese rebajada desde el principio, alegando que ninguna comedia con la escena a media luz había gustado nunca (Gallud Jardiel, 2019, 15).

Detengámonos en sus detalles más significativos:

> Vestíbulo en la finca de los Ojedas. Es una pieza rectangular de aspecto severo, planta baja de una construcción que tiene algo de casona del norte de España y algo de chalé suizo o escandinavo. Grandes artesonados, de trabazón de vigas de madera, forman el techo, y también las paredes son —o deben parecerlo— de madera de tono de nogal (Jardiel Poncela, 2017, 123).

El espacio escénico se articula en un par de alturas a las que se accede por una escalera que desemboca en al menos dos puertas: 1) oblicuo a la batería, el lateral izquierdo, distribuido en tres zonas: un enorme ventanal con vistas al jardín comprende la primera y la segunda, mientras que la tercera se reserva para el ingreso a la finca; 2) el lateral derecho posee en primer término otra puertecita, y en el segundo una chimenea; 3) en el foro izquierda se abre la tercera de las puertas, estrecha, alta y rematada por un arco de medio punto a

[26] Más próximo al crimen de *Eloísa* está en *La cena de los acusados* el descubrimiento por Nick Charles (William Powell) de un falso suelo en el taller de Clyde Wynant (Edward Ellis) donde alguien había enterrado, a su vez, un cádaver (el de propio Wynant), un traje y un bastón (01:04:59).

través del cual se ve un pasillo amueblado; 4) justo al lado de esta última arranca una escalera, con los peldaños enfrente del público: como en el cine de barrio del prólogo, este recurso sirve para abrazar el espacio dramático con la platea del teatro; 5) ya en la parte superior, un largo rellano y galería van a morir en la pared del lateral derecho; 6) allí donde la galería y el rellano se encuentran (tercer término del lateral derecho), se abre otra puerta de iguales medidas que la descrita en el primer término: conduce a las habitaciones del primer piso; y 7) debajo de la barandilla del foro, justo en el centro, un reloj de pared, y a su izquierda una alacena que apenas se divisa.

En resumen: una planta baja, con cuatro ambientes y tres puertas, y otra alta donde la galería se abre hacia el interior gracias a una puerta del mismo tamaño que la del lateral derecho. Un doble plano y cinco puertas que recuerdan a los corrales de comedias del Barroco, si bien cada uno de los pisos se escinde en varias estancias. Mariana y Clotilde evolucionarán por ambos, resueltas a descifrar los crímenes que atribuyen a Fernando y Ezequiel; y lo mismo los Ojeda, el viejo criado Dimas y el agente Luisote Perea (disfrazado de Dimas). Edgardo, Micaela y Julia Briones, igual que el resto de sirvientes, Fermín, Leoncio y Práxedes, nunca subirán al segundo piso. Así las cosas, con una técnica que se adelanta una década a los planos secuencia de Luis García Berlanga en *Esa pareja feliz* (1951), co-dirigida con Juan A. Bardem, o *Bienvenido, Míster Marshall* (1953), Jardiel se las arregló para exponer dos situaciones a la vez —y en cada piso— que generan equívocos entre los personajes, además de un carrusel de entradas y salidas, subidas y bajadas, que facilitarán los apartes de los criados[27].

Este guiño a los corrales se hibrida además con *Una casa en Nochebuena* de Joaquim Xaudaró (*Blanco y Negro*, 27/12/1902), viñeta donde el dibujante catalán desnudó todo lo que acontecía dentro de una fachada dividida en recuadros; la misma técnica que Will Eisner depuraría en su *School for Girls* (*The Spirit*, 1947) (Figs. 41-42); con la

[27] Según López Rubio (1983, 47), «la magia le rondó siempre, en el arte de las sorpresas, en el enredo de las entradas y salidas, en los trucos de puertas secretas y apariciones de seres extraños, motivos aclarados con precisión en el desenlace. Le faltó dispararse con resolución a la comedia de magia como se había disparado a lo desconcertante y a lo inesperado, con tan buena fortuna».

salvedad de que Jardiel incorporó aquí unas puertas para mostrar o velar a capricho esta rayuela de estancias.

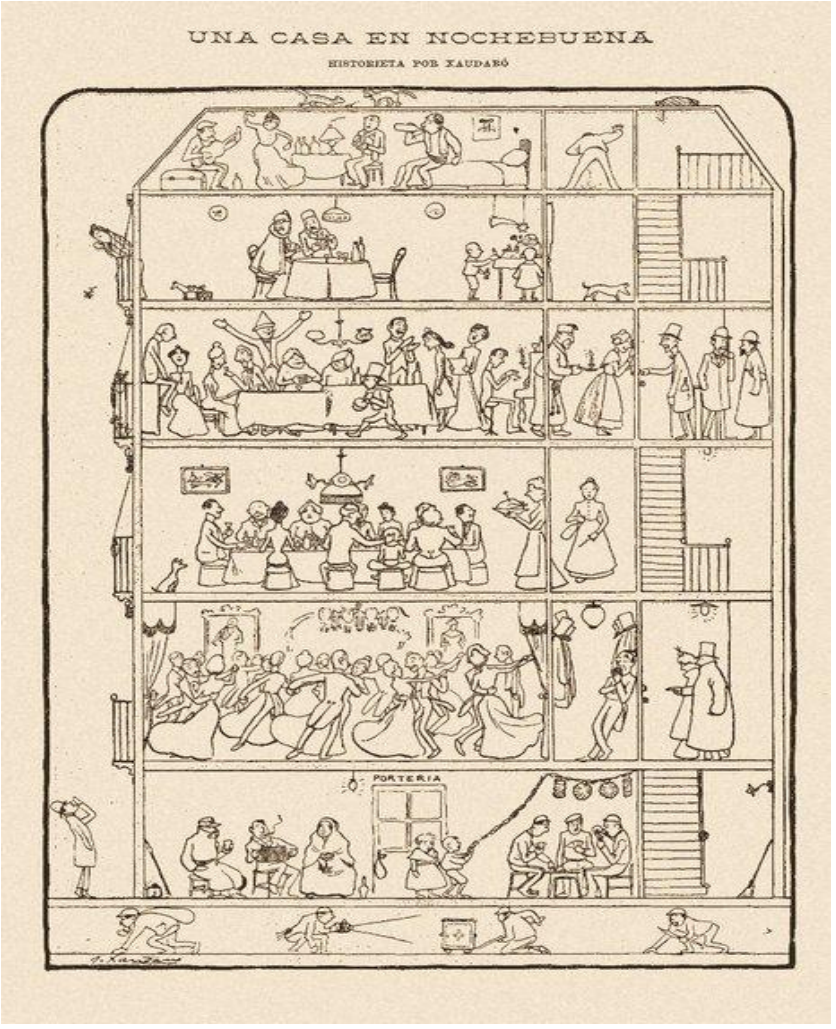


Fig. 41



Fig. 42

Ofrezco dos ejemplos que adelantan parte de la maquinaria escénico-teatral que el madrileño patentaría en 1948[28]:

[28] Número 182862: «Esta maquinaria escénico-teatral presta al escenario todos los movimientos en que una superficie es susceptible de desplazarse, horizontalmente y verticalmente. Y aunque en sus dos movimientos verticales participe, aunque de modo simple, del ya conocido —y utilizado en algunos países extranjeros— sistema de montacargas y ascensor, sin embargo todos los demás diversos movimientos, y singularmente ocho de ellos, obedecen a soluciones sin precedentes en el mundo y obtienen resultantes enteramente nuevos; est[a]s son: la de la transformación de los movimientos de traslación horizontal izquierda en vertical ascendente y en vertical descendente; y a la inversa, la transformación del movimiento de traslación horizontal derecha a voluntad y en unos pocos

> CLOTILDE.—Entonces, mientras voy subiendo la escalera rezaré una salve. Padre nuestro, que estás en los cielos... (*Se va por la escalera con el traje y desaparece por el tercero derecha. Cuando Clotilde ha desaparecido, por el primero derecha aparecen Fermín y Leoncio*.) (Jardiel Poncela, 2017, 152)

> DIMAS.—(*A los criados*). ¿Doña Clotilde Briones?
> LEONCIO.—Yo no soy.
> FERMÍN.—Allá arriba. (*Dimas se va por la escalera y el tercero derecha. Pero no bien Dimas ha desaparecido por arriba, cuando el propio Dimas vuelve a aparecer por el primero derecha con rumbo al tercero izquierda. Fermín y Leoncio, al ver esto, tienen que apoyarse uno en otro para no caerse al suelo*.) Leoncio...
> LEONCIO.—Fermín... (*Dimas se va por el tercero izquierda*.) Vámonos ahora mismo, Fermín... (Jardiel Poncela, 2017, 157).

La decoración es la presumible en una quinta tan solariega como fantasmal: óleos antiguos con la pátina ya gastada, un pequeño arcón, un quinqué de petróleo, el reloj de pared señalando la una y media y el citado armario, que se abrirá y se cerrará un par de veces —con vistas a anunciar otra de las subtramas del acto II: la aparición de Julita Briones— mientras escuchamos el ronquido del coche de Fernando y Jardiel presenta a Dimas, el guardés de los Ojeda: «un viejo de pelo y bigote blancos, mal peinado y peor afeitado. Viste un traje de pana con un chaquetón amplio y chaleco de fantasía, todo ello muy usado. Anda arrastrando los pies» (Jardiel Poncela, 2017, 125)[29].

segundos. Otra resultante, totalmente nueva, que aquí se logra es la de disponer de un mínimo de quince decorados (o *lugares de acción*) montados y dispuestos al mismo tiempo y listos todos para actuar; mínimo que puede elevarse a veinte y a más de veinte en las mismas condiciones» (Jardiel Poncela, 1999, 291-292).

[29] Conde Guerri (2017, 26) advirtió que «la decoración sigue causando asombro, pero ya no es insólita, y ante semejante despliegue de puertas falsas, armarios que se abren y demás resortes de intriga no puede menos de adivinarse lo bien que conocía el autor el mundo del cine y de qué modo su estancia en Hollywood le dotó de una amplia concepción cinematográfica. Contemplado al cabo de los años, el acto segundo, desde el encadenado de escenas hasta el juego de luces, resulta un placer para el cinéfilo. También la escena de reconocimiento del crimen, donde el porte de Micaela al pie de la escalinata nos hace recordar a esas grandes damas del melodrama americano de intriga, de los años treinta y cuarenta».

El detalle de que el escenario se hallará «solo y casi a oscuras» (Jardiel Poncela, 2017, 125) al levantarse el telón, propiciando que los faros del automóvil iluminen con sus giros «las paredes de la habitación hasta quedar fijos, proyectándose [finalmente] sobre el armario entreabierto» (Jardiel Poncela, 2017, 125), habría que leerlo como el tercer eslabón de esa cadena fílmica inaugurada en *Eloísa* por el cine del prólogo (*Margarita Gautier*: drama romántico), expandida por la linterna mágica de Edgardo (primer acto: *screwball comedy* a la madrileña) y abrochada por este doble foco enderezado hacia el armario (otra "pantalla") que se abrirá y se cerrará hasta en dos ocasiones (segundo acto: *suspense* a lo Hitchcock).

En cuanto Fernando entra en su casa, llevando en brazos a Mariana anestesiada, «se apagan los focos que se advertían al través del ventanal» (Jardiel Poncela, 2017, 126). Porque el coche ya está aparcado, naturalmente, pero también porque el público de la sala no ignora que acaba de arrancar una hispanización de la *Rebeca* de Du Maurier / Hitchcock (1939/1940). Es bien conocido que David W. Griffith popularizó los *travellings* con la cámara puesta sobre una plataforma enganchada a un automóvil (*Intolerancia* / *Intolerance* 1916) (Castillo Martínez Olcoz, 2006, 390); y que el invento durante el año 1922 de la lente convergente Fresnel, luego usada en faros, focos y señales tanto de tren como de tráfico, permitiría que el ocurrente Louis Hartmann patentara en Norteamérica un proyector para la luz concentrada, el *spotlight*, aún eficaz a la hora de arrojarla sobre áreas muy definidas de cines, óperas y ballets (Castillo Martínez Olcoz, 2006, 509); que Carlos Saura resolvió que en *Peppermint frappé* (1967) Pablo (Alfredo Mayo) "rodara" desde atrás a Elena (Geraldine Chaplin) valiéndose de los faros de un Corvette (García Ochoa, 2008, 202); que Sergio Leone clausuró su magistral *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984) con unos planos donde Noodles (Robert de Niro) veía desaparecer un camión de basura que terminará fundiéndose con los faros de sendos coches, cada vez más próximos a la pantalla y que parecen venir de otro tiempo y de otro mundo; y, por supuesto, que el taciturno Max de Winter (Laurence Olivier) y su segunda y jovencísima mujer (Joan Fontaine) llegaban a Manderley al volante de un MG NA en la *Rebeca* de Hitchcock.

La primera escena del acto II de *Eloísa* disemina un puñado de pistas, porque nos escama que el viejo Dimas se equivoque al abrir («FERNANDO.–¡Hacia fuera, Dimas! ¿Se te ha olvidado que la

puerta se abre hacia afuera?», Jardiel Poncela, 2015, 126) y tampoco recuerde que el coñac y el ron se guardaban en la despensa. Queda aclarado entonces por qué Fernando Ojeda le había ofrecido trabajo a Fermín al final de la primera jornada. Pero la torpeza de este Dimas alerta sobre su auténtica identidad. Hay un par de criados en aquella casona; y uno responde por Luis Perea, el marido de Julita Briones, que se hacía pasar por el verdadero Dimas: otra vez los dobles y los dobleces.

Aunque esto solo se descubra en la última escena y el público atribuya dichos traspiés del criado a los despistes propios de la edad, nos ponemos en guardia cuando le miente a Mariana sin empacho, elude las preguntas de los Ojeda o saca una llave de su bolsillo y la hace jugar en el armario donde se escondía Julia, antes de quitarla y volver al guardásela tras sentir el vehículo de Clotilde.

Pero antes de abundar sobre su presencia en la finca, no será ocioso exponer aquí otras dos simetrías: si el acto I se abría con el «interrogatorio misterioso» de Edgardo a Leoncio, el II empieza con el mucho menos cómico, pero necesario, entre Fernando y el citado Dimas (Luisote). Y si el prólogo de *Eloísa* se había localizado en un cine de barrio donde se exhibía *Margarita Gautier* (George Cukor), adaptación de una de las cimas novelescas del tardorromanticismo francés, la irrupción de Fernando con Mariana desmayada resucita la escena IV del acto II de *Don Juan Tenorio* (1844), embromado ya por Jardiel en *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y alabadísimo en los casi desconocidos *Cinco entreactos para el «Don Juan Tenorio» de Zorrilla*:

> Esta obra, estrenada sin éxito, olvidada y vuelta a resucitar por un actor lleno de deseos de Donjuanismo (el actor Delgado), es quizá la única que en el mundo ha supervivido, año tras año, sin nuevos eclipses, y es, además y sin disputa, la que ha llegado a lo más hondo de todas las clases sociales de nuestro país. Semejante éxito y semejante generalización, originados por lo que tiene el drama de racial, han engendrado una atmósfera artificial en la cual viene respirando desde que nació, y los espectadores en masa, que, desde el primer momento, presenciaron el fenómeno, así como todos los que han venido después, no solo han aceptado esa falsa atmósfera, sino que no concebirían ni conciben ya otra atmósfera más verdadera y exacta para él (Jardiel Poncela, 1967, 526-527).

Transcribo los versos zorrillescos (1.ª parte, acto III, escena IV):

> (*Desmáyase DOÑA INÉS y DON JUAN la sostiene. La carta de Don Juan queda en el suelo abandonada por DOÑA INÉS al desmayarse*)
>
> BRÍGIDA. La ha fascinado
> vuestra repentina entrada,
> y el pavor la ha trastornado.
> DON JUAN. Mejor, así nos ha ahorrado
> la mitad de la jornada.
> ¡Ea! No desperdiciemos
> el tiempo aquí en contemplarla,
> si perdernos no queremos.
> En los brazos a tomarla
> voy, y cuanto antes ganemos
> ese claustro solitario.
> BRÍGIDA. ¡Oh! ¿Vais a sacarla así?
> DON JUAN. ¿Necia, piensas que rompí
> la clausura, temerario,
> para dejármela aquí?
> Mi gente abajo me espera;
> Sígueme.
> BRÍGIDA. ¡Sin alma estoy!
> ¡Ay! Este hombre es un fiera;
> Nada le ataja ni altera…
> Sí, sí; a su sombra me voy.
>
> (Zorrilla, 1980: 148-149)

Aunque Jardiel acostumbrase a no confesar sus fuentes, esta vez no le dolieron prendas en declarar a mitad del segundo acto, por boca de Julita Briones:

> JULIA.—Hemos cenado juntos [con su marido Luisote] a escondidas, y ya iba a marcharme otra vez a la Prosperidad, cuando, ¡zas!, llegaste tú con el dueño de la casa. Vamos, quiero decir que llegó el dueño de la casa trayéndote a ti. Yo ya sabía por Luisote que tenías relaciones con Fernando Ojeda. Al llegar vosotros, Luisote me metió en ese armario. ¡Chica, qué risa! Y la sorpresa y la alegría que me dio verte aparecer, en brazos, como en el *Tenorio*… (Jardiel Poncela, 2017, 155).

Y también pudo dejarse sentir aquí la sepultura de Matilde por Roberto en *El chalet de las rosas* (Valencia, Sempere, 1923):

> Preparó dos montones de cal alrededor de ella y después se fue por el cadáver. La cogió con mucho cariño, como don Juan coge a doña Inés desmayada, y así la transportó al jardín, echándola en la fosa como quien acuesta bien a quien se ha dormido lejos de la cama. La habían caído las faldas por encima de las rodillas y él muy atento le tapó las piernas. Después la cubrió de cal, mucha cal, cal que quemaba y levantaba humillo de rescoldo al caer (Gómez de la Serna, 1997, 73).

Pero la ironía regresa aquí como un bumerán. El dramaturgo había asociado en el prólogo a Mariana Briones no ya con doña Inés —emblema romántico de la candidez, la pureza y la castidad: hasta el punto de vivir en el convento de Calatrava desde que su padre, el comendador don Gonzalo de Ulloa, la retirase del siglo— sino, sucesivamente, con *La dama de las camelias*, una cortesana; con la Divina Greta Garbo, con la tanguista de su farsa *Margarita, Armando y su padre* (1931/1939) y, ya en el acto I de *Eloísa*, "por señas", con Carole Lombard, una de las reinas de la *screwball comedy* de los años 30 (Bonilla Cerezo, 2027). Luego está claro que a las señoras de vida (más o menos) alegre el deseo se les supone tanto como el valor al soldado. A diferencia de la timidísima doña Inés, Mariana llegó al cine conduciendo su propio coche y no sentía ningún miedo de que Fernando la capturase, antes bien este era su mayor deseo —¿pre-síndrome de Estocolmo?—, decidida como estaba a indagar si corría peligro a su vera (la hibristofilia) y, de paso, a resolver lo ocurrido en la finca de su novio en 1919. Por no hablar de Edgardo, que, en otro guiño paródico al *Tenorio*, se comporta como un interno voluntario, timorato y en los antípodas de su hija y de su sobrina Clotilde, a quien, después de enviudar, había pretendido sin éxito[30].

[30] Chierichetti (2010, 161) ha observado que, después de la Constitución de 1931, donde se contempló por vez primera la igualdad entre hombres y mujeres, de la aprobación de la ley del divorcio en 1932 y de la consulta en 1933 sobre el sufragio femenino, en España «la donna bella e atraente non è più immobile ed estatica, ma dinámica, si esprime mediante un corpo snello, elastico, flessibile; cammina, balla, muove le mani, la testa e la spalle come le insegna il cinema; guida l'automobile, fuma, seduce chi vuole e talvolta non disdegna il suo stesso sesso».

