

**MODERNIDAD
LITERARIA Y
ESCRITORAS EN
EL CAMBIO
DE SIGLO**

MISCELÁNEA - RESEÑAS



ISSN-e 2174-2464

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/index>

Dirección

María Ángeles GRANDE ROSALES,
Universidad de Granada, España

Subdirección

Mario de la TORRE-ESPINOSA,
Universidad de Granada, España

Secretaría de redacción

Julia NAWROT, Universidad de
Granada, España

Jefatura de redacción

Ana LAGUNA MARTÍNEZ, Universidad
de Granada, España

Consejo de redacción

Antonio ALÍAS BERGEL, Universidad de
Granada, España

Paulo GATICA COTE, Universidade de
Santiago de Compostela, España

Belén TORTOSA PUJANTE, Université
de Strasbourg, Francia

Mitzi MARTÍNEZ GUERRERO,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Kamil SERUGA, Uniwersytet
Warszawski, Polonia

Angie HARRIS SÁNCHEZ, Universidad
de Granada, España

María BEAS MARÍN, Université Paris 8,
Francia

Directora honorífica

Alana GÓMEZ GRAY, Universidad de
Guadalajara, México

Comité de honor [enlace](#)

Comité científico [enlace](#)

Evaluadores [enlace](#)

Contacto

IMPOSSIBILIA. REVISTA INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
18071 GRANADA



E-MAIL: IMPOSSIBILIA@UGR.ES



DISTRIBUCIÓN

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA (EUG)
[HTTP://WWW.EDITORIALUGR.COM](http://www.editorialugr.com)

FOTO DE CUBIERTA: INTERVENCIÓN SOBRE LA
PINTURA *CICLISTA* (1927), DE MARUJA MALLO

*Impossibilia. Revista Internacional de
Estudios Literarios* es una publicación
semestral evaluada por pares.

Editada desde 2011 de forma ininterrumpida,
está dedicada a la difusión de resultados de
investigaciones y estudios originales sobre
estudios literarios, especialmente en el
ámbito de la Teoría y la Crítica cultural.

Indizada/evaluada en Web of Science
(Emerging Sources Citation Index), Fuente
Academica Plus, MLA – Modern Language
Association Database, DOAJ, DIALNET,
MIAR, Dulcinea, SJIFactor, SHERPA/
RoMEO, SUDOC, EBSCO. COPAC,
Redib WorldCat, Citefactor, Directory of
Open Access Journals, ERIHPlus, LATINDEX
(Catálogo v2.0).

SUMARIO CONTENTS

MONOGRÁFICO: MODERNIDAD LITERARIA Y ESCRITORAS EN EL CAMBIO DE SIGLO

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS Y SHARON UGALDE

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

pp. 01-08

M^a PAZ CEPEDELLO MORENO

EL SEMBRADOR SEMBRÓ SU SEMILLA (1923) DE ISABEL OYARZÁBAL DE PALENCIA: EDUCACIÓN, CUERPO Y MATERNIDAD

EL SEMBRADOR SEMBRÓ SU SEMILLA (1923), BY ISABEL OYARZÁBAL DE PALENCIA: EDUCATION, BODY, AND MATERNITY

pp. 09-21

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

INTERACCIONES CULTURALES Y LITERARIAS TRANSOCEÁNICAS PROMOVIDAS POR BLANCA DE LOS RÍOS EN EL CONTEXTO FINISECULAR

TRANSOCEANIC CULTURAL AND LITERARY INTERACTIONS PROMOTED BY BLANCA DE LOS RÍOS IN THE FIN-DE-SIÈCLE ERA

pp. 22-31

SHARON KEEFE UGALDE

LA VESTIMENTA EN LA POESÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE Y DE CONCHA MÉNDEZ

CLOTHING IN THE POETRY OF JOSEFINA DE LA TORRE AND CONCHA MÉNDEZ

pp. 35-46

CRISTINA JIMÉNEZ GÓMEZ

NARRACIÓN Y GÉNERO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE PREGUERRA '*PEREGRINOS DE CALVARIO*' (1928) DE LUISA CARNÉS

NARRATIVE AND GENDER IN LUISA CARNÉS' PRE-WAR SPANISH NOVEL PEREGRINOS DE CALVARIO (1928)

pp. 47-59

MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ

LA REPRESENTACIÓN DE LAS DOS ESPAÑAS EN *RETAGUARDIA* (1937), DE CONCHA ESPINA

THE REPRESENTATION OF THE "TWO SPAINS" IN CONCHA ESPINA'S RETAGUARDIA (1937)

pp. 60-73

MARÍA ISABEL NAVAS OCAÑA

JOSEFINA DE LA TORRE VS. LAURA DE COMINGES: UNA MUJER MODERNA EN LA ESPAÑA DE FRANCO

JOSEFINA DE LA TORRE VS. LAURA DE COMINGES: A MODERN WOMAN IN FRANCO'S SPAIN

pp. 74-89

MISCELÁNEA

JÁIROL NÚÑEZ MOYA

DE LA ÉTICA DE LA ESCRITURA A LA ÉTICA DE LA COMPASIÓN: PERTINENCIA CRÍTICA DE LA LITERATURA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

FROM THE ETHICS OF WRITING TO THE ETHICS OF COMPASSION: CRITICAL RELEVANCE OF LITERATURE IN CONTEMPORARY WORLD

pp. 90-104

SARA ZERROUTI HOLGUÍN

UNA VISIÓN CRÍTICA DE LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA EN LAS NOVELAS DE EVA BALTASAR

A CRITICAL VISION OF CONTEMPORARY MOTHERHOOD IN THE NOVELS OF EVA BALTASAR

pp. 105-117

MARTA SANTIAGO ROMERO

SUSURRANTES, EL LUGAR DE ENCUENTRO DEL SUSURRO Y DEL TEATRO TRANSMEDIA

SUSURRANTES, THE MEETING PLACE FOR WHISPERING AND TRANSMEDIA THEATER

pp. 118-130

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

NOTAS SUELTAS SOBRE EL “APROPIACIONISMO CRÍTICO” DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

NOTES ON JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ’S “CRITICAL APPROPRIATIONISM”

pp. 131-146

RESEÑAS

JAVIER SOTO ZARAGOZA

RESEÑA DE / *REVIEW OF:* NAVAS OCAÑA, ISABEL Y ROMERO LÓPEZ, DOLORES. (EDS.). (2023). *CIBERFEMINISMOS, TECNOTEXTUALIDADES Y TRANSGÉNEROS. LITERATURA DIGITAL EN ESPAÑOL ESCRITA POR MUJERES*. ALMERÍA-MADRID: EDITORIAL UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (EDUAL)-EDICIONES COMPLUTENSE.

pp. 147-149

GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

RESEÑA DE / *REVIEW OF:* VIÑAS PIQUER, DAVID, (ED.). (2023).

LA TEORÍA EN LA FICCIÓN LITERARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI. MADRID: IBEROAMERICANA. ISBN 978-84-9192-382-4.

pp. 150-153

ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN

RESEÑA DE / *REVIEW OF:* LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL (2022). *LOS POETAS DE PICASSO*.

MÁLAGA: UMA EDITORIAL. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

pp. 154-156

ALAIN ÍÑIGUEZ EGIDO

RESEÑA DE / *REVIEW OF:* ELIOS MENDIETA (2023). *MEMORIA Y GUERRA CIVIL EN LA OBRA DE JORGE SEMPRÚN*. MADRID: GUILLERMO ESCOLAR.

pp. 157-160


INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

MODERNAS, INTELECTUALES Y VINDICATIVAS.
CUESTIONAMIENTOS Y HETERODOXIAS EN LAS
ESCRITORAS DE LA EDAD DE PLATA
*MODERN AND VINDICATIVE INTELLECTUAL WOMEN.
QUESTIONING AND HETERODOXIES IN WOMEN WRITERS
OF THE SPANISH SILVER AGE*


BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS
Universidad de Córdoba

SHARON KEEFE UGALDE
Texas State University, San Marcos, TX, EE. UU.

lh2sadub@uco.es

 0000-0002-7085-6045

su01@txstate.edu

 0000-0002-1539-9582

Recibido: 09/11/2023

Aceptado: 18/11/2023

Con el título *Modernidad literaria y escritoras en el cambio de siglo* se brinda un monográfico que busca abrir nuevos enfoques y renovadoras orientaciones en los perfiles literarios y culturales de lo que fue el fin de siglo XIX y los comienzos del XX en las letras españolas a través de aportaciones, cuestionamientos y propuestas discursivas de autoría femenina.

El impulso de la modernidad y de las transformaciones socio-políticas y culturales del contexto finisecular, en medio una profunda revisión y replanteamiento de las estructuras nacionales, ofrece aún numerosos vacíos historiográficos así como olvidos y desatenciones enquistados que, desde los márgenes del canon y de la sistematización diacrónica establecida, contribuyeron significativamente al desarrollo intelectual de uno de los períodos más fecundos y poliédricos de la historia literaria nacional.

Para proyectar nuevas perspectivas exegéticas sobre los textos escritos por mujeres, además de las hermenéuticas hilvanadas desde las teorías literarias feministas, los estudios sobre autorías femeninas deben aprovechar propuestas como las de la proyección de los horizontes de expectativas y los de las experiencias de los receptores —Hans Robert Jauss (1986) y Wolfgang Iser (1987)— sobre referentes que vienen siendo recuperados en los últimos lustros puesto que aún quedan numerosas extensiones por examinar como ocurre en los casos de las escritoras de la Edad de Plata: Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Luisa Carnés, Isabel Oyarzabal, Federica Montseny, Ángeles Vicente, Blanca de los Ríos, María de la O Lejárraga, Lucía Sanchez Saornil, Josefina de la Torre, Caterina Albert, Sofía Casanova, María Teresa Roca de Togores, Elisabeth Mulder, Pilar de Valderrama o Ana María Martínez Sagi, entre otras.

La ampliación de marcos hermenéuticos proveerá renovadoras posibilidades de exploración de fuentes documentales primarias como las revistas literarias y los medios de comunicación escritos como crisoles significativos desde los que sumergirse en la construcción del pasado y en la recuperación de las voces y de las propuestas femeninas. Del mismo modo, las relecturas de las configuraciones de la historia literaria finisecular protagonizada por las mujeres han venido ampliando y ensancharán los marcos de referencia que, hasta la fecha, han marcado el devenir de los estudios literarios de género centrados en buena medida en la recuperación de las vidas y de las trayectorias literarias de las escritoras finiseculares como puntos de lanza para nuevas propuestas discursivas.

Si los discursos artísticos ordenan la realidad y hasta la crean, la producción literaria femenina del cambio de siglo desde el XIX al XX y sus evoluciones hasta el estallido de la guerra civil española implica una cosmovisión del mundo que manifiesta panorámicas y paradigmas diferentes a los hegemónicos, como se viene manifestando a través de un extenso muestrario de subversiones, referentes heterodoxos, críticas y dialécticas que tratan de cuestionar los roles impuestos, de reivindicar nuevos espacios y derechos para las mujeres y de analizar los textos de mujer a través de las heterodoxias y de las rupturas con respecto a los modelos y códigos establecidos. Con el cambio de milenio, la crítica feminista viene aportando estudios que persiguen ensanchar los horizontes de acción femeninos preconfigurados desde el patriarcado, de ofrecer otros exámenes y supuestos con respecto a algunas de las controversias más candentes y debatidas de su tiempo y de litigar con los conflictos latentes y acumulados en la construcción del contexto finisecular desde una perspectiva de género, con atención a las proclamas lanzadas negro sobre blanco por las escritoras de aquel tiempo.

Con la entrada del nuevo siglo XXI se viene dilatando la cartografía literaria de la Edad de Plata con relevantes aportaciones sobre empresas que abrieron campos en la acción literaria y artística finisecular para las mujeres como la Residencia de Señoritas (1915) dirigida por María de Maetzu (Vázquez Ramil, 2012) o el Lyceum Club Femenino (Marina y Rodríguez de Castro, 2009) en el ámbito intelectual y cultural; o las propuestas lanzadas desde colectivos como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), la Unión de las Mujeres de España (UME), el Consejo Feminista de España, la Cruzada de mujeres españolas y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e hispanoamericanas en una esfera con mayor énfasis en las vindicaciones políticas y sociales. Estudios como los de Gómez Blesa (2019), Susan Kirkpatrick (2003), Shirley Mangini (2001), Neus Samblancat (2006), Purificació Mascarell y Verónica Zaragoza

(2022) y Catherine Bellver (2001) han esclarecido cómo las escritoras e intelectuales de este periodo abrieron resquicios a nuevas formas de ser y de estar femeninas en la sociedad mediante el trabajo y el estudio en nuevos espacios pedagógicos y científicos, el desarrollo de prácticas deportivas incipientes, la adquisición de nuevos hábitos cotidianos como el del fumar, nuevas formas de vestir, de bailar y de peinarse, la afición por nuevas manifestaciones artísticas como el cine y la fotografía, el gusto por viajar y por conocer nuevos espacios, la dedicación a esferas hasta ahora ignoradas como las corresponsalías de guerra... acciones y nuevas realidades que supusieron la ruptura con los horizontes preservados para ellas y el hallazgo de que existían otras perspectivas personales y colectivas para las mujeres que hacían posibles incipientes dimensiones más radicales, rebeldes y extraordinarias. A su lado, se han venido proyectando estudios sobre la labor de traducción emprendida por este conjunto de escritoras (Romero López, 2016) y se han abierto cauces de investigación en el entorno de la hemerografía y de la prensa periódica (Romero López y Ehrlichter, 2021; Servén y Rota, 2013), entre otros muchos de las vertientes hermenéuticas que están desplegando accesos al conocimiento de la literatura escrita por mujer de aquel transformador y genuino periodo cultural.

La reivindicación de derechos y la construcción de nuevos modelos de mujer emergen en el ámbito artístico como axiomas desde los que denunciar la posición marginal en la que se encontraba el género femenino del fin de siglo, como ejemplificó en buena parte de su obra narrativa Carmen de Burgos y en sus creaciones artísticas Maruja Mallo y Remedios Varo. El amplio conjunto de escritoras que se dieron a conocer en el periodo intersecular cuyos logros se proyectaron hasta el alzamiento militar de 1936 crearon conciencia de apertura en las relaciones de género y en los cambios sociales, laborales, políticos, artísticos y culturales del fin de siglo.

En este sentido, la investigación de M.^a Paz Cepedello desgrana parte de la trayectoria biográfica y literaria de Isabel Oyarzábal Smith con objeto de revelar cómo, desde el umbral de su credo ideológico, se puede percibir la atención prestada a temas alejados de la geografía argumental femenina al uso como los científicos o los políticos y otros que, siguiendo la estela de las escritoras de la segunda mitad del XIX, las autoras finiseculares comenzaron a vindicar como los culturales y los pedagógicos.

Aplicando concepciones sustentadas en lo que se viene denominando marcas de feminidad allegadas a los feminismos de la diferencia, M.^a Paz Cepedello demuestra cómo en la novela *El sembrador sembró su semilla* de Oyarzábal se aprecian rasgos argumentales que atestiguan caligrafías de la feminidad en relación con las dimensiones simbólicas del cuerpo, de la educación, de la sexualidad y la identidad de sus protagonistas.

Isabel Oyarzábal construye personajes femeninos elaborados desde los prismas de la mujer moderna significativamente visibles en el caso de su protagonista narrativa. Su personaje, además de guardar simetrías biográficas con la propia escritora, se modela como figura aislada y solitaria que busca la propia independencia personal ejemplificando un manifiesto antecedente de lo que luego se verá en la narrativa escrita por mujer posterior. El conjunto de reflexiones sobre esta novela se centra en aspectos esenciales para la conformación de la identidad de las mujeres desde el feminismo de la diferencia, algunos de cuyos palpables exponentes pueden encontrar gérmenes en la obra de Oyarzábal Smith tales como una trama estructurada en torno al embarazo y sus consecuencias físicas y anímicas para la protagonista, la asunción de una maternidad

responsable como primera toma de conciencia de carácter feminista, la condición de objeto al que se ve reducido el personaje principal contra el que pretende sublevarse, eliminar la ignorancia de las mujeres como primer gozne para acabar con la impotencia y los menosprecios sufridos por el despotismo patriarcal y tomar conciencia de las diferencias sexuales como factor identitario inmanente y primario para transformar las relaciones intergenéricas.

Los valores y significados del vestuario para las Sinsombrero a través del arte lírico de Josefina de la Torre y de Concha Méndez constituye el objeto de estudio de la aportación de Sharon Keefe Ugalde. Ambas escritoras son representativas de la iconografía de la mujer moderna tanto en su devenir existencial como en su práctica creativa además de demostrarlo en sus activas ocupaciones profesionales, sus aficiones viajeras y sus deseos de independencia, de emancipación y de transgresión con respecto a las normas de comportamiento femenino tradicionales perceptibles en las sucintas biografías sintetizadas en el cuerpo del trabajo.

Más allá del poder y vindicación de la palabra y de la acción pública, las jóvenes escritoras de comienzos del siglo XX expresaron su modernidad a través de la semiótica de la indumentaria evidente en la conocida reacción del sinsombrerismo encabezado por Maruja Mallo que alcanzó una extensa controversia en el Madrid de entonces.

En el discurso poético de Josefina de la Torre y de Concha Méndez se aprecia un nuevo valor simbólico y liberador de la indumentaria, al igual que ocurrió con otras temáticas de la vanguardia. A través de libros como *Versos y estampas* y *Poemas de la isla*, Sharon Keefe revela cómo se representó la esfera femenina en Josefina de la Torre por medio del vestuario y acciones relacionadas con el arte del vestir, desde una naturaleza de timidez y dependencia de sus primeras obras hasta el atrevimiento en la deconstrucción de nombres y actitudes por las indisciplinas subyacentes con respecto a los códigos de poder en obras posteriores aunque taraceadas con una actitud de moderación.

Con mayor arraigo y desenvoltura, la modernidad femenina es manifiesta en las prendas con las que Concha Méndez caracteriza a sus figuras líricas con atuendos osados vinculados al deporte, a la aviación y a la natación como emblemas de una mujer emancipada, intrépida y libre que rompe con los modelos de la madre-esposa recluida en el ámbito del hogar, por lo que contrastan con los de Josefina de la Torre. Bufandas, bañadores, faldas plisadas... así como rechazo de prendas vinculadas a la feminidad ejemplifican las atrevidas imágenes de mujeres que aceptan su sexualidad y hacen gala de su libertad y de adueñarse de su destino, tal y como se colige por la indumentaria con la que Concha Méndez delinea a sus protagonistas poéticas.

Cristina Jiménez examina una de las primeras aportaciones narrativas, *Peregrinos de Calvario*, de Luisa Carnés, una escritora olvidada y apartada del canon por motivos de género y de clase. Esta novela podría catalogarse como obra de aprendizaje en su proceso constructivo, puesto que en su armazón se ensayaron motivos y personajes que luego perfeccionará en obras posteriores.

El conjunto narrativo engarza con procedimientos de las vanguardias y del neorrealismo. En relación con este último prisma, los relatos se construyen sobre protagonistas marginadas y sobre referentes argumentales vinculados con la pobreza, la desigualdad social y el desamparo en el contexto histórico de su publicación en 1928. El vanguardismo se muestra en la ambigüedad con la que se establece el

cronotopo narrativo, el fragmentarismo constructivo de las tres historias que arman el volumen, la multiplicidad de puntos de vista con los que se juega con narradores y autores que hacen del relato una novela polifónica, el recurso a la dimensión metaficcional.... Estrategias y técnicas convenientemente glosadas e ilustradas en el cuerpo del trabajo.

Por otra parte, estos relatos ofrecen marcados signos de concienciación de género, dado que en sus urdimbres aparecen imágenes de mujeres que cuestionan los horizontes androcéntricos establecidos sobre temáticas como las de la maternidad, el matrimonio, las injusticias sociales, el mercado laboral fuera de la esfera doméstica... según se desprende de los análisis sobre las tramas y los personajes de la obra enjuiciada.

Retaguardia (1937), novela escrita por Concha Espina, es el objeto de estudio de María Álvarez. Además de situar a la autora en su contexto y de subrayar la marginación de su obra desde el punto de vista de la crítica actual en paragon con la importancia y reconocimiento disfrutados en su época, la investigadora explica algunos de los motivos del cambio ideológico sufrido por la escritora santanderina a partir de exégesis proyectadas sobre *Retaguardia*, pieza novelesca con un fuerte componente autobiográfico desde la que se pueden rastrear particularidades de su pensamiento, su visión de la guerra civil y connotaciones de su ideario.

El relato ofrece una panorámica personal sobre un cúmulo de circunstancias personales que la marcaron en plena guerra civil a través de acusaciones sobre las atrocidades cometidas por los republicanos, su defensa del alzamiento franquista y su alegato de los dogmas falangistas. Mediante relevantes glosas se abordan cuestiones presentes en el relato en el ámbito de la educación de la mujer, el papel esencial de la religión en la reconstrucción de la nación, la crítica a algunos de los postulados socialistas y la defensa de la vuelta al imperialismo como solución a la desigualdad.

En *Retaguardia* se revela la fractura social entre las dos Españas con la exaltación de las bondades presentes e históricas de la ideología del bloque nacional y las perversidades y ruinas generadas por los paradigmas republicanos. En las dialécticas entre los dos bandos, Concha Espina claramente se alinea con la retórica falangista en su defensa de la religión, sus críticas a las impiedades republicanas y la postulación de nuevos modelos de conducta femeninos trazados desde la moral conservadora, según se argumenta con precisión en esta aportación.

Josefina de la Torre como modelo de mujer moderna en el dominio de la Edad de Plata constituye el punto de partida de Isabel Navas. Después de abocetar una relevante síntesis de los logros y transformaciones alcanzados por las escritoras argentadas en una progresiva apertura hacia nuevas ocupaciones laborales, incipientes formas de ocio, de vida y de actuación pública y agitadoras acciones simbólicas vindicativas, Navas Ocaña deslinda los logros femeninos de aquel tiempo en la figura de Josefina de la Torre, puesto que su acción es representativa de los nuevos iconos de mujer vanguardista por aficiones, formación y frecuentación de espacios, actos y actuación pública. Se repasan con detenimiento sus aportaciones líricas, su protagonismo en el incipiente dominio del cinematógrafo y sus relaciones sentimentales con varios intelectuales de su tiempo. Con todo, la geografía personal y el activismo de Josefina de la Torre sufrió los reveses comunes al resto de congéneres del 27 con la cerrazón y represión de la dictadura franquista y su asiento en suelo nacional.

Además de glosar sus filiaciones ideológicas con el republicanismo y el falangismo, se explica el cambio de su práctica literaria desde la poesía, donde había alcanzado reconocimiento, hacia otros géneros como el narrativo o el teatral y otras manifestaciones artísticas como el cine, donde fue conocida con el pseudónimo de Laura de Cominges, cambio nominal que, no obstante, no le impidió perseverar a través de su obra y acción en su lucha por lograr una sociedad más equitativa a pesar de las directrices regresivas franquistas. Estas realidades se atestiguan mediante el estudio de varias de sus novelas como *Idilio bajo el terror* (1938), *María Victoria* (1940), *La rival de Julieta* (1940), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *El enigma de los ojos grises* (1938), entre otras. Todas ellas muestran signos de la ideología de su autora y tipologías de mujeres modernas y activas, aunque en segunda línea por detrás del protagonismo masculino en consonancia con la ideología franquista.

Estas obras, calificadas como novelas “cinematográficas”, muestran su atención y atracción hacia el arte de la cinematografía, donde la artista canaria desarrolló una intensa labor como adaptadora de guiones y actriz secundaria en papeles de antagonista que encajaban con su condición de mujer moderna frente a los estereotipos femeninos impuestos por el régimen dictatorial. Su relación con el celuloide, según concluye Isabel Navas, fue historizada en *Memorias de una estrella*, obra en la que se refiere su visión de la mujer y su decepción y crítica respecto al mundo arte cinematográfico.

En el conjunto de planteamientos innovadores perceptibles en las propuestas literarias de las escritoras de la Edad de Plata, las autoras trascendieron las temáticas hegemónicas del contexto finisecular y aportaron su particular visión acerca del conjunto de crisis y males que agudizaron la conciencia crítica de la nacionalidad española. En este momento aparecieron las primeras corresponsales de guerra como Carmen de Burgos, Teresa de Escoriaza y Sofía Casanova. A su lado, en el ámbito internacional las escritoras finiseculares se preocuparon por los problemas coloniales y el de las relaciones internacionales desde fundamentos femeninos. Casos como los de Concepción Gimeno de Flaquer, Eva Canel o Blanca de los Ríos, entre otras muchas, son reveladores de la participación femenina en las controversias tendidas en la cuestión hispanoamericana en un momento donde comenzaron a reconsiderarse y restituirse los entrelazamientos entre las dos orillas del Atlántico.

El trabajo “Interacciones culturales y literarias transoceánicas promovidas por Blanca de los Ríos en el contexto finisecular” analiza la fértil labor hispanoamericanista desarrollada por Blanca de los Ríos en un cronotopo en el que se comenzaron a tender puentes y a buscar la promoción de redes históricas y contextuales entre España y los países sudamericanos. En el caso de la escritora sevillana no sólo fue esencial su dirección de la revista *Raza española* (1919-1930) como crisol de recepción y de difusión de idearios sobre los vínculos hispanoamericanos, sino también sus discursos y actos públicos en los que sustentó las ligaduras de la raza, la cultura y la historia así como los de la lengua, la religión y las costumbres, entre otras muchas, como células unitivas transnacionales. Blanca de los Ríos planteó un amplio muestrario de argumentos con objeto de rehabilitar las transacciones y afinidades entre España y la jóvenes repúblicas sudamericanas, criticando a su vez los discursos europeos sobre la leyenda negra española y los deseos de dominio del bloque anglosajón sobre el continente americano en su totalidad, orientaciones que para la autora sevillana pretendían debilitar el espíritu nacional, aún en crisis tras el desastre del 98, y generar hostilidades entre España y las repúblicas americanas.

Además de analizar algunos de los discursos y conferencias más significativas de Blanca de los Ríos, Blas Sánchez estudia el valor simbólico del apenas conocido libro *Pro Patria* coordinado por la escritora sevillana con la intención de promocionar la riqueza nacional y atraer el turismo americano a España. Con él se querían ensalzar no sólo los lazos españoles en el continente americano, sino también los beneficios mutuos del turismo para los intercambios comerciales y para el conocimiento de las culturas transnacionales imprescindibles para el progreso y la generación de estímulos colaterales entre los dos territorios.

Finalmente, se resalta otro opúsculo firmado por De los Ríos donde se defiende etimológicamente el significante “Hispanoamericana” para la exposición de Sevilla de 1929 frente a otros vocablos, con el fin de reforzar una visión positiva de España en las antiguas colonias y de defender el amplio legado español y los lazos de confraternización existentes de España con todos los países hispanoamericanos.

Con este monográfico se ha procurado abrir nuevas vías para la investigación de los estudios literarios de género en el periodo finisecular. Sin embargo, aún quedan numerosos resquicios para ser escrutados que contribuirán a seguir desvelando las contribuciones femeninas al amplio caudal literario y artístico del periodo, como queda de manifiesto por la desatención que aún sufren escritoras como Ángela Barco, Adela Carbone, María del Pilar Contreras de Rodríguez, Teresa Mañé (Soledad Gustavo), Gloria de la Prada o Ángela Graupera, entre otras muchas. Se hacen necesarios nuevos accesos al estudio de nuevos códigos y de renovadoras formas de expresión artística, no miméticas, que se sirvieron del hibridismo, de la fragmentación y de las interacciones discursivas para promover diálogos interartísticos como ejes para la búsqueda de vanguardistas fórmulas creativas y de renovadores relieves plásticos y objetos artísticos, siguiendo el ejemplo planteado por Cristina Jiménez o las prácticas creativas de autoras como Lucía Sánchez Saornil, Maruja Mallo, Remedios Varo o Marga Gil Roësset.

En el ámbito de la hemerografía y de la prensa aún quedan pendientes de bosquejar no sólo muchas revistas literarias y feministas aparecidas en este tiempo sino también encrucijadas críticas desde las que abrir cauces para el estudio de las iniciativas femeninas en este ámbito. Todo ello se convertirá en campo fértil y superficies epistemológicas productivas desde las que se lanzarán progresivas revelaciones que contribuirán a facilitar el conocimiento de las redes de acción y de las interacciones entre hombres y mujeres, detectar las relaciones literarias interpersonales de las escritoras y de estas con el género masculino, cuestionar la condición social y jurídica de las mujeres, recabar nuevos datos sobre el asociacionismo y los círculos culturales femeninos, recobrar nombres propios olvidados en la actualidad y, con todo ello, ayudar a calibrar con equidad las poliédricas dimensiones de las repercusiones de las iniciativas culturales, artísticas y literarias femeninas en el público lector y en el contexto socio-cultural del período.

Referencias bibliográficas

BELLVER, Catherine. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press.


- GÓMEZ BLESA, Mercedes. (2019). *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.
- ISER, Wolfgang. (1987). *Acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- KIRKPATRICK, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- MANGINI, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MARINA, José Antonio, y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MASCARELL, Purificació y ZARAGOZA, Verónica. (2022). "Canon, género y escritura: el rescate de las mujeres de la Edad de Plata española", número monográfico de *Impossibilia*, 23.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores. (ed.) (2016). *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Madrid: Escolar y Mayo.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores y EHRLICHTER, Hanno. (2021). *Mujer y prensa en la Modernidad: dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*. München: AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft.
- SAMBLANCAT MIRANDA, Neus, (ed.) (2006). "Modernas y Vanguardistas 1900-1939", número monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671.
- SERVEN, Carmen y ROTA, Ivana. (eds.) (2013). *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. (2012). *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal.

EL SEMBRADOR SEMBRÓ SU SEMILLA (1923), DE ISABEL OYARZÁBAL DE PALENCIA: EDUCACIÓN, CUERPO Y MATERNIDAD

EL SEMBRADOR SEMBRÓ SU SEMILLA (1923), BY ISABEL
OYARZÁBAL DE PALENCIA: EDUCATION, BODY, AND
MATERNITY

MARÍA PAZ CEPEDDELLO MORENO
Universidad de Córdoba

fe2cemom@uco.es

 0000-0002-0480-4394

Recibido: 26/04/2023

Aceptado: 07/10/2023

Resumen

El objetivo de este trabajo es poner de manifiesto los elementos que la novela de Oyarzábal, *El sembrador sembró su semilla* (1923), presenta para reivindicar un tratamiento diferente del cuerpo femenino vertebrado a partir del motivo temático de la maternidad. La autora había practicado la escritura desde 1907 y la fama le llegó con el seudónimo de Beatriz Galindo, con el que firmaba los artículos que publicaba en el diario El Sol. Desde estos primeros años, Isabel Oyarzábal se muestra especialmente preocupada por la educación, las desigualdades entre sexos y el feminismo. En esta línea de denuncia se encuentra la novela cuyo estudio pretendemos abordar, centrada en la educación, la sexualidad y su implicación en la maternidad. Con ello se persigue demostrar que la escritora recoge en este texto presupuestos e ideas que serán objeto de amplia reflexión varias décadas después de la mano del feminismo de la diferencia.

Palabras clave: Isabel Oyarzábal, novela corta, cuerpo femenino, educación, maternidad.

Abstract

The aim of this work is to highlight the elements that Oyarzábal's novel, *El sembrador sembró su semilla* (1923), presents in order to claim a different treatment of the female body forged by motherhood. The author had been writing since 1907 and her fame came through the pseudonym Beatriz Galindo, a name she used to sign the articles she published in the El Sol newspaper. Since these early years, Isabel Oyarzábal has been especially concerned about education, gender gaps and feminism. It is under this framework of denouncement that we find the novel whose study we intend to address, focused on education, sexuality and its involvement in motherhood. We intend to show that the writer reflects upon ideas that will be the subject of extensive reflection several decades later by the Feminism of Difference movement.

Keywords: Isabel Oyarzábal, Novella, Female Body, Education, Maternity.

Introducción

La figura de Isabel Oyarzábal de Palencia ha recibido una atención creciente en los últimos años, en el contexto de esa labor necesaria de recuperación de voces de mujeres que dedicaron su vida y parte de su obra a la explicación y reivindicación del papel de la mujer en el devenir histórico.¹ La labor de esta intelectual ha interesado especialmente en su dedicación periodística y autobiográfica pero su obra no ha sido objeto de un estudio de conjunto (Paloma, 2022: 139), entre otras razones por la dispersión de esta, y menos aún ha interesado su escasa pero significativa obra de ficción entre la que se encuentra el texto que abordaremos en este trabajo.²

Isabel Oyarzábal fue una mujer polifacética que transitó por diversas ocupaciones como consecuencia de su inquietud intelectual y de las posibilidades que se le abrieron por su formación y posición social. Así, dedicó parte de sus esfuerzos a la interpretación, en su deseo de ser actriz, pero pronto desecharía este objetivo para centrarse en el periodismo, la traducción y el cultivo de diversos géneros literarios, entre los que destaca la narrativa y el teatro. Por otra parte, la desahogada situación económica que disfrutó desde niña y el hecho de tener una madre escocesa, que no solo permitió sino que impulsó intensamente el ansia de independencia de Oyarzábal, explica que alcanzara puestos como el de inspectora de trabajo y que fuera la primera mujer Embajadora de la República Española en Suecia junto a Alexandra Kollontay, que lo fue de Rusia (Lizarraga, 2011: 40).

Paz Torres (2009: 57) propone una división en cuatro periodos de la biografía de la autora que nos ocupa, a saber: 1878-1918, 1918-1931, 1931-1939 y 1939-1974, etapas que transcurren en distintos lugares geográficos y, por tanto, diferentes contextos históricos. El primer periodo se inicia en Málaga, donde Oyarzábal nace y pasa sus primeros años de vida, pero antes de que finalice esta etapa, en 1906, la escritora se traslada a Madrid donde, por esos años, está surgiendo un importante movimiento de reivindicación feminista al amparo de sindicatos, movimientos asociacionistas y partidos políticos como el PSOE. En el año 1918 se inicia el segundo periodo en el que, como señala Olga Paz Torres:

se admite, por el Estatuto del Funcionario, el acceso de la mujer a la función pública, y en el que Isabel Oyarzábal empieza su militancia en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), de la que llega a ser presidente. Más tarde, en 1926, es vicepresidente del Lyceum Club, al lado de Victoria Kent y María de Maeztu. Esta institución supone un gran avance en la cultura y liberación de las mujeres de la época, aunque fuertemente criticado por los sectores conservadores, y especialmente por la Iglesia (Paz, 2009: 58).

Justamente en esta etapa, que transcurre esencialmente en Madrid, y antes de que su implicación política con el Partido Socialista se materialice en su presentación como

¹ La figura de Isabel Oyarzábal ha interesado, especialmente, a los historiadores quienes han ofrecido algunas referencias ineludibles para acercarse a la figura de la escritora como Rosa María Ballesteros García (2002), Giuliana Di Febo (2009) o Emilio Ortega Berenguer (2021), entre otros.

² Al respecto de los trabajos biográficos de la autora, caben destacar los que Amparo Quiles Faz (2013, 2014) y, en menor medida, Concepción Bados Ciria (2010) le han dedicado.

candidata a la Cortes Constituyentes (1931) —hito que marca el inicio del tercer periodo de su trayectoria biográfica—, aparece publicado el texto narrativo objeto de este estudio. Antes de ocuparnos de él vale aclarar que estos años están marcados por una intensa actividad de colaboración con los principios de la República que se ve truncada en 1939, año de inicio de la cuarta y última etapa, cuando ha de marchar al exilio donde continuará con la lucha por los derechos de la mujer, a nivel social, y del que nunca regresará.

Amparo Hurtado, al ocuparse de las escritoras del noventa y ocho en el quinto volumen colectivo coordinado por Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española* (1998), señala que en el panorama literario español del primer tercio del siglo XX es posible reconocer dos grupos de autoras con planteamientos ideológicos y socioculturales distintos aunque su dedicación al mundo de las letras, en términos cronológicos, no dista tanto.³ Las integrantes del primer grupo, entre las que se encuentra Isabel Oyarzábal, a juicio de Hurtado (1998: 142-144), se caracterizan, entre otros rasgos, por comenzar a publicar antes de que finalizara la Primera Guerra Mundial si bien el periodo más importante de su actividad narrativa se desarrolla en la década de los veinte, cuando la mayor parte de ellas ya había contraído matrimonio y rondaba o superaba los cuarenta años.

Más allá de las cuestiones ideológicas que unen, en mayor o menor medida, a las integrantes de ambos grupos, se vislumbra una serie de conexiones en el ámbito literario entre las que destacan, por un lado, la concepción del arte como instrumento que más que imitar el mundo habría de reflejar la colisión entre sujeto y realidad y, por otro, el gusto por la nouvelle frente a la novela extensa decimonónica. Tal y como indica José Carlos Mainer, la poética de la novela corta se sustentaba sobre una trama lineal y nítida, centrada en un fragmento de vida, pocos personajes, intensificación del tiempo y el espacio y la concentración de la tensión narrativa en aras de la sorpresa final (Mainer, 1995: 15). Aunque los temas tratados por las escritoras de esta generación en la novela corta también supusieron, en cierta medida, una novedad —se vislumbra ya una corriente feminista—, lo cierto, como recuerda Hurtado (1998: 152), es que las historias planteadas en los textos resultan mucho menos avanzadas y más convencionales de lo que cabría esperar en mujeres con trayectorias vitales tan poco frecuentes.

En el marco de este contexto histórico y literario Isabel Oyarzábal publica *El sembrador* sembró su semilla en el año 1923. Apenas dos años antes había visto la luz *El alma del niño, consejos de una madre para la educación de los hijos. Ensayos de psicología infantil*, un tratado sobre la infancia que había constituido objeto de reflexión de las primeras colaboraciones de la autora en el diario *El Sol* bajo el pseudónimo de Beatriz Galindo, nombre que también utilizaría para las dos obras mencionadas.⁴

³ Amparo Hurtado (1998: 142-143) incluye entre las novelistas del primer grupo, además de a Oyarzábal Smith, a Carmen de Burgos, Concha Espina, Sofía Casanova y *Gregorio Martínez Sierra* (María de la O Lejárraga). El segundo grupo estaría integrado por Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, María Teresa León, Sara Insúa, Elisabeth Mulder, Zenobia Camprubí, Federica Montseny, Victoria Kent y Rosa Chacel, entre otras.

⁴ Nuria Capdevila-Argüelles (2017: 67-70) recuerda la importancia no solo de este diario en particular sino la que el mundo periodístico, de las revistas y las publicaciones cortas tuvo para el desarrollo de la autoría de las mujeres a principios del siglo XX. Este contexto unido al momento boyante de la industria editorial y cultural en España permitió a las feministas de estos años constituirse en generación.

Estos primeros libros, que pertenecen a géneros diferentes, están vinculados por el abordaje que ambos llevan a cabo de temas políticos, científicos y culturales axiales en la década de los veinte y que se extenderán en los años de la República. Desde distinto lugar la figura materna emergerá como el centro del problema de la regeneración nacional y, además, la ignorancia se contemplará como el gran obstáculo para el crecimiento de la mujer. Así, según Capdevila-Argüelles:

La mujer se va definiendo en estos dos textos como el ente que puede resolver el conflicto entre tradición y modernidad. [...] Sus ideas sobre la capacitación para la maternidad y vinculación de la mujer con tierra y naturaleza apoyan para ella la no cosificación de la mujer sino su papel decisivo en la regeneración de la patria y la creación de un nuevo Estado en el que ambos sexos se respeten en su diferencia siendo a la vez iguales ante la ley que garantiza su bienestar. (Capdevila-Argüelles, 2017: 75-76)

El sembrador sembró su semilla es uno de los textos menos estudiados de Isabel Oyarzábal y constituye, a nuestro modo de ver, un relato singular en el tratamiento temático y formal de ciertas cuestiones que van a tener un extraordinario desarrollo en la teoría literaria feminista de la segunda mitad del siglo XX. Así, vista como una novela precursora y anticipada a su tiempo, el análisis que llevaremos a cabo se propone demostrar esta consideración que sostenemos de la segunda publicación de la autora malagueña y permitirá vislumbrar hacia donde habría de dirigirse la escritura de mujeres a medida que avanza el siglo XX.

Este trabajo de investigación se desarrollará siguiendo una metodología cuyos procesos discurrirán en dos sentidos: un proceso hipotético-deductivo que permita derivar reflexiones generales sobre la configuración del texto de Isabel de Oyarzábal y el abordaje de su análisis, aunque por razones de claridad y coherencia en la argumentación, el estudio avanzará siguiendo un orden deductivo, de modo que, desde los aspectos teórico-literarios generales de carácter feminista aplicados al estudio del texto narrativo, se llegue al análisis del relato que nos ocupa. Así pretendemos evitar que el proceso de investigación caiga en un apriorismo no deseable.

Esta metodología evidencia una zona de intersección fundamental, que constituirá la base teórica como práctica de la investigación: *El sembrador sembró su semilla* constituye un hecho literario contextualizado en un marco espacio-temporal muy concreto que es susceptible de explicarse y analizarse a partir de determinados presupuestos de carácter teórico-literario, como el feminismo de la diferencia entre otras corrientes, cuyo desarrollo tuvo lugar muchos años después del nacimiento del texto literario objeto de este trabajo. Así pretendemos demostrar el carácter precursor de este relato y su repercusión potencial en la representación de la maternidad, el cuerpo y la sexualidad femeninas.

Planteamientos teóricos

Las diversas aproximaciones que hemos llevado a cabo a la escritura de mujer (Cepedello Moreno, 2004, 2005, 2007, 2014, 2020 y Hermosilla y Cepedello, 2013, 2023) han

partido de la consideración de que es posible detectar en estas creaciones lo que se ha dado en llamar, no sin polémica, marcas de “feminidad”, entendiendo por tales una serie de rasgos temáticos y formales que la ginocrítica, desde Virginia Woolf, se ha esforzado por tipificar con más o menos fortuna. De esta tarea y de sus frutos dio buena cuenta Alicia Redondo, quien destaca, entre todas las singularidades recabadas de esta pretendida escritura de mujer —selección de asuntos, configuración de personajes, lugar de enunciación elegido, etc.—, su capacidad para “mostrar el mundo visto a través de un yo femenino sujeto” (Redondo, 2009: 36). En este sentido, el texto del que vamos a ocuparnos proporciona una singular plasmación de la vivencia de la maternidad en el primer cuarto del siglo XX, determinada por unas circunstancias sociales, políticas y, especialmente, culturales, que es pionera en tanto tema literario y punto de partida de un fructífero desarrollo muchos años después.⁵ El texto de Oyarzábal, además, se erige, en cierta medida, sobre un contenido de carácter autobiográfico, al que nos referiremos sucintamente en el análisis, y esto explica el uso que la autora hace del lenguaje para contar lo vivido, lo sufrido, lo experimentado.