Se ha convertido en tópico repetir que el teatro de Jardiel suele desinflarse en sus segundos actos: un supuesto lunar que nunca he compartido y menos en el caso de *Eloísa está debajo de un almendro*. Porque una de las sorpresas del ambientado en la finca de los Ojeda estriba en la habilidad del madrileño —digna de un mecanismo de relojería— para enredar el ovillo de sus enigmas. A estas alturas, el lector recordará que a lo largo del acto I había superpuesto hasta siete misterios, ninguno de los cuales se ha desentrañado. Y cuando intuíamos que las pesquisas iban a dar comienzo, Jardiel se complace en añadir… ¡otros dieciséis!:

1) Mariana conocía ya la casona de su novio;

2) sin embargo, señala una sala grande que Fernando define como «el laboratorio del tío Ezequiel», el cual ella no recordaba[31];

3) alude a un «armario para ropas» (Jardiel Poncela, 2017, 131) de cuya existencia Fernando ni siquiera tenía noticia;

4) Mariana concede que tal vez fuera una alacena;

5) Federico Ojeda se suicidó, «a raíz de una historia de amor confusa» (Jardiel Poncela, 2017, 133), cuando su hijo había cumplido los dieciocho años y estudiaba en un liceo de Bruselas;

6) se pegó un tiro una noche, después de escribir dos cartas: una para Ezequiel, donde le encomendaba a Fernando; y otra para su hijo, quien debía esperar hasta su mayoría de edad para leerla;

7) durante la analepsis de Fernando, el armario del vestíbulo se abre y se cierra solo;

8) Fernando evoca el hallazgo hacía ya cinco años, dentro de una alacena donde alguien los escondió, de un vestido Imperio al que le faltaba una manga, una caja de música y un retrato femenino: la viva imagen de Mariana;

9) Mariana declara que Edgardo se lo había pintado seis años atrás; pero ¿cómo es posible que represente a la joven Briones, una veinteañera, cuando aquel mueble no se había abierto desde hacía más de dos décadas?

---

31 El laboratorio del tío Ezequiel sí se tradujo en otra oportunidad perdida, dado que no se localiza al final de la escalera, sino en la planta baja, tampoco se describe y apenas se muestra. A diferencia de lo que ocurría en el traslado cinematográfico de Rafael Gil con guion de Jardiel, donde, como he analizado, las deudas con *El doctor Frankenstein* (1931) de James Whale se antojan categóricas.

10) Fernando sospecha que la mujer del cuadro es la misma por la cual se mató su padre;

11) el fantasma de la señora del retrato se le aparece por las noches;

12) Fernando encuentra en otro armario un cuchillo, un chal ensagrentado, la manga que le faltaba al vestido y unos zapatos de mujer;

13) un domingo que estaba solo en la casa levantó parte de la tarima de su cuarto;

14) otra noche estuvo más de una hora cavando en el jardín;

15) se diría que hay alguien oculto en el armario del vestíbulo de la finca de los Ojeda;

y 16) también Julia tenía la impresión de haber estado antes en aquella casa.

Solo después de esta segunda avalancha de misterios, Jardiel se recrea en la escena donde Fernando refiere su pasado a Mariana. Desde el principio:

> MARIANA.—¿Y cuál es el principio?
> FERNANDO.—Mi vida, antes de conocerte.
> MARIANA.—Entonces es un principio largo, porque mi sensación íntima es la de conocerte desde siempre; pero la realidad verdadera es que hace tres meses aún no te conocía.
> FERNANDO.—Yo te conocía desde mucho antes…
> MARIANA.—¿Tú?
> FERNANDO.—(*Acabando la frase.*)… aunque no te había visto jamás.
> MARIANA.—¿Eh?
> FERNANDO.—Por eso el día que te vi por vez primera creí no poder resistir la impresión. ¡Existías! Existías en la Tierra: no eras una alucinación ni un sueño… Yo llevaba mucho tiempo adorándote, y eso que no te suponía existencia real; te adoraba como a una sombra y me preguntaba mil veces cuál era tu misterio y tu secreto (Jardiel Poncela, 2017, 151-152).

El que Fernando, antes incluso de conocerla, adorase ya a Mariana «como a una sombra» homenajea un poema de Friedrich Hölderling (1984, 43):

> El amor más profundo perecerá por siempre…
> ¿Qué podemos amar que no sea una sombra.
> Murieron ya los sueños dorados de mi infancia,
> y la Naturaleza también, la que me amaba;

algo deudor, a su vez, de un verso de las *Píticas* (VIII, 95) de Píndaro: «*Hommo umbrae somnium*» («Sueño de una sombra es el hombre»). Pero dentro del corpus del romántico alemán, igual que le ocurriría al nictófobo Fernando Ojeda al enamorarse de la deliciosa Mariana («FERNANDO.—Por eso el día aún puedo soportarlo aquí, y por eso era la noche la que ya no podía soportar», Jardiel Poncela, 2017, 137), destaca otro poema que restituye la luz del Paraíso perdido: la imagen divina de Diótima, intuida desde la niñez, se le aparecía en mitad de la noche y disipaba las tinieblas:

> ¡Diótima, criatura sublime y venerable!
> ¡Alma maravillosa por quien mi corazón,
> convaleciente aún del miedo de la vida,
> se promete a sí mismo la juventud eterna!
> ¡Perdurará por siempre nuestro cielo infinito!
> Incluso antes de verse nuestras almas, ligadas
> por insondables hilos de una vida anterior,
> inevitablemente se habrían reconocido!
>
> Envuelto todavía en sueños de la infancia,
> lo cual era apacible como el azul del día,
> instalado en los árboles de mi jardín florido,
> allí descansaré bajo la tierra ardiente.
> Poseído por un ánimo callado y hermoso,
> mi corazón abrió a mí la primavera.
> El alma de mi amada, similar a un céfiro,
> de mi divina Diótima, allí me susurraba. […]
>
> Y vino, pues, entonces, de grandes ideales,
> cual llegado del cielo, el poderío inaudito.
> Tú brillaste, radiante, con un resplandor nuevo,
> ¡oh, imagen de Dios, en esta noche oscura!
> Para poder hallarte me arrojé a ti de nuevo,
> lanzando nuevamente mi barca adormecida
> desde el silente puerto —cual lugar encantado—
> al océano azul —cual amoroso piélago—.

Hoy he vuelto a encontrarte y ya estoy contigo,
todavía más hermosa de lo que te soñé
en las horas solemnes en que en tu amor pensaba.
¡Allí te encuentras tú, altiva y bondadosa!
¡Cuán pobre se revela la fantasía del sueño!
Naturaleza, tú eres quien puede crear
esta única imagen, en eterna armonía,
que tan plena se muestra en la dicha perfecta.
(Mialdea Baena, 2004, 178-180)

Fernando explicará a Mariana que, en su calidad de huérfano por partida doble —su madre murió durante el parto—, se había trasladado a aquella decadente casona, donde vivió junto a Ezequiel toda una década, para huronear sus más privados rincones y dar con el móvil del suicidio de su progenitor. Hasta que una noche de 1935 averiguó que en uno de los cuartos del primer piso, dentro de una alacena, alguien había escondido un vestido del primer Imperio al que le faltaba una manga y el chal, una caja de música y «una tablita pintada al óleo» (Jardiel Poncela, 2017, 135): el retrato de una linda mujer… que bien podría ser ella. Mariana enseguida lo identifica con el que Edgardo le hiciera en la adolescencia y que ella creía perdido entre su laberinto de muebles. ¿Pero cómo había llegado a casa de los Ojeda? ¿O se trata en realidad de dos óleos pintados en tiempos distintos, y sin embargo prácticamente idénticos?

Nada podemos objetar a que Fernando hubiese perdido el seso por la mujer del cuadro, que no era sino Eloísa, la difunta y casi clónica madre de Mariana, antes siquiera de que esta se cruzara en su camino. Igual que el profesor de criminología Richard Wanley (Edward G. Robinson) bebería los vientos por la *femme fatale* Alice Reed (Joan Bennet) en *La mujer del cuadro* (*The Woman of the Window*, Fritz Lang, 1944) cuatro años despúes (Fig. 43)[32]. O como el

[32] Richard Wanley, profesor del Gotham College, y un grupo de amigos se obsesionan con el retrato de una mujer (Alice Reed) en el escaparate junto a un club de hombres. Wanley la conocerá por casualidad y acaba en su apartamento para conversar y beber un poco de champán. Es entonces cuando aparece el novio potentado de Alice, Claude Mazard (Arthur Loft), que malinterpreta la escena y forcejea con el criminólogo. Mazard resulta muerto tras clavarle unas tijeras en la espalda. Para proteger su reputación, Wanley accederá a deshacerse del cadáver y

detective Marc McPherson (Dana Andrews) de *Laura* (Otto Preminger, 1944), que, mientras aclara el crimen de Laura Hunt (Gene Tierney), descubrirá que un retrato suyo preside el salón del apartamento de la víctima y se queda extasiado ante su belleza (Fig. 44).



Fig. 43



Fig. 44

a encubrir el asesinato, pero se vuelve cada vez más sospechoso a medida que la policía descubre una pista tras otra y un chantajista empieza a presionar a la mujer. Nótese el parecido, *avant la lettre*, entre Wanley y Edgardo (aunque el primero también posea rasgos de Federico Ojeda), Alice y Eloísa y el Novio y Micaela, aunque en el *noir* de Fritz Lang la víctima no sea la mujer, sino su amante (Mazard).

Sin embargo, la clave del primer retrato de *Eloísa* radica en que Jardiel, a diferencia de la mujer *in absentia* de *Rebeca* (1939), sí lo aprovechó para, curiosamente, darse el único trompazo —junto a la elipsis del laboratorio de Ezequiel— dentro de su comedia maestra: la Rebeca de Du Maurier, y luego la de Hitchcock, eran un recuerdo de veras presente en la historia —con retrato de cuerpo entero junto a la escalera incluido (Fig. 45)—, pero la esposa de Edgardo se las compuso para asomar por la trama en calidad de fantasma; cierto que dentro de una retrospección de Fernando:

> FERNANDO.—Porque, desde hace unos meses, la mujer del retrato se me ha aparecido varias noches, Mariana.
> MARIANA.—(*Después de una pausa.*) ¿Que se te ha aparecido?
> FERNANDO.—Sí. Vistiendo ese traje encontrado en la alacena. […] Una noche, ella se me apareció en mi cuarto; otra noche, al entrar de la calle, la hallé sentada ahí mismo, donde ahora estás tú, mirándome fijamente… Y otra noche… ¡Pero de eso más vale no hablar! ¡Más vale no hablar! (*Se separa bruscamente de Mariana y va hacia el ventanal. Mirando hacia fuera.*) ¡Qué disparate! ¡Cómo llueve! (Jardiel Poncela, 2017, 137-138).



Fig. 45

El personaje de Eloísa, pasado pero siempre omnipresente (no muerto) a través de los sueños y de sus terroríficas apariciones, nunca sale a escena, dado que se contiene y se confina dentro de los recuerdos de Fernando. Y a fe que sería difícil teatralizarla —otro cantar se antoja rodarla mediante un *flashback* con *voice over*—. Jardiel, antes de ese diálogo del joven Ojeda con su intrépida novia, perdió la ocasión de dejar a Mariana durante unas horas bajo los efectos del cloroformo. De esa manera, podría haber antepuesto un par de escenas con fantasma —por así llamarlas— entre Fernando y Eloísa: ya fueran más o menos jocosas o terroríficas. Potenciando, pues, el referido hipotexto del *Tenorio*, y sin desoír el riesgo de hacer descansar todo el acto II sobre dieciséis misterios que multiplicaban los del I, y diríase que perpetúan o preludian un trío de memorables personajes de su corpus dramático:

1) Pepe, marido de Leticia en *Un marido de ida y vuelta* (1939), falleció mientras preparaba una fiesta de disfraces; no sin hacerle prometer antes al apuesto Paco Yepes que no se casaría con su joven viuda. Como es lógico, el galán no cumplirá su palabra y, dos años más tarde, habiendo transcurrido tres meses desde la segunda boda de Leticia, comienzan a producirse extraños fenómenos en la casa: las luces se encienden y se apagan, el piano toca solo y una edición de los sonetos de William Shakespeare cambia de sitio a su sabor. El fantasma de Pepe, disfrazado ahora de torero, se le aparece primero a Paco, lo asusta y, tras visibilizarse ante toda la familia, recobra el amor de Leticia, que tomará la decisión de vivir en soledad el resto de sus días hasta que la muerte la una de nuevo con su marido. Sin embargo, luego de una discusión con Paco, ella abandona el hogar y es atropellada por un camión, reencontrándose con Pepe antes de lo previsto[33].

Aunque Eloísa —ciñéndonos a su condición de modelo para el retrato hallado en la finca de los Ojeda— desempeña en un primer momento el mismo papel que la doña Inés de Zorrilla y, sobre todo, que la Diótima de Hölderlin respecto al novio de su hija, se asemeja menos a la Leticia de *Un marido de ida y vuelta* que a la Elvira de *Un espíritu burlón* (*Blithe Spirit*, 1941), el plagio de Noel Coward a partir de aquella otra pieza con fantasma, llevada al cine por David Lean en 1945 (Figs. 46-47): Charles Condomine (Rex Harrison), novelista de éxito, quiere profundizar en las ciencias ocultas para una historia

[33] Asombran las coincidencias con parte de la historia de *El fantasma y la Sra. Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph L. Manckiewicz, 1947), a partir de la exquisita novela homónima de R. A. Dick (1945): a principios del siglo XX, Lucy Muir (Gene Tierney), una joven y preciosa viuda, se muda con su pequeña hija Anna (Natalie Wood) a una casa frente al mar de la cual se rumorea que está poseída por el espíritu del capitán Gregg (Rex Harrison). El fantasma del viejo marino intentará asustarla al principio, sin éxito, por lo que, a pesar de sus diferencias de carácter, entablarán un relación amistosa. Hasta el punto de que el lobo de mar empieza a dictarle sus memorias, que se publicarán con gran éxito. Los dos se aman, pero también saben que no consumarán su idilio mientras él sea un fantasma y ella continúe viva. Con el tiempo, Lucy conocerá a un hombre, Miles Fairley (George Sanders), que le oculta su condición de bígamo. De ahí que, cuando por fin se descubre el pastel, la viudita opte por no volver a contraer matrimonio y apueste por una vida tranquila hasta la vejez. Cuando muere, en una de las escenas más románticas jamás filmadas, será recogida por el capitán Gregg, quien extiende sus abrazos para acompañarla hsta la otra vida.

todavía en curso. De ahí que celebre en su domicilio una sesión de espiritismo con la médium Madama Arcati (Margaret Rutheford), que, sin pretenderlo, convoca al espíritu de Elvira (Kay Hammond), su primera esposa, fallecida hacía siete años. Solo Charles puede ver y escuchar a Elvira, y Ruth (Constance Cummings), su segunda mujer, solo empieza a creerlo cuando un vaso llega flotando hasta su mano. El fantasma de Elvira hará lo imposible por arruinar la vida conyugal de Charles, saboteando su coche con la esperanza de matarlo y llevárselo al Más Allá. Pero será Ruth quien a la postre fallezca y empiece a perseguir a la taimada Elvira.


Fig. 46


Fig. 47

Para escribir *Un marido de ida y vuelta* Jardiel pudo inspirarse en la primera entrega de una popular trilogía de finales de los treinta: *Una pareja invisible* (*Topper*, Norman Z. McLeod, 1937) (Fig. 48), donde el matrimonio formado por George y Marion Kerby (Cary Grant y Constance Bennett), tan ricos como volubles, se estrellan con su deportivo y despiertan en una suerte de limbo convencidos de que su única oportunidad para subir al cielo es liberar a su amigo Cosmo Topper (Roland Young) de su cartesiano ritmo de vida, que incluye un tedioso trabajo en la banca… y a su insufrible mujer Clara (Billie Burke), con la cual, después de mil idas y venidas, continuará felizmente casado[34];

[34] Estreno en España: Barcelona, 4 de octubre de 1939; Bilbao, 4 de diciembre de 1939; y Madrid, 18 de diciembre de 1939. Le seguirían sus secuelas *La pareja invisible se divierte* (Norman Z. McLeod, 1938), cuyo argumento gira en torno a la señora Parkhurst (Verree Teasdale), una amiga de la señora Topper que la convence para que pida el divorcio a raíz de las extrañas circunstancias del viaje de Cosmo con la fantasma Marion Kirby, quien regresará de las puertas del Cielo (estrenos en España: 12 de septiembre de 1942; 8 de octubre de 1942) y *La mujer*

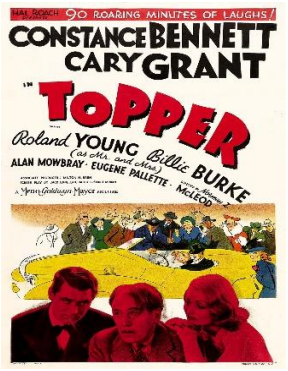


Fig. 48

2) *Los habitantes de la casa deshabitada* (estrenada en el Teatro de la Comedia 29 de septiembre de 1942) sacaría mayor partido de la mansión fantasmal, ampliando aquello que en *Eloísa está debajo de un almendro* no había pasado de esbozo. Jardiel, además del laberinto de trampas, puertas y corredores —idénticos a los de la casa palacio de *El pañuelo de la dama errante* (1945)—, privilegia el personaje de la ingenua Rodriga, que frecuentaba aquel palacete para disfrutar de nuevo con «la función», tan parecida a la que una vez echaron en su pueblo: aquella de un señor y una señora llamados don Juan y doña Inés (González-Grano de Oro, 2005, 320);

---

fantasma (*Topper Returns*, Roy del Ruth, 1941), también posterior al estreno de *Eloísa está debajo de un almendro*, aunque con ciertas coincidencias: Ann Carrington (Carole Landis) llega junto a Gail Richards (Joan Blondell) a la mansión de su anciano padre (H. B. Warner), a quien hace años que no ve. No tardará en heredarla, tras cumplir la mayoría de edad, tal como se disponía en el testamento de su difunta madre, quien, según le refiere su progenitor, murió, al poco de nacer ella, a causa del derrumbe de una mina de Sumatra que visitaron junto a Walter Harold (de nuevo H. B. Warner), un socio del señor Carrington. Tras una serie de misteriosos accidentes que casi acaban con la vida de Ann, será finalmente Gail quien resulte muerta al ser confundida con aquella. Desde ese momento, su fantasma, con la ayuda de un vecino de la mansión, Cosmo Topper (Roland Young), se afanará en resolver su propio asesinato. Con el cadáver de Gail extrañamente desaparecido, la policía trata en vano de arrojar luz sobre el caso. Solo la fantasma y Cosmo alcanzarán a descubrir la realidad: el padre de Ann también murió junto a su esposa en el derrumbamiento de la mina y Walter Harold se hace pasar por él para eliminar a Anne y quedarse con su herencia.

3) El segundo acto de *El pañuelo de la dama errante* está repleto de escenas con espectros, algunas de veras desopilantes:

> BENIGNO.—¿Es posible?
> HIGINIO.—Sí. Porque los condes de Casa-Pretel, que allí viven, sufren la pérdida de dos niños que desaparecieron en circunstancias misteriosas. Y hartos de ver fracasar todas las gestiones policíacas, han decidido recurrir a Lolita.
> BENIGNO. —¿A Lolita?
> HIGINIO.—Y anoche, justamente, la Condesa, de la que soy médico de cabecera, ordenó a Cayetano, el mayordomo, que viniera a hablar con usted y le facilitara la cantidad que pida a cambio de permitir que su hija se instale temporamente en l palacio de la calle del Rollo.
> BENIGNO.—¿Mi hija en el palacio? ¿Y pa qué?
> HIGINIO.—¿Aún no se lo imagina? Para ver si Lolita adivina lo relativo a los niños que desaparecieron.
> BENIGNO.—Pero… ¡pero es una locura…!
> HIGINIO.—¡Peor, señor Cejuela! Eso es un crimen.
> BENIGNO.—¿¡Un crimen!?
> HIGINIO.—Y un crimen inútil; porque ella nunca adivinaría nada del misterio de los niños perdidos, y, en cambio, el someter sus nervios a esa tensión sería producirle la murete.
> BENIGNO.—(*Angustiado.*) ¡La muerte!
> HIGINIO.—¡O el manicomio! (Jardiel Poncela, 1969, 734-735).

> LOLITA.—(*Cerrando lentamente la puerta.*) ¡Madre del alma! Bien me suponía yo que esta alcoba tenía que ser lo más histórico de la casa… […] Es tan histórica que, ¡Dios me perdone!, pero entre sus cuatro paredes me ha parecido oír voces de otros tiempos; sobre todo una voz de mujer… Una voz de mujer que decía… (En tal instante, por detrás del órgano, parte superior derecha, aparece, como antes, una armadura, que va hacia Lolita con las férreas manos extendidas; pero una segunda armadura, surgiendo detrás, por el mismo sitio, golpeó, como antes, en la celada de la primera, la cual cae hacia atrás, llevándosela la otra, como antes también, por donde vinieron.) ¿Eh? ¿Otra vez el golpe de «gong»? ¡Qué raro es esto! ¡Qué raro es todo aquí dentro, Dios!... ¡¡Y qué triste!! Y, sin embargo, a pesar de esa tristeza, ¡todo me gusta! O, a lo mejor, me gusta cabalmente por esa tristeza y ¡porque esa voz de mujer haya sonao de veras y me haya dicho la verdad! Porque tengo una sensación extraña. Es mismamente como si yo no fuera

> de ahora, sino de otros tiempos… ¡Eso es! ¡Eso es! ¡Eso! Como si hace ya muchos años, muchos, muchos, muchos, vestida con unas ropas muy caras y muy lujosas, hubiera yo bajao varias veces, haciendo así a un lado y a otro, por estas escaleras… (*Ha ido bajando por la escalera de la derecha, saludando a ambos lados con la cabeza.*) Como si, al llegar aquí abajo, hubiera apoyao mi mano en la mano de alguien que me esperase para llevarme, paso a paso, paso a paso a sentar en este sillón, y… (*Ha hecho todo lo que ha dicho y va a sentarse en el sillón del dosel, cuando reacciona bruscamente, como si volviera en sí.*) ¡¡Pero, Lolita!! ¿Qué haces? Ese sillón es solo pa las Condesas, y… (*Fijándose en el dosel y silabeando la divisa.*) «Sangre inocente vertida, desdichas mil de por vida» […] (*Apenas ha acabado de hablar, se abre sola, con un gemido de bisagras, la puerta del foro izquierda superior, y en ella aparece la Dama errante. Es una mujer joven, muy linda y muy pálida; viste a la moda de fines del siglo XV; lleva la mano izquierda apoyada en el pecho y en la derecha un pañuelo de encajes, bordado y cifrado*) (Jardiel Poncela, 1969, 764-765)[35].

Una manga, un cuchillo, un chal ensangrentado… y unos zapatos de mujer

Si el 18 de abril de 1646, Pedro Aldrete visitó a Francisco de Oviedo, amigo de su tío y tocayo Quevedo, residente en la Carrera de San Jerónimo, para recuperar los bienes que el autor del *Buscón* había dejado en aquella vivienda, donde, dentro de uno de los baúles encontraron «una caja con un tintero y salvadera de plata, en que hubo una navaja y otras herramientas pequeñas y compases y unos retratos de mujer» (Maldonado, 1975, 416), a la cajita de música, el primer objeto —antes de los dos retratos de Eloísa y Mariana— que

[35] La devoción que Jardiel sentía por Oscar Wilde induce a pensar que otro de sus probables modelos —aun cuando *Eloísa* no explotara la trama sobrenatural— pudo ser *El fantasma de Canterville* (*The Canterville Ghost*, 1887/1891), relato donde los Otis, una familia estadounidense, se mudan al castillo de Canterville (UK). El anterior propietario les advertirá enseguida de que el espíritu de *sir* Simon de Canterville vagaba por la fortaleza desde hace tres siglos, tras asesinar a su mujer, lady Eleanor, ser apresado por los hermanos de la víctima y terminar muriendo de hambre. Pero el señor Otis, ministro de su país, hace caso omiso y se traslada allí junto a Lucrecia y sus cuatro hijos, Virginia, Washington y los gemelos Barras y Estrellas, que convertirán al pobre sir Simon en el blanco de sus burlas.

vincula las casas de los Ojeda y los Briones, donde ya habíamos visto y escuchado otra; al *bustier* Imperio y al óleo de Eloísa en la finca de Fernando y Ezequiel poco tardarán en sumarse, esta vez sacados de un furtivo armarito, no ya una navaja, sino todo un cuchillo, un chal ensangrentado, la manga que le faltaba al traje y unos zapatos de mujer. Descubiertos por Mariana y Dimas/Luisote, dicho hallazgo sigue a un interrogatorio que consuma la última transformación de la protagonista —primero un trasunto de Margarita Gautier/Greta Garbo (prólogo) e Irene Bullock /Carole Lombard (acto I)— en una detective a imagen de la Nora Charles (Mirna Loy) de *La cena de los acusados* (1934), de la Donna Martin (Ginger Rogers) de *Estrella de Medianoche* (*Star of Midnight*, Norman Z. McLeod, 1935), de la Paula Bradford (Jean Arthur) de *Mi exmujer y yo* (*The Ex-Mrs. Bradford*, Stephen Roberts, 1936), autora de novelas de misterio y sabuesa *amateur* junto a su marido Lawrence (William Powell), o de la díscola Melsa Manton (Barbara Stanwyck) de *Ocho mujeres y un crimen* (1938) (Figs. 49-52), que reclutará a siete amigas para investigar las causas que condujeron a la muerte del cadáver que había encontrado en una casa abandonada:

> MARIANA.—¿Es usted el criado de Fernando?
> DIMAS.—Sí, señora. Para servir a la señora.
> MARIANA.—¿Tiene usted la llave de ese armario? (*Señalando.*)
> DIMAS.—¡Dichosa llave del armario! Tres días llevo buscándola, señora, y no sé dónde he podido meterla...
> MARIANA.—¿Se le ha perdido?
> DIMAS.—¡Tiene uno la cabeza ya tan embarullada! Pero aparecerá; tiene que aparecer...
> MARIANA.—Lleva usted muchos años en la casa, ¿verdad?
> DIMAS.—He perdido la cuenta. Serví al padre del señor, serví al abuelo...
> MARIANA.—¿Y no recuerda usted si ahí, al otro lado del reloj, hubo en algún tiempo una alacena?
> DIMAS.—¿También la señora tiene la manía de las alacenas? ¿También la señora busca algún misterio, como el señor? ¡Hum! En esta casa no ha habido nunca misterios hasta hace un par de meses... […]
> MARIANA.—¿Qué cosas?
> DIMAS.—Dios me libre de decir nada fuera de aquí. Haga lo que haga, él es el señor: y yo le he visto nacer, y no traiciono yo así

como así. Pero a la señora tengo que decírselo, porque debe estar prevenida.
MARIANA.—¿De qué habla usted?
DIMAS.—Pregúntele... Pregúntele al señor la señora por qué un domingo, que estaba solo en casa, levantó parte del entarimado de su cuarto...
MARIANA.—¿Eh?
DIMAS.—Y por qué una noche que creía que nadie le veía, se estuvo más de una hora cavando en el jardín. Pregúntele la señora qué es lo que entierra...
MARIANA.—¡Lo que entierra!
DIMAS.—Aquí el único que no está claro es él. Y eso de que en una alacena encontrase esto y lo otro..., pues yo juraría que lo cuenta para despistar.
MARIANA.—¡Para despistar!
DIMAS.—En cuanto a lo que decía la señora de si ahí (*Señalando.*) hay o no otra alacena, yo no me acuerdo, pero poco podemos tardar en saberlo, y, a lo mejor, eso nos descubre algún secreto del señor... (*Va a la pared del foro derecha y golpea en ella con los nudillos.*) ¡La hay! Suena a hueco (Jardiel Poncela, 2017, 138-139).



Fig. 49
Nora Charles (Myrna Loy)



Fig. 50
Donna Martin (Ginger Rogers)



Fig. 51
Paula Bradford (Jean Arthur)



Fig. 52
Melsa Manton (B. Stanwyck)

Cuando Mariana le ordena al fiel Dimas que no deje pasar a Fernando a su cuarto mientras ella sube la escalera para husmear, un diálogo entre los Ojedas relaja la tensión, a decir verdad ya escasa, sobre el porqué de los raptos de las gatas por Ezequiel y el rosario de nombres apuntado en su agenda: dar con un suero para erradicar la pelagra, «latente en la mayoría de los gatos y transmisible por herencia materna» (Jardiel Poncela, 2017, 141)[36]. Al margen de que aquel cuarto misterio del acto I quede ya resuelto, aunque solo a ojos del público, que por primera y única vez dispondrá de más claves que los personajes enredados en la investigación —Mariana y, por lo que a Ezequiel concierne, también Clotilde—, no se ha señalado que el siguiente diálogo entre tío y sobrino:

> EZEQUIEL.—[…] Porque vivir enamorado de un retrato al óleo, como tú has vivido en estos últimos años, ya tenía lo suyo... Y ver espectros algunas noches tampoco dejaba de ser un programa; aunque, si me hicieras caso a mí, con unas cuantas inyecciones de calcio no veías otro espectro que el espectro solar. […]

[36] Algo de Ezequiel Briones perviviría en el médico que separa a Adolfo de Rodolfo, los dos gemelos de *Tú y yo somos tres* (1945).

> FERNANDO.—¿Por qué te obstinas en llamarlo fantasías absurdas? ¿No sería mejor que me dijeras de una vez la verdad acerca de lo que le ocurrió a mi padre, tío Ezequiel?
> EZEQUIEL.—Sobre aquello sabes todo lo que cualquiera podría saber.
> FERNANDO.—¡No! Porque en la carta que me escribió antes de morir, mi padre me decía bien claramente que dejaba el mundo creyendo que en esta casa se había desarrollado la tragedia que acababa con su vida; que me confiaba a mí la misión de indagar y buscar en la finca; que no cejase hasta llegar a saber con todos sus detalles lo que él sospechaba, pero no había tenido valor para averiguar. Y que si el culpable de todo vivía, le persiguiese hasta el fin.
> EZEQUIEL.—Tu padre, Fernandito, era un hombre tan raro como tú, o quizá tú eres tan raro como él, porque es más fácil que tú hayas salido a él que no que él saliese a ti... Era un hombre raro, y en sus últimos tiempos, ¿qué quieres que te diga?, a mí me parece que estaba... un poco Briones (Jardiel Poncela, 2017, 142).

es un calco de este otro entre Jack y su padre, Tom Greenwood, en *El plano astral*, novela corta ilustrada por Félix López Calleja que el madrileño publicó en *La Correspondencia de España* (1922):

> [Jack]—Anoche medité largo rato sobre la aparición de mamá y he llegado a la conclusión de que, aun admitiendo que ella sea una alucinación de mi memoria, mamá murió de un modo violento, cosa que tú me has ocultado hasta ahora… Ha llegado, pues, el momento de hablar. Quiero saber…
> Tom Grenwood bajó la vista y se oprimió las manos fuertemente. Hizo una pausa prolongada.
> Jack insistió:
> —Ya soy un hombre. ¡Quiero saber, papá! (Jardiel Poncela, 2016a, 39).

Desde la llegada de Clotilde Briones a la finca de los Ojeda la resolución de los misterios se acelera tanto como aquella "cama-locomotora filmo-fastástica" (Bonilla Cerezo, 2027) en que viajaban Edgardo y su criado Fermín durante el primer acto:

> CLOTILDE.—(*Viendo el cielo abierto*.) ¡Mariana! ¡Ah! Ahora sí que paso... (*Entrando y yendo hacia Mariana*.) ¡Hijita, qué alegría me da el verte aquí y sin que te haya ocurrido nada!...
> MARIANA.—Me han ocurrido ya algunas cosas, pero ninguna grave... todavía.
> CLOTILDE.—¡Todavía! ¡Qué adverbio! Porque has dicho «todavía», ¿verdad?
> MARIANA.—Sí, eso he dicho (Jardiel Poncela, 2017, 145).

Acompañada precisamente por Fermín, deseoso de pasar al servicio de los Ojeda, porque no aguantaba ni un minuto más a sus señores, Clotilde se interesará por las averiguaciones de su sobrina[37]. Sosias femenino del doctor Watson, de *miss* Marple (Agatha Christie la creó en 1930: *Muerte en la vicaría / The Murder at the Vicarage*) y de una de las siete amigas de Melsa Manton en *Ocho mujeres y un crimen* (1938), su papel se asemeja al de la Sheina Lane (Leona Maricle) de la película de Jason (32:08-33:05) (Figs. 53-54): Clotilde muestra un vivo interés por escoltar a Mariana a la hora de descubrir quién se

[37] Sobre el teatro policíaco de Jardiel y otros autores de posguerra (1940-1969), véase la tesis doctoral de Pérez-Rasilla Bayo (1988). El madrileño ya se había valido del motivo del crimen sin resolver en *El cadáver del señor García*. A mi juicio, *Eloísa está debajo un almendro* constituye en buena medida una relección *a contrario sensu* de las coordenadas del «drama policíaco», caracterizado por «una intriga dinámica que exigía la multiplicación de los escenarios y en la que desempeñaba un papel importante el factor sorpresa. Tales piezas surgen como imitación de un subgénero cinematográfico, las películas de misterio protagonizadas por personajes como Fantomas, el héroe novelesco creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre y popularizado por el cine en una serie de filmes que dirigió entre 1914 y 1915 Louis Feuillade. Herederas directas de dicha serie son piezas como *Fantomas*, de A. G. Miranda y T. N. Claramona, *El robo del millón de francos o Las hazañas de Fantomas*, de Álvarez Angulo, *¡13? o El vencedor de Fantomas* y *La resurrección de Fantomas*, ambas de José María Martín de Eugenio (recuérdese ahora el episodio de "Fantomas" en *¡Espérame en Siberia, vida mía!*); a ellos hay que añadir otros títulos, de autores españoles o adaptación de éxitos extranjeros, que continúan explotando el filón: *La muñeca trágica* y *La marca infame o El hombre de las dos caras*, de Carlos Allen Perkins, *El suplicio de Max Vert*, de Arturo M. Sala, *Raffles*, de E. W. Hornung, *Rata de Hotel*, de Armont y Gerbidon, *Los fantasmas del Metrópolis*, *El misterio de la mano de nieve* (adaptaciones de Javier de Burgos sobre obras de autor no mencionado) [o] *El misterio del hotel Bristol* son algunos de los títulos que gozaron de popularidad en la época, especialmente cuando los llevaban a escena compañías especializadas en montales espectaculares, como las de Rambal o Alcoriza» (Pérez Bowie, 1998, 199).

ocultaba dentro del armario de la planta baja, si en aquella vivienda se había matado a una o a varias mujeres, hasta qué punto los Ojeda estaba metidos en el ajo y, en paralelo, porque es lo que más la excita, los tejemanejes de Ezequiel y las supuestas víctimas que anotaba en su cuadernito:

> MARIANA.—Pero en un momento que él ha salido a encerrar el coche, ese criado a quien ahora vigila Fermín me ha hecho ver que las palabras de Fernando tendían a embrollarme y a despistarme...
> CLOTILDE.—¡Claro!
> MARIANA.—Que el misterio está en el propio Fernando...
> CLOTILDE.—¡Y en el tío, Mariana, y en el tío!
> MARIANA.—Y me ha dicho que le pregunte a Fernando qué es lo que enterraba una noche en el jardín.
> CLOTILDE.—¡Ajajá!
> MARIANA.—Entonces, entre el criado y yo hemos abierto aquella alacena, que estaba tapada por el empapelado, y dentro han aparecido pedazos del traje Imperio y un cuchillo, todo ello manchado de sangre...
> CLOTILDE.—Debía aterrarme, Mariana; pero no me aterro, porque eso no es nada para lo que yo sé...
> MARIANA.—Pues ¿qué sabes tú, tía Clotilde?
> CLOTILDE.—Que la muerta y enterrada aquí no es una mujer, sino varias.
> MARIANA.—¿Qué dices? (Jardiel Poncela, 2017, 148).



Fig. 53



Fig. 54

Una vez que también Leoncio llega al lugar de los hechos, ambas orquestan dos ardides para resolver en cascada los dieciseis

misterios, varios de los cuales son deudores de la intriga de *El chalet de las rosas* de Gómez de la Serna (Valls y Roas, 2001, 53):

1) Mariana se pone entonces el vestido Imperio y se presenta ante Fernando, como si fuese la mujer del cuadro, convencida de que si fue él quien la mató, no podría resistirlo. Para ello manda a Clotilde al piso superior, con la misión de coserle la manga perdida y recién encontrada. Un truco que, según Ariza Viguera (1974, 122), Jardiel repetiría al menos dos veces en sus comedias de los cuarenta: «en *Las siete vidas del gato*, Beatriz encuentra en un armario el traje de la madre de Guillermo, asesinada, se lo pone, y también con ello se consigue averiguar el asesinato. Y en *Los ladrones somos gente honrada*, la madre de Herminia también se disfraza con el traje de la mujer asesinada, aunque esta vez sea para poder hablar con su hija». Huelga subrayar que tanto en la *Rebeca* literaria como en la fílmica, manipuladas por la astuta Mrs. Dambers (Judith Anderson), el ama de llaves de la nulípara y difunta Rebeca, de quien estuvo (más o menos) secretamente enamorada, inducía a la segunda mujer (Joan Fontaine) de Max de Winter (Lawrence Olivier) a que se pusiera un espectacular traje blanco, con volantes, corpiño floral y una suerte de crinolina, que había pertenecido a aquella y desatará la furia de su atormentado marido (Figs. 55-56)[38]:

[38] Otro palimpsesto de esta escena hay que buscarlo en el idilio entre Roberto Gascón y Dorotea Mayel en *El chalet de las rosas*: «Doña Dorotea no sospechaba, ni por mientes, que en aquel hotel había habido otra mujer, cuando, en el espejo engasado que tenía don Roberto en el comedor, había ratos que parecían la misma —ella y la otra—, la misma vestida con el mismo traje de novia, el traje que las ponía el espejo vistiéndolas de novias baratas, de un linón del peor y más basto, del linón rosa y sucio de los mosquiteros y de los velos con que se cubre a los espejos contra las moscas» (Gómez de la Serna, 1997, 79).


Fig. 55


Fig. 56

—Entonces... —dijo—, ¿no ha decidido la señora lo que va a ponerse? Tenía su voz un tonillo de burla; una ligerísima traza de satisfacción. Supuse que, Dios sabe cómo, se había enterado de mis cavilaciones por Clarice.

—No. Aún no lo he decidido. Continuó observándome, con la mano sobre el picaporte.

–Podría la señora copiar uno de los cuadros de la galería —dijo.

Hice como que estaba limándome las uñas. La verdad era que las tenía demasiado cortas y quebradizas; pero así, al estar, haciendo algo, no tenía que mirarla.

—Sí, puede que lo haga —dije. Y, verdaderamente, pensé por qué no se me habría ocurrido antes. Era una clara y buena solución a mi perplejidad. Pero no iba yo a dárselo a entender, y continué limándome las uñas.

—Todos los cuadros de la galería podrían dar idea para un dísfraz —dijo la señora Danvers—, y especialmente el de la señora que está retratada con un vestido blanco, y el sombrero en la mano. Me extraña que el señor no disponga que el baile sea de trajes de una sola época, con todo el mundo vestido más o menos de la misma manera. Nunca me ha parecido bien ver a un payaso bailando con una señora de peluca empolvada y lunares postizos.

—Hay a quien le gusta la variedad, por resultar todo más ameno.

—Personalmente, no me gusta —dijo la señora Danvers.

Hablaba con tono corriente y cordial, y me pregunté por qué se habría molestado en presentarse personalmente con el apunte desechado. ¿Quería, al fin, que fuéramos amigas? ¿O es que, sabiendo que yo no había sido quien había dicho a Maxim lo de la visita de Favell, quería darme las gracias de aquella manera?

—¿El señor no le ha dado ninguna idea para un traje?

> —No —dije, luego de dudar un instante—. No; quiero sorprenderle, a él y al señorito Frank. No quiero que sepan de qué me voy a vestir.
> —Ya comprendo que no debería yo proponer nada —dijo—; pero cuando la señora decida, yo me permitiría aconsejarla que se encargarse el traje en Londres. Aquí no hay quien sepa hacer bien esas cosas. «Voce», en Bond Strect, lo haría muy bien.
> —No lo olvidaré.
> —Sí —dijo, al abrir la puerta—; yo estudiaría los cuadros de la galería, señora, y muy particularmente el que le he dicho. Y no crea la señora que la descubra. No diré ni una palabra a nadie.
> —Y gracias, señora Danvers —dije. […]
> Cuando hube terminado, subí a la galería de los Trovadores para echar un vistazo a los cuadros. Ya los conocía de sobra, pero nunca los había estudiado con la idea de reproducirlos para un baile de trajes. La señora Danvers tenía razón. ¡Qué tonta! ¿Por qué no se me habría ocurrido a mí antes? Siempre me había gustado aquella muchacha de blanco, con el sombrero en la mano. Era un retrato, hecho por Raeburn, de Caroline de Winter, hermana del tatarabuelo de Maxim. Se casó con un conocido político del partido Whig y fue famosa por su belleza, en los salones londinenses. El retrato fue pintado cuando estaba soltera. No sería difícil copíar el vestido blanco, de mangas muy anchas por arriba, falda de volantes y ajustado corpiño. El sombrero acaso resultara más difícil; y tendría que ponerme una peluca, pues por mucho que hiciera, nunca conseguiría rizarme de aquella manera el pelo. Seguramente, ese «Voce» de Londres podría mandármelo todo completo. Les enviaría un dibujo del cuadro con mis medidas, y les diría que lo copiasen exactamente. (Du Maurier, 1994, 133-137);

2) mientras Clotilde enreda por el piso de arriba, Mariana se dedica a solucionar el reiterado enigma del armario: allí se ocultaba su hermana Julia, a la que todos en su casa llamaban «la loca». Se trata del personaje más próximo a la aguda Linda Seaton (Katharine Hepburn) de *Vivir para gozar* (*Holyday*, George Cukor, 1938), que jugaba con una cajita de música —en *Eloísa está debajo de un almendro* hay un par de ellas—, se refugiaba en su "ludoteca" con una jirafa de peluche que atendía por Leopoldo y se parecía mucho a ella, hacía volatines, le divertía subirse al trapecio de su infancia y se presentaba con este saludo a Nick Potter (Edward Everett Horton) y su mujer

Susan (Jean Dixon), amigos de Johnny Case (Cary Grant): «Soy la hermana loca de la que no se habla. El problema familiar» (48:22) (Figs. 57-58)[39].