El feminismo francés de la diferencia, encabezado por la triada Cixous, Irigaray y Kristeva, había insistido, desde distintos puntos teóricos de partida, en la configuración binaria del discurso hegemónico donde lo femenino se identifica con la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público (Cixous, 1995: 13-14). Acabar con este sistema de opuestos, donde el cuerpo es un negativo especular femenino, precisaría del cultivo de una escritura alejada de la lógica falocéntrica, que margina lo femenino, y donde “las mujeres deben representarse al margen del Orden Simbólico” (Hermosilla y Cepedello, 2013: 261). El primer paso para alcanzar este objetivo es escapar de la condición de objeto, al que la tradición literaria ha condenado a las mujeres, para alcanzar la de sujeto pues solo en esta posición es posible enunciar el mundo desde un lugar diferenciado.

Los planteamientos de Rosi Braidotti (2004), herederos del feminismo de la diferencia y especialmente de los postulados de Luce Irigaray, no abandonan el problema de la identidad y parten de la base biológica de la diferencia de los sexos y su proyección política. La pensadora hace hincapié en que la teoría feminista, lejos de ser un tipo reactivo de pensamiento, expresa el deseo de ser de las mujeres, es decir, su necesidad de postularse y construirse discursivamente como sujetos, esto es, “no como entidades desincardinadas sino, más bien, como seres corpóreos y por tanto sexuados” (Braidotti, 2004: 40). Para ello se hace necesario redefinir la noción del sujeto “mujer” para lo que, a juicio de Adrienne Rich (1976, 1985) habría que llevar a cabo una nueva evaluación de las raíces corporales de la subjetividad que supondría el rechazo del sujeto cognoscente, universal y neutro, lo que equivale a decir varón.⁶ En el marco de esta concepción el cuerpo se revela como eje de intersección entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico en el que el sujeto, femenino, se arraiga porque desde este lugar es posible hablar con autoridad, como mujeres. El cuerpo se concibe,

⁵ Interesa recordar que compartimos con Milagros Rivera (1998) la idea de que es posible *Nombrar el mundo en femenino*, esto es, introducir en la escritura un nuevo punto de vista alejado de los valores patriarcales.

⁶ Esta concepción del cuerpo ha sido postulada también por Patrizia Violi (1991) quien insiste en su importancia en la redefinición de subjetividad que persigue ciertos sectores de la teoría feminista.

de este modo, como elemento que hay que reclamar, y no trascender, para que sea posible conectar pensamiento y lenguaje. Escribe Braidotti:

Repensar el cuerpo como nuestra situación primaria constituye el punto de partida de la vertiente epistemológica de la política de localización, la cual apunta a elucidar el discurso producido por las feministas femeninas. En otras palabras, la identidad y la subjetividad son momentos diferentes en el proceso de definir una posición de sujeto (Braidotti, 2004: 40).

Desde el feminismo de la diferencia, especialmente en la segunda generación de pensadoras, el cuerpo se concibe como una estructura compleja de la subjetividad con múltiples funciones y, del mismo modo, como la capacidad humana de ir más allá de cualquier variable dada –clase social, raza, sexo, nacionalidad, etc.– aunque resulte inevitable estar situado dentro de ellas. Dice Braidotti (2004: 43) que el cuerpo ha de entenderse como una superficie de significaciones donde se superponen la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje. Desde este marco conceptual se antoja útil asomarse al texto de Isabel Oyarzábal quien, precursoramente, ofrece un tratamiento singular del cuerpo femenino porque la protagonista emerge como sujeto que decide sobre este.

Vinculado con esta concepción de la subjetividad y la corporeidad van a estar el tema de la sexualidad, de manera tangencial, y el de la maternidad, de manera rotunda, a los que apunta el título de la novela que nos ocupa. Durante siglos el estatus de la figura materna apenas había variado: la mujer, dependiente del varón, se veía útil y responsable frente a los hijos a los que amaba de un modo más o menos posesivo. No obstante, desde finales del siglo XIX, la madre, en tanto personaje narrativo, se ha ido enriqueciendo con nuevos matices, y la figura protagonista de *El sembrador sembró su semilla* supone una significativa aportación a otras maneras de configurar la figura materna en el espacio ficcional que es consecuencia de cambios sociales, políticos y culturales que se suceden en las primeras décadas del siglo XX.

La creación antes que la teoría: *El sembrador sembró su semilla*

Dividida en dieciocho capítulos, la novela breve que es *El sembrador sembró su semilla* se articula en dos partes, claramente diferenciadas por el tono de los títulos que encabezan cada capítulo.⁷ Así, mientras los once primeros presentan una denominación que se vincula directamente con el objeto central del argumento del capítulo de manera directa, los siete restantes titulan de manera metafórica, esto es, se valen de imágenes evangélicas (Mateo 13: 2-9, Marcos 4: 1-9 y Lucas 8: 4-8) para referir lo ocurrido en el plano físico y espiritual de la protagonista. Volveremos a esta cuestión más adelante.

⁷ Los títulos de los capítulos son los siguientes: I.— Mónica, II.— La conspiración, III.— Iniciación, IV.— Compasión, V.— ¡A los toros!, VI.— En el umbral de la vida, VII.— La última escena de una comedia, VIII.— Calumnia, que algo queda, IX.— Gazul, X.— Germinal, XI.— Hermano Pedro, XII.— “Plus dramatis Personae”, XIII.— “A ti suspiramos gimiendo y llorando”, XIV.— La semilla, XV.— Para dar forma a la materia, XVI.— Por sus frutos los conoceréis, XVII.— Todo árbol que no da buen fruto será cortado y XVIII.— Abriendo la tierra inculca a la labranza.

Como señala Capdevila-Argüelles (2017: 60) los personajes femeninos de Oyarzábal son construcciones dialógicas con la identidad de la mujer moderna, de la mujer española y de la misma escritora y su madre. En la novela que nos ocupa este rasgo queda claramente definido a través del personaje de Mónica, que incluye elementos autobiográficos de la autora. Como la madre de Isabel Oyarzábal, la protagonista es huérfana y esta circunstancia determina su personalidad tendente a la independencia. Pero también Mónica es hija de una mujer extranjera que no encaja con la idiosincrasia española de ámbito rural.⁸ Así vemos cómo la protagonista de la novela bien puede considerarse un precedente de ese personaje femenino tan característico de las autoras españolas del medio siglo que se catalogó como “chica rara”. Se trata, como se sabe, de un tipo de personaje que desarrollará por extenso Martín Gaité, entre otras, y que se convertirá en una seña de identidad narrativa de la escritura de mujeres: personajes femeninos originales que gustan del aislamiento y de la soledad y que buscan una independencia que les está vedada por su condición sexual.

La inclusión de lo personal y de la experiencia vital es el motor creativo de buena parte de los textos de Oyarzábal, incluso de aquellos, como este, que no tienen una dimensión autobiográfica declarada. Esto explica que la sexualidad, el cuerpo femenino y, sobre todo, la maternidad emerjan como ejes de conflicto y reflexión en esta novela corta. Vale recordar que el nacimiento de su primer hijo fue un acontecimiento traumático para la escritora quien, en sus memorias, narra el aluvión de reflexiones que le suscitó esta experiencia vinculadas a la falta de conocimiento, las supersticiones y los peligros del parto que acuciaban a madres y a recién nacidos, como recuerda Quiles Faz (2014b: 422) y Nieva de la Paz (2011: 42-56). Oyarzábal hizo de este tema una de sus luchas sociales y políticas en un intento por dignificar la maternidad como parte de su programa de regeneración nacional (Capdevila-Argüelles, 2017: 71-72).

El avance del argumento supone la progresiva y dolorosa toma de conciencia, por parte de Mónica González de la Roca, de la ignorancia a la que la mujer está condenada por un sistema que la obliga a adquirir conocimiento sobre el propio cuerpo y la sexualidad de forma traumática:

Como casi todas las mujeres, pasó de la doncellez al estado marital sin experimentar más sensación que un rubor intenso, dominado en ciertos momentos por la curiosidad. Dejóse poseer por el hombre, no con la exaltación amorosa que fuera natural en quien, haciendo uso de su derecho de selección, se incorpora plenamente a la general armonía, impulsada por una obsesionante finalidad, sino con la silenciosa aquiescencia de la que se cumple un deber, y a lo sumo, realiza un acto de cuyo cumplimiento espera, vagamente, obtener una nueva autoridad; turbada, además, por la idea de que tal acto es en el fondo reprobable, pues no en vano se procura inspirarla temor y repugnancia hacia las manifestaciones carnales del amor (Oyarzábal, 1923: 100-101).

⁸ Ejemplo de este contraste entre la personalidad femenina tradicional que representa la tía Rosario y las rarezas de Mónica es el siguiente fragmento del segundo capítulo de la novela: “Tía y sobrina vivían en aparente paz y concordia, pero muy distanciadas en realidad, sobre todo en materias del espíritu, pues no era posible íntima avenencia entre la adocenada personalidad de doña Rosario y la compleja sensibilidad de Mónica; mezcla de exaltación mística y de meditada inclinación, de rebeldes impulsos y de sumisa aceptación para todas aquellas enseñanzas que en su alma iban depositando cuanto lograron influir en su desarrollo espiritual, aprovechándose de aquel su ilimitado afán de renunciamento” (Oyarzábal, 1923: 22).

Las inquietudes intelectuales de Mónica, que no acepta la condición de objeto a la que está relagada, se hacen visibles en varios fragmentos del texto y estas se ven socavadas por su entorno, sobre todo femenino, temeroso de que las lecturas de la muchacha aumenten su estado de nerviosismo. Solo cuando se queda embarazada, después de varios abortos mencionados de manera metafórica, se le permitirá esta extravagancia en la creencia de que sus ansias de saber son el extraño efecto secundario de un cuerpo gestante:

aquel afán de su primo por cosas tan ajenas a la vida de ella que había empezado por mortificarla, trocose en ansias febriles de saber. Quiso remediar la bochornosa carencia de conocimientos que padecía [...] Tanto Felipe como su madre se inquietaron sobremanera por estas nueva aficiones de Mónica, a las que inmediatamente pretendieron poner coto. —No hay que dejarla, no hay que dejarla —repetía de continuo doña Mercedes a su hijo (Oyarzábal, 1923: 172).

El embarazo se convierte en el principal motivo temático de la novela a partir del capítulo XIV, cuya denominación, como la de los siguientes hasta llegar al final, conecta con el título de la obra y este adquiere sentido. “La semilla” (cap. XIV) revela el estado de buena esperanza en el que Mónica parece alcanzar, por fin, esa meta tan perseguida y tan poco comprendida por el entorno, especialmente masculino: “¿Acaso es posible interpretar todo el significado de... esto... esto que no tiene cabida en el vocabulario humano, ni apenas en el sentir? Esto que se cobija en su cuerpo henchido, esperando el momento de la floración, como hace la semilla” (Oyarzábal, 1923: 246). El capítulo XV, titulado “Para dar forma a la materia”, detiene el desarrollo de la historia para dilatar el discurso vertebrado en torno a la reflexión de Mónica sobre el parto que irrumpe en mitad del capítulo con toda la carga de creencias y supersticiones:

Con labios secos y palabra entrecortada, suplica a don Narciso que la [sic] dé alguna cosa que amengüe su tortura. Pero el viejo médico, aleccionado en sistemas antiguos, firme creyente en la virtud de la ley natural, se niega:

—Tú que tan religiosa eres, hija mía, debes de saber que éste es el destino de la mujer. “Parirás con dolor, dijo Dios”.

Mónica le mira espantada. ¿Será posible que toda mujer esté predestinada a sufrir de este modo? 9 (Oyarzábal, 1923: 270).

El capítulo XVI, “Por sus frutos los conoceréis”, se inicia con la resistencia de la familia a que Mónica vea al recién nacido con la excusa de la debilidad posparto. Esta resistencia será vencida por la desesperada madre que contempla el horror de la criatura que ha traído al mundo: “Apenas si tiene un solo miembro constituido normalmente. De la nariz achatada, llena de purulentas llagas, se escapa un hilillo de líquido sanguinolento, igual al que exprimen los puñitos cerrados y al que manan los pies descalzos sobre la

⁹ En su texto autobiográfico *He de tener libertad* (2010: 136-137) puede leerse sobre el trance del parto “Me sentí arrastrada a un abismo de dolor del que no se podía regresar. Ninguna mujer recibía ayuda contra el dolor. [...] Todo estaba resultando tan diferente a lo que yo había esperado. [...] Nadie me había dicho que me sentiría como un animal acorralado y que no repararía en nada salvo en los punzantes dolores que retorcerían mi cuerpo”.

envoltura" (Oyarzábal, 1923: 281). La muerte del bebé sobreviene inmediatamente, así como el descubrimiento de la terrible verdad que todos le habían ocultado a Mónica: la enfermedad de Felipe que habría de transmitir a Mónica y dar como resultado una nueva vida inviable. El penar de Mónica, quien repite obsesivamente "¡Yo no lo sabía!", incide en la condición ignorante en que se mantenía a las mujeres como forma de protesta. La manera de estructurar la trama evidencia la condición de objeto al que la protagonista, como mujer, está sometida, tal y como denunciaba el feminismo francés de la diferencia, a quien no se le permite decidir. Téngase en cuenta que el acontecimiento nuclear del parto concita buena parte de los elementos que la configuración binaria del discurso hegemónico identificaba con lo femenino, a saber, el cuerpo, los afectos, lo privado. Además, Oyarzábal insiste, a través del discurso de Mónica, en la ignorancia como causa y justificación de lo ocurrido. El negativo especular, que es lo femenino, lo es en gran medida por cuanto el sistema le sustrae la posibilidad de conocimiento. El fragmento con el que se cierra este capítulo, gracias al uso del estilo indirecto libre, ofrece una sugerente configuración del pensamiento femenino que avanza hacia la toma de conciencia:

¡El niño! Y ¿dónde está? ¡Ah!, lo tiene ella. ¿No dijeron que había muerto?, ¿Qué lo habían matado?... Sí..., allí está, pero tiene sangre... ¿Quién dijo: Un árbol bueno no puede dar frutos malos... ni un árbol malo darlos buenos?... José María... ¿Fue José María?... ¿Qué hace allí? -Mónica abre desmesuradamente los ojos-. ¿Qué pasa? ¿Por qué no ve? ¿Dónde está el niño?... Sí, sí; lo tiene entre sus brazos. Pero... ¿está muerto?... ¿Por qué dijeron que ella le había matado? ¡No es verdad, no es verdad! Todo árbol que no da buen fruto será cortado y echado al fuego. Qué oscuro está todo (Oyarzábal, 1923: 293).

En el capítulo XVII, titulado "Todo árbol que no da fruto ha de ser cortado", Mónica se revela sujeto, esto es, se presenta, por primera vez, reflexiva y consecuente con lo que ha ocurrido y decide no volver a tener relaciones con su marido para evitar la gestación de otra criatura como la que acababan de perder. Frente a este personaje femenino, que rechaza su condición de objeto, el esposo, que hasta ese momento había representado el lado positivo de esa estructura binaria del discurso hegemónico mencionada, no acepta la determinación de su esposa y sufre un ictus que lo dejará en estado vegetal hasta su muerte algunos meses después. Resulta interesante observar cómo la rebelión de Mónica ante un sistema que la ha condenado a la esterilidad resulta incompleta desde los postulados que manejamos aquí en tanto, a pesar de lo ocurrido, se ocupa de cuidar al marido en su larga convalecencia. Sin embargo, es preciso no perder de vista que consideramos esta novela como una valiosa precursora de unos planteamientos que van a tener su desarrollo teórico y literario varias décadas después. En este sentido, parece oportuno recordar ahora los postulados de Braidotti en virtud de los cuales la emergencia del sujeto mujer no puede llevarse a cabo como una entidad desincardinada, sino como un ser con cuerpo sexuado donde se hallan las raíces de la subjetividad. Así, la protagonista de la novela adquiere, en este penúltimo capítulo, unos rasgos donde es posible vislumbrar su cuerpo como eje de intersección entre lo físico y lo sociológico y apuntar, tímidamente, a lo simbólico. Desde este lugar, Mónica puede hablar con autoridad y decidir como sujeto mujer:

El pueblo y la campiña toda están inundados de luz. Mónica levanta los brazos y con ambas manos coge su cabeza como forzándose a mirar de frente. El movimiento aquél agita los pliegues de su manto de viuda, y de ellos emerge, fina y recortada, la silueta de su cuerpo.

La cabeza, echada hacia atrás, se baña en la claridad del ambiente [...] aleccionada ya por el dolor, de cara a la luz, aunque ésta la ciegue, de frente a la verdad, cueste lo que cueste (Oyarzábal, 1923: 326).

Conclusiones

Siguiendo a Silvia Tubert, la maternidad se configura en este relato, en tanto hecho natural, “como una representación ideológica que proporciona una imagen totalizadora y unificada de la mujer-madre, una identidad sólida y coherente al servicio de las ilusiones narcisistas” (Tubert, 1991: 51). Cuando Mónica rechaza a su primo en el último capítulo, porque se sabe enferma, en un acto de compromiso humano pero también social, se está alejando de ese lugar que el sistema patriarcal tiene reservado a las mujeres como objetos de intercambio, para convertirse en un sujeto femenino que no encaja pero que, sin embargo, se ha convertido en terreno fértil para el aprendizaje intelectual.

En este sentido, Isabel Oyarzábal se vislumbra como una antecesora de algunos de los más modernos postulados del feminismo de la diferencia porque su obra es testimonio de que “la subjetividad se construye a través de un proceso de conocimiento” (Percovich, 1996: 233) y de que la diferencia sexual es un factor identitario. Además, el cuerpo femenino emerge reivindicado como un marco espacial en el que el sujeto mujer se arraiga y desde donde se puede hablar y decidir. Justamente, la decisión de Mónica conlleva su renuncia al deseo sexual y a la maternidad por responsabilidad, porque el planteamiento ideológico de Oyarzábal pasaba por una toma de conciencia de las mujeres sobre una maternidad responsable. Como nos recuerda Capdevila-Argüelles (2017: 61), en un momento como los inicios del siglo XX, donde la diferencia sexual articulaba un debate problemático y cosificador para la mujer, la actitud de la autora que nos ocupa supuso un acto de valentía puesto que supo ver, muchos años antes de que el feminismo de la diferencia se desarrollara, la singularidad abarcadora y universalizable de la mujer en un plano físico pero también simbólico.

En la narración de Oyarzábal abundan los fragmentos reflexivos sobre la situación de la mujer española a través del personaje de Mónica, la denuncia constante de la ignorancia femenina sobre su cuerpo, su sexualidad y su maternidad, que traerá terribles consecuencias, y la elección consecuente de la soledad emocional ante sus circunstancias vitales. Estos rasgos formales y semánticos son signos de identidad estilística, como en los escritores novecentistas, quienes derivan de la tradición realista y noventayochista. Esta tradición enlazaría con las ideas políticas de Oyarzábal, quien insistía en la ignorancia como el gran obstáculo para el crecimiento de la mujer y pretendía hacer de la maternidad uno de los temas clave de la regeneración nacional.

Referencias bibliográficas

- BADOS CIRIA, Concepción. (2010). Isabel Oyarzábal Smith, editora y redactora: *La Dama y La Dama y la vida ilustrada (1907-1911)*. En BERNARD, Margherita y ROTA, Ivana (eds.). En prensa. *Escritoras y periodistas en España (1900-1939)* (15-43). Bergamo: Sestante.
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María. (2002). Isabel Oyarzábal: una malagueña en la corte del rey Gustavo. *Jábega*, 92, 111-122.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Trad. VENTUREIRA, Gabriela & FEMENÍAS, María Luisa). Barcelona: Gedisa.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. (2017). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Sílex.
- CIXOUS, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. MOIX, Ana María). Barcelona: Anthropos.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2004). Dos autobiografías y una experiencia: M.^a Teresa León y Rafael Alberti. En HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Ángeles y FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (eds.). *Autobiografía en España: un balance* (361-372). Madrid: Visor.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2005). Esther Tusquets o la búsqueda de una identidad. En PORRO HERRERA, M.^a José (ed.). *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)* (193-206). Córdoba: Prasa.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2007). *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Córdoba: UCOPress y Ayuntamiento de Bujalance.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2014). Últimas tendencias de la narrativa breve escrita por mujeres: la disolución de la trama. *Lectora*, 20, 135-148. D.O.I.: 10.1344/105.000002156
- CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2020). El dolor como forma de protesta: a vuelta con la escritura de mujeres. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (ed.). *Intersecciones. Relaciones de la literatura y la teoría* (179-198). Oviedo: EDIUNO.
- COLAIZZI, Giulia. (1990). Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate. En COLAIZZI, Giulia (ed.). *Feminismo y Teoría del Discurso* (13-25). Madrid: Cátedra.
- DI FEBO, Giuliana. (2009). Isabel de Palencia: una republicana en la Sociedad de Naciones. En NASH, Mary (coord.). *Ciudadanas y protagonistas históricas. Mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil* (129-146). Madrid: Congreso de los Diputados.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Ángeles y CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2013). Narrativa breve y punto de vista: la novela española reciente. *Sociocriticism*, XXVIII, 255-288.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Ángeles y CEPEDELLO MORENO, María Paz. (2023). Perspectives sur l'intime dans la vie d'un couple: *Espejismos d'Elena Soriano*. En BRAUD, Michel, FORERO, Sabine y MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadia (eds.). *Figures et frontières de l'intime à l'époque contemporaine* (113-124). Rennes: PUR Editions.