Fig. 57



Fig. 58

Julia Briones, frisando las treinta primaveras, hacía tres que desapareció, porque… ¡no podía aguantar a tanto perturbado! Se había casado con Luisote Perea, tenían una casa «muy mona en la prosperidad» (Jardiel Poncela, 2017, 154) y se había metido en el armario porque su marido era agente de policía y, disfrazado del sirviente Dimas, le habían asignado la resolución de aquel crimen cometido en la finca desde la que Ezequiel Ojeda —se aclarará más tarde— envió una carta a la Brigada de Investigación en 1919[40]. Se trata, pues, de la tercera epístola de esta comedia, después de las que Federico le dejara a su hermano y a su único hijo antes de suicidarse.

[39] La primera versión de *Holiday* (Edward Griffith, 1930), protagonizada por Ann Harding, Mary Astor y Robert Ames, se estrenó el 3 de julio de 1930, si bien, hasta donde alcanzo, no recalaría en ningún cine de la República. Pero la pieza homónima (1928) de Philip Barry que la propiciaría fue un acontecimiento en Estados Unidos desde su estreno neoyorkino el 26 de noviembre de 1928 hasta que, después de 229 funciones, echó el telón en junio de 1929 (Barry, 1929). Enseguida se repondría en el Rivera Theatre, en la esquina de la Noventa y Siete con Broadway, como fogueo para una gira por todo el país. El dato posee interés, porque Katharine Hepburn tuvo entonces «la oportunidad de sustituir a Hope Williams cuando esta cayó enferma una noche. Arthur Hopkins la contempló desde las últimas filas y opinó que su actuación había sido "aún más convincente" que las que había visto hacer a su primera actriz» (Edwards, 1986, 57).

[40] También Linda Seaton le confesará a su padre en *Vivir para gozar*: «Llevo años queriendo marcharme y nunca lo he visto tan claro como ahora» (01:01:05).

Como Julia no podía pasar tres días sin ver a su marido, se había personado en la finca para cenar con Luis, pero al ver llegar a Fernando con Mariana en brazos, no tuvo más remedio que celarse en el armario del vestíbulo: para que no la descubrieran, y todavía menos a Luis haciéndose pasar por Dimas. Pues bien, tampoco se ha dicho que la mujer metida en el armarito Jardiel hubo de tomarla del acto II de *La dama duende* (1629) de Calderón de la Barca, donde la viuda doña Ángela, atraída por don Manuel y encerrada por sus hermanos don Luis y don Juan en un cuarto de su casa solariega, se valía de un pasadizo oculto tras una alacena giratoria para dar rienda suelta a sus travesuras y dejarles notas a los anfitriones; sin orillar que en la pieza del caballero de Santiago también había un retratito de don Manuel que tendrá su importancia[41].

Luisote había decidido rastrear con un perro aquella finca, pero Mariana no le da tregua y solicita a Leoncio que vaya esa misma noche a su casa para traer a los dos de su tía Micaela. Y sin permitirse ni un respiro, aprovecha para subir a la primera planta junto a Julia, que la ayudará a ponerse el vestido después de advertirle que aquella casa también le resultaba familiar. En paralelo, tras caer en la cuenta de que las hojas secas que salieron del segundo armario tapiado eran de un almendro, Fernando se hace acompañar por Fermín hasta los que hermoseaban su jardín y tanto le habían atraído desde siempre.

La escena, repleta de equívocos, pronto les cederá el testigo a Clotilde y Ezequiel, la pareja madura de esta comedia, y al tema del supuesto feminicida: he aquí de nuevo el salado contrapunto —entre el suspense y la gracia— tan típico de las obras de Jardiel, que bien podríamos bautizar como "misterdias". Ambos empiezan a charlar mientras el viejo Ojeda empuña un «hacha barómetro» —véase de nuevo el dibujo de López Rubio—, y dicho contraste se inspira en

> el principio bergsoniano de comicidad de la «interferencia de series»: emplear una situación que pertenece a dos series de hechos

[41] «ÁNGELA.–¿Hay más? ISABEL.–Sí, señora, ítem, / como a forma de billetes, / legajo segundo. ANGELA.–Muestra. / De mujer son y contienen / más que papel. Un retrato / está aquí. ISABEL.–¿Qué te suspende? / ANGELA.–El verle, que una pintura hasta pintada divierte. / ISABEL.–Parece que te ha pesado / de sacalle. ÁNGELA.–¡Qué necia eres! / No mires más. Isabel: ¿Qué intentas? / ÁNGELA.–Dejarle escrito un billete. / Toma el retrato […]» (I, vv. 848-860) (Calderón de la Barca, 2005: 98).

absolutamente independientes, interpretándola a la vez en dos sentidos distintos. En efecto, Clotilde es sorprendida con la llegada de Ezequiel, a quien considera un criminal, entablando un diálogo lleno de equívocos situacionales y quinésicos (Conde Guerri, 2017, 161)[42].

Ojeda agradece a Clotilde que lo haya considerado todo un profesional «del rajen y del pinchen» cuando él solo lo hacía «por afición» (Jardiel Poncela, 2017, 162), sabedor de que «en este oficio los profesionales tirar a matar a los que no somos más que aficionados» (Jardiel Poncela, 2017, 163)[43]. Y ella no saldrá de su asombro. Esta conversación acerca de la pelagra gatuna, sustantivo y enfermedad cuyo significado Clotilde ignoraba por completo, deja

[42] La propia Conde Guerri (1982, 234-235) avanzó en su artículo sobre la kinésica en *Eloísa* que «el movimiento consigue crear una situación cómica basada en un principio sempiterno del espectáculo. El espectador sabe la verdad de lo sucedido en escena —la inocencia de Ezequiel—, pero los personajes no, y en semejante desequilibrio se balancea la impresión visual, muda para concentrar la energía del hecho, que conduce a la carcajada. El circo, el *music hall* y el cine mudo, desde los primeros films de Charlot a los comienzos de las películas de miedo, son los más directos antecedentes de estos movimientos corporales, tanto más válidos cuanto más rápidos».

[43] Jardiel declaró su odio hacia los galenos en varios lugares. Entre otras máximas mínimas, dejó escrito: «El espiritismo se inventó para que los médicos pudieran hablar con su clientela», «El médico de cabecera siempre está a los pies de la cama», «Un médico inteligente solo debe aceptar enfermos leves» y «La medicina es el arte de acompañar con palabras griegas al sepulcro» (Jardiel Poncela, 1946, 348-349). Asimismo, cuando González Ruano le recomendó que se dejase reconocer por el doctor Marañón, le atajó: «César, yo nunca haría contigo una cosa así…». Tampoco creía en la eficacia de los fármacos, «aun siendo un adicto a las anfetaminas y la "cafiaspirina" [aspirinas con café]: "En muchos de mis estrenos debería salir a saludar el representante de la casa Bayer", decía. En la Nochebuena de 1949, apenas dos años antes de morir, comenzó a sentirse especialmente mal y, aprovechando su estado febril, su amigo y admirador, el doctor Suils, […] le diagnosticó una pleuresía y le inyectó penicilina. Cuando Jardiel despertó y vio en la mesilla aquel frasco con el invento del "felón" doctor Fleming, montó en cólera: "He mejorado a pesar de la penicilina. Fleming, como buen británico, habrá atacado a traición a los microbios". […] El último que intentó que […] se sometiera a un reconocimiento fue otro prestigioso [científico], el doctor Jiménez Quesada que, ante su negativa, le espetó: "No me diga usted que hace con su vida lo que quiere porque no es solo suya: pertenece también a todos los que le admiramos, ¡es patrimonio de todos los españoles!"; a lo que Jardiel, postrado en la cama, contestó: "No me haga finales de acto, Jiménez"» (Álvarez de la Morena, 2022, s. p.).

paso a la presentación de Luis Perea por el propio Ezequiel, a las conjeturas de la hilarante Clotilde sobre la mujer asesinada en la finca, supuestamente por Fernando Ojeda, a la entrada del galán y a la venida de Edgardo, Leoncio y Micaela, porque, según el criado, la señora dijo que «donde fueran los perros, iba ella, y al señor, al saber que venía aquí doña Micaela, le entraron un temblor y una excitación enormes» (Jardiel Poncela, 2017, 167).

Siguiendo la estela de los mejores detectives desde Sherlock Holmes a Miss Marple, pasando por Hercule Poirot o el matrimonio Charles de *La cena de los acusados*, Jardiel reúne así en el vestíbulo a todos los sospechosos, a quienes se afanaron en resolver el crimen de hacía dos décadas y a los que —he aquí lo original— quizá sean responsables no ya de otra muerte, ¡sino de una verdadera masacre! Siempre a ojos de Mariana y Clotilde Briones. Durante el desenlace, a marchas forzadas, porque Jardiel apenas se detuvo en el *whodunit*, se nos contará que Micaela había estado antes en la finca; Edgardo la tacha de «enferma»; Dimas era en realidad Luis Perea, aunque el viejo continuaba sirviendo en la casa; Edgardo se la había alquilado a Federico Ojeda un par de décadas atrás; Julia está casada con el policía; Micaela confunde a su sobrina con Eloísa, a la que asesinó durante un baile de disfraces por creerla culpable de adulterio con el propietario de aquella finca[44]; Edgardo enterró su cadáver, escondió tanto el vestido como las prendas manchadas de sangre y abandonó aquella casa con las niñas para librar de cargos a su chiflada hermana («EDGARDO.– […] De que jamás había pasado por ellos [Federico y Eloísa] una sombra de culpa, estoy seguro. De que él la amó, también», Jardiel Poncela, 2017, 173); Ojeda se suicidó; y, años más tarde, Edgardo encontró un «raro placer» en hacerle a Mariana un retrato idéntico al de su esposa: el último doble (y doblez) de una obra por la que ya habían desfilado hasta doce: un par de casas —la de los Briones (acto I) y la hacienda de los Ojeda (acto II)—, dos cajas de música, dos sirvientes en el primero de los hogares (Fermín y Leoncio), complementados de forma algo impura en el segundo por Dimas y Luisote Perea, disfrazado de aquel; dos protagonistas huérfanos de madre y, en el caso de Fernando, también de padre,

[44] Según Ariza Viguera (1974, 122), «Micaela también trasciende a otras obras, y así la encontramos en *Los tigres escondidos en la alcoba*, con el nombre de Merche: las dos quieren tanto a su hermano que llegan hasta el crimen».

aunque Ezequiel ejerza aquí como tal; un galán (Fernando) que es la viva imagen de su progenitor (Federico), del mismo modo que su novia (Mariana) era un fotocopia de Eloísa; otra pareja madura (la formada por los tíos Clotilde y Ezequiel) que sirve de contrapunto festivo a la primera; dos mujeres amadas y perdidas por Edgardo (Eloísa y Clotilde); un par de hermanas (Mariana y Julia), una loca (Micaela) con dos perros (Caín y Abel); y los retratos que eternizaron —hasta confundirlas— al espíritu de la no viva, pero tampoco del todo muerta, y a su heredera.

El epílogo vuelve a regalarnos otro par de guiños al séptimo arte, que Jardiel Poncela (1938, 7) metaforizaría como «ese reptil perforado que te aprieta entre sus anillos»:

1) Julia define aquel encuentro de los miembros de ambas familias, criados incluidos, como una «reunión en Viena» (Jardiel Poncela, 2017, 170); un sintagma que ha pasado desapercibido y aludía a otro largometraje homónimo de principios de los treinta: en *Reunion in Vienna* (Sidney Franklin, 1933) (Fig. 59), un archiduque desterrado (John Barrymore) regresa doce años después para asistir a una fiesta organizada en la capital austríaca por otros linajudos. Allí se reunirá con Elene (Diana Wynyard), su antiguo amor, ahora casada con el psicoanalista Anton Krug (Frank Morgan). Esta cinta se proyectó en Hollywood el 2 de mayo de 1933 (la *première*), y de nuevo el 16 de junio del mismo año. Como sabemos, Jardiel había regresado a España a finales de mayo[45], pero sin duda la película hubo de llegar a nuestros cines de la República o de la Guerra Civil. Recuérdese que el madrileño celebraría sin ambages otro título de Franklin estrenado en 1934: *Las vírgenes de Wimpole Street* (*The Barretts of Wimpole Street*)[46];

[45] Su primer contrato por seis meses, «firmado el 8 de octubre de 1932 con Fox Film Corporation, [se cancelaría] de mutuo acuerdo el 11 de marzo de 1933, cuatro semanas antes de su terminación, para no tener que despedirse de América sin haber aprovechado la oportunidad de visitar los Trópicos en un crucero de treinta y tres días a lo largo de la Vieja California, México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá» (Hernández Girbal, s. a. [1992], s. p).

[46] Pudo verla durante su segundo ciclo hollywoodense (se estrenó el 14/09/1934) o quizá ya autorrepatriado (28/01/1935).



Fig. 59

2) se le ha afeado al autor de *Eloísa* su tendencia a limitar el remate de sus obras a una sola escena, desoyendo que razonaría en su prólogo «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Los ladrones somos gentes honrada*» que se trataba de un recurso lícito:

> llegado a estas conclusiones, retrocedí al prólogo y al primer acto un par de veces para introducir […] antecedentes justificativos, y seguí —ya el terreno desbrozado— hasta volver a detenerme momentáneamente en las útimas escenas. Porque, al llegar allí, *era preciso un acontecimiento extraordinario* que elevase al máximo el interés de toda la comedia, justo en el instante en que esta iba a terminar. *Sin este acontecimiento extraordinario, surgiendo en los últimos instantes de las comedias*, no hay éxito posible. Apréndanlo y no lo olviden los autores noveles. En España, en el oficio teatral español, no existe palabra propia que exprese ese *acontecimiento final imprescindible en las comedias*. En inglés, sí. En inglés se llama *clímax*, y al especial cuidado de idearlo y aplicarlo siempre se deben todos los éxitos, por ejemplo, del cine norteamericano, pues en Hollywood no se ignora esta verdad axiomática, que sería muy conveniente que grabaran en su mente los jóvenes autores españoles. […] En *Eloísa está debajo de un almendro* es el clímax la aparición de la falsa Eloísa en lo alto de la escalera y la entrada final de Fermín, anticipando la trapatiesta entre los perros y los gatos (Jardiel Poncela, 2016b: 325-326).

Sin embargo, después de que Edgardo le confiese la verdad a su yerno y de que el agente concluya que nada diría en su informe sobre la muerte acaecida en la finca veintiún años atrás, aun cuando «a la enferma hubiera que recluirla» (Jardiel Poncela, 2017, 173), el dramaturgo remata esta intriga con un estrambote —«campanillazo inarmónico» lo llamó Ariza Viguera (1974, 118)— que vuelve a poner el acento sobre el humor:

> (*Dentro se oye un gran ruido y por el foro izquierda aparece Fermín a todo correr.*)
> FERMÍN.—¡Los perros y los gatos! ¡Los gatos y los perros!
> EZEQUIEL.—¿Eh?
> FERMÍN.—(*A Ezequiel.*) ¡Que han entrado los perros y se han liado con los gatos! ¡Y a los que aún están vivos los van a matar antes que los mate el señor!
> EZEQUIEL.—¡Pronto! Sujeta a esos perros. ¡Mi Pepita! ¡Mi Antonia! (*Fermín se va por el foro izquierda de nuevo.*)
> CLOTILDE.—Pero ¿es qué son gatos lo que usted mata?
> EZEQUIEL.—Pues ¿qué quería usted que fuesen?
> CLOTILDE.—¿Y es a ellos a los que quita usted la piel?
> EZEQUIEL.—Naturalmente.
> CLOTILDE.—(*Mirándole con desprecio.*) ¡Pelagatos!
> EZEQUIEL.—¿Eh? (*Clotilde va a consolar a Edgardo, sentándose a su lado.*) (Jardiel Poncela, 2017, 173).

El último y mayor secreto —por multitudinario— de *Eloísa está debajo de un almendro* acaba de revelarse y Clotilde, como le había ocurrido ya a su fantástica sobrina, se apresura a manifestar toda su contrariedad al que había tomado por un peligrosísimo landrú. Pero este "final feliz" resulta bastante más sofisticado de lo que parece: en primer lugar, Jardiel prescindió de sacar los animales a escena, valiéndose de un sencillo efecto sonoro. Y al unísono, con pasitos cortos, Clotilde se aproximará a Edgardo —que, según hemos visto, poseía el don de enloquecer y de curarse a voluntad— para sentarse definitivamente a su vera. Queda de ese modo zanjado el problema de la colosal esquizoidia —no así el de las muchas rarezas y locuras transitorias— en la familia Briones, excepción hecha de Micaela[47].

[47] Conde Guerri (2017, 26-28) concluyó con estimable finura: «Final feliz, pero no tanto, para parte de los críticos que han visto en este acto una demolición del

Más aún: esa «mini-zoomaquia» entre perros y gatos (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014), preludio de las hilarantes réplicas de Clotilde y Ezequiel, que se han pasado la comedia como tales («CLOTILDE.—¡Pelagatos! EZEQUIEL.—¿Eh?»), y el dato de que Edgardo y Clotilde terminen sentados uno al lado del otro, nos informan de un par de pistas:

a) Jardiel hizo suyo otro de los trazos del «toque Lubitsch», quien apostaba por añadir una coda a la escena aclaratoria (y final) de sus películas:

> una secuencia muy breve, casi muda, que restablece definitivamente la armonía, después de que [la otra] haya cogido desprevenido al [público]. La inestabilidad de *Un ladrón en la alcoba* o el suspense de *Una mujer para dos* necesitan epílogos provistos de un encuadre unificador —los personajes juntos, encuadrados hasta la cintura— idóneo para poner la nota final (Bihn y Viviani, 2005, 36-37);

b) esa desconcertada pregunta («¿Eh?»), en boca de Ezequiel Ojeda, que cierra la obra que Jardiel dio en titular *Eloísa está debajo de un almendro*, se relaciona con el epílogo del acto I, donde Fermín, en

---

germen del teatro del absurdo anunciado en las dos partes anteriores. Sin embargo, yo creo que la cuestión del absurdo en Jardiel debe enfocarse de otra manera. Primero, porque el autor no quería hacer tal absurdo. En "Circunstancias… *Eloísa está debajo de un almendro*", él habla de una obra con crímenes y misterio, es decir, del núcleo temático del acto segundo, nunca de teatro del aburdo. Segundo, porque él no creía en semejante dramaturgia. […] El autor identifica surrealismo con evasión y poesía, decantando sus obras hacia una inverosimilitud fantástica o imaginativa dictada en gran medida por un público ante el que "no se puede ni se debe poner uno de espaldas porque el teatro está de frente. Al público hay que darle la medicina ya resuelta, metida en un tubo". En efecto, Jardiel traduce su semántica de lo inverosímil solo en una concepción de la vida a modo de juego sin trascendencia metafísica más allá de la representación. En razón a esto, la ficción dura exclusivamente el tiempo de la puesta en escena. Se seguirá entonces un camino inverso al de las producciones del absurdo. En ellas hay un camino deformado, parábola de la realidad que se denuncia. Por el contrario, el autor crea un mundo imaginativo para devolverlo hacia la realidad al término de la obra. En su consecución. Locura y misterio, dos factores de servicio del juego imaginativo que termina con el viejo teatro de humor».

principio el único cuerdo, parecía contagiarse de las bizarrías de su señor:

> FERMÍN.–(*A Leoncio.*) ¡Sujéteme fuerte, Leoncio!
> LEONCIO.–¿Eh?
> FERMÍN.–¡Sujéteme fuerte, todo lo fuerte que pueda, que me están entrado ganas de ponerme en cuatro patas!
> LEONCIO.–(*Sujetándole.*) ¡Pero, hombre!
> FERMÍN.–(*Soltándose y suspirando.*) ¡Ay! Ya se me pasó. Gracias… ¡Adiós! Me voy ahora mismo. Ahí se queda usted para seguir el viaje… Tenga cuidado, que en Venta de Baños hay que esperar al correo de Galicia (Jardiel Poncela, 2017, 122).