- HURTADO, Amparo. (1998). Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho. En ZAVALA, Iris M. (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujeres (del s. XIX a la actualidad) (139-154). Barcelona: Anthropos.
- IRIGARAY, Luce. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (Trad. SÁNCHEZ CEDILLO, Raúl). Madrid: Akal.
- LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel. (2011). Isabel Oyarzábal Smith: Autobiografía y Memoria. *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, 35, 39-63. Doi 10.18172/brocar.1594
- MAINER, José Carlos. (1995). *La novela corta*. Barcelona: Círculo de lectores.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (2011). Cambios y permanencias de la maternidad en Diálogos con el dolor (1944), de Isabel Oyarzábal Smith. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, (1)37, 42-56.
- ORTEGA BERENGUER, Emilio. (2021). Isabel Oyarzábal. En CERÓN TORREBLANCA, Cristian (coord.). *Españolas: Biografías femeninas y recursos didácticos para una Historia de España Contemporánea* (52-65). Oviedo: Trabe.
- OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel. (1921). *El alma del niño. Ensayos de psicología infantil*. Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel. (1923). *El sembrador sembró su semilla*. Madrid: Rivadeneyra.
- OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel. (1940). *He de tener libertad* (Trad. CAPDEVILLA-ARGÜELLES, Nuria). Madrid: Horas y Horas, 2010.
- PERCOVICH, Luciana. (1996). Posiciones amorales y relaciones éticas. En TUBERT, Silvia (ed.). *Figuras de la madre* (225-258). Madrid: Cátedra.
- QUILES FAZ, Amparo. (2013). *Mujer, voto y libertad: textos periodísticos de Isabel Oyarzábal Smith*. Sevilla: Renacimiento.
- QUILES FAZ, Amparo. (2014). Mujer y prensa: artículos periodísticos de Isabel Oyarzábal (1907-1921). En SERVÉN, Carmen y ROTA, Ivana (eds.). *Escritoras españolas en los medios de prensa entre 1868 y 1936* (169-206). Sevilla: Renacimiento.
- QUILES FAZ, Amparo. (2014b). Cuerpo y mujer: el discurso feminista de Isabel Oyarzábal. En MORALES SÁNCHEZ, M.^a Isabel, CANTOS CASENAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (eds.). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX* (415-425). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PALOMA ALEPUZ, Laura Cristina. (2022). Guerra Civil y conciencia social: *En mi hambre mando yo* de Isabel Oyarzábal. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (22)2, 139-157. Doi 10.13135/1594-378X/6426
- PAZ TORRES, Olga. (2009). *Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974): Una intelectual en la Segunda República Española. Del reto del discurso a los surcos del exilio*. Sevilla: Consejo Económico y Social de Andalucía.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- RICH, Adrienne. (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: W. W. Norton.
- RICH, Adrienne. (1985). *Blood, Bread and Poetry*. London: The Women's Press.


- RIVERA GARRETAS, María Milagros. (1998). *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- TUBERT, Silvia. (1991). *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*. Madrid: Siglo XXI.
- VIOLI, Patrizia. (1991). *El infinito singular* (Trads. AJA, José Luis, BORRA, Carmen y CAFFARATTO, Marina). Madrid: Cátedra.

INTERACCIONES CULTURALES Y LITERARIAS TRANSOCEÁNICAS PROMOVIDAS POR BLANCA DE LOS RÍOS EN EL CONTEXTO FINISECULAR

TRANSOCEANIC CULTURAL AND LITERARY INTERACTIONS PROMOTED BY BLANCA DE LOS RÍOS IN THE FIN-DE-SIÈCLE ERA

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS
Universidad de Córdoba

lh2sadub@uco.es

 0000-0002-7085-6045

Recibido: 17/04/2023

Aceptado: 11/11/2023

Resumen

En el contexto histórico finisecular se comenzaron a tender puentes y a establecer movimientos de aproximación entre España y el “Nuevo Mundo” mediante la creación de sociedades e iniciativas socio-políticas y culturales que posibilitaran la apertura de conexiones artísticas entre las dos orillas del Atlántico. En el seno de un nuevo entorno histórico, esta investigación, centrada en la promoción de entrelazamientos literarios transoceánicos encabezada por Blanca de los Ríos, tiene como objetivo examinar las acciones culturales, postulados ideológicos y misiones americanistas alentadas por la escritora andaluza, con el fin de entretejer e impulsar lazos artísticos e intelectuales entre España y los países hispanoamericanos.

Palabras clave: Blanca de los Ríos, americanismo, entrelazamientos culturales y literarios, fin de siglo.

Abstract

In the fin-de-siècle era bridges began to be built and movements started to take place between Spain and the “New World” through the creation of communities and socio-political and cultural initiatives that would make it possible to forge artistic connections between the two sides of the Atlantic. Within a new historical context, this research, focused on the promotion of transoceanic literary connections led by Blanca de los Ríos, aims to examine the cultural actions, ideological postulates and Americanist missions encouraged by this Andalusian writer in order to interweave and promote artistic and intellectual links between Spain and Latin American countries.

Keywords: Blanca de los Ríos, Americanism, Cultural and literary connections, Fin-de-siècle.

Introducción

En el contexto de la Edad de Plata, investigaciones enfocadas a la recuperación de las aportaciones de las escritoras de ese tiempo han conseguido el rescate y reconocimiento de una extensa producción literaria femenina que ha rehabilitado agrupamientos o

iniciativas literarias como las de “Las sinsombrero”, escritoras individualizadas como Carmen de Burgos o aspectos como los de la presencia femenina en la prensa, entre otros. En el caso de Blanca de los Ríos (Sevilla 1859-Madrid 1956) se aprecia un significativo desequilibrio entre su extensa producción y la parca atención crítica, aunque se cuenta con trabajos sobre su arte narrativo en general (González López, 2001a); sus relatos (Ezama, 2001; Lázaro, 2000); su epistolario (Freire 2018; Freire y Thion, 2016); y sus actividades hemerográficas (González López, 2001b; Sánchez Dueñas, 2014).

Con objeto de abrir nuevas vías de estudio sobre la labor literaria y cultural desplegada por de los Ríos y de revelar aspectos significativos aún poco examinados de su trayectoria, la presente investigación se centra en el análisis de las iniciativas hispanoamericanistas encabezadas por esta escritora partiendo de los postulados de las teorías feministas de la mujer como objeto de discurso, de exégesis críticas de textos y de relaciones transtextuales, con el fin de escrutar las acciones, propuestas y misiones alentadas por la escritora con la pretensión de entretejer e impulsar lazos interartísticos y culturales en el mundo hispánico de las dos orillas del Atlántico.

La cuestión hispanoamericana en la coyuntura finisecular

La pérdida de los últimos enclaves coloniales en 1898 conllevó profundas crisis en España. Herederos de un país en parálisis progresiva, según Maeztu (*Hacia otra España*, 1899), los intelectuales del 98 abordaron un profundo análisis de conciencia y un sagaz proceso de reflexión, cuya finalidad última codiciaba diagnosticar los “males de la patria” para acometer proyectos de regeneración. En medio de un amplio muestrario de planteamientos críticos y de propuestas reformistas, la cuestión hispanoamericana se erigió en uno más de los nudos gordianos desde los que forjar el impulso de un tiempo nuevo. Las discrepancias derivadas del problema colonial emergieron como otra más de las lacras patrias para cuyo restablecimiento se hacía necesario desplegar diálogos tendentes a la reconciliación y a fraguar estímulos de entrelazamiento.

Las dos primeras décadas del siglo XX fueron decisivas en el establecimiento de bases desde las que articular una nueva imagen y consideración de España en América. Los cimientos sobre los que se construyeron los discursos panamericanistas fueron tan extensos como heterogéneos. Por un lado, “la hispanofilia y los sentimientos de la ‘raza común’ fueron la base fundamental para la reflexión sobre la identidad” (Valero, 2017: 30). Por otro, se volvió la mirada hacia temas, personajes e instituciones de singular relevancia del pasado o para el progreso y desarrollo de los vínculos transatlánticos sin olvidar los valores sociales, culturales y comerciales estrechados entre los distintos países. Los periódicos sevillanos finiseculares (Ruiz, 1996: 80-81) centraron sus dialécticas sobre cinco puntos: las relaciones políticas entre las excolonias y la antigua metrópoli; la presencia e intereses comerciales y políticos de EEUU en Hispanoamérica; consideraciones sobre la emigración concebida en un doble plano antagónico: como salvación de los problemas socio-económicos peninsulares y estímulo para el establecimiento de lazos sentimentales; o, al contrario, como pérdida de mano de obra joven y merma de población que podría ser relevante para las reformas nacionales; el balance de los vínculos comerciales y de las inversiones de España en el nuevo continente

frente a sus intereses con las economías europeas; y el fortalecimiento de una “unión espiritual” mediante la comunión de ideas, la consolidación de la identidad hispana, de la lengua y de la cultura como elementos de vertebración y el impulso de un clima socio-cultural fraternal reflejado en la creación de centros, sociedades, publicaciones y congresos que fomentasen alianzas entre España y el Nuevo Mundo.

En medio de las controversias y de los entramados tendidos para establecer las aproximaciones entre las dos orillas del Atlántico, Blanca de los Ríos, por sus escritos, iniciativas y acción, se erigió en una de las figuras más relevantes en el establecimiento de entrelazamientos hispanoamericanos al lado de nombres como los de Blasco Ibáñez, Rafael Altamira, Jerónimo Bécker o González Posada. Como subrayó Gómez Restrepo (1927: 95): “Doña Blanca ha sido uno de los más constantes sostenedores de la unión iberoamericana, no en forma de vacías declamaciones, ni con fines utilitarios, sino como cruzada nobilísima en pro de los grandes ideales y providencial destino de nuestra raza”.

No obstante, a pesar de los reconocimientos en vida y de su activismo, el paso del tiempo ha ido desatendiendo, cuando no omitiendo, su ingente labor objeto de análisis de este trabajo.

La labor hispanoamericanista de Blanca de los Ríos

En 1927 se publicó un *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas* con un doble propósito: ofrecer el inventario de su producción y rendir un elogioso homenaje a su trayectoria. En este (1927: 22) se apuntaba que su labor hispanoamericanista se había enfocado en tres ejes: disertaciones en ocasiones memorables; actos y manifestaciones públicas promovidos por ella, o en los que tomó parte; y creación y publicación de la revista *Raza Española*, dirigida por ella. Esta panorámica quedaría incompleta si no se reseña su eficaz papel en la dirección y participación de sociedades americanistas y su amplia producción hemerográfica publicada en revistas y periódicos de uno y otro lado del Atlántico.¹

Su principal contribución al hispanoamericanismo fue la dirección de la revista *Raza Española* (1919-1930). Rebasaría el margen de este trabajo glosar los extensos pliegues de su trabajo en ella, así como delimitar las fronteras del compromiso que la informaba,² por lo que se remite a los trabajos de González López (2001b) y Sánchez Dueñas (2014) para conocer los fundamentos de esta publicación que trató de impulsar cauces de unión entre ambas culturas; promocionar una imagen positiva de España en América; ofrecer crónicas de actualidad que fraguasen alianzas; divulgar la obra de historiadores hispanoamericanos proclives a su labor de civilización; recuperar el prestigio español y acabar con los perfiles imperialistas y colonialistas negativos reforzando para ello aquellos hitos y elementos comunes, fraternos y compartidos como

¹ Entre otros publicó en *El Universo*, *El Nuevo Mundo*, *El Correo de la Moda*, *La Ilustración Española y Americana*, *Revista Nacional de Educación*, *La Esfera*, *La España Moderna*, *Revista Crítica Hispanoamericana*, *Cultura española*, *La Rábida*, *Cultura hispanoamericana*, *Hispania*, *Acción Española*, *El Álbum Ibero-Americano*...

² Blanca de los Ríos fue quien más artículos aportó a su propia revista, contabilizándose más de ciento sesenta escritos de todo tipo –poemas, cuentos, defensa americanista, biografías, arte, etc.– lo que muestra su compromiso y acción, cuyo estudio exento aún está por ser abordado.

la raza, la cultura, la lengua, el arte, la historia desde los Reyes Católicos, la religión y la literatura.

Aunque las preocupaciones sobre los males patrios y la configuración del ser y de la identidad nacional habían estado presentes en su obra narrativa y en sus cuentos (Ezama, 2001: 175), con motivo del centenario de la conmemoración del inicio de los procesos de independencia de las antiguas colonias, Blanca de los Ríos pronunció el discurso “Afirmación de la raza ante el Centenario de la Independencia de las Repúblicas Hispanoamericanas” (1910) que no solo supuso la acreditación de su posición ideológica y su declaración de principios en torno a esta cuestión sino que encarnó un punto de inflexión en su acción americanista puesto que desde entonces se incrementaron sustancialmente sus actuaciones y escritos sobre este terreno.

Antes, en 1905, al lado de Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos y Eva Canel, había mostrado su activismo en la Junta de Damas de la Unión Ibero Americana, creada dentro de la Unión Ibero-Americana con el propósito de fomentar relaciones con las antiguas colonias y de intensificar la enseñanza, el intercambio de ideas científicas y modelos educativos, la firma de convenios y de tratados de propiedad literaria y la intervención de las mujeres (Simón, 2013: 271). Desde allí promovieron la creación del Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina y la Escuela de Madres de Familia (1906-1926), “institución educativa laica encaminada a dotar a la mujer de clase media de instrumentos para obtener una formación intelectual y cualificarse para el desempeño de un oficio” (Ezama, 2015: 217).

En 1920 fue nombrada, por Real Decreto, vocal de la Junta para el Fomento de las Relaciones Artísticas Hispanoamericanas, donde ostentó la presidencia de la sección de Literatura y Música. En 1925 encabezó la Sección Hispanoamericana de Acción Católica de la Mujer, bajo cuya presidencia varias integrantes viajaron a Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile con el fin de forjar lazos entre los colectivos femeninos católicos, fomentar vínculos fraternales entre los países y abordar soluciones a los problemas que acuciaban a las mujeres hispanoamericanas.

Con sus discursos, fue protagonista en las asambleas americanistas españolas y en la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, y fue nombrada académica de número de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes de Madrid, académica de honor de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes de Cádiz y vicepresidenta del Centro de Cultura Hispanoamericana. En definitiva, “todos los proyectos americanistas de los años veinte contaron con su presencia” (Ezama, 2015: 237).

Los discursos de Blanca de los Ríos: ideario y promoción de redes hispanoamericanas.

Su empresa americanista tuvo en sus discursos los más significativos cabos de difusión de su ideario. Entre otros, fueron objeto de singular atención el titulado “Porvenir Hispanoamericano”, pronunciado en el Centro de Cultura Hispanoamericana (3/2/1911); el que clausuró la Asamblea Americanista de Barcelona en 1910; el ofrecido como presidenta del banquete ofrecido por las Sociedades Hispanoamericanas a las Misiones

de las Repúblicas de Hispanoamérica congregadas para conmemorar el Centenario de las Cortes de Cádiz (13/10/1912); y el dictado en Salamanca el 19 de abril de 1911 con motivo del homenaje brindado en honor del III centenario de fray Diego de Hojeda, autor de *La Cristiada*, el poema épico más importante de la América virreinal, compuesto para afianzar la misión católica en el Nuevo Mundo y centrado argumentalmente en la pasión de Cristo, en franca conexión con las ideas de Bernardino de Sahagún en México y el padre José Acosta en Perú.

Por el contenido de sus discursos y su acérrima defensa de una nacionalidad de raza, De los Ríos se fue erigiendo en una de las promotoras más activas del hispanoamericanismo reaccionario y conservador impregnado de catolicismo tradicionalista, nutriente de un imaginario patrio que perseguía “restaurar la confianza y orgullo de los españoles en el proceso de construcción histórica de su país como condición para hacerlo resurgir” y “propiciar la definitiva reconciliación con las repúblicas hispanoamericanas, mediante un programa de ‘reconquista espiritual’ del continente que suponía atacarse a la raíz de la hispanofobia que se había desarrollado allí con las independencias” (Marcilhacy, 2016: 153-154).

Como se constata en los encabezamientos de sus discursos y en el título de su revista, el concepto vertebral desde el que se enraíza su fundamentación ideológica es el de la afirmación de la raza hispánica. Sus doctrinas sobre este motivo se cimentaron como mitologema desde el que estimular el espejismo imperialista en la reconstrucción de la identidad española definitivamente hundida tras el desastre del 98 y en la revivificación de alianzas de la “Madre España” con las repúblicas hispanoamericanas.

Siguiendo la estela del pannacionalismo de filiación imperial y del imaginario hispánico intercontinental, sostuvo un concepto de raza como germen biológico unitivo en torno a una naturaleza, una cultura, una historia compartida y unos atributos indisolubles como la lengua, la religión y las costumbres. Al igual que la sangre o la savia de la naturaleza, la estimó como raíz imperecedera del pasado, fruto del presente y semilla fértil y fructífera para el porvenir, puesto que el pasado o la estirpe son indisolubles a la condición humana. La sociedad podría sufrir cambios socio-políticos, institucionales o en las fronteras interestatales pero los vínculos de la raza no podrían ser alterados por ningún poder humano (Ríos, 1911). Al contrario, los condicionantes de la raza viven, persisten y continúan su fecunda labor entre las naciones, puesto que las maternidades, como la ejercida por la Madre Patria con sus jóvenes hijas del otro lado del Atlántico, por siempre continuarían alimentando el ser y el espíritu iberoamericano. Según De los Ríos, el alma española forjó una tupida red de afinidades, solidaridades y atracciones tan entretejidas que resultaba inviable cualquier tipo de disolución. La sangre y el abolengo común eran ligaduras forjadoras de una conciencia transcontinental a partir de un sentimiento panhispánico umbilical y de un aliento colectivo, donde comercio, legislación, relaciones interestatales y atracciones míticas y, sobre todo, una lengua, una cultura y una religión común, favorecerían no ya el acercamiento amistoso sino los lazos fraternales y la sororidad indeleble y compartida.

Sobre el basamento del concepto de raza, sus discursos extienden sus referentes sobre una panoplia de razonamientos en consonancia con los sustentadores de las principales dialécticas sobre la cuestión hispanoamericana y sobre el problema de la tragedia nacional finisecular. Siguiendo el espíritu de denuncia y el engranaje de

diagnóstico-reparación propio de la concienciación crítica sobre la nacionalidad en el contexto finisecular, De los Ríos incita a “combatir los aterradores síntomas de anquilosis, depresión y parálisis progresiva que acusan la mortal dolencia de que espíritus medrosos y entecos han enfermado la robusta voluntad española, que era la salud y el nervio de bronce de nuestra casta” (Ríos, 1910: 4).

En la estela regeneracionista de Costa o Altamira, defendió que solo desde el conocimiento de la identidad, de la psicología del pueblo, del diagnóstico de las dolencias y de las virtudes particulares es desde donde debería iniciarse la rehabilitación. Además de críticas a la indiferencia, la generalizada parálisis o la desestimación interna, completan su lienzo de defensa nacionalista alegatos basados sobre la reconciliación con la conciencia nacional, la consolidación moral transoceánica, la recuperación de la estimación y confianza propias y la afirmación como estado en comunión con el Nuevo Mundo para volver a recuperar el pulso perdido.

Para resurgir de nosotros mismos y para empalmar nuestra historia, nos importa ante todo conocernos, y después de conocidos estimarnos y afirmarnos enérgicamente ante el mundo, como nación y como raza. Urge curar la incipiente abulia que empieza a descartarnos, a desespañolizarnos y a expatriarnos dentro de nuestra patria, dentro de nosotros mismos; urge que recobremos la propia estimación para mejorarnos, nunca para demolerlos, ni siquiera con propósito de reedificarnos mejor y más á la moderna [...]; las razas tienen instintos perdurables, herencia inmortal, elementos eternos que no pueden destruirse, pero que importa encauzar, dirigir (Ríos, 1910: 8).

El impulso debería venir desde arriba, azuzado por los poderes políticos y educativos sublimados como fortalezas necesarias para el impulso vivificador. Como argumentos de fuerza se detallan evidencias relacionadas con “hacer patria”, entendido como acción e impulso colectivo elevado sobre lances bélicos en la estela de las grandes gestas heroicas nacionales, como las de la Guerra de Independencia, la del Rif, la de Numancia o la de Guzmán el Bueno.

A ello se enlazaba, como raíz común, la geografía intangible del espíritu de la lengua como vínculo indisoluble frente a cualquier frontera o divergencia disidente. La comunidad idiomática era defendida como vínculo de mayor sustancia que la colectividad territorial puesto que, según de los Ríos, la lengua formaba parte intestina del espíritu de los pueblos y de su psicología. Era esencial como vehículo de transacción comercial pero también de expansión espiritual, política y financiera, por lo que respaldaba el trabajo en pos de la renovación y crecimiento de la lengua para la reconstrucción histórica y el florecimiento cultural hispanoamericano. Un idioma que debía seguir estando entrelazado indisolublemente con la historia que lo fue forjando.