La atónita cuestión de Leoncio («¿Eh»?) no solo anticipa la fugaz "metamorfosis" canina (o felina) de Fermín, sino que también es la señal (¡otro campanillazo!) que preludia el viaje que nos llevará del acto primero al segundo, de la casa de los Briones a la finca de los Ojeda y, por fin, hasta esa postrera pregunta del tío Ezequiel («¿Eh?»), que aquí no solo es la última micro-simetría dentro de ese mosaico de espejos en que se ha convertido el texto desde el prólogo y aquella pantalla que dominaba, separaba y a la vez reunía el espacio dramático de la sala del cine de barrio con el Teatro de la Comedia, sino que sintetiza toda la poética jardielesca: el «humor inverosímil» (Gallud Jardiel, 2011), la mejor y casi la única arma para sacudir al espectador, haciéndolo soñar durante hora y media («el humorismo es el zotal de la existencia vulgar, es decir, un desinfectante. Y es también el alcaloide de la poesía», Jardiel Poncela, 2002, 153). La llave de ese par de tesoros que, a buen seguro, debió transmitirle al futuro comediógrafo su adorada madre, muerta en 1917, apenas un bienio antes que Eloísa, señora de Briones: la obligación de ser inteligente, al mismo tiempo que sensible, y de proyectar lo realista enfocando lo ideal.

BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN, Ángel. (1994) «Drama, estilo y narración. Notas sobre las acotaciones escénicas». *Hispanística XX*. XI. 191-204.

ALÁS-BRUN, María Montserrat. (1995) *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona. PPU.

ÁLVAREZ DE LA MORENA, David. (2022) «El día en que Jardiel Poncela se dejó morir contra su voluntad». *The Objective*. 18 de febrero. s. p.

ARIZA VIGUERA, Manuel. (1974) *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid. Fragua.

ARMERO, Álvaro. (1995) *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid. Compañía Literaria.

BALLINGER, Alex y Danny GRAYDON. (2007) *The Rough Guide to Film Noir*. London. Rough Guides.

BARRY, Philip. (1929) *Holyday. A Comedy in Three Acts*, Nueva York/Los Ángeles, Samuel French.

BECERRO DE BENGOA, Ricardo. (1881) *El Sacamantecas: su retrato y sus crímenes*. Vitoria. Viuda e hijos de Iturbe.

BINH, N. T. y Christian VIVIANI. (2005) *Lubitsch*. Madrid. T&B Editores.

BONILLA CEREZO, Rafael. (2024) «*La Dame aux Camélias* (Alexandre Dumas,1848), *Margarita, Armando y su padre* (Enrique Jardiel Poncela,1931; Francisco Múgica, 1939), *Camille* (George Cukor, 1936) y *Rebecca* (Dafne Du Maurier, 1938; Alfred Hitchcock, 1940) en el prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* (Enrique Jardiel Poncela, 1940)». *Del teatro y la amistad*: *estudios en homenaje a Francisco Gutiérrez Carbajo*. Luis Gracia Gaspar (coord.), Javier Huerta y Julio Vélez Sainz (dirs.). Madrid, Fundación Universitaria Española. 521-558.

BONILLA CEREZO, Rafael. (2027) «La importancia de llamarse Edgardo»: orates de novela, teatro y cine en el primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro*». *Pabellón de orates: manicomios y reclusión psiquiátrica en las letras españolas*. Fernando Durán López y Eva M.ª Flores Ruiz (eds.). en prensa.

BONILLA CEREZO, Rafael y Ángel Luis LUJÁN ATIENZA. (2014) *Zoomaquias: épica burlesca del siglo XVIII*. Madrid. Iberoamericana Vervuert.

BORDE, Raymond y Etiénne CHAUMETON. (2002) *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. San Francisco. City Lights Books.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2005), *La dama duende*. Edición de Fausta Antonucci. Barcelona. Crítica,

CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier. (2006) *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Barcelona. Universitat de Barcelona [tesis doctoral].

CHESTERTON, Gilbert K. (1902) «A Defence of Detective Stories»: https://www.chesterton.org/a-defence-of-detective-stories/.

CHIERICHETTI, Luisa. (2010) «Donne e umorismo: gli inizi del settimanale *Gutiérrez*». *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*. Margherita Bernard (coord.). Bérgamo. Sestante. 159-176.

COCHRAN, David (2000). *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*. Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

CONARD, Mark T. (2007) *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington. University Press of Kentucky.

CONDE GUERRI, María José. (1982) «La kinesia en el teatro de humor: *Eloísa esta debajo de un almendro*». *Segismundo: revista hispánica de teatro*. XVI. 35-36. 225-237.

CONDE GUERRI, María José. (2017) «Introducción», en Enrique Jardiel Poncela, *Eloísa está debajo de un almendro*. Edición de María José Conde Guerri. Madrid. Austral, 9-45.

DIXON, Wheeler W. (2009) *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. New Brunswick N.J. Rutgers University Press.

DU MAURIER, Daphne. (1993) *Rebeca*. Traducción de Fernando Calleja. Barcelona. Plaza y Janés.

ECHART, Pablo. (2005) *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid. Cátedra.

EDWARDS, Anne. (1986) *Katharine Hepburn. Biografía*. Madrid. Ultramar.

ESCUDERO, Carmen. (1981) *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia. Universidad de Murcia.

ESQUERDO, José María. (1881) *Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas*. Madrid. Imprenta del Hospicio.

ESQUERDO ZARAGOZA, José María. (2007) «Locos que no lo parecen (1880)». *Frenia*. VII. 1. 229-241.

FERNÁNDEZ, Víctor. (2021) «Sherlock Holmes supo quién era Jack el Destripador», *La Razón*, 06/10/2021: https://www.larazon.es/cataluna/20200826/kmob7huobzahrnjjojcctlhbju.html.

FLÓREZ, Rafael. (1969) *Jardiel Poncela*. Madrid. Epesa.

FLÓREZ, Rafael. (1993) *Mío Jardiel*. Madrid. Gráficas Pedraza.

FRANÇOIS, Cécile. (2016) *Personaje femenino e intertextualidad paródica en la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid. Visor.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2011) *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*. Madrid. Fundamentos.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2015) *El cine de Jardiel Poncela*. Málaga. Azimut.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2018) *Jardiel Poncela visto con lupa*, s. l. s. e.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2019) *Estudios sobre Jardiel Poncela*. s. l. s. e.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2019), *Jardiel Poncela. Un estudio crítico*. s. l. s. e.

GARCI, José Luis. (2013) *Noir*. Madrid. Notorious Ediciones.

GARCÍA OCHOA, Santiago. (2008) «El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura». *De arte: Revista de historia del arte*. VII. 193-212.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1912) «Variaciones». *La Tribuna*. 01/06/1912. 8-9.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1923) «La fotografía innoble» («La vida. Los retratos verbeneros y los crímenes»)». *El Sol*. 15/09/1923. 8.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1924) «Ante el magnesio». *El Sol*, 14/08/1924. 2

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1929) «El retrato más libre el día más alegre». *El Sol*. 17/11/1929. 3.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1997) *El chalet de las rosas*. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid. Castalia.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (2020) *El desahucio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Edición de Humberto Huergo Cardoso. Madrid. Casimiro.

GÓMEZ YEBRA, Antonio. (1996) «El teatro de humor como escape social: el éxito de Jardiel Poncela». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. X. 19-20. 285-300.

GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio. (2005) *Ocho humoristas en busca de un humor*. Madrid. Polifemo.

GRECO, Barbara. (2014) *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*. Turín. Edizioni dell'Orso.

GREEN, Stuart Nishan. (2011) *From Silver Screen to Spanish Stage. The Humorists of the Madrid Vanguardia and Hollywood Film*. Cardiff. University of Wales Press.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. (1992) *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid. Verdoux.

HÖLDERLING, Friedrich. (1984) *Poesía completa. Edición bilingüe*. Barcelona. Libros Río Nuevo.

HUERGO CARDOSO, Humberto (ed. y trad.). (2019) *Madrid como obra de arte. Escritos sobre fotografía en la España de Gómez de la Serna*. Madrid. Casimiro.

HUERGO CARDOSO, Humberto. (2020) «Introducción» a Ramón Gómez de la Serna. *Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Madrid. Casimiro. 13-157.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1938) «La depresión del viajero», en *Angelina o un drama en 1880*. Madrid. Biblioteca Nueva. 5-13.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1943) *Una letra protestada y dos letras a la vista*. Madrid. Biblioteca Nueva.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1946) *Agua, aceite y gasolina y otras dos mezclas explosivas* [Incluye *Agua, aceite y gasolina*, *Tú y yo somos tres* y *El pañuelo de la dama errante*, precedidas de la historia de cada comedia y de un ensayo]. Madrid. Biblioteca Nueva.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1967), «Cinco entreactos para el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla», en *Obra inédita*. Barcelona. AHR. 523-550.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1969) *Obras completas*. *Tomos I y II*. Barcelona. AHR.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1995a) *Usted tiene ojos de mujer fatal / Angelina o el honor de un brigadier*. Edición de Antonio A. Gómez Yebra. Madrid. Castalia.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2002) «Ideas sobre el humorismo». *Cuadernos de Información y Comunicación*. 7. 139-157.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2016a) *El plano astral y otras novelas cortas*. Edición de Enrique Gallud Jardiel. Sevilla. Renacimiento.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2016b) «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Los ladrones somos gente honrada*», en *Estrenos y batallas campales*. Edición de Enrique Gallud Jardiel. Sevilla. Renacimiento.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2017) *Eloísa está debajo de un almendro / Las cinco advertencias de Satanás*. Edición de María José Conde Guerri. Madrid. Austral.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2018) *Los ladrones somos gente honrada / Margarita, Armando y su padre*. Edición de Enrique Gallud. Madrid-Castalia.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2020a) *La tournée de Dios. Novela casi divina*. Edición de Enrique Gallud. Madrid. Verbum.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2020b) *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* Edición de Enrique Gallud Jardiel. Madrid. Verbum.

JARDIEL PONCELA, Evangelina. (1999) *Enrique Jardiel Poncela, mi padre*. Madrid. Biblioteca Nueva.

LÓPEZ RUBIO, José. (1983). «La otra generación del 27. Discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio». *La otra generación del 27*. Madrid. Real Academia Española. 7-62.

MALDONADO, Felipe. (1975) «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo». *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino: 1910:1970*. Madrid. Castalia. 405-428.

MARQUERÍE, Alfredo. (1945) *El teatro de Jardiel Poncela*. Bilbao. Ediciones de Conferencias y Ensayos.

MCKAY, Douglas. (1974) *Enrique Jardiel Poncela*. Nueva York. Twayne.

MIALDEA BAENA, Antonio José. (2004) «Diotima de Hölderlin». *Alfinge: Revista de filología*. XVI. 175-186.

MORA DÍEZ, José Enrique. (2018) «Risa, tragedia y crimen. Imaginarios públicos en los géneros fílmicos de Pedro Almodóvar». *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. XLIV. s. p.

MOREIRO, Julián. (2004) *Mihura. Humor y melancolía*. Madrid. Algaba.

OCAÑA IGLESIAS, José Miguel. (2017) «Guía de lectura», en Enrique Jardiel Poncela. *Eloísa está debajo de un almendro*. Edición de María José Conde Guerri. Madrid. Espasa Calpe, 273-318.

OLMOS, Víctor. (2015) *¡Haz reír, haz reír!: vida y obra de Enrique Jardiel Poncela*. Sevilla. Renacimiento.

ORDÓÑEZ, Marcos (2011) *Telón de fondo. Algunas cosas que aprendí en el teatro*. Barcelona. El Aleph Editores.

PAGE, Richard Joseph. (1974) *Humor in the Plays of Enrique Jardiel Poncela*. Illinois. University of Illinois at Urbana-Champaign.

PALMER, Robert Barton (ed.). (1996) *Perspectives on Film Noir*. New York. G.K. Hall.

PARATORE, Carlotta. (2020) «En el laboratorio teatral de Enrique Jardiel Poncela: de *La sin título* a *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*». *Orillas: Rivista d'ispanistica*. IX. 337-377.

PARATORE, Carlotta. (2021) «La irrupción de la subjetividad en las acotaciones escénicas de Jardiel Poncela: un análisis del fenómeno en cinco comedias del autor». *Rassegna iberistica*. CXV. pp. 57-74.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (1998) «La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca», en *Pedro Muñoz Seca y el teatro del humor contemporáneo (1898-1936)*. Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (coords.). Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 195-208.

PÉREZ MINIK, Domingo. (1961) «Jardiel Poncela o el humor extraviado», en *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromiso*. Madrid. Guadarrama. 413-420.

PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo. (1988) *El teatro policiaco de Jardiel Poncela y otros autores del teatro español de postguerra (1940-1969)*. Navarra. Universidad de Navarra.

PUEO, Juan Carlos. (2016) *Como un motor de avión: biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*. Madrid. Verbum.

REY POVEDA, José María. (2001) «Humor-locura-realidad en *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) de Jardiel Poncela». *El teatro de humor en*

la guerra y la posguerra española (1936-1948). Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.). Cádiz. Universidad / Fundación Pedro Muñoz Seca. 335-346.

RODRÍGUEZ CÁRCELA, Rosa. (2016) «La prensa de sucesos en el periodismo español». *Revista internacional de Historia de la Comunicación*. 6. 22-44.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Antonio. (2007) «1930. El desarrollo de la Física en España: "crónica de una *Crónica*"». *Arbor*. 183. 728. 923-931.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2002) *Obras maestras de cine negro*. Bilbao. Mensajero.

SERBETO, Enrique. (2021) «Landru, el asesino de viudas». *La Vanguardia*, 12/06/2021: https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20210612/7514522/landru-asesino-viudas.html.

SHELLEY, Mary. (2004) *Frankenstein*. Madrid. El País.

SINYARD, Neil. (1988) *The Best of Disney*. Portland. Portland House.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1957) «Jardiel Poncela», en *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Guadarrama. 431-435.

TUSKA, Jon. (1984) *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective (Contributions to the Study of Popular Culture)*. Wesport CT. Praeger.

VALLS, Fernando y David ROAS. (2001) *Enrique Jardiel Poncela*. Madrid. Eneida.

VENTÍN PEREIRA, José Augusto. (1998) *Los juglares radiofónicos del s. XX: Jardiel Poncela*. Madrid. Instituto Universitario de Comunicación Radiofónica.

VIAJES JURÍDICOS. (2020) «El proceso Landru. El asesino de los noventa nombres»: https://viajesjuridicos.com/2020/07/09/el-proceso-landru-el-asesino-de-los-noventa-nombres/.

WILLIS, Donald. (1994) *Frank Capra*. Traducción de Ángeles Prol García. Madrid. JC.

ZORRILLA, José. (1980) *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid. Cátedra.

Francisco Soguero García
De arpista a biógrafo de sombras:
César Muñoz Arconada y *Vida de Greta Garbo*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 475-508
https://doi.org/10.55422/bbmp/1225

DE ARPISTA A BIÓGRAFO DE SOMBRAS: CÉSAR MUÑOZ ARCONADA Y *VIDA DE GRETA GARBO*

Francisco SOGUERO GARCÍA
Universidad de Deusto
ORCID: 0009-0007-1604-2175

Resumen:

El artículo analiza *Vida de Greta Garbo* (1929) de César Muñoz Arconada (1898-1964), figura fundamental, aunque olvidada, de la Generación del 27. El estudio sitúa la obra en el contexto del auge biográfico europeo de comienzos del siglo XX, caracterizándola como una «biografía vanguardista» que fusiona la realidad fáctica, propia del relato de vidas, con estrategias narrativas características de la prosa del 27. A través de un análisis exhaustivo, se desglosan las tres dimensiones fundamentales que configuran su naturaleza vanguardista: el carácter de novela lírica, su vertiente intelectual o ensayística y su dimensión autorreferencial o metanovelística. Asimismo, se destaca la incorporación de técnicas cinematográficas para dotar a la prosa de una visualidad moderna y fragmentaria. El trabajo explora, también, cómo esta obra marca un punto de inflexión en la trayectoria de Arconada, evidenciando un tránsito desde el esteticismo deshumanizado hacia una incipiente concienciación social, anticipo de su compromiso político de los años treinta. Se concluye que la obra constituye un modelo

excepcional de hibridismo genérico y modernidad técnica en la literatura española de la Generación del 27.

Palabras clave: César M. Arconada. Biografía novelada. Greta Garbo. Narrativa vanguardista. Cine y Literatura

Abstract:

The article analyzes *Vida de Greta Garbo* (1929) by César Muñoz Arconada (1898–1964), a fundamental, yet forgotten, figure of the Generation of '27. The study places the work within the context of the European biographical boom of the early 20th century, characterizing it as an "avant-garde biography" that fuses factual reality —typical of life writing— with narrative strategies characteristic of the prose of the Generation of '27. Through a comprehensive analysis, the three fundamental dimensions that shape its avant-garde nature are broken down: its character as a lyrical novel, its intellectual or essayistic aspect, and its self-referential or meta-novelistic dimension. Likewise, it highlights the incorporation of cinematographic techniques to provide the prose with a modern and fragmentary visuality. The paper also explores how this work marks a turning point in Arconada's career, evidencing a transition from dehumanized aestheticism toward an incipient social awareness, anticipating his political commitment in the 1930s. It concludes that the work constitutes an exceptional model of generic hybridity and technical modernity in the Spanish literature of the Generation of '27.

Key Words: César M. Arconada. Fictionalized biography. Greta Garbo. Avant-Garde Narrative. Cinema and Literature.

0. Introducción

César Muñoz Arconada (Astudillo, Palencia, 1898-Moscú, 1964)[1] es uno de los escritores menos reconocidos y recordados, aunque representativo, de la Generación del 27, entendida según los amplios márgenes de los que los ha dotado la crítica literaria en los

[1] Los estudios más completos sobre la vida y la obra de Arconada son los de Santonja (1982), Ayuso (1983), Cobb (1986), Kharitónova (2007) y Dennis y Soguero (2007)

últimos años. Para Domingo Ródenas, por ejemplo, un grupo generacional tan extenso, compuesto por poetas, dramaturgos, novelistas, pero también por pintores, cineastas, músicos, arquitectos, ilustradores, etc., representa un gran «polisistema cultural de múltiples dependencias», para el cual debe seguir usándose la omnipresente etiqueta como «sinécdoque convencional de toda una época» (2000, 12). Y decimos que Arconada es un autor característico de la generación porque, aunque tradicionalmente se le ha estudiado dentro de la promoción de los escritores sociales de los años treinta (Esteban y Santonja, 1988), no deben obviarse sus inicios vanguardistas, acordes con la estética orteguiana, de los cuales son buena muestra el poemario *Urbe* (1928)[2] y, especialmente y como punto culminante de esta etapa, sus biografías cinematográficas *Vida de Greta Garbo* (1929) y *Tres cómicos del cine* (1931), obras que forman parte del auge editorial del género biográfico en nuestro país, sobre todo entre 1929 y 1936 (Serrano Asenjo, 2002; Soguero García, 2000a, 2000b), y que, en el caso de las del escritor palentino, son magníficos ejemplos de lo que Gustavo Pérez Firmat (1993), y nosotros años después (2000b), hemos denominado biografía vanguardista, ya que aúna lo más característico de la narrativa vanguardista, como estudiamos en este trabajo. Este auge del género no fue privativo de las letras españolas, sino que forma parte del «*biografismo* que invadió Europa tras la I Guerra Mundial» (Pulido Mendoza, 2009), con nombres como los de Lytton Strachey, Emil Ludwig, Stefan Zweig o André Maurois, verdaderos artífices de la renovación de la biografía europea, a la que dotaron de notables trazas novelescas, fenómeno este que fue ampliamente reseñado y comentado por los escritores del 27, Arconada entre ellos (Dennis y Soguero, 2007, 17-20).

Cuando el palentino da a la imprenta *Vida de Greta Garbo* estaba, en realidad, dando a los lectores más que una biografía, ya que condensaba en ella no sólo su quehacer literario sino también su querencia cinematográfica. Arconada, del mismo modo que los

[2] Fruto tardío de los primeros *ismos* (ultraísmo, cubismo, futurismo) es, sin embargo, uno de los poemarios más característicos de las temáticas de la poesía española de vanguardia. Existe reedición actual a cargo de Gonzalo Santonja, Palencia. Cálamo, 2002.

jóvenes intelectuales de su generación, sentía pasión por el nuevo arte y a él dedicó numerosas y espléndidas páginas como crítico desde la tribuna de las revistas literarias y de los periódicos de la época (Soguero, 2005). Al mismo tiempo, fue un ferviente dinamizador de las empresas culturales cinematográficas que durante esos años comenzaban a dar sus pasos en nuestro país, como el Cineclub Español, de cuya junta directiva fue vocal, así como asiduo participante en sus sesiones (Soguero, 2005, 458; Gubern, 1999, 260-278).

Por otra parte, como es bien conocido y ha sido ampliamente estudiado (Morris, 1993; Gubern, 1999), el desarrollo y popularización del cine en nuestro país durante las primeras décadas de la pasada centuria supuso una corriente de cinefilia entre la gente de letras, sobre todo dentro de las filas de la joven literatura. Los nuevos astros cinematográficos, especialmente los cómicos (Dennis y Soguero, 2007, 23-30) y las actrices hollywoodienses, ejercieron una influencia mitogénica sin precedentes en las obras de estos jóvenes escritores, estableciendo así una nueva iconografía artística. Como señala Alberto Corrochano en el artículo «Genio y figura de Greta Garbo» hay, entre el público en general, una verdadera «epidemia fotográfica de las estrellas de la pantalla» (1931), entre las que sobresale la actriz nórdica. Las líneas que escribe a continuación podrían describir comportamientos actuales: «Muchachos histéricos —la histeria no es un privilegio de la mujer— sembraron de fotografías su cuarto […] En la pared. En la mesilla de noche. Bajo la almohada. Según el grado de intimidad […] Hoy día, además del sarampión, existe en la juventud la "enfermedad de Greta Garbo"» (1931). La mujer a la que César Muñoz Arconada había dedicado, apenas un año antes, una biografía, la primera que se publicaba en el mundo sobre la actriz escandinava, y la primera que sobre una figura del cine aparecía en nuestro país, era una de las presencias más constantes en la literatura de la época (Portela, 2003). El de Palencia no se traslada en la búsqueda de una figura biografiable al pasado reciente, al siglo XIX, como harían otros artífices de la nueva biografía (Jarnés, Antonio Espina o Rosa Chacel, por citar sólo algunos de los más conocidos), auspiciados por Ortega (Rodríguez-Fischer, 1991; Cáliz Montes, 2020), sino que

elige a un personaje de plena actualidad, sin apenas biografía, sin relevancia histórica, hasta entonces, pero, en cambio, con una gran influencia social y popular.

1. *Vida de Greta Garbo*: Biografía vanguardista

En 1929, en la recién creada Ediciones Ulises, de la que Arconada era colaborador desde «cuando aún su idea era un proyecto poco definido» (Santonja, 1989, 112), aparece *Vida de Greta Garbo*, como tercer título de su «Colección Universal». Constaba esta primera edición de 256 páginas, una hoja con la fotografía de Arconada, 12 láminas con fotografías de estudio de la actriz y fotogramas de algunas de sus películas. En las páginas de promoción, al final del volumen, aparecen los títulos de las obras publicadas hasta ese momento, acompañados, cada uno, de un breve texto. En el caso de la que nos ocupa, leemos que costaba 5 pesetas y su texto promocional dice así: «El secreto de esta maravillosa "estrella" sueca que es la figura más interesante del cine actual, revelado por un biógrafo apasionado y poeta. Su vida, sus amores, su triunfo. Esta obra va acompañada de numerosas e interesantes fotografías inéditas de la nueva "Estrella del mar" que trabaja en Hollywood"» (Muñoz Arconada, 1929).

Tras su salida a la calle, no faltaron las reseñas, elogiosas de manera unánime, como la de Juan Piqueras, el comentarista cinematográfico más importante de la época (principal crítico de *La Gaceta Literaria* y fundador de la revista *Nuestro Cinema*), quien constata la feliz conjunción entre la joven literatura y el cine: «Esta vez sí que se une de un modo definitivo la nueva literatura, la más joven, la más pura de todas, a su hermano gemelo el "cinema" […] Nadie como los jóvenes […] para dar a España una bibliografía cinematográfica que no tiene, que está pidiendo»; ensalza más adelante la obra, resaltando su hibridismo entre realidad y ficción, entre literatura e historia, entre novela y poesía, poniendo el énfasis, con ello, en su modernidad:

> Desde el punto de vista literario, el libro de Arconada es como una magnífica y moderna novela de la

> que se hubiese tomado como protagonista a una actriz de cinema. Posee los caracteres elementales a toda novela, pero sin caer en los graves defectos de muchos novelistas nuevos. Hay en él páginas que poseen un valor lírico —de poesía pura— formidable (1930).

El novelista Antonio Obregón, a la postre uno de los más destacados cultivadores de la prosa vanguardista, también ofrece su comentario de la biografía, de la que le llama la atención su extrema catadura literaria, «yo era de los que no sospechaban la altura de su sensibilidad, lo agudo de su estética cultivada», así como, una vez más, su carácter híbrido: «¿Un libro sobre Greta Garbo? ¡Será un folleto, un canto breve! No. Es un libro grande. Un poema que dura lo que una larga novela. Una biografía […] La biografía de un poeta» (1930, 5); y en lo referente a la falta de veracidad histórica con que Arconada afronta su relato, para el crítico, más que negar validez y calidad al libro, se las otorga:

> ¿Ha inventado Arconada? Todo el libro es un delicioso invento. Trazado sobre escasísimos soportes verdaderos. Pero no ha sido un invento que lleve a la falsificación, sino una especie de inercia imaginativa, la inercia que más dignifica a la verdad. Y si hubiera inventado audazmente la vida de la Garbo, sería aún más interesante y no hay que decir que, para el arte, de más trascendencia de lo que es en efecto. Greta Garbo no tiene biografía, sólo cuenta con el poder de seducción personal para poder ir a la literatura […] Arconada la salva para el futuro. Hemos asistido al salvamento de Greta Garbo por su biógrafo, César M. Arconada (1930, 5)

Las observaciones de los dos reseñistas inciden, por un lado, en la originalidad del biógrafo para trazar una vida sin apenas biografía (no olvidemos que la actriz, nacida en 1905, no tenía por entonces más que 24 años), al menos en lo concerniente a los conocimientos que Arconada tenía de Greta Garbo, y en su capacidad para asirla por medio de la palabra hecha poesía —la

posesión lírica, la única manera de posesión posible, como veremos—, a partir de materiales casi exclusivamente cinematográficos (sus películas). Por otro lado, destaca la reflexión que hace Obregón sobre la «inercia imaginativa» para re-crear al personaje, lo que, en otras palabras, remite a la creación de «psicologías imaginarias» reclamada por Ortega en *Ideas sobre la novela* (1925) y que es uno de los rasgos característicos de la nueva biografía: «se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que […] el autor no puede hacer más que copiar esta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo […] Las almas de la novela no tienen por qué ser como las reales, basta con que sean posibles» (1947b, 418).

Así pues, como acabamos de ver, la literatura y la vida, la ficción y la realidad, moldean *Vida de Greta Garbo* y los dos géneros que informan su naturaleza narrativa son, por un lado, la biografía —su referente protagónico es real—, y, por otro, la novela —en su construcción, el autor ha recurrido a estrategias de índole narrativa y a recursos de carácter ficcional— dando lugar a un género híbrido, la biografía novelada. Teniendo esto en cuenta, afrontamos el análisis de la obra desde los presupuestos que caracterizan al genero narrativo. No podemos olvidar, como ya hemos apuntado, que el género estaba asistiendo por aquellos años a un rejuvenecimiento temático y, sobre todo, técnico, por parte de los jóvenes vanguardistas, entre los que se encontraba Arconada. El estudio de *Vida de Greta Garbo* debe afrontarse, por tanto, desde el seno del proyecto regeneracionista, prestando especial atención a las diversas innovaciones que presenta en el género novelístico.

Han sido varios los rótulos a los cuales la crítica ha intentado adscribir la producción novelística de vanguardia: novela lírica (Villanueva, 1983; Gullón, 1984), novela intelectual o ensayística y novela autorreferencial (Ródenas de Moya, 1998), principalmente, en un intento por sintetizar en un único adjetivo las características que, en mayor o menor medida, se presentan en gran parte de las novelas vanguardistas. Sin dejar de mencionar el, en otros tiempos muy exitoso, marbete de «novela deshumanizada» (De Nora, 1979; Gil Casado, 1990) —en clara referencia al diagnóstico orteguiano—, y hoy totalmente inhabilitado, que englobaría a todas las anteriores.

En las páginas siguientes veremos cómo cada uno de estos subgéneros aparecen en la biografía arconadiana de Greta Garbo, conformando una obra multigenérica.

1.1. Posesión lírica de Greta Garbo (Novela Lírica)

El 1 de julio de 1928 había aparecido en *La Gaceta Literaria* el texto «Posesión lírica de Greta Garbo», de Arconada. Se trata, en realidad, del adelanto de varios fragmentos de *Vida de Greta Garbo*, una práctica esta, la de anticipar partes de futuros libros, muy habitual por aquel entonces en las publicaciones periódicas. Este texto, al igual que «Madrigal a una artista cinematográfica»[3], aparecido un año antes, es un acercamiento poético a una artista de cine para demostrar su naturaleza inasible e ilusoria; sólo a través del acercamiento lírico será posible la posesión del objeto deseado.

El signo de la época, lo pregonaría años después Pedro Salinas, en su conocida conferencia de 1940, era esencialmente poético: «El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica […] sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela y […] hasta en las generalmente más frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo» (2007, 82)[4]. Unos años antes, el también atento y perspicaz crítico que fue Jarnés señalaba en *Ejercicios* lo siguiente:

> [E]l novelista debe de ser siempre un poeta viajero. Como todo viajero, desfallecerá, se sentará a descansar […] pero colgado al cinto llevará siempre su pomo de generoso vino lírico […]. La novela se lanzó muchas veces al viaje sin proveerse de ese pomo de ideales esencias […] El viajero

[3] Ambos textos están recogidos en el apartado «Otros textos cinematográficos» de nuestra reedición de *Tres cómicos del cine* (2007).

[4] Francisco Abad Nebot comentando esta conferencia de Salinas señala que «[t]odo lector recordará con facilidad que los poemas en prosa presentes en varias novelas de Baroja; que los textos de Azorín, Ortega, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró o de Azaña; que los textos en prosa de Luis Cernuda o *incluso del escritor de novela revolucionaria César Muñoz Arconada*, etc., se remontan ciertamente a tal lirismo del espíritu que percibe y diagnostica Salinas, y el lector asentirá con él» (2013, 397. El resaltado es nuestro)

> novelista atendió más a agrupar hechos que a suministrarle un acento. No sé qué empeño de alejar, entre sí, los «géneros literarios» le llevó a separar lo inseparable. A la novela […] se le negaban la miel y el vino líricos, mientras era recargada de sal y mostaza plebeyos […] Por fortuna, la novela española va pasando del estado llano de la literatura a la aristocracia del poema (1927, 35)

En la misma línea, apenas dos años después, Melchor Fernández Almagro, al realizar una valoración de la joven literatura, apunta los rasgos estilísticos que distinguen a los jóvenes prosistas, entre los que sobresale la «[p]rimacía de lo emotivo personal y lírico […] que se comprueba incluso en la prosa de algunos: prosa de poetas o, por lo menos, impregnada de una poesía por cuya virtud las novelas […] se hacen poemáticas» (1929). En fin, como afirma Ródenas de Moya, «[i]mágenes y metáforas […] inundan la prosa de la época, tanto la prosa utilitaria […] como la prosa narrativa y se convierten en un certificado de pertenencia a la nueva literatura» (2000, 59). La irrupción de esta tendencia se había producido, en realidad, unos años antes, con Azorín, Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró, como figuras más destacadas (Villanueva, 1983), aunque no era un hecho aislado, reducido al panorama literario español, sino que provenía de la nueva novela europea, a través de las páginas de Joyce, Virginia Woolf, Proust o André Gide, entre otros (Freedman, 1972). En el camino de ruptura con el realismo decimonónico, esta corriente lírica «constituye una de las agresiones del arte nuevo (el *Modernism*) contra el arte naturalista y su concepción rígida de los géneros literarios» (Ródenas de Moya, 2000, 66).

La característica aglutinante que informa el tipo novela lírica viene dada, fundamentalmente, por la actitud del autor, quien imprime a su estilo unos rasgos que se identifican, de manera general, con el género lírico: el imaginismo poético, la intensidad verbal, la subjetividad e introspección, el predominio de la sensación como modo de percepción, el fragmentarismo, la ruptura de la fluencia temporal hacia delante en beneficio del estatismo, la morosidad y la eternización de lo efímero, etc., entre los más

destacados. *Vida de Greta Garbo* constituye un amplio muestrario de la mayoría de esas características, como iremos viendo.

Cada una de las tres partes en que está dividida la obra aparece encabezada por sendos textos, de idéntico título, «Primer plano lírico», y de clara esencia paratextual, ya que guardan estrecha relación con la materia narrativa, pero sin llegar a ser parte estricta de la misma, pudiendo funcionar de manera autónoma. Se trata en realidad de tres poemas en prosa, de gran carga expresiva y estilística, que sirven de antesala a los capítulos que siguen y que presentan una doble función: por un lado, denotan y anticipan el carácter lírico de toda la obra, como iremos viendo, y, por otro, desmontan el horizonte de expectativas del lector habitual de biografía tradicional, quien se acerca a la obra esperando encontrar un relato de vida al uso, esperanza que, al dar comienzo la lectura del «Primer plano lírico» inicial, quedará de inmediato desmontada. Sirva como ejemplo el que abre la obra, dividido en ocho párrafos que funcionan como estrofas poéticas, cada una de ellas regida por una estructura rítmica concreta, conseguida por medio de anáforas, paralelismos sintácticos, abundancia de términos procedentes de campos léxicos similares y acumulación de frases/versos muy breves, sin nexos subordinantes. La repetición, además, de los comienzos de los párrafos/estrofas en sucesión alternante (los impares se abren con el vocativo «Greta, niña», los pares con «Sólo tú: pequeña/sola/ingenua/nadie niña», respectivamente) confiere al texto una suerte de rima no convencional:

> Greta niña. Los árboles trepan por las escalerillas de sus troncos. Las ocas salvajes saltan, en la altura, por las combas del viento. Las montañas se elevan sobre trapecios verdes. Los campanarios vigilan fantasmas de humos de fábrica. Los ruidos suben ascensores eléctricos de ondas. Altas las estrellas: abalorios del cielo. Altas las nieves: dormidas en cojines de cumbres. Altas las horas de la noche sin orillas de sueños. Altas las yedras: abrazando torsos de paredes. Altas las luces: clavadas en la sombra con puntas de fuego.

> Sólo tú: pequeña, niña. Pequeña: hasta el rameado de los regazos de las madres. Hasta las entradas a los cuartos oscuros del miedo. Hasta la caricia de los gatos. Hasta la madera de los frisos. Pequeña: hasta la altura de las rosas. Hasta la altura de los aramboles. Hasta la altura de los juguetes. Sólo tú: pequeña.
>
> Greta niña […]
>
> Sólo tú: sola, niña… […], etc. (Arconada, 1929, 7-9)[5]

En el resto de la obra, a pesar de ser numerosos los recursos para dotar de ritmo poético a la prosa, el rasgo lírico que más sobresale es la densidad tropológica, con lo que «el discurso gana en opacidad y el lector debe realizar un esfuerzo cognoscitivo mayor para desentrañar el sentido» (Ródenas de Moya, 2000, 64). La metáfora, recurso por excelencia de lo poético, se convirtió en pieza clave de la prosa vanguardista. Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, señala que «sólo la metáfora nos facilita la evasión […] escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades» (1947a, 373) para sentenciar, a continuación, que es la metáfora «el más radical instrumento de deshumanización» (374). La desrealización fue la máxima fundamental del proyecto vanguardista y el uso de la metáfora una de las técnicas para lograrlo, cuyo abuso desmedido, a la altura de 1935, era visto, con chanza, por Domenchina:

> Aquello de la imagen a ultranza fue epidemia catastrófica. Ortega y Gasset […] hizo culminar este pancienzudo deporte. La búsqueda de la metáfora degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética. Supeditando lo cuantitativo a lo cualitativo se solía preguntar: «¿Cuántas metáforas?» Y el bisoño escritor que no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo solía motejársele de escritor

[5] Las citas de *Vida de Greta Garbo* se hacen de la primera edición de la obra. A partir de aquí, dada la abundancia de las mismas, y para no hacer tediosa la lectura, se indicará únicamente la página o páginas.

> insulso o de metafórico ruin […] ¿Un soneto? Catorce metáforas. ¿Una novela? Tres mil doscientas veintitrés metáforas. (1935, 107)

La profusión metafórica es notable en *Vida de Greta Garbo* y, como en la práctica totalidad de la prosa vanguardista, procede fundamentalmente de la greguería ramoniana y de la imagen de raíz ultraísta y creacionista (Rodenas de Moya, 2000, 60). Por lo que respecta a esta última, se trata de un recurso tropológico de comienzos de los años veinte, que tiene como objetivo primordial liberar, una vez más, a la imagen del mimetismo decimonónico, mediante la asociación de conceptos y objetos generalmente disociados de la realidad. Son, por consiguiente, imágenes no alusivas ni figurativas, sino antirrealistas, «[s]u insistente presencia en una narración contribuye a interrumpir la atención que el lector puede prestar al argumento y permite una mayor conciencia de la naturaleza genuinamente artística de la novela» (Del pino, 1995, 52), asimismo, añade este autor, la metáfora «»modifica el punto de vista de la contemplación y funciona como un elemento metanovelístico de primer orden» (52). Benjamín Jarnés, al referirse a su admirado Jean Giraudoux, autor francés muy cercano en su esteticismo y lirismo a los vanguardistas españoles, escribe que «es el maestro en la lenta labor constructiva de esas redes maravillosas en que cada idea se engarza con las más remotas afines, cada metáfora con sus amantes más lejanas» (1924, 9). Arconada, lector vigilante y animador y participante de empresas ultraístas —recuérdese *Urbe* (1928), una de las cumbres, aunque tardía, del movimiento—, despliega en *Vida de Greta Garbo* una gran exuberancia metafórica ultra, imágenes que, en ocasiones, llegan a ser auténticas greguerías tanto por la materia como por la forma (Rozas, 1979, 260). Veamos algunos ejemplos: «La casa tiene ceño adusto de maderas viejas […] Todas las mañanas […] viene el sol con su esponja de oro a secar los residuos acuosos de la niebla» (14); «El reloj trae a las doce viajeras de todos los días, sobre su cremallera de segundos» (18); «Las lámparas espuman oro de luces. El telón se baja en cada acto como un crepúsculo: haciendo noche en la escena» (78); «El sueño recorre la pista de la noche, y todos los días, en la meta, se da una

ducha de aurora» (187); «[La casa] era un harapo de ciudad colgado bajo pinzas de chimeneas» (225); «Todavía hay espejos que colocan trajes a las señoras» (251); «Se extiende un tapiz de rumores, y sobre él se alzan largos cuellos de curiosidades» (254).

A pesar de la originalidad de los ejemplos anteriores, es el mundo del cine, como no podía ser de otro modo, del que proceden muchas de las imágenes más sorprendentes y arriesgadas: «Su antigua bata blanca se habrá hecho pantalla en cualquier cine de barrio» (43); «Los ángeles van por el cielo con la pantalla de sus alas extendidas» (106); «Las películas […] discos redondos de metal brillante, lanzados por las Empresas atléticas» (125); «[En Hollywood] hasta los niños saben mirar en el pecho de las nodrizas el cinematógrafo de las venas» (135); «El telón [la pantalla] es un lago con hielo de plata, para las sombras patinadoras» (165); «Las imágenes bullen en los rollos, deseosas de salir al balcón de la pantalla, a soñar bajo los voltios de la luna blanca del cine» (165); «El proyector del sol envía su luz a la cueva. Se apartan las sombras, y sobre el fondo de las piedras se realiza un primer plano de amor» (207); «Desde la cabina sale un camino de polvo que va ensanchándose hasta evadirse por el balcón de la pantalla. Caravana de imágenes pasan invisiblemente por él, hacia desiertos de superficie de aluminio» (251). La anterior es sólo una muestra representativa de las decenas de ejemplos que nutren la prosa arconadiana en esta obra.