Concedora de los traumas internos y de la postración del país, Blanca de los Ríos planteó argumentos garantes y revivificadores de un ideario rehabilitador. Es consciente de la paradoja existente entre las pasiones independentistas de las jóvenes repúblicas aleadas a su autonomía y soberanías propias y al desgarramiento de la escisión con el ser y la nacionalidad espiritual hispana. Por encima de las diferencias, fraccionamientos y deseos emancipadores, aboga por el fortalecimiento de redes fraternales, históricas y morales como fundamentos de progreso y crecimiento colectivo, enjuiciados como uno

más de los resortes ideológicos y materiales necesarios para la regeneración del país. La sevillana mostró su confianza en un pronto restablecimiento de una comunidad panhispánica firmemente tejida como pilar material y espiritual capaz de edificar un nuevo tiempo frente a los espurios intereses materiales y difamaciones de países europeos como Alemania, Francia o Italia o contra el encarnizado deseo dominador del bloque anglosajón en la geografía americana. Para De los Ríos, las naciones europeas celosas de sus intereses e imbuidas de un brioso espíritu nacional movían sus estrategias para debilitar España, desestabilizarla y trazar maquinaciones con las que enemistarla con sus antiguas colonias, por lo que no cesó en reprobar el conjunto de injurias relativas a la poca contribución de España a la civilización del mundo, la destrucción de civilizaciones como la arábica o la precolombina con los sacrificios y crueldades inherentes. También rechazó despectivos conceptos como los germánicos, preconizadores del agotamiento y muerte de la raza latina y de la inferioridad de la raza ibérica, que no hacían sino reducir el pulso nacional y apuntalar la leyenda negra española (Ríos, 1910: 22).

Contra el cúmulo de agravios tendentes a debilitar el espíritu nacional, confrontarlo con las nuevas repúblicas y desestabilizar la raza hispánica, De los Ríos se alineó con las tesis de Menéndez Pelayo, defensor de la relevancia española en el progreso del pensamiento humano y en el concierto de la civilización devolviendo la conciencia de las energías espirituales y la rehabilitación del genio de la stirpe. Frente a la leyenda negra divulgada por anglosajones y germanos para acentuar la decadencia, el salvajismo y la postración nacional, Blanca de los Ríos realzó el significado de las hazañas castellanas y portuguesas en el nuevo continente, la acción y valor de los descubrimientos y de las conquistas, la sangre del martirio de sus misioneros y, en definitiva, la magna epopeya nacional escrita sobre las tierras vírgenes americanas, sobre su naturaleza inhóspita y la ignorancia antes de los descubrimientos.

Renegar de los orígenes y del tronco orgánico y espiritual colectivo, en su opinión, sería suicidarse moralmente máxime en un contexto en el que el bloque anglosajón, después de la toma de Cuba, aspiraba a extender su dominio lingüístico, capitalista y comercial por el resto del continente. Según De los Ríos, las hostilidades bélicas no se dirimirían en un campo de batalla bélico sino en una lucha de razas contra razas, de idioma contra idioma, puesto que, según ella, las lenguas eran “el alma viviente de las razas” (Ríos, 1911).

Progresivamente se fue intensificando su compromiso hispanófilo, lo que favoreció una mayor visibilidad y participación pública y un mayor activismo militante en actos, publicaciones periódicas y acciones de difusión y consolidación del mito de la hispanidad en discursos como los pronunciados con ocasión de la Fiesta de la Raza celebrado en el paraninfo de la Universidad Central (12/10/1923); el de la sesión de clausura del primer Congreso nacional de educación católica (26/2/1924) publicado con el título *España, educadora de pueblos*; el elevado en el acto del descubrimiento de la placa de desagravio al sabio neo-granadino Francisco José de Caldas el 14 de marzo de 1925 bajo la presidencia de Alfonso XIII; el del homenaje que en 1926 el Círculo de Bellas Artes de Madrid ofreció al arquitecto Martín Noel, una de las figuras más representativas de la cultura y la arquitectura argentina de tendencias hispanófilas; o el del acto de inauguración del Centro Hispanoamericano de la Acción Católica de la

Mujer en París, cuya función primera radicó en ofrecer un hogar a las mujeres de habla hispana que trabajaban en la capital francesa.

Su discurso para la Fiesta de la raza de 1923 corrobora fundamentos significativos de su ideario panhispánico. En él subrayó el mestizaje racial de los territorios hispanoamericanos aunque su heterogeneidad biológica no hacía sino fortalecer una

raza amasada con la fuerte e incorruptible levadura hispana en la hora de nuestra mayor grandeza histórica, es decir, amasada con nuestra fe, con nuestro heroísmo, con nuestra abnegación sin ejemplo, con nuestra proverbial hidalguía, con nuestro magnánimo redentorismo, que se hizo altísima realidad en nuestros reyes, en nuestros misioneros, en nuestras Leyes de Indias, y se cuajó, por obra del genio de Cervantes, en el eterno símbolo de la estirpe: el inmortal Hidalgo de la Mancha (Ríos, 1924: 14)

Abogó por condonar prejuicios e impulsar la confraternización frente a la dispersión y el fragmentarismo que abocarían a los incipientes países sudamericanos a ser absorbidos por el emergente imperio anglosajón, aún más alejado del ser hispánico enraizado en suelo americano. Contra la leyenda negra registró que no fueron las guerras ni los exterminios los forjadores del imperio español sino la extensión de la religión, simbolizada en la cruz, y la labor misionera. Según De los Ríos, se efectuó una conquista espiritual, una obra de amor, más que materialista y explotadora muy distinta a los procedimientos de colonización europeos en tierras africanas o indias cuyos fines no fueron otros que los del exterminio y el lucro.

Al lado de discursos generalistas, su participación se concretó en actos y alocuciones particulares. Como muestra reveladora se ofrece el discurso del acto del descubrimiento de la placa de desagravio al sabio neo-granadino Fco. José de Caldas (14/3/1925), científico criollo, prócer de la independencia colombiana y difusor de la ciencia y de la cultura favorecedoras de una defensa americanista y nacionalista. Su labor, decisiva en el afianzamiento de la identidad colombiana, fue sesgada cuando fue apresado en la batalla de la Cuchilla del Tambo, juzgado sumariamente por un consejo de guerra y asesinado el 28 de octubre de 1816. Blanca de los Ríos enaltece sus revolucionarios trabajos esenciales en el desarrollo de campos como la ingeniería militar, la astronomía, la cartografía y las ciencias naturales; y lo ensalza como exponente de los avances científicos impulsados desde el Nuevo Mundo como los de Alonso de Santa Cruz, autor de las primeras cartas esféricas; Andrés de Morales, ascendente de la teoría de las corrientes pelágicas; el padre Acosta, fundador de la física del globo; o García de Céspedes, autor del *Islario general*, primer atlas de América (Ríos, 1925: 267).

La empresa de Caldas es ponderada como uno más de los muchos ministerios forjados en Sudamérica, cerrando su disertación con un eficaz elogio expuesto por Humboldt a los descubrimientos subvencionados desde la península como los llevados a cabo en Perú, Nueva Granada y Nueva España, por Ruiz y Pavón, Celestino Mutis y los señores Sesé y Mociño (Ríos, 1925: 269).

Cabe ser subrayado que la mayor parte de sus discursos mantuvieron unas mismas isotopías referenciales, aunque los ejes argumentales sobre los que giró su credo ideológico se fueron sustituyendo por crónicas más particularizadas focalizadas sobre figuras, obras o episodios de singular transcendencia para las relaciones trasatlánticas.

Del libro *Pro Patria* a la Exposición Universal de Sevilla

De entre las publicaciones promovidas por la escritora sevillana habría que acentuar el libro *Pro Patria. Por la patria y el turismo* (1913), número extraordinario de la revista *Cultura española*. La obra, organizada en cinco bloques de desigual extensión, contenido y jerarquía, recopila ciento dos breves artículos, de dos o tres páginas de extensión cada uno, ilustrados con un ponderable catálogo fotográfico y escritos por figuras representativas de la alta burguesía conservadora y tradicionalista³. La pieza se caracteriza por un singular hibridismo cuya pretensión radicaba en dar a conocer la historia, la geografía y las regiones españolas para promocionar y atraer el turismo del Nuevo Mundo hacia la madre España.

Sus siete primeros textos actúan como frontispicio ensalzador de las magnas empresas españolas. Se acreditan los frutos esparcidos en toda la geografía por sus generosas siembras y los lazos históricos, mercantiles y culturales enhebrados con el viejo continente, América y África gracias a su hegemónica situación geográfica en una vital encrucijada comunicativa intercontinental; y se acreditan los beneficios del turismo y del potencial económico que podrían generarse en España si colectivos americanos viajaran para conocer las tierras y la cultura nacionales y se gestasen intercambios provechosos para la circulación turística y comercial.

Con particular atención a las proezas de la Guerra de Independencia, las diez piezas de la segunda sección sintetizan algunas de las heroicas gestas históricas cargadas de simbología por las que España alcanzó grandeza y fue ejemplo de admiración universal, como la heroicidad numantina contra el poderoso Imperio romano; Covadonga, cuna de la Reconquista; el simbolismo de Guernica, emblema de libertad y ciudadanía; Palos, puerto de descubrimiento, de hazañas, de héroes y glorias pasadas; Madrid, villa de proezas inmortales efectuadas por héroes anónimos que se sublevaron contra la ocupación francesa en 1808, como atestiguó para la historia el arte de Goya..., acabando en la epopeya de Cádiz, reserva sublime de la raza, último jirón inmortal e inconquistable de la patria y ejemplo de la confianza en el triunfo final de una nación grande.

“De las regiones”, bloque más extenso con ochenta y dos artículos, concentra un heterogéneo catálogo de espacios culturales, paisajísticos, atractivos turísticos, artes industriales o bienes artísticos característicos de toda la geografía española. Con la ponderación de las singularidades de sus regiones, con un fin turístico promocional, se pretendía atraer a grupos americanos para que conocieran la riqueza y variedad peninsular describiendo monumentos, ciudades, itinerarios, balnearios, playas y toda una amplia tipología de aspectos caracterizados por su grandeza monumental, paisajística y pintoresca forjadora de una imagen dinámica y atractiva de España que permitiera (re) descubrir al turista americano sus realidades autóctonas y diferenciales.

El conjunto se completa con “La primera página de la Historia de España”, por el Marqués de Cerralbo, “El Archivo General de Indias”, por Rodríguez Marín, y “América en la Real Biblioteca”, por el Conde de las Navas. Los dos últimos resultan de particular

³ Entre los colaboradores aparecen Vicente Lampérez, Amós Salvador y Carreras, Manuel Vega y March, Alberto de Segovia, Vicente Vera, José Ramón Mérida, Isabel María del Carmen de Castellví y Gordón –Condesa del Castellá–, Roberto de G. y Goldaracena, J. Marchena Colombo, José Gartner, Antonio de Zayas, Eugenio Sellés –Marqués de Gerona–, Francisco Rodríguez Marín...

interés: Rodríguez Marín elogia la importancia del acopio documental alojado en el Archivo General de Indias como fuente de conocimiento pretérito y futuro tocante al descubrimiento y la civilización del nuevo continente, mientras que el Conde las Navas brinda un impresionista recorrido bibliográfico por algunas de las señeras obras sobre América depositadas en la Real biblioteca patrimonial de los monarcas españoles con un itinerario que desglosa gramáticas, diccionarios, facsímiles y amplios legajos de manuscritos y obras de amena literatura.

Esta obra permitió a De los Ríos perseverar en el ensalzamiento de la grandeza de España como eje geográfico y alma de tres continentes, cuyos basamentos habían edificado la historia de las antiguas colonias. Su propuesta sublima la incomparable variedad geográfica, belleza orográfica y diversidad paisajística, artística y arquitectónica españolas y el carácter augusto de una nación que arrancó a los nuevos territorios de ultramar de la noche, ofrendando sustancias nutrientes para el impulso de las artes, la formación y las sendas del progreso propias al ensamblar lo porvenir con lo pasado. En palabras de su recopiladora:

«Pro patria» [...] va a rogaros que no paséis de largo hacia Europa sin deteneros á respirar de los labios de España el beso confortador de lo pasado. Va á pedirnos que completéis la geografía espiritual de nuestro grande imperio hispano-americano uniéndoos á la Patria madre en un eterno abrazo de amor (Ríos, 1913: 4).

Con el título *Nuestra raza es española (no latina ni ibera)* (1926) se editó un breve volumen de cuatro trabajos firmados por De los Ríos, Bonilla y San Martín, A. M. Espinosa y de Juan C. Cebrián en cuyo texto inicial Cebrián fraguaba un entusiasta alegato en favor del hispanoamericanismo como factor hegemónico para el progreso de España y de sus hermanas americanas potenciado por epopeyas cercanas como las del exitoso vuelo del Plus Ultra.

La empresa fundamental de este opúsculo radicó en sublimar una defensa etimológica, histórica y comercial del nombre final de la Exposición de Sevilla. Sus autores apostaron por su primitiva y más simbólica cualificación adjetiva “Hispanoamericana” frente al término “Iberoamericana” con un eficaz argumentario que pretendía aclarar conceptos a través de la distinción genealógica entre lo hispano, lo latino y lo ibérico, no sin detenerse en una efectiva crítica a las calumniosas acusaciones vertidas en torno a la leyenda negra española propagada con el oscuro fin de “desespañolizar a las repúblicas americanas hispano parlantes; proponiéndose primero achicar el nombre español, para luego borrarlo por completo en el Continente americano” (Cebrián, 1926: 9) hasta concluir:

No hay que olvidar que América fué descubierta y poblada por españoles y portugueses [...]; es decir, que ha sido poblada por HISPANOS, no por latinos, y mucho menos por incivilizados iberos, incapaces de semejantes empresas. [...]
Abajo, pues, con el «Iberoamericanismo», y ¡Viva España y el HISPANOAMERICANISMO!
(Cebrián, 1926: 13)

En esta línea, la aportación de Blanca de los Ríos titulada “Hispanismo” no hace sino corroborar las tesis de Cebrián. Siguiendo un amplio muestrario de argumentos defendidos

desde sus ensayos iniciales como los de la raza, vuelve a glosar el magisterio edificador, civilizador y misionero ejecutado, así como la transmisión indisoluble de un extenso caudal de bienes religiosos, artísticos, culturales, lingüísticos, comerciales o legislativos. El sostén de su alegato gira sobre la noción de “Hispanidad” en relación con otros significantes – Iberoamérica, Latinoamérica, América española, América hispana, América Latina– con los que se pretendían “fraccionar en agrupaciones atomísticas lo que junto en un nombre, en un habla y en un espíritu es y debe ser la familia humana más gloriosa de la Historia” (Ríos, 1926: 15). Sustentados en evidencias de autoridad irrefutables expresadas en las contribuciones del resto de personalidades, De los Ríos rechaza “la denominación falsa y tendenciosa de latina y el impropio arcaísmo de ibera y vinculan con el nombre de AMÉRICA ESPAÑOLA los imprescindibles derechos y la gloria inmarcesible de la Madre Patria” (Ríos, 1926: 17). Desde razones etimológicas a explicaciones históricas y comparativas con otros países, fundamentos bibliográficos, evidencias raciales y consuetudinarias, postula los mismos principios de Bonilla y Espinosa al trazar una amplia tejedumbre de silogismos en favor del término Hispanoamérica o América española en detrimento de Iberoamérica –cuya raíz remota y etnia racial quedó suplantada por otras sangres y cuya significación histórica no estaba bien determinada –o América Latina– voz que, además de prescindir del término España, englobaba ilegítimamente países como Francia o Italia que nada aportaron a los nuevos territorios de ultramar.

Conclusiones

En medio de un progresivo esfuerzo colectivo por intentar acercar las dos orillas atlánticas como símbolos de unidad y de fuerza y de conciencia colectiva, en el contexto de los años veinte, Blanca de los Ríos incrementó su compromiso hispanoamericanista y su acción con el fin de reforzar una visión positiva de España en las nuevas repúblicas, de regenerar los lazos atávicos y la geografía espiritual común y de abrir cauces para el intercambio comercial, artístico, histórico y cultural. Los valores sustentados por la escritora sevillana reincidían en unos fundamentos ideológicos tradicionalistas mantenidos y propugnados desde sus inicios, lo que demuestra una coherencia ideológica, ética y moral ejemplificadores de su profundo patriotismo y de su acción en pos de la confraternización entre todos los países hispanoamericanos.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1926). *Nuestra raza es española (no latina ni ibera)*. Madrid.
Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas (1927). Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- EZAMA GIL, M^a. de los Ángeles. (2001). Blanca de los Ríos, escritora de cuentos. *Scriptura*, (16), 171-187.
- EZAMA GIL, M^a. de los Ángeles. (2015). Tendiendo redes: la presencia de las mujeres en la Unión Iberoamericana y el Centro Iberoamericano de Cultura Popular

- Femenina (1905-1936). En FERNÁNDEZ, Pura. *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (225-245). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M^a. (2018). De mujer a mujer: correspondencia femenina en el epistolario de Blanca de los Ríos. En MARTOS, María & NEIRA, Julio. *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar* (273-302). Madrid: UNED.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M^a. & THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2016). *Cartas de buena amistad: epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- GÓMEZ RESTREPO, Antonio. (1927). De Don Antonio Gómez Restrepo. En *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas* (89-97). Madrid: V. H. Sanz Calleja.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a. Antonieta. (2001a). *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a. Antonieta. (2001b). Índice de Raza Española (1919-1930), *Revista de Literatura*, t. LXIII, (126), 1-50.
- LÁZARO, Reyes. (2000-2001). El "Don Juan" de Blanca de los Ríos y el nacional-romanticismo español de principios de siglo. *Letras peninsulares*, Vol. 13, nº 2, 467-484.
- MARCILHACY, David. (2016). Las figuras de la "Raza": de la España Mayor a la Comunidad Iberoamericana, perspectivas (post)imperiales en el imaginario español. *Historia y Política*, (35), 145-174.
- RÍOS, Blanca de los. (1910): *Afirmación de la raza ante el Centenario de la Independencia de las Repúblicas Hispanoamericanas*. Madrid: Hijos de M. C. Hernández.
- RÍOS, Blanca de los. (1911). *Afirmación de la raza. Porvenir hispanoamericano*. Centro de Cultura Hispanoamericana.
- RÍOS, Blanca de los. (1913). *Pro Patria. Por la patria y el turismo*. Nº Extraordinario de la revista Centro de Cultura Hispanoamericana. Madrid: El liberal.
- RÍOS, Blanca de los. (1919). Nuestra raza. *Raza Española. Revista de España y América*, (1), 7-12.
- RÍOS, Blanca de los. (1924). Raza española. En *Sesión solemne celebrada en el Paraninfo de la Universidad Central, el día 12 de octubre de 1923, para conmemorar la Fiesta de la Raza, bajo la presidencia del Excmo. Sr. General, Marqués de Estella, Presidente del Directorio Militar* (13-21). Madrid: Imprenta Municipal.
- RÍOS, Blanca de los. (1925). Discurso de Doña Blanca de los Ríos en la inauguración de una lápida en honor del sabio Caldas en Madrid. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, XX(1959, 265-269.
- RUIZ ACOSTA, M^a. José. (1996). *Sevilla e Hispanoamérica: prensa y opinión pública tras el desastre de 1898*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. (2014). Raza Española (1919-1930): una revista puente entre las dos Españas. En SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas & SOTOMAYOR, M^a. Victoria. *Latinoamérica en los artículos de prensa de las escritoras españolas (1868-1936)* (91-105). Córdoba: Don Folio.
- SIMÓN PALMER, M^a. del Carmen. (2013). Relaciones de escritoras españolas y americanas tras la Independencia. En BAJINI, Irina; CAMPUZANO, Luisa & PERASSI, Emilia.

Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX (263-277). Milán: Ledizioni.

VALERO JUAN, Eva. (2017). La fraternidad hispano-americana a debate: el diálogo cultural del 98. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (9), 25-45.

LA VESTIMENTA EN LA POESÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE Y DE CONCHA MÉNDEZ

CLOTHING IN THE POETRY OF JOSEFINA DE LA TORRE AND CONCHA MÉNDEZ

SHARON KEEFE UGALDE
Texas State University, San Marcos, TX, EE. UU.

su01@txstate.edu

 0000-0002-1539-9582

Recibido: 09/12/2022

Aceptado: 23/03/2023

Resumen

En España la poesía de autoría femenina de los años veinte vivió inicialmente una marginalización y luego un olvido en el canon literario. Este contexto histórico sirve de fondo para apreciar mejor el logro de las poetisas de abrir un espacio en el discurso poético para representarse a sí mismas. El estudio se centra en la vestimenta, primero como un lenguaje a través del cual la mujer moderna anuncia su transformación a la sociedad. Se analiza luego cómo dos poetisas, Josefina de la Torre (1907-2002) y Concha Méndez (1898-1986), incorporan la semiótica de la indumentaria en sus poemas y crean imágenes originales con referencias a las prendas. Ambas estrategias textuales les permiten a las poetisas representar las experiencias y la subjetividad femeninas.

Palabras clave: Poesía de mujer, edad de plata, años veinte, vestimenta, indumentaria, Josefina de la Torre, Concha Méndez.

Abstract

In Spain Women's poetry of the 1920s was initially marginalized and then forgotten by the literary canon. This historical context serves as a background to understand the significance of the women poets who succeeded in opening poetic spaces to represent themselves. The study focuses on clothing, first as a language through which new modern women announce their transformation to society and second as how two poets, Josefina de la Torre (1907-2002) and Concha Méndez (1898-1986), incorporate the semiotics of clothing into their poetry and create original images that include references to dress. Both textual strategies permit the poets to represent women's experiences and subjectivity.

Keywords: Women's Poetry, 1920s, Clothing, Fashion, Spanish Poetry, Josefina de la Torre, Concha Méndez.

Introducción

En 1977 la revista *La estafeta literaria* dedicó un número doble al cincuentenario de la Generación del 27. Para el monográfico, la revista envió un cuestionario a poetisas, críticos,

y académicos, sesenta y cuatro contestaron, entre ellos nueve mujeres. Son contadas las respuestas que cuestionan la nómina de la generación. Jacinto Luis Guereña, por ejemplo, señala la necesidad de reconsiderar quiénes son los poetas de la Generación y sugiere añadir nueve nombres adicionales, pero no incluye a ninguna mujer (1977: 32). Arcadio López-Casanova lamenta el olvido de los poetas gallegos y catalanes, pero tampoco toma en consideración la ausencia de las poetas (1977: 33). Dos de las autoras consultadas llaman la atención sobre el olvido de las mujeres poetas meritorias. Ernestina de Champourcín toca el tema indirectamente cuando dice “es preciso situar de nuevo ante sus candeléjas a algunos de sus componentes” (1977: 27). Concha de Marco es más directa. Sus palabras reivindicativas e irónicas inmediatamente llaman la atención porque desentonan con las demás respuestas publicadas en *La estafeta literaria*. Por la publicación tardía y por edad De Marco, nacida en 1916, no se considera como miembro de la Generación del 27, cuyas fechas de nacimiento se fijan entre 1898-1914. Sin embargo, entiende perfectamente que la ausencia de nombres de mujeres en la nómina del 27 refleja una histórica desigualdad del género institucionalizada. Su contestación a la encuesta es la única que habla sinceramente sobre el olvido de las poetas de los años veinte:

Y que le voy a decir a usted sobre la importancia de la generación del 27 que ya no se haya dicho, qué le voy a opinar sobre esta inopinable categoría. [...] yo respeto mucho a todos esos señores, también a las señoras, aunque éstas nunca han tenido derecho a generación que valga ni el cohete de la feria que quema allá arriba. Permítame, señor, permítame, que ya estaba Ernestina de Champourcín con un libro muy majo en preciosa edición y también Carmen Conde con *Brocal* y Alfonsa de la Torre, aunque aún no funcionaba que yo sepa, pero yo sé que la generación es siempre cosa seria y cosa de hombres, para qué nos vamos a engañar (1977: 35).

Desde la publicación del número conmemorativo de *La estafeta Literaria* en 1977 hasta hoy se ha disminuido la marginalización de las poetas de los años veinte. A partir de la década de los noventa, la poesía de autoría femenina recibe mayor atención crítica. Se podría destacar *Women Poets of Spain, 1860-1990, Toward a Gynocentric Vision* (1997) de John Wilcox, que incluye capítulos sobre Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, y Carmen Conde, y el volumen imprescindible de Catherine Bellver, *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties* (2001). En los últimos veinte años numerosos artículos críticos sobre las poetas, nuevas ediciones de obras agotadas, antologías, documentales y homenajes han contribuido a rescatar las voces. Las nuevas ediciones de las obras completas facilitan tanto la investigación como la divulgación de la obra. Por ejemplo, en 2008, se publicó la poesía completa de Concha Méndez, a cargo de Catherine Bellver, y en 2020, la de Josefina de la Torre, preparada por Fran Garcerá. A pesar de los adelantos en cuanto a la divulgación, la investigación, y el reconocimiento de las poetas, falta aún analizar a fondo su discurso poético para comprender mejor sus contribuciones originales a la poesía de la época y su proyección a la poesía posterior. Este estudio de la imaginería de la vestimenta en la obra de De la Torre y Méndez contribuye al proyecto colectivo de profundizar en el conocimiento de poetas marginalizadas en el pasado.

Biografías y el modelo de la nueva mujer

Josefina de la Torre (1907-2002) y Concha Méndez (1898-1986) son de familias burguesas acomodadas, y su perfil biográfico se conforma con el modelo de la nueva mujer: profesionalmente activa, viajera, e independiente. De la Torre, nacida en Las Palmas, Gran Canaria, publicó su primero poemario, *Versos y Estampas*, con solo veinte años cuando ya pasaba temporadas en Madrid con clases de canto en la escuela dirigida por Dáhen Chao. Su segundo libro, *Poemas de la isla*, apareció en 1930. Terminó el tercero, *Marzo incompleto*, en 1933 aunque se quedó inédito en forma completa hasta 1968. En la antología de Gerardo Diego de la poesía de la Generación del 27, De la Torre se autorretrata como el prototipo de una mujer moderna: “Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación ... otras aficiones: el cine y bailar” (Diego, 1959: 554). Josefina pasó el año 1934 en Francia trabajando como actriz y directora de doblajes y al regreso a Madrid se dedicó a ser cantante. Durante de la guerra civil, de nuevo en Las Palmas, escribió novelas cortas de entrega semanal con el seudónimo Laura de Cominges, obras que ayudaron a enfrentar la escasez económica de aquella época. Después de guerra, de regreso a Madrid, se entregó a pleno a su carrera de actriz de teatro, de cine, de radio, y de televisión. Llegó a formar parte la de compañía de María Guerrero y del grupo *Teatro invisible* de Radio Nacional de España. En 1946, junto con su marido, el actor Ramón Corroto, formó su propia compañía de teatro. En los años 1950 publicó dos novelas, *Memorias de una estrella* (1954) y *En el umbral* (1954) y adaptó la obra de teatro *Una mujer entre los brazos* de Rafael Matarazzo (Hernández Quintana 2001: 48). El perfil profesional de De la Torre—actriz, escritora, cantante, y empresaria—dista mucho de la mujer burguesa ideal de fines del siglo XIX, dependiente y destinada al espacio doméstico. Blanca Hernández Quintana concluye que la biografía de De la Torre “responde a una verdadera mujer de vanguardia” (2001: 45).

Concha Méndez tampoco prestó atención a las normas de comportamiento femenino tradicionales. En su prólogo a *Vida a vida*, Juan Ramón Jiménez alude a la fama de la poeta como atleta y viajera: “la campeona de natación, de jiu-jitsu, de gimnasia sueca. La hemos encontrado en el Polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Társis” (1979: 38). Desde joven Concha se rebelaba contra las normas opresivas del género, incluyendo las de la vestimenta:

A los dieciocho años comprendí que a las mujeres les preocupaba ir de compras, hacer un guardarropa para los meses de verano. Cambiaban sus trajes, zapatos y sombreros del año anterior por unos nuevos; un ajuar para la primavera y otro para el otoño. En mi casa, como todo el mundo bien, hacíamos lo mismo: estábamos sujetos a la tiranía de los modistos” (Ulacia, 2018: 53).

En los años veinte, Méndez frecuentaba espacios públicos —cafés, *dancings*, el Lyceum Club, tertulias— y paseaba por las calles de Madrid con amigos poetas y artistas (Ulacia Altolaguirre, 2018: 48-50). En 1929 viajó sola a Londres para una estancia de seis meses y después a Buenos Aires. Residió algo más de un año en Argentina y logró integrarse en los círculos literarios. A volver a Madrid ya contaba con tres poemarios publicados:

Inquietudes (1926), *Surtidor* (1928), y *Canciones de Mar y tierra* (1930). En 1932 se casó con el poeta Manuel Altolaguirre, y juntos crearon la imprenta Verónica que editaba revistas como *Héroe*, *1616*, y *Caballo verde de la poesía*. Concha presumía de su habilidad—poco femenina en la época—de manejar la maquinaria de la imprenta y de distribuir los impresos: “Él era el tipógrafo y yo, vestida de mecánico, la fuerza que hacía girar la imprenta” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 96). Antes de que estallara la guerra civil, Méndez publicó otros dos poemarios, *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936), y cinco obras de teatro, entre ellas, *El personaje presentido* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935). El trauma de la guerra y el desarraigo del exilio, inicialmente en Cuba y definitivamente en México, contribuyeron a apagar la energía de mujer nueva que la caracterizó de joven.

Las prácticas de la vestimenta en los años veinte

Las mujeres jóvenes de los años veinte expresan su modernidad en más de un lenguaje. La semiótica de la indumentaria asume un papel destacado en comunicar su recién estrenada independencia. Roland Barthes, siguiendo la distinción del lingüista Ferdinand de Saussure entre *langue* y *parole*, explica que la indumentaria es un sistema institucionalizado, equivalente a *langue*, y que las prendas que nos ponemos son equivalentes al *parole* (2006: 27). Umberto Eco propone que la cultura en su totalidad es un fenómeno de comunicación, y, por lo tanto, es posible analizar la vestimenta como un sistema comunicativo (2007: 144). La indumentaria es un medio eficaz para expresar cómo nos diferenciamos de los demás. Vestirse de una forma que no cumple con las expectativas establecidas por la sociedad es proclamar alguna diferencia como individuo o como grupo. Vestirse con una anomalía es levantar la voz, o peor, “equivale a cometer el mayor pecado de ambición o de decadencia” (Le Goff 1970: 483).

En España, el sinsombrerismo de los años veinte es un ejemplo de cómo una anomalía en el vestir puede comunicar un mensaje desafiante. Cuando las poetisas y artistas modernas salían a la calle sin sombrero provocaban reacciones entre los conservadores. Para algunos, como explica Balló, “era un gesto de profunda transgresión y para otros una pataleta de jóvenes de buena cuna” (2016: 36). El sinsombrerismo arraigó en los medios de comunicación a partir de un artículo de Ramón Gómez de la Serna en *El Sol* en agosto de 1930. Es un fenómeno significativo que implica “ansia de nuevas leyes [...] ir con rumbo bravo por los caminos de la vida [...] entrada en la nueva cinemática de la vida, desenmascararse, ser un poco surrealista” (cit. en Balló, 2016: 34). Concha Méndez no se olvidó de cómo su madre reaccionó frente al acto rebelde de no llevar sombrero: “Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde cuando me vio salir a la calle con la cabeza descubierta: ‘¿Por qué no llevas sombrero?’ ‘Porque no me da la gana...’. ‘Pues te tirarán piedras en las calles’. ‘Me mandaré construir un monumento con ellas’” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 48).

Los vestidos prevalentes durante las décadas de los veinte y treinta reflejaban la transformación acelerada de la construcción del género en aquellos años. La moda *flapper* anunciaba la nueva libertad de las mujeres, quienes como sujetos independientes invadían el espacio público. En la *Belle Époque* se exaltaron líneas cóncavas y convexas

por medio de prendas interiores que modelaban la anatomía femenina. El resultado fue la famosa silueta en “s”. Entre 1920-25 se remplazaron las complicaciones de la silueta “s” por la simplicidad (Díaz Soloaga y Villanueva 2020: 21). En vez de los aparatos artificiosos de las prendas interiores se impusieron unas combinaciones y sostenes livianos. Claramente los cambios en los roles de las mujeres en la sociedad llevaron a la modificación en la manera de vestirse. Para las nuevas prácticas cotidianas—salir a la calle con diversos fines, a comprar, a trabajar, a relacionarse, a divertirse, y, como poetas, a asistir a algún un acto en el Lyceum Club—se necesitaba ropa más llevadera. Algunos atavíos novedosos, como señala Paloma Díaz Soloaga y María Villanueva, fueron influenciados por los atuendos deportivos (2020: 15). Por ejemplo, el *sweater* y el *pullover*, cómodos y útiles, se pusieron de moda entre mujeres y hombres.

La vestimenta en el discurso poético

Durante los años veinte y treinta Josefina de la Torre y Concha Méndez se destacan como representativas de un nuevo estilo de vida independiente sin las restricciones tradicionales del género, un vaticinio para las mujeres del futuro. Las dos autoras no solo coinciden en comportarse como mujeres modernas, sino las características esenciales de su poesía temprana son parecidas. James Valender considera que el vanguardismo, con “homenajes a los aviones, los automóviles, el cine, los deportes y el jazz”, y el neopopularismo, tal como lo practicaban García Lorca y Alberti, son los rasgos más notorios de la poesía de Concha Méndez (1995: 11, 13). Lydia Rodríguez Mata subraya los mismos rasgos en la poesía de De la Torre. Señala el neopopularismo de Alberti y a García Lorca como “referentes y modelos indiscutibles para la poeta grancanaria” y una “conexión temática con los ismos de la época (el cine y el deporte, por ejemplo, son claros signos de la modernidad de estos años)” (2018).

Las dos poetas también coinciden en reconocer la fuerza expresiva de la indumentaria como recurso poético. El vestir como sistema semiótico está impregnado de connotaciones relacionadas con la construcción del género. Antes que la palabra, la indumentaria anuncia la condición femenina y alude a las limitaciones y roles asignados a las mujeres. Las poetas del 27 encuentran en el imaginario de la vestimenta un recurso que afina la precisión y aumentan la intensidad de la palabra poética sobre todo al abordar una temática que alude a la construcción del género. No obstante las semejanzas de estilo de vida y preferencias poéticas, De la Torre y Méndez se bifurcan en su uso de la imaginería de la vestimenta.

En su poesía temprana, *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930), De la Torre es menos atrevida y desafiante que otras de sus contemporáneas. Bellver propone que un yo poético decisivo no logra instalarse en *Poemas de la isla*, sino que cede el paso a un yo más pasivo y suplicante: “No deconstruye de asignación patriarcal del papel de activo al hombre y de reacción a la mujer” (2001: 95). Sin embargo, De la Torre logró romper el silencio tradicional de la mujer y, además, abre en la poesía un espacio para representar la esfera femenina, sobre todo en relación con la vestimenta y el bordar. Esta transferencia del ámbito de las mujeres al texto es evidente en el primer poema de *Versos y Estampas*:

Sobre la superficie
del mar encandilado
a las seis de la tarde,
saltan algunos peces
que dejan sobre el agua,
al caer, una onda.
Así, a trechos, bordado
el mar por esta aguja
parece que sonrío:
sonrisas que se ensanchan
y cierran lentamente;
sonreír de la orilla,
encaje de la falda
azul y transparente. (2020: 112)

La poeta canaria crea una imagen del mar que incorpora el acto de bordar. Los peces que saltan en el agua se convierten en una aguja en movimiento que elabora el encaje de la falda del mar. Para intensificar la sensualidad de la escena la poeta entreteteje lo táctil del encaje y lo visual del panorama azul y transparente del agua. Esta imagen original expresa el deleite de presenciar desde la orilla la belleza natural de un mar personificado sonriente. En “Caminito azul”, del libro siguiente, *Poemas de la isla*, se repite la feminización del lenguaje poético integrando detalles del vestir cotidiano de las mujeres de fines del siglo XIX en una visión del mar: “Delantal / de los picos de encaje, / espuma blanca / del mar” (2020: 179). En “Rómpete por el aire” se confunden la espuma del mar, el azul luminoso del cielo, y los hilos de bordar. Una serie de imágenes inconexas aumenta el ámbito festivo que capta el poema:

Hielo del sol,
azúcar de la mar,
hilito de la tarde
para bordar.
Bórdame corazoncitos azules
para regalar,
que hoy es fiesta,
mi fiesta,
la tuya,
la de más allá. (2020: 180)

En la poesía de De la Torre las referencias a la indumentaria no solo contribuyen a visualizar el ámbito alegre de la intimidad y la naturaleza sino también a representar al sujeto femenino como un ser tímido y dependiente, por ejemplo, en el poema “Mi voz se enredó en el vuelo” (*Poemas de la isla*). Es un yo poético que queda sin palabras, incapaz de hablar en la presencia del otro deseado. Pasan los minutos y ni una palabra. La alusión a la vestimenta refuerza la figura de una mujer indecisa y sin confianza en sí misma. Se queda inmóvil con las manos metidas en el encaje del traje, una postura con connotaciones de la construcción tradicional del género: la mujer como sujeto silencio y pudoroso:

Mi voz se enredó en el vuelo
de tu sonrisa morena
y perdí aquella palabra
que iba a decir, en los labios.
La busqué sobre los ojos,
entre las manos dobladas,
en el encaje bordado
de mi traje azul y blanco.
[...]
Cuando tu presencia—forma—
dejó vacío el momento,
encontré aquella palabra
entre los labios, dormida. (2020: 176)

Otro aspecto de la construcción convencional del género presente en la obra de De la Torre expresada con el lenguaje de la vestimenta es la dependencia de la mujer en el hombre. El relato patriarcal aceptado por la sociedad establece que la mujer solo encuentra la felicidad enamorándose de un hombre porque es el quien le dará una identidad (DuPlessis, 1979). Ser abandonada por el amado, o no correspondida, significa no sólo la tristeza sino también la anulación de subjetividad, un estado doloroso de desorientación. Sin la identidad que el hombre le asigna, la mujer es incapaz de actuar; se queda inmovilizada, envuelta en una sombra. Para aludir a este estado de desconcierto y confusión, De la Torre vuelve a utilizar el lenguaje de la vestimenta. En el poema “Así, las manos dobladas” (*Poemas de la isla*) el atuendo del yo poético es esencial para comunicar la falta de agencia propia, o sea la incapacidad de intervenir en los contextos sociales en los cuales se encuentra inmerso (Belvedresi, 2018, p. 6, n. 3). El yo protagonista lleva un delantal bordado, que comunica el género—una mujer—y sugiere un rol dentro de los confines domésticos. La prenda y la inmovilidad se confunden con la imagen de las manos quietas durante horas contra la falda: “Toda la noche en la falda / quietas, dobladas, las manos” (2020: 173). Josefina de la Torre no se entrega por completo a un modelo de mujer decimonónico con las alusiones al delantal blanco bordado y los encajes. Su obra aporta avances para la poesía de autoría femenina. El considerar la cultura femenina digna de codificación en el arte es, como señala Amy Kaminsky, una forma de convalidar y valorar el conocimiento y la experiencia de la esfera de las mujeres como meritorio de un lugar central en la cultura (2001: 591).

Comparados con poemas anteriores, los últimos de *Poemas de la isla* sorprenden por un atrevimiento, aunque sea tímido, de deconstruir la norma del pudor femenino. En “Yo las vi una sola tarde”, el yo femenino mira al hombre como objeto de deseo. Los encajes se transforman en imágenes visuales y táctiles llenas de la sensualidad y deseo. Aunque ella no se atreve a mirar más que las manos y los brazos del amado, el ardor invade el poema:

Yo lo vi cómo lanzaba
el vuelo azul de su encaje
—venas libres y encendidas
de sus brazos incesantes—. (2020: 201)

La acumulación de palabras asociadas con la virilidad apasionada (sangre, fuerza, firme, filo cortante, viril) intensifica la representación del deseo, que culmina cuando las manos de los dos están a punto de rozarse. Momentáneamente la mirada femenina logra poseer al otro masculino:

Yo las tuve en mis pupilas,
viril triunfo de su imagen
prisioneras de mis sienes,
mías, una sola tarde. (2020: 201)

Las figuras femeninas en la poesía de Concha Méndez (1898-1986) se visten de deportistas—esquiadoras, aviadores, nadadoras. Méndez crea una imagen atrevida de la mujer emancipada que rompe con el ideal conservador de madre-esposa. Esta mujer moderna actúa con independencia y libertad. Las referencias a la indumentaria deportista reflejan el aura de la modernidad poética: afirmación vital, movimiento y aceleración, y la fiscalidad del cuerpo. Concha Méndez no se acobarda al afrentar las normas tradicionales de la mujer burguesa. Tanto en la vida como en la poesía está dispuesta a subvertirlas. Las referencias al vestir femenino en sus tres primeros libros, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), contrastan con los atuendos delineados la obra Josefina de la Torre. Los sujetos femeninos de Méndez representan los nuevos tiempos y el progreso; se caracterizan por la osadía, la independencia, y el deseo de conquistar espacios antes denegados.

El bañador es la prenda predilecta de Méndez, tanto en la vida—fue campeona de natación—como en su poesía temprana. Forma parte de una amplia constelación relacionada con el mar: barcos, marineros, olas, natación, pescadores, gaviotas. El imaginario de la vestimenta marítima simboliza, como señala Wilcox, la agencia de un sujeto libre que determina la trayectoria de su propia vida (1997: 91-92). El traje de baño es a la vez simbólico y referencial. Los referentes provienen del mundo cotidiano de la poeta, pero en el texto adquieren valor simbólico. El poema “Por la escollera” es ilustrativo. El yo protagonista emana vitalismo; se lanza a la vida con paso resuelto, seguro, y alegre en un espacio abierto a lado del mar. La figura no aparece como abstracción sino físicamente presente, los pies sobre las rocas y la piel sintiendo el calor del sol.

Los pies desnudos
sobre la roca viva.
La piel morena
por el sol encendida.

¡Y así marchaba yo
por la escollera,
con el bañador rojo
y el alma marinera! (Miró, 1999: 126)

Es la imagen de un sujeto moderno decidido. El bañador rojo anuncia osadamente a una mujer con agencia. Se pavonea frente al público en el malecón ajena al pudor asociado con el comportamiento femenino normativo. Se exhibe el cuerpo en una

prenda reveladora y, para colmo, elige un bañador de color llamado, el rojo, asociado con pasiones fuertes. Su comportamiento da la impresión de que disfruta de exhibir su alegre rebeldía.

Dicha figura, con su “falda plisada”, igualmente expresa el espíritu de la mujer moderna. En el poema “La patinadora” (*Inquietudes*), por ejemplo, se exaltan el movimiento y la velocidad. La inmovilidad de la mujer encerrada en el espacio doméstico desaparece por completo. La patinadora se desliza velozmente por los vertientes del monte al aire libre. Es rápida, como una danzarina o una mariposa llevada por los vientos. El rumor de las alturas se confunde con el de la falda plisada que vuela con la velocidad. Es como si la figura se uniera momentáneamente con la naturaleza en un estado de libertad y gozo. La repetición de los primeros cuatro versos al final del poema, junto con el ritmo de los versos octosílabos, crea la sensación de velocidad. La patinadora llena de regocijo se adelanta sin los obstáculos patriarcales que impedían el libre movimiento de las mujeres.

Danzarina de las nieves.
De los vientos mariposa.