Más arriba mencionábamos algunas de las técnicas a las que recurre el palentino con el fin de dotar a su prosa de un ritmo cercano al poético. Isabel Paraíso Leal estableció una metodología para explicar las posibilidades rítmicas de la prosa. Uno de los ritmos fundamentales es el de pensamiento, «basado en la repetición de frases, palabras, esquemas sintácticos motivados por representaciones síquicas recurrentes» que pueden adoptar diversos procedimientos como la linealidad, el paralelismo, las repeticiones de palabras clave, de símbolos, de estructuras sintácticas semejantes, correlaciones, etc. (1976, 42-43). En *Vida de Greta Garbo* asistimos a un amplio muestrario de todos ellos. Lo más frecuente es la secuencia anafórica combinada con la repetición de estructuras sintácticas análogas:

> Greta Garbo también es de las muchachas que todas las mañanas salen a engrandecer a Suecia con su trabajo. Ciertamente: como no está en un despacho de ingeniero no puede escribir anteproyectos para la construcción de serrerías. Como no está en un Banco, no puede transmitir por teléfono el alza o baja de las acciones nacionales. Como no está en un bazar no puede vender los juguetes que se fabrican con los pinos de los bosques. Como no está en ninguna caja de ahorros no puede recibir el dinero de los pequeños burgueses. Greta está, con una blusa blanca, de auxiliar en una peluquería. (41)

> Las películas pasan: se olvidan. Los artistas pasan: se olvidan. Ellos van sobre aguas movibles, sobre superficies fugaces. Son ellos mismos, también, un poco movilidad, un poco fugacidad. Pasan: se olvidan. Vendrán otros, navegando sobre nuevos caudales de luz. Vendrán otros sobre el éxito, mostrando su belleza nueva y virgen. Pasan: se olvidan. Vendrán otros y otros, deslizándose sobre esta espuma de momentos, que es el cine. Pasan: se olvidan. (107)

En no pocas ocasiones, a este tipo de estructuras se une otro recurso, la enumeración caótica, mediante la que se logra una expresiva y rotunda conjunción entre forma y contenido, como en la siguiente descripción del bullicio de la ciudad:

> Los puentes sacrifican sus espaldas. Podrían vivir en los bosques, inmensos como los ciempiés, pero son generosos y se colocan entre islas, entre tierras, para que la ciudad quede comunicada. Y por Vasabro, por el Puente de las Esclusas, por Narrbro, por Skeppshrtmsbro, todas las mañanas pasa una multitud de trabajadores que van a luchar desde sus puestos, contra los ejércitos de los bosques, contra los gigantes de las montañas, contra los mares y los ríos, contra la Naturaleza potente, que se apodera de las casas, de

> las granjas, de los pueblos y de las ciudades, y se apoderaría de todo Suecia si los hombres y las muchachas no saliesen todos los días de sus habitaciones, hacia las oficinas, hacia los talleres, hacia los Bancos, hacia las fábricas, a hablar por teléfono, a hacer números, a vender, a negociar, a trabajar, a ordenar que se corten pinos y se construyan puentes, que se hagan presas y que se tiendan ferrocarriles… (40-41)

La utilización de los recursos anteriores resulta en una prosa de naturaleza fragmentada. La fragmentación de la materia novelística es otro de los rasgos de la narrativa vanguardista, sin duda el más comúnmente repetido por los estudiosos (Del Pino, 1995). Esta práctica formal actúa como energía poética en la narrativa, dotándola de un evidente lirismo, que acentúa la supresión de la trama orgánica, férreamente trazada, de las narraciones decimonónicas, trama cuyo lugar es ocupado por la secuencia de las imágenes, con lo que la articulación épica se ve reemplazada por la lírica, la denotación por la connotación (Del Pino, 1995, 25-31). Así, las secuencias textuales breves (párrafos, escenas) e incluso los capítulos adquieren apariencia de poema y poseen similar tensión interior, lo que produce en el lector la impresión de desmembramiento de la totalidad, pero el efecto contrario en las partes estructuralmente más pequeñas. Se potencia con ello, como hemos visto, la concentración de recursos poéticos como imágenes y metáforas, difíciles de aprehender en secuencias textuales más largas, se estimula la discontinuidad para que las acciones cedan a las sensaciones y, en definitiva, se produce una intensificación verbal que enfoca la atención en las palabras más que en los hechos.

Uno de los procedimientos de fragmentación más innovadores y recurrentes de la vanguardia es el uso de técnicas cinematográficas. Las innumerables posibilidades técnicas que la cámara proporciona: «acercamiento o alejamiento del objeto fotografiado, ritmo de filmación acelerado o ralentizado, colocación de la cámara sobre vehículos en movimiento» (Del Pino, 1995, 80), no pasa desapercibido a los jóvenes escritores más innovadores. Mientras que en la novela tradicional, realista, «la convención del narrador omnisciente y de la mímesis se basaban en la confianza en

la capacidad de representar artísticamente el mundo según un orden que se deseaba estable», en la vanguardista se recurre «a un espacio regulador artificial que […] proyecta una sucesión de imágenes supeditadas en gran parte al azar compositivo» con lo que «[l]a subjetividad creativa parece haber ocupado el lugar de las certezas de la representación realista» (Del Pino, 1995, 132). Los innumerables medios técnicos que la cámara provee no pasan inadvertidos a los jóvenes escritores (Gubern, 1999). Como es evidente, en *Vida de Greta Garbo* Arconada recurre con frecuencia a la presentación de la realidad vista a través de la cámara de cine. Es notable el uso que se hace en la obra del primer plano. Para Ródenas de Moya, «[e]n el plano descubre el espectador, a un tiempo, el valor significante de operar selectivamente sobre la realidad por medio de la delimitación de un espacio (un encuadre) y la imposición de una distancia y perspectiva entre el ojo (la cámara) y el objeto» (Ródenas de Moya, 1997, 96), como en el siguiente ejemplo:

> La estrella cogió el volante de su automóvil y salió por la avenida, sobre nubes de velocidad inverosímiles […] Greta asomó su rostro blanco de reflejos de madrugada, en el espejo de las retrovisiones, junto al parabrisas. Por un instante, el espejo, pequeño, se desbordó de belleza recogida. Quedaron fuera las líneas del borde: curvas de óvalo y sinuosidades de pelo rizado. Pero unas cejas amplias, finas, rayaron el cristal de un lado a otro. Y en medio del espejo navegaban las pupilas azules a la deriva hacia el mar (176)

Es una descripción, en primer plano, de la cara de la actriz, que se presenta no de forma directa sino a través del espejo retrovisor del automóvil, otro de los referentes de la modernidad, el cual ejerce la función de la pantalla cinematográfica, que deja fuera el encuadre del pelo y el contorno del rostro. Pocas líneas después, el rápido movimiento de la cámara, situada en el interior del auto, que se desplaza del rostro reflejado en el espejo a la carretera, produce un sorprendente efecto: «el rostro quedó libre del espejo y entonces el paisaje, que el coche dejaba a los lados, saltó sobre el

cristal oscilante de cambios continuos» (177). Otras veces, el *cameraman* ofrece planos más amplios de la actriz: «Greta se despojó de sus ropas y su cuerpo, apretado en el maillot, se recortaba sobre el fondo movible del mar. Alta y fina, su vertical belleza se alargaba al contraste con la planicie del océano» (179).

La alternancia de planos presenta, a menudo, juegos lumínicos difíciles de captar si no es a través del objetivo de la cámara:

> Las iglesias abren las puertas y encienden las luces […] Y poco a poco se van apagando todas las ventanas iluminadas […] Ya, por los ventanales, asoma el día, aún en perfil. La iglesia se va poco a poco inundando de agua clara de amanecer. Todavía el agua no llega a los rostros. Dentro de unos minutos todo se inunda de palidez: las caras, las paredes, las luces. Y las sombras se deshilarán, al fin, vencidas por la luz (21-22)

El tránsito de la oscuridad a la luz se produce, otras veces, mediante un hábil proceso de montaje cinematográfico: «El tren penetra en el túnel de Hill Street. Después fluyen panoramas de luz, recogidos por las abrazaderas, verdes, de los jardines» (137). Esta técnica da como resultado descripciones muy visuales, rigurosamente fílmicas, como el siguiente plano panorámico:

> A las ocho suben a lo alto de Katarina-Hissen […] Luces. Panorama nocturno. La ciudad envuelta en neblina de reflejos. Islas y mares. Agua. Naturaleza. Manchas negras de árboles. Fondos blancos de nieve. Siluetas de montañas.
>
> —Papá, qué bello es Stockholm desde aquí. Mira. Cuántas luces. Están caídas en el agua. (28)

El proceso de montaje de escenas es mencionado, de manera explícita, en el ejemplo siguiente, en el que, a su vez, se puede ver una buena muestra de perspectivismo cinematográfico, alejamiento y acercamiento del enfoque de la cámara mediante el *zoom* fotográfico:

> Gosta Berling empuña las riendas con una mano […] abraza, con la otra, el cuello de Ana Stiernhoek. El trineo se aleja, y las cámaras y las luces le siguen hasta desaparecer. Sombra. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> El trineo sigue por el bosque lleno de soledades blancas de mármol. Inclinación de montañas. Abetos. Nieve […] Los amantes inclinan, uno hacia otro, su peso de felicidad. Besos. La noche es fría […] Besos. Besos. Las luces y las cámaras se aproximan. Por fin: sombra otra vez. Cambio. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> El trineo sigue cruzando el camino del bosque. Aparecen los lobos. Ana refugia su cabeza bajo el pecho de Gosta […] Ventisca. Noche. Nieve. Lobos […] Al fondo, abajo, el hueco de la luz por donde pasan presentimientos de refugio. Sombra. Cambio. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> Interior. Fuego de hogar… ¡Y los amantes amándose! (101-102)

Una última muestra de técnica cinemática servirá para concluir este primer apartado dedicado a demostrar la naturaleza poética de la biografía de Greta Garbo. Una biografía muy poco ortodoxa en la que, repetimos, se mezclan, en desigual proporción, realidad y ficción; ambas aparecen amalgamadas en el siguiente pasaje donde la actriz sueca asiste a la proyección de una película de la que ella misma es protagonista:

> Ahora comienza la proyección de *Guerra en la oscuridad*. Un recorte luminoso de Greta se traslada a la pantalla. Ella siente el dolor del desprendimiento. Pasado un rato, desaparece la primera inquietud, y se entrega, en silencio, a la sugestión de contemplarse, una vez más, en el espejo de la pantalla. Cada imagen promueve un recuerdo. Un engranaje interior mueve también una ligera bobina. Pero la proyección no es simultánea. El proyector de la cabina corre más, y los recuerdos, al querer seguirle, se atropellan (253)

La experiencia de presenciarse viviendo otra vida se torna dolorosa en un primer momento. Aunque después se apacigua el ánimo, la diferente velocidad a la que las dos vidas transcurren hace que no puedan acomodarse la una al ritmo de la otra, produciéndose una ruptura en el ritmo vital y provocando la sensación de estar viviendo una vida impostada, irreal, ficticia: «No me reconozco —dice— Me parece que quien hace las películas es mi sombra y no yo» (254). No sorprende, así, que Arconada, su recreador, su revividor, se autoproclame como «biógrafo de sombras» (230).

Coincidimos con García Jambrina cuando afirma que esta obra puede leerse como una de las novelas líricas más interesantes de la vanguardia española: «Escrito con una prosa realmente intensa y brillante, plagada de metáforas y procedimientos retóricos de todo tipo, *Vida de Greta Garbo* es, sin duda, un modelo de literatura de vanguardia» (1999, 17). Si bien el poso poético es el más sobresaliente en su configuración, en esta obra destacan, como anticipábamos, además, otros tipos de novela, otras posturas estéticas, que la conforman como novela vanguardista.

1.2. Novela intelectual o ensayística

La novela ensayística comparte varios rasgos con la novela lírica, entre ellos el subjetivismo y la morosidad. «La novela, género moroso» es uno de los epígrafes contenidos en *Ideas sobre la novela* y bajo el que proclama Ortega y Gasset lo siguiente:

> No es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y *entonces* no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. *Por esto es la novela un género esencialmente retardatario* […] Todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama (1947b, 393-394. Los resaltados son del autor)

La digresión es el elemento retardatario más frecuente para dotar de morosidad a la nueva novela. Si, como veíamos en el apartado anterior, la metáfora va enlenteciendo la elaboración de sentido con su constante salto a otra dimensión, la digresión, entendida como una forma de quiebra argumental, también rompe la posibilidad de una trama lineal. La disposición lógica del relato hacia la que tiende el lector se ve «entorpecida y su interés lanzado continuamente a los márgenes. Desde el punto de vista del autor, la utilización de elementos digresivos sirve [una vez más] para dificultar la posibilidad de crear una obra con sentido orgánico» (Del Pino, 1995, 75). Bajo este impulso, así lo denomina Del Pino, «entra el elemento del capricho y del azar en la construcción de la novela, pues el artista se permite alterar la linealidad de la trama mediante trozos más o menos independientes» (1995, 75). El relato puede quedar temporalmente suspendido para dar paso a varios párrafos digresivos de corte ensayístico, a veces de varias páginas. El uso de este tipo de incisos discursivos recorre una escala de matices que va del puro juego verbal intrascendente a la reflexión seria e intelectual sobre aspectos individuales o sociales. En no pocas ocasiones esta práctica puede convertirse en fárrago retórico que llega a pesar en exceso en el decurso de la narración. En cualquier caso, las digresiones constituyen un elemento fundamental en la estructura compositiva de la narrativa vanguardista. Comoquiera que a través del discurso comentativo se hace visible la voz del autor, por encima del histórico-narrativo, el relato se torna subjetivo.

Vida de Greta Garbo presenta abundantes excursos digresivos, de varias páginas a veces, en los que Arconada deja traslucir su opinión, siempre al hilo del discurso narrativo, acerca de diversos temas, entre los que sobresale el comentario cinematográfico. Ya hemos anotado, anteriormente, que dedicó numerosas (y espléndidas) páginas como crítico al séptimo arte (Soguero, 2005). El capítulo más interesante al respecto es el penúltimo de la segunda parte: «Aquí se dice, en forma de ensayo, que Greta Garbo es una gran artista». Como anticipábamos, gran parte de sus páginas proviene de la labor de trasvase del texto «Posesión lírica de Greta Garbo», publicado el año anterior en *La Gaceta Literaria*. El capítulo responde claramente a las expectativas

generadas en el lector desde el título, ya que se trata de un breve ensayo expositivo acerca de las dotes interpretativas de la actriz sueca y de las razones que explican su rápida popularidad, en el que Arconada despliega sus amplios conocimientos cinematográficos, realizando, por ejemplo, comparaciones con otras artistas:

> Quizá sea Gloria Swanson la última artista que representa esta escuela. Lilian Gish significa la transición. Y, desde luego, la moderna escuela dramática la representan Jannet Gaynor y Greta Garbo […] [S]on las artistas que representan la tradición literaria, o si se quiere humana, frente a Gloria Swanson, por ejemplo, que representa la tradición gesticulante y primitiva del cine. (214-215)

No duda tampoco en apoyar sus afirmaciones con los comentarios de otros críticos e incluso recurre a su propia obra, como evidencia la nota que, en un momento determinado, inserta a pie de página en la que indica: «Léase mi biografía de Clara Bow, próxima a publicarse en la colección "Figuras del cinema"» (215)[6]. Por su propia naturaleza ensayística, se trata del capítulo más árido de toda la obra. Aún a pesar del claro carácter autónomo que presenta la gran mayoría de los capítulos, este es el que ostenta una mayor independencia del resto.

Generalmente, al comienzo de los capítulos aparecen diversas digresiones ensayísticas, aunque también, de manera muy frecuente, encontramos interpolados, en el transcurso narrativo, diversos comentarios autoriales, como cuando alaba las bondades del cine sueco: «Suecia produce buenas películas […], tiene, para ello, tres factores importantes: leyendas, directores y escenarios» (86), contraponiéndolas a la precaria situación del cine español:

[6] La biografía citada apareció, en 1931, en la editorial Ulises, junto a las de Chaplin y Harold Lloyd, en la obra *Tres cómicos del cine*, que fue reeditada en 1974 (editorial Castellote). Como ya hemos señalado, en 2007 la editorial Renacimiento volvió a publicarla, junto a un completísimo apéndice de escritos sueltos del palentino, relacionados con el cine, en edición de Nigel Dennis y mía.

> Hay países, España, por ejemplo, donde la única preocupación de los directores es que salgan en la película muchos flecos de mantones de Manila. El director que se preocupa de esta frivolidad está perdido. En Suecia […] eluden la frivolidad, la facilidad. Por tanto, el nacionalismo de sus películas es profundo: se fundamenta en características nacionales; no en pliegues de faldas ni en flecos de mantones (87).

En otros momentos, sus comentarios ahondan en ciertos temas cinematográficos a los que ya había prestado atención desde las tribunas periodísticas (Soguero, 2005), como la relación entre el séptimo arte y la literatura. El rodaje de la película *Gosta Berling*, adaptación a la pantalla de la primera novela (1891) de la autora sueca Selma Lagerlöf, presenta la ocasión para que el palentino se posicione al respecto de los trasvases de la literatura al cine. Así, se muestra muy permisivo en lo referente a la libertad de los realizadores para eliminar o transformar aquellos personajes o escenas que consideren un obstáculo a su labor, «aunque se trate de Shakespeare» (96), aun a pesar de las protestas de los espectadores: «El peor público de cine es aquel que ha leído la novela […] Porque compara. Porque busca […] [L]os directores no hacen caso de estas protestas. Y cortan, modifican, alteran y cambian a Shakespeare, si es preciso, con toda tranquilidad. "¡Salvajes! ¡Salvajes!" gritan los públicos cultos» (96).

Fuera del ámbito cinematográfico, revisten particular interés las opiniones desplegadas en las páginas del capítulo «Real Academia Dramática». El ingreso de Greta Garbo allí es la excusa que sirve al escritor para exponer sus opiniones, casi de tratado sociológico, acerca de la vida y las costumbres suecas para contraponerlas a las de otros países, entre ellos España. Alaba la buena marcha del engranaje social del país nórdico, donde «las academias funcionan bien, los manicomios son escasos, y el premio Nobel se distribuye con equidad por el mundo […] se bañan juntos y desnudos las mujeres y los hombres […], no hay prejuicios sociales, ni oradores fatuos, ni literatura de vanguardia» (53-54). Este aserto final trasluce ya un tímido acercamiento a los postulados de la literatura social; en

Suecia no existe una literatura de vanguardia, se desprende de las palabras de Arconada, porque no hay desigualdades sociales. Recordemos en este punto las palabras de Ortega y Gasset cuando describe el nuevo arte de vanguardia como un arte para esa minoría especialmente dotada para entenderlo y disfrutarlo, estableciendo una clara divergencia, no sólo artística sino también social, entre «los hombres egregios y […] los hombres vulgares» (1947a, 356)

Como decíamos, de las opiniones anteriores, y de otras similares, del escritor palentino se desprenden ya sucintos escarceos con la problemática social, seña de identidad en sus novelas de los años treinta, que serán ya evidentes en su siguiente libro de biografías, *Tres cómicos del cine*, publicado apenas dos años después, tal y como estudiamos en nuestra edición de dicha obra (Dennis y Soguero, 2007). Así, por poner sólo un ejemplo más, señala la política proteccionista que practica el estado sueco respecto al artista «que tiene alguna vocación, le atraen, le enseñan, le amparan. Y al falso artista le rechaza, pero le prohíben el vagabundeo y nunca le falta un puesto, en cualquier fábrica» (54). Todo ello por la excelente organización de las academias artísticas suecas, añade más adelante, «[p]orque ellas hacen posible todo, incluso esto que nosotros no comprendemos: que salgan de sus clases buenos artistas» (56) y por la gran equidad social existente:

> De la Universidad de Upsal [sic] salen los ingenieros, los médicos, los abogados, los profesores. De la Academia Dramática salen las actrices, los actores. Es igual: todas son posiciones para ganar más o menos coronas, para vivir más o menos cómodamente. En principio, un mismo nivel: ni demasiado alto ni demasiado bajo, ni demasiado pobre ni demasiado rico. En Suecia todo está bien, pero sin exceso, sin genialidades. (59)

No es la única ocasión en la que sus palabras dejan vislumbrar ya, a la altura de 1929, una incipiente pero evidente concienciación social. Sin embargo, encontramos —si lo comparamos con el Arconada que en los años treinta no dudará en clamar, reclamar y luchar, desde las páginas de sus escritos, por las

desigualdades sociales— a un Arconada resignado: «Es así la vida. Justamente, es así la vida. Podríamos protestar, gritar, rebelarnos contra ello. Inútil: es así la vida. Podríamos escribir veinte libros de madrigales a la pobre muchacha "extra". Podríamos exaltarla, engrandecerla, dignificarla. En vano: es así la vida» (195).