Sobre una mar de blancor
vuela la patinadora,
y desciende las vertientes
como el claror de la Aurora.

El rumor de las alturas,
el rumor de las corrientes,
lleva en su falda plisada
hecha ritmos, hecha pliegues.

Vuela la patinadora
descendiendo las vertientes,
mariposa de los vientos,
danzarina de las nieves. (Miró, 1999: 128)

Concha Méndez aborda el tema de la sexualidad más abiertamente y con mayor frecuencia que De la Torre. En ningún momento el yo femenino se siente obligado a entregar la subjetividad cuando entrega el corazón. Las relaciones amorosas no significan convertirse en mujer dependiente que se desorienta cuando el hombre se ausenta. El gozo sexual no conlleva el alto precio de la libertad. Varios poemas que abordan la sexualidad contienen referencias al vestir. En “Aeronáutica” (*El Surtidor*), por ejemplo, el yo poético femenino mantiene su independencia. Una bufanda rosa simboliza la posibilidad de amar sin entregar la agencia como sujeto. La bufanda es solo un accesorio, no el conjunto completo. La figura femenina deja caer su bufanda rosa desde el avión cuando despegue. Según Wilcox, es como si le dijera a su amor: puedes tener mi bufanda—mi amor—pero no mi subjetividad (1997: 99).

En el poema “La pescadora” (*Surtidor*), la protagonista rechaza los regalos del pretendiente, incluyendo su pañuelo bordado aparentemente con los iniciales del amado. La hablante no acepta los obsequios porque prevé un futuro en el que se queda en segundo lugar y limitada a una predeterminada vida rutinaria. Ella quiere ser dueña

de sí misma y por eso rechaza lo que le podría identificar como pertenencia de otro. Para salvaguardar su libertad se marchará a otra parte:

Ni quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas –los domingos–
ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
—¡La pescadora es mi amante! (1928: 38)

Un bañador aparece de nuevo en el poema “La fragata extranjera” (*Inquietudes*). El yo poético, quien viste un traje de baño, acepta su sexualidad sin preocuparse por las normas de pureza y pudor femeninos. Llega nadando a la fragata donde tiene una cita amorosa con un marinero:

Conversamos
en la escalinata.
Mi jadeante cuerpo
un bañador cubría.

[...]

Nuestras manos
al fin se abrazaron.
Y los pulsos
ardientes latían.

* * *

Yo volví
por el mar a la playa.
La fragata
a otro puerto partía. (1926: 33)

El comportamiento de la nadadora deconstruye el estándar doble—libertad sexual para el hombre y virginidad para las solteras. Además, al separarse del amado no se siente dolorida ni abandonada. Como mujer independiente, se echa al mar y nada a la playa. Este sujeto femenino seguirá con su vida, con o sin un hombre. No se queda desorientada al alejarse del amado, al contrario, se siente feliz por ser independiente.

Conclusiones

Históricamente existe una relación estrecha entre la mujer y la vestimenta. Por una parte, tradicionalmente las mujeres se dedicaban al tejer y coser porque eran actividades que se compaginaban con las otras obligaciones del espacio doméstico (Lin, 2023), y en ciertas

épocas era una habilidad que daba prestigio a las mujeres. En el siglo XIX, por ejemplo, “la habilidad con lo textil fue uno de los medios por los que se ensalzó su reputación como damas y buenas esposas” (Entwistle: 2002: 168). Otro factor que sumerge a las mujeres en el mundo de la vestimenta es la necesidad de atraer la mirada masculina. Como en la sociedad patriarcal, el destino de la mujer depende de un hombre –padre, hermano, marido–; ella en todo momento y en cualquier situación necesita tener en cuenta como ellos la ven y, por lo tanto, preocuparse por la vestimenta (Berger, 1972: 47). Esta realidad histórica explica por qué las mujeres sienten como suyo el ámbito de la vestimenta, como Josefina de la Torre y Concha Méndez.

El análisis de su poesía revela cómo traducen el mundo de la vestimenta al texto poético. Por una parte, su obra participa de las tendencias poéticas dominantes de la época, el neopopularismo y el vanguardismo, pero, por otra, exhibe un sinsombrerismo poético al vestir los textos con la anomalía que supone los años veinte en lo referente a la ropa femenina. Dichas alusiones resaltan la relación entre la vestimenta y el género: “Fashion is obsessed with gender, defines and refines the gender boundary” (Wilson, 1985: 117). La codificación de la indumentaria femenina elaborada con esmero por De la Torre lleva implícito el reconocimiento del valor de la esfera femenina y revela cierta conformidad con la estructura vigente del género. Cumplir con las normas del vestir de las mujeres –encajes, delantales blancos, y bordados– es afirmar la conformidad con la estructura del género. El caso de Concha Méndez es distinto. Las alusiones a la ropa en su poesía expresan un rechazo de las normas del comportamiento femenino vigentes, un no a la imagen de la mujer burguesa acomodada. Bañadores rojos, faldas plisadas de patinar y bufandas de aviadores abogan por una mayor independencia y libertad. El motivo de la indumentaria femenina constituye una contribución original a la poesía de los años veinte y también queda como antecedente para la expresión de la experiencia femenina colectiva y para cuestionar las normas del género.

Referencias bibliográficas

- BALLÓ, Tània. (2015). *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la generación del 27*. Barcelona: Espasa.
- BARTHES, Roland. (2006). *The Language of Fashion* (Trad. STAFFORD, Andy). Oxford: Berg.
- BELLVER, Catherine G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- BELVEDRESI, Rosa E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e historia de la ciencia*, 3(1), 5-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>
- BERGER, John. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina. (1977). ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 26-27.
- DE MARCO, Concha. (1977). ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 35.

- DE LA TORRE, Josefina. (2020). *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)* (Ed. GARCERÁ, Fran). Madrid: Torremozas.
- DIEGO, Gerardo. (1959). *Poesía Española contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus.
- DÍAZ SOLOAGA, Paloma & VILLANUEVA, María. (2020). *La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20*. Madrid: Universidad de Villanueva. <https://comunicacionygestiondemoda.com/fashion-insight/la-nueva-mujer-moda-y-cambio-social-en-los-anos-20/>
- ECO, Umberto. (2007). Social Life as a Sign System. En BARNARD, Malcolm (Ed.) *Fashion Theory. A Reader* (143-147). London: Routledge.
- ENTWISTLE, Joanne. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica* (Trad. SÁNCHEZ MOLLET, Alicia). G Barcelona: Paidós.
- GUEREÑA, José Luis. (1977), ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 32.
- HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca. (2001). "Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista". *El Guiniguada* 10, 45-56. <https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/ElGuiniguada/article/view/647>
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. (1979). "Concha Méndez (1932). En MÉNDEZ, Concha. *Vida a vida y Vida o río*, (37-38). Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- LE GOFF, Jacques. (1970). *La Civilización del Occidente Medieval*. Barcelona: Editorial Juventud. <https://archive.org/details>
<https://archive.org/details/LaCivilizacinDelOccidenteMedievalJLeGoffLasGrandesCivilizacionesEditorialJuventud1970>
- LIN, Brenda. (2023). Textiles: The Art of Women's Work. *Sothebys*, 7 marzo 2020, <https://www.sothebys.com/en/articles/textiles-the-art-of-womens-work>
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. (1977), ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 33.
- MÉNDEZ, Concha. (1926). *Inquietudes*. Madrid: Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha. (1928). *Surtidor*. Madrid: Imprenta ARGIS.
- MIRÓ, Emilio. (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ MATA, Lydia. (2018). El papel de Josefina de la Torre en la renovación poética del 27. *ACL Revista literaria*, 13. https://www.academia.edu/39727027/El_papel_de_Josefina_de_la_Torre_en_la_renovaci%C3%B3n_po%C3%A9tica_del_27
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- VALENDER, James. (1995). Introducción. Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños. En MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez. Poemas 1926-1986* (7-49). Madrid: Hiperión.
- WILCOX, John C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860-1990*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- WILSON, Elizabeth. (1987). *Adorned In Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago Press.

NARRACIÓN Y GÉNERO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE PREGUERRA *PEREGRINOS DE CALVARIO* (1928), DE LUISA CARNÉS

NARRATION AND GENDER IN LUISA CARNÉS' PRE-WAR SPANISH NOVEL PEREGRINOS DE CALVARIO (1928)

CRISTINA JIMÉNEZ GÓMEZ
Universidad de Córdoba

l62jigoc@uco.es

 0000-0003-4684-2142

Recibido: 11/06/2023

Aceptado: 29/09/2023

Resumen

Este trabajo trata de analizar los mecanismos literarios empleados por Luisa Carnés en su primera obra *Peregrinos de Calvario* (1928). La autora, contemporánea del Grupo del 27, se inscribe dentro de la narrativa social y comprometida de la preguerra civil española. El estudio de este volumen, compuesto por tres relatos, es importante porque anuncia la perspectiva de género y el potencial narrativo que, más tarde, Carnés utilizará en sus obras de madurez.

Palabras clave: Luisa Carnés, narrativa social, género, *Peregrinos de calvario*.

Abstract

This paper attempts to analyze the literary mechanisms used by Luisa Carnés in her first work *Pilgrims of Calvary* (1928). The author, a contemporary of The Generation of 1927, is framed inside the social and committed narrative of the Spanish Civil War. The study of this collection, composed of three stories, is important because it prefigures the gender perspective and narrative potential used by Carnés will later on her mature work.

Keywords: Luisa Carnés, social narrative, gender, *Pilgrims of Calvary*.

Introducción

Tras el exilio obligado, después de la derrota del bando republicano en la Guerra Civil Española, la escritora Luisa Carnés (Madrid, 1905 – Ciudad de México, 1964) quedó relegada al olvido durante mucho tiempo. No ha sido hasta hace unas décadas que se ha iniciado un proceso de visibilización y reconocimiento de su figura y obra en España. Ha recibido la atención del mercado editorial, crítica y público en los últimos años, siendo el editor barcelonés Antonio Plaza (1992: 47-58; 2003: 315-330; 2019: 62-77) el principal promotor en dar a conocer las diversas obras de la autora a lo largo del tiempo. En este contexto editorial, también Nieto (2021: 109-129), Sánchez Zapatero (2021: 54-76) o Martínez (2022: 77-105) ponen de manifiesto el creciente interés por la evolución de la obra carnesiana, donde aspectos como la narración introspectiva, la importancia de la colectividad, la militancia, el compromiso social, la escritura femenina, el retraimiento existencialista y la experiencia exílica son elementos constitutivos de sus textos.

La necesidad de reivindicar y hacer visible la figura de Luisa Carnés, como se demuestra en los calificativos que muchos autores han utilizado para referirse a ella —“escritora olvidada”, “postergada”, “relegada” (Plaza, 1992, 2016 y 2019) o “la sinsombrero olvidada”—, obedece, en opinión de Sánchez Zapatero (2022: 56), tanto al creciente interés¹ que desde hace dos décadas se ha generado en torno a la literatura escrita por mujeres y por la literatura de las y los exiliados, como por el descubrimiento de material inédito de estos. En el caso de Luisa Carnés, la difusión del feminismo ha contribuido a indagar en las escritoras de la Generación del 27, las llamadas “sinsombrero”, y en un “narrar femenino” que quedaba fuera del canon literario de la época establecido eminentemente por los varones. A ello se sumaba el hecho de que Carnés, además de ser mujer, republicana y de clase trabajadora, no se había formado académicamente y todo lo que sabía lo había aprendido de forma autodidacta a través de la observación crítica de la realidad y la lectura de folletos de la literatura rusa —*Los hermanos Karamazov* de Dostoievski y *Crimen y castigo* de Tolstoi— y de los clásicos de la literatura españoles, entre ellos Cervantes.

Así pues, además de la desigualdad de género, se sumaba la desigualdad de clase², lo que no le permitió tener una posición privilegiada como las autoras del 27 ni acceder a la universidad porque “mientras Concha Méndez y sus amigas se quitaban el sombrero para contradecir los dictados sociales, Carnés, Soledad Real y las obreras de *Tea rooms*, se conformaban con conseguir ropa adecuada a la estación” (Olmedo, 2014: 133). De ahí que familiares de la autora y estudiosos hayan afirmado categóricamente que Carnés “no era una *sinsombrero* porque nunca tuvo que hacer el gesto de quitarse el sombrero como las demás mujeres de este grupo, ella los había cosido” (Becerra Mayor, *El Diario*, 28 de marzo 2021), en alusión a uno de sus primeros trabajos en el taller de sombreros de su tía Petra. Esta conciencia de género y clase es la que se pone de manifiesto en su ópera prima *Peregrinos de calvario* (1928) por medio de las estrategias narratológicas.

Peregrinos de calvario

Aunque había publicado algunos cuentos sueltos en la prensa de la época, es en 1928 cuando Luisa Carnés publica su primera gran obra de envergadura, *Peregrinos de calvario*. Coincide con su ingreso en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones como mecanógrafa, abandonando así el trabajo manufacturado y adentrándose en el circuito literario. Constituye un volumen con tres novelas cortas: “El pintor de los bellos horrores”, “El otro amor” y “La ciudad dormida”. Bajo el referido título, que anuncia el peregrinaje y el deambular errático de unos individuos rechazados por la sociedad o que se encuentran en situaciones de desigualdad, se aglutinan tres historias sobre

¹ Véase Iliana Olmedo (2020), *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. La autora estudia que, en la exclusión y restitución o recuperación de los autores del exilio español de 1939, fueron determinantes las condiciones sociales, políticas y culturales de México y España. Así pues, el canon literario establecido o las políticas de la memoria han determinado enormemente el reconocimiento de autoras como Luisa Carnés.

² Así lo considera también la poeta y editora Elena Medel que, con motivo del proyecto “Cien de cien”, por medio del cual se está recuperando a las autoras silenciadas de nuestra historia, explica que en el caso de Carnés o Lucía Sánchez-Saornil su origen y condición obrera las expulsa de las reuniones intelectuales de la época y del entorno de la Generación del 27.

la mediocridad existencial y el determinismo social y familiar. Sus protagonistas son, respectivamente, Gonzalo de Vargas, un joven acomodado, huérfano y con sueños de pintor que se aleja en el tren de la casa señorial donde todavía resiste el recuerdo de su abuela aristócrata recién fallecida; Mara, una mujer que percibe el cambio acaecido en su marido Luciano y la degradación de su matrimonio por la deslealtad de este; y Candelas, la joven vendedora de flores y sustento de su familia que tiene que enfrentar una situación de miseria, injusticia y precariedad laboral.

Nos encontramos con un andamiaje discursivo y unos personajes y motivos temáticos que luego perfeccionará en *Natacha* (1930) y *Tea Rooms: Mujeres obreras* (1934). Las propias vivencias de Carnés se traslucen en las de unos entes ficcionales que, por diversas razones, forman parte de una colectividad³ social invisible y marginada a la que consiguió dar voz a través de sus textos. De ahí que el escritor y crítico José Francés, en el prólogo de la obra, afirmara que “es como si detrás de todas las siluetas dolorosas, de todos estos ilusionados peregrinos que ella evoca ante nosotros con tanta vitalidad literaria, siguiese la silueta de la autora, esta muchacha humilde, tímida” (Francés, 1928: 10).

Calviño (2019: 14) explica que se retoma la idea del deambular urbano de unos tipos marginados a través de un “camino de calvario”. En el discurso se plasma por medio de la potencialidad narrativa⁴ y la experimentación literaria donde es notable la influencia que recibió de los autores universales de la literatura rusa, como Tolstoi y Dostoievski, especialmente en el retrato psicológico de sus personajes y la representación de la pobreza, la desigualdad social y el desamparo en el Madrid de la II República. De ahí que la crítica haya vinculado el estilo de Carnés con las vanguardias⁵ y el neorrealismo:

el fragmentarismo asociado con unos capítulos a menudo cortos e intensos gracias a las elipsis, las sugerencias y las frases breves; el interés por la ciudad moderna y sus conflictos socioeconómicos y políticos; la mirada a pie de calle, que filtra ese mundo con mecanismos cinematográficos y buscada sencillez, donde las voces populares conviven con las metáforas más rupturistas que, casi de modo repentino, introducen desplazamientos semánticos nunca ajenos a las angustias de las gentes más desfavorecidas son, en su conjunto, indicios de la estirpe neorromántica de Carnés (Alfonso, 2021: 576)

³ Gutiérrez Navas (2005: 65) destaca, con referencia a la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras*, su calidad literaria fundamentada, entre otros aspectos, en el protagonismo colectivo que será “una avanzada de la novela social” que se dará en España en la década de 1950. El reflejo de la colectividad social toma asiento también en *Peregrinos de calvario* con tres relatos independientes, pero también muy relacionados entre sí formal y temáticamente por medio de un personaje-autor ficticio que pone por escrito las penurias existenciales de tres sujetos en el Madrid prebélico.

⁴ Con relación a este término, seguimos la explicación que estudiosas como Martínez (2022: 78) han realizado para referirse a la fuerza escritural de Carnés. Radica en varias claves: la experiencia vital de la autora, el mundo laboral precario donde se ubica la acción, la trama argumental, el desarrollo ficcional de la protagonista, que resulta determinante para la construcción de una imaginación política alternativa, y el sentido de denuncia social en la obra. L. Vicens (2021: 216) también apunta que técnicas narratológicas como el carácter sensorial de las descripciones o el diálogo interior o interiorizado que realizan los personajes y la figura autoral consigo mismos mediante preguntas retóricas dan énfasis a las experiencias del colectivo social y aumentan la capacidad reflexiva del discurso.

⁵ Véase el trabajo de Plaza-Agudo (2020: 59-80).

Como ha señalado Marta Sanz (*El País*, 29 septiembre 2016), “Carnés utiliza la literatura como arma cargada de futuro sabiendo que en su destreza para controlar la clave retórica reside su eficacia”. A este respecto, los recursos narrativos empleados en *Peregrinos de calvario* resultan tremendamente eficaces para trasladar un “narrar” ligado a una profunda conciencia social y de género.

Ambigüedad narrativa y metaficción

Desde el comienzo, *Peregrinos de Calvario* se inscribe en una marcada ambigüedad narrativa. Nos encontramos con dos narradores que pertenecen a tiempos y espacios ficcionales distintos: una narradora testigo, representada por la mendiga ya fallecida que presencié los hechos que se van a contar; y la voz narrativa heterodiegética del presente con la que da comienzo el texto y a quien la mendiga contó los referidos hechos. De esta manera, se produce un relato fragmentario no solo por las tres historias y los puntos de vista contenidos en estas, sino también por la diversificación narrativa a partir de la existencia de un narrador ambivalente y plural que rompe la unidad vocal del relato. Como estudia Pimentel (1998: 134-135), tan importante es atender a la voz y focalización narrativa como a la identidad y unidad vocales del relato, es decir, no solo quién narra y desde qué punto de vista, sino también cuál es el origen de la información narrativa. De ello se derivan consecuencias de significación narrativa importantes: por una parte, los grados de presencia/ausencia, y, por ende, los grados de subjetividad y confiabilidad de un narrador; por otra, la unidad o fragmentación de la información narrativa como resultado de la información “autorizada” que nos ofrece un solo narrador, o de la información “relativa” proveniente de varios narradores delegados.

No obstante, pese a la inicial estructura fragmentaria, las tres historias contenidas en el volumen quedan enmarcadas bajo la mirada de la vieja mendiga, quien fue conocedora de las vidas de estos individuos que “peregrinan” de forma miserable por Madrid. Por tanto, el punto de vista que, en primera instancia, irrumpe en el relato obedece a la visión dolorida y apesadumbrada de la anciana, fruto de sus vivencias en el mundo, el cual definía como un vastísimo calvario, donde nadie se hallaba exento de la cruz. En ese momento, las funciones de narrador y narratario fueron asumidas, respectivamente, por la mendiga testigo y el personaje, destinatario implícito o sugerido de su acto de enunciación. Por el contrario, en el marco temporal del presente en el que se relatan las tres historias, este último personaje asumirá no solo la función de narrador, sino también la de autor ficcional, puesto que ha decidido poner por escrito, en un libro, aquello que la anciana le contó antes de fallecer:

Así los hombres y las mujeres de mi libro, hermanos de las otras mujeres y de los otros hombres, contemplados por la anciana mujer que hace años dejara la vida; iguales éstos y aquéllos [...] caminan aquí, como en el sueño de la vieja mendiga, cada uno con su cruz (Carnés, 1928: 12).

El juego de narradores y autores en la línea temporal de la historia y el recurso metaficcional de impronta cervantina, mediante el que se engarzan unos relatos dentro

de otros, propician una ambigüedad narrativa que difumina las fronteras entre ficción y realidad al mismo tiempo que ponen de manifiesto la consideración del texto como un artefacto o una construcción artificial. Todo ello nos hace también atender, siguiendo a Pozuelo Yvancos (1989: 234), al pacto narrativo que define el objeto —la novela— como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y acepta una retórica por la que la situación comunicativa que se ofrece dentro de la novela —narrador-narratario y autor ficticio-lector ficticio— es distinguible de la que se da fuera de la misma —autor real y lector real—. De esta manera, Luisa Carnés se despoja de toda responsabilidad autorial en *Peregrinos de calvario* porque, aunque sabemos evidentemente que ella es la autora real de la novela, debemos atribuir esta —ahí reside el pacto— a la instancia intratextual que funciona como autor.