Las digresiones de corte ensayístico, como hemos visto, son un componente esencial de la obra. Es el narrador el que visibiliza, expone y argumenta, pero es, en última instancia, Arconada quien transmite al lector sus juicios y opiniones y es difícil no entenderlo así, ya que la ilusión ficticia, el contrato narrativo, son transgredidos absolutamente. Señalábamos al comienzo de este apartado el estrecho vínculo que une, a través del elemento subjetivo aportado por la injerencia del autor, la novela ensayística con la novela lírica. Pues bien, este proceder tiene, asimismo, estrecha relación con las características de la novela autorreferencial, que analizamos a continuación.

1.3. Novela autorreferencial

Domingo Ródenas propone considerar como rasgo dominante de la ficción contemporánea, de cuyos códigos participa la narrativa vanguardista española, la autorreferencialidad (1998, 83 y ss.), entendiendo por novela autorreferencial la que presenta de manera visible su condición de obra de arte, su tramoya artística, y aceptando como sinónimos los de novela metaficcional, autoconsciente o autorreflexiva, entre otros (Waugh, 2002). La inclusión de elementos metanovelísticos en la trama de la novela era uno de los más frecuentes (y caracterizadores) de los jóvenes narradores «en el proceso de construcción de una poética fragmentaria» (Del Pino, 1995, 83); para ellos no era suficiente con alejar sus creaciones de la realidad inmediata, con pretensiones desrealizadoras, o, como afirma Ródenas de Moya, con «distanciar el objeto observado del espacio del observador; era preciso que la observación se realizara desde el corazón mismo del objeto» (1998, 90). El escritor pone todo su empeño en transmitir un mundo ficticio donde a cada paso es visible el engranaje literario, con el objetivo de que el lector no olvide que tiene frente a sí una obra de

arte y no una "porción" de vida; es la proclamación del arte por el arte y no como vehículo mimético de la realidad. De nuevo es Ortega y Gasset quien describe esta característica en la nueva novela, echando mano de la tantas veces reiterada alegoría de la ventana: si suponemos que el arte literario es como tener enfrente un jardín y mirarlo a través de un cristal, la literatura tradicional, decimonónica, se concentra en el jardín, obviando el vidrio, mientras que el arte nuevo detiene la mirada en el cristal, y del jardín «sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal» y continua:

> [L]a mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana en que la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades (1947a, 357-358)

Los narradores de vanguardia, así pues, muestran sus creaciones desde la estructura, se preocupan por las cuestiones técnicas de su oficio e irrumpen en el interior de las obras cargados con sus propias reflexiones (Ródenas de Moya, 1998, 90), haciendo evidente la autorreferencialidad (la realidad inherente a la propia obra de arte) sobre el referente (la realidad externa) y convirtiendo a la primera en tema preferente dentro de la ficción. Se infiere de ello que los tres objetivos esenciales de la novela autorreferencial son, como recoge Ródenas, «saciar la curiosidad del público ante el prestidigitador, exhibiendo las destrezas del oficio en toda su artificiosidad; exponer los presupuestos teóricos que subyacen a la obra; y hacer cuestión de la estanqueidad entre los reinos de la realidad aparente y la imaginación artística» (1998, 92). Aún lo anterior, no deben olvidarse, una vez más, las palabras del autor de *La deshumanización del arte* cuando señala que, incluso dentro de su pureza, el arte debe conservar un resquicio de la realidad primigenia

que le sirva de referente ya que, de lo contrario, no sería nada, sería algo ininteligible (Ortega y Gasset, 1947a, 363).

El rasgo más evidente de la autorreferencialidad es la intromisión del novelista en la diégesis, con el único objetivo de comentar, esclarecer y explicar al lector la técnica que sustenta el artificio narrativo. En *Vida de Greta Garbo* el yo autorial se hace notar en repetidas ocasiones para hablar de sí mismo, para interpelar al receptor o para comentar diversos aspectos del oficio del biógrafo; podemos considerarla, por consiguiente, una biografía autorreferencial. En el caso de la biografía, el hecho de hablar de autorreferencialidad es doblemente transgresor porque si la naturaleza fundamental del género es basar la narración en el relato de una vida real, y si tenemos en cuenta que una de las consecuencias que se desprende de la intromisión autorial, inherente al relato autoconsciente, es precisamente lograr el desasimiento de la realidad, no podemos sino considerarlo, en el caso que nos ocupa, una técnica arconadiana para subvertir las convenciones de la biografía de cuño tradicional y concienciar al lector de que se encuentra ante una biografía novelada.

Los ejemplos de injerencia del biógrafo en la obra son muy numerosos. La primera aparece de manera clara, haciéndose destacar, incluso tipográficamente, entre paréntesis, del resto del relato. Greta y su padre asisten a una representación teatral, cuando el autor toma la palabra: «(Yo, el biógrafo, no voy a seguir paso a paso […] los incidentes de la representación. No porque los ignore, porque el biógrafo, ante el público, debe figurar que lo sabe todo, aunque, en secreto, no sepa nada…)» (31-32). Líneas después intenta eximirse de no aparentar demasiada fiabilidad, atribuyendo las inexactitudes a la memoria, utilizando un recurso llamativo:

> Debo decir, también, para evitar la malevolencia de los lectores suspicaces, que nunca faltan, y aún más para atribuirme un record sobre mis competidores los biógrafos de todo el mundo —diez millones de biógrafos. Diez personas con verdadera biografía— que desde niño me hice amigo de la estrella cinematográfica con el fin de poder escribir esta biografía. Por esto soy el único escritor que

> puede ser verídico tratando un tema tan frágil. Y si los futuros eruditos de las biografías […] encuentran alguna posible inexactitud, no es culpa de mis medios, sino de mi memoria (32).

Los ejemplos de intrusismo del biógrafo son numerosísimos y llegan a su punto culminante al final de la biografía, en el capítulo (de orteguiano título) «Una ventana, a través de cuyos cristales se ve el mar», en el que el autor se introduce en la historia que narra, rompiendo completamente el pacto con el lector, y se convierte en un personaje más, en una «sombra» que dialoga con la protagonista acerca de la composición de su propia vida en papel. En los primeros párrafos del capítulo explica cómo llegó a convertirse en biógrafo, tras abandonar su antiguo oficio de «arpista»[7]. Traza Arconada una hermosa alegoría tras la que se esconde una evidente denuncia del artista ensimismado, alejado de la realidad, confinado en su torre de marfil:

> Antes de ser biógrafo yo era arpista. Perdonadme. Vivía encerrado en una habitación alta y oscura […] Yo era feliz con mi arpa y mis sombras. No me preocupaba de nada, de nadie. Yo creía que todo el mundo tenía su arpa y sus sombras, y que todos vivían igualmente felices. Hacía muchos años que […] no tenía una idea muy exacta del sol […] Pero una noche se me olvidó cerrar la ventana […] y escuchaba perfectamente las conversaciones que había en

[7] Además de crítico cinematográfico, Arconada fue también un fecundo y excelente comentarista musical. La importancia que el autor palentino consagró a la música en el discurso sobre el arte nuevo le convierte, junto al musicólogo madrileño Adolfo Salazar, en uno de los más relevantes artífices del acercamiento entre música e intelectualidad de esos años (Ferrer y Piquer Sanclemente, 2010). En 1926, Arconada publicó una de sus obras ensayísticas más destacadas (pendiente de una necesaria reedición), *En torno a Debussy*, donde trasciende la figura del compositor francés para reflexionar sobre el arte romántico, el arte contemporáneo y el panorama musical europeo. Son interesantes al respecto las palabras de José M. Del Pino: «A partir de Mallarmé y Debussy, de los expresionistas y cubistas, ve Ortega el inicio de una tendencia que comienza a considerar el arte como un objeto sin finalidad fuera de sí mismo» (1995, 32).

> los cuartos contiguos […] Entonces no puede más y me asomé a la ventana. Había muchas luces encendidas y conversaciones fogosas […], comprendí que no toda la gente gustaba de tocar el arpa ni era amiga de las sombras […] A la mañana siguiente rompí mi instrumento, ahuyenté a los ángeles, hice girones a las sombras, y salí, para siempre, a la calle (225-226).

La extensión de la cita se justifica por su relevancia, máxime si tenemos en cuenta que estamos ante un momento crucial de la trayectoria vital y profesional del palentino. Por las fechas de composición de *Vida de Greta Garbo*, Arconada está atravesando una etapa de concienciación social, de viraje ideológico y de replanteamiento de la misión del artista en la sociedad, reflexión que desembocaría, a partir del año siguiente (con la publicación de *La turbina*), en un claro posicionamiento en las filas de la literatura comprometida (Kharitónova, 14). La metáfora del «arpista» remite a alguien solitario, enfrentado a la única compañía de su instrumento, sin contacto con el exterior ni con el resto de los seres humanos, quien después del mencionado proceso de concienciación social y política decide salir a la calle (no podemos olvidar la expresión «poeta en la calle» que dará lugar, en 1938, a la obra de título homónimo de Rafael Alberti), buscar la cercanía de las personas y convertirse en biógrafo: «Entré en un cine […], me dirigí a la "estrella" más guapa de la película […] Y al fin decidí que yo debía dedicarme a ser biógrafo de sombras» (227-228). A la mañana siguiente toma un tren a Estocolmo en busca de su personaje: «Desde hace mucho tiempo sigo su sombra. Investigo. Escribo. Soy su biógrafo […] Otra vez he perdido los caminos del mundo, lo mismo que cuando era arpista. Pero soy feliz persiguiendo a una sombra» (228). Y a continuación, ya instalado en el presente, escribe: «Pero como llega la hora de abandonarla y volver a seguir, y a servir, a otra sombra distinta, hoy he venido aquí, Santa Mónica, a anunciarle la terminación de mis servicios» (228). Cuando se produce el encuentro, el biógrafo entrega a su biografiada una tarjeta de visita en la que se lee «César M. Arconada. Biógrafo de sombras» (230). En las páginas siguientes asistimos al diálogo entre ambos, a

través del cual el autor le explica que durante todos esos años él ha sido la sombra fiel que la ha acompañado en el transcurso de su vida, actuando como un demiurgo omnipresente que, finalmente, se torna corpóreo: «Ahora soy yo: carne, cuerpo, líneas, forma. Un hombre. Un biógrafo […] Sé toda la vida desde hace muchos años. Acaso mejor que usted misma» (233). Le informa que su cometido ha terminado y se interroga a sí mismo, anticipando la que será su próxima obra: «¿Seguiré ahora a la sombra de Clara Bow[8]? […] Esto lo pensaremos luego, cuando estemos en la calle, hecho ya hombre, en medio del mundo…» (235).

Antes de finalizar la entrevista, Greta Garbo le pregunta si ha escrito un libro sobre ella. Ante la respuesta afirmativa, la actriz exclama airada: «¿Sobre mi vida? ¡Falso! ¡No puede ser! ¡Si yo no tengo vida! […] ¡Ese libro debe ser [sic] todo él una fantasía propia de un hombre que ha sabido tocar el arpa! […] ¿Pero, cómo ha podido hacer un libro con una materia que no existe?» (236). No puede ser más evidente el uso de la autorreferencia en lo anterior. Arconada otorga carta de identidad a su obra, desde el interior de la misma, demoliendo con ello la ilusión de realidad, mantenida sólo por la presencia de Greta Garbo, entidad histórica, real, que, por si fuera poco, se niega a sí misma la existencia.

El capítulo llega a su fin con un artificio narrativo, tan hábil como sorprendente, de estructura especular, mediante el cual el propio libro se convierte en materia narrativa de sí mismo, como en un juego de espejos. Esta autocontemplación, el desvelamiento de la tramoya, incide de nuevo en la desrealización de la misma. La actriz pide escuchar lo que sobre ella ha escrito el biógrafo: «—Mientras amanece, usted puede leerme mi vida, su libro. ¿Acepta? […] Saco de mi cartera mis papeles […] [y] empiezo la lectura: "Stockhlom. 1918. Viento, frío, del oeste. Proyector de luna…» (236-237). Las palabras con las que se cierra el capítulo son las mismas que daban comienzo a la biografía, dotándola de circularidad.

[8] Cuando escribe estas líneas es muy probable que Arconada tuviera ya pergeñadas y esbozadas algunas de las páginas de las tres biografías de *Tres cómicos del cine* (1931), con toda seguridad las relativas a la actriz estadounidense aquí mencionada. Recordemos que los otros dos son Charles Chaplin y Harold Lloyd.

2. Conclusión

Para César Muñoz Arconada el cine formaba parte de la expresión artística de los tiempos modernos, es más, representaba «el arte por antonomasia», la conjunción de todas las artes, «la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza. Es folletín, es novela, es lirismo…», afirmaba al responder a algunas de las preguntas de la encuesta sobre cine que le hacían para la revista *Popular Film*, en enero de 1929 (Muñoz Arconada, 2007, 311). No es extraño, por consiguiente, que a la hora de afrontar la biografía de una actriz lo hiciera desde la misma esencia del arte que representaba. Meses antes de las declaraciones previas, escribía en un artículo titulado «Música y cinema», para *La Gaceta Literaria*, que «[n]o hay que olvidar que el cine es […] recortes de vida sobre la luz» (Muñoz Arconada, 2007, 302). Ajustada definición que, extrapolando los términos, se podría aplicar a la biografía de Greta Garbo: recortes de vida sobre la página impresa. Porque de esa manera esta constituida esta obra: una selección de escenas vitales, de retazos de vida, edificados artísticamente con el concurso de la ficción, conformando un sorprendente híbrido entre realidad y fantasía donde las fronteras aparecen sumamente difuminadas.

Además, para que no quedase ninguna duda acerca del terreno escurridizo en el que se movía, el escritor palentino no vacila en ofrecer el universo representado por medio de una estilización consciente, visibilizando la artificiosidad de su obra, con la pretensión de alejarla de la realidad. Estamos, pues, ante un texto esencialmente literario que se sustenta, en el plano del contenido, en una débil e inconsistente realidad fáctica, apuntalada, desde el campo de la ficción, dando lugar a un producto híbrido, una biografía (realidad) novelada (ficción); y que se apoya, en el plano formal, en las técnicas y estrategias compositivas que informan, como hemos argumentado, la narrativa vanguardista de los años 20 y 30, a saber: la impronta lírica, la digresión ensayística y el ensimismamiento autorreferencial.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD NEBOT, Francisco. (2013) «Notas sobre los estudios literarios de Pedro Salinas (1930-1940)». *EPOS*. XXIX. 379-402.

AYUSO, César Augusto. (1983) «César M. Arconada: vida y obra». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. 48. 211-236.

CÁLIZ MONTES, Jessica. (2020) «La colección orteguiana de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX: otra empresa político-cultural». *Revista de Estudios Orteguianos*. 41. 43-50.

COBB, Christopher H. (1986) «Introducción». César M. Arconada. *De Astudillo a Moscú: Obra periodística*. Valladolid. Ámbito. 5-41.

CORROCHANO, Alberto. (1931) «Genio y figura de Greta Garbo». *ABC* (29 de noviembre), 17-18.

DE NORA, Eugenio. (1979) «Tentativas de novela intelectualista, lírica y deshumanizada». *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid. Gredos. 193-255.

DE OBREGÓN, Antonio. (1930) «*Vida de Greta Garbo*». *La Gaceta Literaria*, 77 (1 de marzo). 5

DEL PINO, José M. (1995) *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam/Atlanta. Rodopi.

DENNIS, Nigel y Francisco Soguero. (2007) «César M. Arconada, escritor del 27». César M. Arconada. *Tres cómicos del cine*. Sevilla. Renacimiento. 9-64

DOMENCHINA, Juan José. (1935) *Crónicas de Gerardo Rivera*. Madrid. Aguilar.

ESTEBAN, José y Gonzalo Santonja. (1988) *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona. Anthropos.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1929) «Literatura nueva. Datos y juicios generales». *La Gaceta Literaria*. 70 (15 de noviembre). 3.

FERRER, María Nagore y Ruth Piquer Sanclemente. (2010) «La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte». *Revista de Musicología*. Vol. 33. 1-2. 139-158.

FREEDMAN, Ralph. (1972) *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona. Barral.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. (1999) «César M. Arconada y el cine». *Clarín*, 24, 13-17.

GIL CASADO, Pablo. (1990) *La novela deshumanizada española*. Barcelona. Anthropos.

GUBERN, Román. (1999) *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona. Anagrama.

GULLÓN, Ricardo. (1984) *La novela lírica*. Madrid. Cátedra.

JARNÉS, Benjamín. (1924) «Jean Giraudoux. Apuntes para un ensayo». *Alfar*. 45. 7-10.

JARNÉS, Benjamín. (1927) *Ejercicios*. Madrid. Cuadernos Literarios.

KHARITÓNOVA, Natalia. (2007) «César Arconada; Vida y obra». César M. Arconada. *Cuentos de Madrid*. Sevilla. Renacimiento. 9-36.

LÓPEZ TORRES, José Carlos. (2001) «Realidad y fantasía en *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 16.

MAINER, José Carlos. (2025) *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1939)*. Madrid. Taurus. (edición original de 1975)

MORRIS, C. Brian. (1993) *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba. Filmoteca de Andalucia.

MUÑOZ ARCONADA, César. (1928) «Posesión lírica de Greta Garbo». *La Gaceta Literaria*. 37 (1 de julio). 5.

MUÑOZ ARCONADA, César. (1929). *Vida de Greta Garbo*. Madrid. Ulises. (Reedición en 1974. Edición de Javier Maqua. Madrid. Castellote)

MUÑOZ ARCONADA, César. (1986) *De Astudillo a Moscú: obra periodística*. Christopher H. Cobb (ed.). Valladolid. Ámbito.

MUÑOZ ARCONADA, César. (2007) *Tres cómicos del cine*. Nigel Dennis y Francisco Soguero (eds.). Sevilla. Renacimiento.

ORTEGA Y GASSET, José. (1947a) «La deshumanización del arte». *Obras completas,* t. III. Madrid. Revista de Occidente. 353-386. (obra original publicada en 1925).

ORTEGA Y GASSET, José. (1947b) «Ideas sobre la novela». *Obras completas,* t. III. Madrid. Revista de Occidente. 387-419. (obra original publicada en 1925).

PARAÍSO LEAL, Isabel. (1976) *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona. Planeta.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. (1993) *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham/London. Duke UP.

PIQUERAS, Juan. (1930) «*Vida de Greta Garbo*, por César M. Arconada». *Heraldo de Madrid* (13 de febrero).

PORTELA, Antonio. (2003) «Greta y los poetas (la Generación del 27 y un mito del cine)». *Clarín*, 47, 11-18.

PORTELA, Antonio. (2013). *El mito de Greta Garbo en la Literatura Española e Hispanoamericana*. Tesis de Doctorado. Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123029/DLEH_Portelalopa_Gretagarboliteraturaespa%C3%B1olahispanoamericana.pdf

PULIDO MENDOZA, Manuel. (2009) *Plutarco de moda: La biografía moderna en España (1900-1950)*. Mérida. Editora Regional de Extremadura/Universidad de Extremadura

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1997) «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte». Carlos J. Gómez Blanco (coord..). *Literatura y cine. Perspectivas semióticas.* A Coruña. Servicio de Publicaciones de la Universidade da Coruña. 85-104.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.). (1997) *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona. Alba.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1998) *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona. Península.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.). (2000) *Prosa del 27. Antología*. Madrid: Austral.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana. (1991) «Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX». *Scriptura*, 6-7. 133-144.

ROZAS, Juan Manuel. (1979) «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27». *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 2. 251-269.

SALINAS, Pedro. (2007) *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid. Cátedra.

SANTONJA, Gonzalo. (1982) «César M. Arconada: Bio-Bibliografía». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. 47. 5-57.

SANTONJA, Gonzalo. (1989) *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona. Anthropos.

SERRANO ASENJO, Enrique. (2002) *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2000a) «Narradores vanguardistas, poetas de la historia». *Ínsula*, 646, 21-23.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2000b) «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista». Francis Lough (ed.). *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Bern. Peter Lang. 199-217.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2005) «Entre las sombras: César M. Arconada y la crítica cinematográfica». Mechthild Albert (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana. 457-477.

VILLANUEVA, Darío (ed.). (1983) *La novela lírica* (vols. I y II). Madrid. Taurus

WAUGH, Patricia. (2002 [1984]) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres. Routledge.