Carnés acaba disfrazándose y cediendo su papel a diversas instancias discursivas (narradores, autor ficticio y personajes). A ello se suma el empleo de diversas modalidades discursivas para expresar el habla y pensamiento de personajes de distintas clases sociales y con credos existenciales e ideologías que discrepan entre sí. Por tanto, la escritura carnesiana se inscribe dentro del discurso dialógico y la novela polifónica en términos bajtinianos. Es por ello por lo que, en algunas ocasiones, aparece la voz imperiosa del autor implícito —término difundido por Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1961)— que supera y anula la del narrador, lo que no quita que esta sea la configuradora fundamental del discurso. Se trata, pues, del autor textualizado, es decir, la imagen del autor que proyecta el texto y que se trasluce durante la lectura de la obra, a partir de sus juicios éticos y posicionamientos frente a los personajes y sus acciones. Lo comprobamos en el primer relato del volumen, “El pintor de los bellos horrores”:

Al nacer, le había ganado a él doña María Blanca. Después, había sabido resarcirse y ganarse a sí mismo. Por último, ganaba unas lágrimas y un beso (¿sincero?) y hasta la inmensa fortuna de aquella dama aristocrática que fuera la pesadilla de sus primeros años de humanidad, cuando todavía él no pensaba y la vida no se había insinuado a él (Carnés, 1928: 18).

La pausa digresiva, que en el texto se introduce entre paréntesis y en enunciado interrogativo, transmite al lector la duda sobre los últimos gestos de doña María Blanca de Guzmán quien, en su lecho de muerte, se despide con lágrimas y un beso de su nieto Gonzalo de Vargas. Es una técnica en la que “el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, metanarrativas o ideológicas, asumidas generalmente por la voz del autor implícito, consumiendo por lo tanto texto sin avanzar en el tiempo de la historia, cuyo fluir queda momentáneamente en suspenso” (Villanueva, 1989: 195).

En este caso, se insinúa la falsedad de los gestos de la aristócrata, quien se ha encargado de educar a su nieto adolescente desde que este quedara huérfano. Él se fue a vivir con aquella desconocida cuando su padre, marqués y teniente de navío, acababa de morir en un accidente y su madre, de clase obrera, lo hizo años antes durante su alumbramiento. Desde el principio se contraponen el autoritarismo, fervor religioso y clasismo de la señora con el carácter apocado y trémulo del joven hasta derivar,

paulatinamente, en el comportamiento contestatario y libertario de este, quien desea convertirse en pintor y dejar la vida parasitaria de la nobleza. Mediante la modalidad discursiva de la psiconarración⁶, esto es, “la narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes a cargo del narrador omnisciente” (Villanueva, 1989: 196), descubrimos lo que Gonzalo piensa sobre su abuela:

Aquella mujer que acababa de morir y cuya sangre, seca en este momento, había sido gemela de su sangre; fue el gran enemigo en la vida de Gonzalo, un enemigo inflexible que se había creado por el solo “delito de nacer”. “Doña María Blanca de Guzmán, no existe ya”. Fríamente consideraba el yo consciente de Vargas esta desaparición. ¿Redentora? No. Hacía años que él había sabido redimirse del poder autoritario de la difunta. Gonzalo de Vargas era ÉL.

“No-existe-ya. No existe-ya...”

Lo decía también la herrumbre trepidante del convoy en medio de su carrera dislocante (Carnés, 1928: 17).

La voz del protagonista se restituye mediante el estilo indirecto libre y el uso del entrecomillado y se inserta, de manera abrupta, en la voz del narrador. En este pasaje se utiliza para mostrar la conciencia de Gonzalo sobre la aversión que su abuela siempre le había tenido, desde su nacimiento. Pero también muestra la distancia afectiva, la autoridad y el temor que la aristócrata infunde en el joven, incluso después de muerta. La articulación completa del nombre propio, Doña María Blanca de Guzmán, lo evidencia. Y es que, en cuanto al estudio del punto de vista narrativo, el estructuralista ruso Boris Uspensky (1973: 101-108) explica que no solo hay que atender al plano ideológico, sino también al plano psicológico, espacio-temporal y fraseológico. El uso de apodos, diminutivos, nombres de pila y apellidos refleja la actitud de un personaje sobre otro. Algo que encontramos en la escritura periodística, pero también en las novelas de Dostoyevski como *Los hermanos Karamazov* (1880).

La forma en la que el protagonista se refiere a su abuela revela su temor aun cuando ya ha fallecido. De ahí el intento de autoconvencerse de su no existencia. Se manifiesta ortotipográficamente en el texto mediante, además de la repetición, el empleo de los puntos suspensivos y del guion para unir las palabras dentro del enunciado “No-existe-ya. No existe ya...”. El signo ortográfico del guion acelera el ritmo prosódico del enunciado al producirse la ilación gráfica y fonética de las palabras contenidas en aquel. A ello se suma el ritmo trepidante que introduce la imagen del convoy, donde Gonzalo va montado en su intento de huir de aquel lugar que relaciona con la difunta. La aliteración de la vibrante múltiple en “herrumbe” y “carrera” expresan el temor que Gonzalo siente internamente. Sin embargo, a continuación, el autor implícito pone en duda este sentimiento de temor mediante una estructura interrogativa para aseverar, posteriormente, que Gonzalo hacía tiempo que había sabido desasirse del control y poder de la anciana aristócrata: “¿Redentora? No. Hacía años que él había sabido redimirse del poder autoritario de la difunta. Gonzalo de Vargas era ÉL” (Carnés, 1928: 2). Ahora, al contrario de lo que aparecía en las oraciones anteriores,

⁶ Dorrit Cohn (1978) denominó esta modalidad discursiva como monólogo narrado, que se da cuando el discurso mental de un personaje aparece disfrazado como discurso del narrador.

la marca tipográfica de la mayúscula se emplea para enarbolar la fortaleza y seguridad de Gonzalo, cuyo destino no estaba escrito de antemano. Es un individuo que se ha hecho a sí mismo como lo hizo la propia Luisa Carnés, trabajadora y de formación autodidacta. No podemos obviar, por tanto, la impronta autobiográfica que vertebra la mayor parte de su obra.

Este discurso contrasta con el de la propia Doña María, asentado en el sometimiento familiar, social y religioso del individuo, el cual ponía en práctica con su mayordomo Emilio. Gonzalo conocía bien su discurso a través de las epístolas que la aristócrata le envió durante su niñez al colegio de frailes donde se educó bajo la imposición de aquella:

Sin saber todavía, ya presentía él cómo habrían de ser la voz y el ademán de aquella “señora” [...] le llamaba “querido nieto” y le hablaba de muchos deberes que había en la vida, y por los cuales debía de aprender a sentirse arbitrado. El “deber” de amar a Dios. El “deber” de anteponer el honor del nombre a todo. El “deber” de someterse absolutamente a la superioridad... (Carnés, 1928: 18).

Su influencia y poder terminan cuando, por medio del mayordomo Emilio, que provee los utensilios de pintura al adolescente, se produce la transgresión de Gonzalo. El criado será, por tanto, el auspiciador de la rebelión en el protagonista, lo que se confirma años después cuando le acompaña en su huida a Madrid para consagrarse como un exitoso pintor. La relación de servidumbre entre criado y señorito, con la que da comienzo el relato, se transmuta por un instante en una relación paternofamiliar que consigue postergar y desvanecer momentáneamente el férreo sistema social de clases representado y afianzado durante años por la antigua aristócrata en el caserón donde ambos habían residido:

Penetró en el estudio con paso tácito e ingrátido, como siempre que se permitía entrar en él, y vio a Gonzalo abstraído en su trabajo.

Se detuvo.

Para el anciano criado era este trabajo algo tan excelso, tan divino, que absorto en él, se imaginaba al artista un coloso.

El Arte transfiguraba, divinizaba a Gonzalo de Vargas a los ojos grises y penetrantes de su criado y confidente.

— Pero ¿por qué será este hijo mío así?

Lo pensaba Emilio... “este hijo mío”.

— Le enorgullecía unirle a él espiritualmente por un pensamiento fugaz (Carnés, 1928: 43).

El narrador nos transmite el punto de vista del anciano sirviente para mostrar el orgullo casi paternal que siente por Gonzalo y su desarrollo artístico como pintor. Se motiva un giro afectivo en el texto mediante la intensificación del interés por las emociones, lo que se ilustra en la mirada grisácea y penetrante de Emilio que, abstraído, idealiza la figura del protagonista. Ello se acentúa con la repetición “este hijo mío”, la pausa y el suspense discursivo que introducen los puntos suspensivos y el empleo del estilo directo que introduce, literalmente, el pensamiento del sirviente. Despunta, por tanto, un cuestionamiento de la superioridad de la razón y la objetividad por la que se rigen el orden y la jerarquía social sobre lo emocional y lo subjetivo del individuo.

La conciencia de género

La militancia y el compromiso social de Carnés nacen, en gran medida, de la situación de la mujer obrera y de la necesidad de la *mujer moderna* o *mujer nueva* (Nieto, 2021). En sus textos aparecen nuevas identidades femeninas que cuestionan lo establecido y que atañen a la maternidad, el matrimonio y el trabajo fuera del hogar. En el relato “El otro amor”, incluido en *Peregrinos de calvario*, el narrador heterodiegético, por medio de la psiconarración, nos relata el punto de vista de Maravillas, una esposa de clase media que se percata del proceso de degradación de su matrimonio debido a la frialdad y distancia de su marido arquitecto Luciano. Este, enarbolando su lealtad como defensa, acaba confesándole su infidelidad. Nieto observa el nacimiento de una nueva mujer en Maravillas y su abnegación y amor inquebrantables iniciales por Luciano se tornan en libertad y autonomía. En este proceso, la maternidad acaba por “salvar” a la protagonista de volver a sucumbir a los chantajes emocionales de su marido. El amor maternal que sustituye al otro, pulsional, aparente e ilusorio, y da paso a una mujer diferente:

Tras el engaño y la desilusión, Mara, el personaje principal, escribe una carta a Leonardo Roses, el padrino de su marido, en la que plantea la pérdida de ilusión y la deriva en la que se ha embarcado el matrimonio, en la que ella se siente una mujer diferente: ... “me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. [...] Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profundas de antes” (Nieto, 2021: 117).

No obstante, en dicho proceso, Mara tendrá que desprenderse de los amarres del Patriarcado. En ciertos momentos, el lenguaje, pensamiento y actitud de la protagonista dejan ver a la esposa abnegada, cuidadora, redentora, sufriente, expectante y culpable. Mara, en el matrimonio, se autopercibe como objeto y posesión del varón (“Tú sabes cómo soy de tuya”); como una mujer sumisa y sufriente que espera las cartas de Luciano tras la separación física del matrimonio (“Maravillas le arrebató la misiva a la anciana /—¡No es de él! / Había palidecido, y rasgaba el sobre con intuitivo terror”, p. 137); y como esposa-madre de Luciano, cuya infantilización busca llamar la atención, propiciar el cuidado y generar la culpa femenina (“rechazaba la ropa que le cubría, con mimosos enfados de niño”; “No te destapes ¡Luciano, eres una criatura!”, “Empezó a acariciarle como lo hubiese hecho con un hijo de su sangre” pp. 140-142).

Luciano ejerce su dominación en la relación matrimonial mediante el vínculo de dependencia que establece con su esposa, confinando a esta a lo doméstico, los afectos, lo maternal y la ética del cuidado. Algo que fomenta también el padrino de Luciano, el anciano y ciego escultor Don Leonardo Roses, a quien Mara acude tras el descubrimiento del adulterio:

—Me parece que concedes demasiada importancia al capricho sensual de tu marido. A mi juicio, prolongas demasiado esta situación... equívoca. Esta separación que, transitoria hubiese coadyuvado a enlazaros con más fuerza que antes, indefinida, concluiría por apartaros para siempre. No des lugar a que tu marido (que podrá haber sido imprudente, pero que no es perverso), confunda tu prurito de susceptibilidad, por desamor, que no es sino un exceso de cariño hacia él (Carnés, 1928: 134-135).

Ahijado y padrino legitiman el discurso hegemónico que, basado en un sistema binario y una organización dicotómica, ya denunció la pensadora del feminismo francés de la diferencia Hélène Cixous (1995: 13-14), por el que lo femenino se asocia a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, mientras que lo masculino se vincula con la cultura, la razón, la objetividad y lo público. Ello se observa en el matrimonio de Luciano y Mara, donde se preserva la libertad y dominación del primero frente a la sujeción y subordinación de la segunda. Poco a poco esta situación se va resquebrajando. El momento de inflexión llega cuando Mara deduce que la mujer que se encuentra en el café donde ella y Luciano están reunidos con el constructor Alcira es la amante de su marido. En ese momento un sentimiento de rivalidad y competencia femenina asalta a la esposa frente a la otra: “Y entonces se irguió con altivez, y la miró desde su majestad de honradez; esa mirada desafiante que tienen las mujeres decentes para las que dejaron de serlo. [...] solo por humillar a *la otra*” (Carnés, 1928: 153-154). Ante la necesidad de ser reconocida y legitimada dentro del sistema patriarcal, Mara necesita descalificar a la otra. Depende así del valor que le confiere su marido. De ahí que aparezca la rivalidad femenina por el varón y la falta de sororidad ante una situación de engaño que es común en ambas.

Este pensamiento se desvanece pronto cuando la protagonista toma conciencia de sí misma y de la verdad. Emerge entonces una nueva mujer motivada por la verdadera y voluntaria maternidad con el nacimiento de su hijo: “aquel otro amor que se perdió en este amor a mi hijo; aquel otro amor, más complejo y torturador” (Carnés, 1928: 157-158). El orden simbólico patriarcal es sustituido, siguiendo a L. Muraro (1994), por el orden simbólico de la madre, el punto de referencia desde el cual pensar y actuar conforme a un lenguaje propiamente femenino.

Expresionismo literario

En el último relato, titulado “La ciudad dormida”, Candelas, trabajadora en una tienda de moda, regresa a casa en la noche. En su rutinario caminar por la ciudad empieza a despertarse en ella una sensación pasada, un recuerdo que enterró en lo más recóndito de su memoria. Emerge cuando se percata de que un hombre, desconocido a primera instancia para el lector, la está siguiendo. El agobio, la agitación y desesperación que siente la protagonista se traduce en un lenguaje hondamente expresionista con el que se pretende exteriorizar el horror del momento vivido. En la literatura expresionista⁷ se persigue objetivar los sentimientos y sensaciones de angustia, soledad y desesperación mediante la exageración y la distorsión de la realidad circundante, el feísmo y lo grotesco, la visión apocalíptica, el uso de un lenguaje fragmentado o elíptico y sintácticamente deformado, así como la presencia de temas como la vida en ciudad moderna, la soledad, la locura, el vacío existencial y la angustia.

⁷ Según explica el comparatista belga Jean Weisgerber (1986, I: 230), la obra *Asesino, esperanza de las mujeres* (1909) de Oskar Kokoschka, se puede considerar uno de los primeros textos literarios expresionistas atendiendo a la composición de movimientos, gestos, colores y sonidos que se funden en un todo tumultuoso donde prima la emoción.

En “La ciudad dormida” las sensaciones negativas de Candelas repercuten en su visión mortífera, decadente y claustrofóbica de la ciudad. Veamos un fragmento:

Bajo el cielo enrojecido, las calles céntricas, con sus comercios suntuosos y sus fulgentes letreros anunciadores, sobre las fachadas oscurecidas de los edificios, destacaban en la neblina incierta de la noche, apenas cuajada, de la otra parte vieja de la ciudad, la de los callejones estrechos y negros como ataúdes, donde la lengüeta de algún farol roto, temblaba venteada por el cierzo; de las otras calles modernas y arboladas, con algún jardinillo escueto y raquítico, donde los chicos iban a sorber polvo para sus pulmones infantiles los atardeceres del estío y las mañanas vernaes (Carnés, 1928: 160).

La sensación mortífera se transmite por medio del color *rojizo* del atardecer, último momento del día. A ello se suma la metáfora por comparación y las alusiones de enclaustramiento, confusión y perdición que sugieren “los callejones estrechos, sinuosos y negros como ataúdes”. Asimismo, el pánico de la protagonista se expresa mediante la personificación contenida en el verbo temblar con relación a la iluminación intermitente de un faro roto. Se busca así expresar el miedo de la protagonista en los elementos urbanísticos de su realidad circundante bajo un punto de vista expresionista: la intensidad del color rojo, el juego de luces y sombras y la descripción grotesca y mortuoria de la ciudad moderna. Obsérvese aquí cómo, incluso en el verano, se muestra la visión negativa del entorno mediante la imagen de sorber polvo frente a la fragilidad infantil. Esta visión enfermiza se potencia también por la menudencia y enfermedad de los elementos naturales en la urbe. De ahí el diminutivo *-illo* en *jardinillo* y los adjetivos *escueto* y *raquítico*.

Sabemos que Candelas ha crecido en una familia disfuncional, su madre murió y su padre no se hizo cargo de ella ni de su hermana Soledad. Creció al lado de una abuela huraña y déspota, que la sometía a maltratos e interminables trabajos domésticos, y de una hermana aparente y desafecta. A lo largo del relato descubriremos quién es este misterioso hombre y por qué ejerce tal pavor en la joven. Se trata de Gregorio, apodado el “Chico de la Goya”, el hombre con quien se casó Soledad y que violó a Candelas siendo una niña. La impotencia y mutismo de Candelitas se manifiesta en un lenguaje fragmentado y elíptico, así como en una imagen corporal cercenada y metonímica, mediante la que se exterioriza el deseo de la niña de desprenderse de su cuerpo en aquel terrible momento:

(Ella recibió en pleno rostro una tufarada de alcohol). “¡Déjame, Gregorio!” “¡Qué pesada te pones!” “¡Pues ahora no me voy... hasta que me des un beso!” “¡Abuela!” (Clamó en un grito inarticulado, que murió antes de nacer, a la otra indefensa infeliz). Y ya no le fue posible hablar más; no pudo defenderse siquiera de los brazos enérgicos del “Chico de la Goya”. Se sintió helar la sangre en el corazón; sintió como si los ojos se le quedaran sin luz de repente y la cabeza se le desprendiera del tronco, y cayera, y cayera (Carnés, 1928: 176).

En este caso, la oscuridad y el mutismo exteriorizan el trauma y el intento de evasión de la víctima. El abismo y la ralentización subjetiva del tiempo quedan sugeridos por la repetición “y cayera, y cayera”.

Tiempo después de lo ocurrido, Gregorio, que abandonó a Soledad y se marchó de la ciudad, vuelve a la vida de Candelas como una sombra que la persigue en las noches a su salida del trabajo. En ese momento, la ciudad dormida, en referencia a esta vivencia traumática que la protagonista mantiene aletargada, comienza a despertar y el hotelito donde se refugia se humaniza: “la tristeza gris de aquel hotelito hermético, de frontis sucio, del polvo de muchos veranos, sobre cuya superficie habían resbalado las aguas lloronas de muchos inviernos, surcándolo de venas negruzcas” (Carnés, 1928: 179). Las sensaciones visuales (tristeza gris, venas negruzcas), auditivas (aguas lloronas) y olfativas (la humedad que se sugiere por el hermetismo y el agua caída en el invierno) desesperanzadoras personifican el sufrimiento, el miedo y el llanto de la joven ante el recuerdo y la presencia amenazante de Gregorio. Sin embargo, Candelas sabrá sobreponerse al miedo y desprenderse del hostigamiento físico de Gregorio:

Le vio rodar las escalerillas fangosas, silencioso como un balón de ropa que hubiese resbalado, tal vez crujieron las ampollas del bolsillo y empaparon el hilo blanco y perfumado del pañuelo. Le vio luego inmóvil abajo. La cabeza había rebotado sobre un cajón vacío, caído en el arroyo (Carnés, 1928: 219).

Inversamente a cómo se describía a Candelas durante la agresión sexual, ahora aparece la cosificación y desmembración de un Gregorio enfermo. La sangre que provoca la caída se sugiere por el líquido de las ampollas para las inyecciones que llevaba en el bolsillo. Ahora es su cabeza la que rebota sobre el vacío y el abismo. Se cierra así el círculo traumático y de violencia que instauró el hombre en la vida de Candelas. Aparece una mujer nueva, con autonomía y capacidad de decisión para proseguir con su vida.

A modo de síntesis

A lo largo del análisis de los tres relatos incluidos en *Peregrinos de calvario*, hemos comprobado cómo la escritura comprometida de Luisa Carnés se configura a partir de una clara conciencia social y de género. Nuestra autora construye un espacio textual abierto y dialógico, que permite la inclusión de puntos de vista y voces discordantes a partir de los cuales se cuestiona el discurso hegemónico que sojuzga principalmente a mujeres de clase trabajadora. Por ello, la configuración específica del relato se torna significativa para retratar la realidad de la clase obrera y de las mujeres en la España de la preguerra civil. La potencialidad narrativa, la agudeza y plasticidad descriptiva, la ambigüedad narrativa, el fragmentarismo y el vanguardismo comprometido permiten desviar o vulnerar las normas establecidas en función de la clase social, sexo, procedencia y situación. Es así como los personajes de las tres historias, Gonzalo, Maras y Candelas, consiguen superar y sobreponerse a la precariedad e injusticia social que determinadas situaciones de su existencia –tales como la orfandad y la educación clasista, la infidelidad y el matrimonio, y la violencia de género– han provocado.

Referencias bibliográficas

- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen. (2021). Galdós y los *Episodios Nacionales* durante la Segunda República y la Guerra Civil. Su influencia en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés. *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, 558-592. <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.557-592>
- CALVIÑO, Natalia. (2019). La observación como transgresión. La obra de Luisa Carnés. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 3, 7-27.
- CARNÉS, Luisa. (1928). *Peregrinos de calvario*. Madrid: Publicaciones Iberoamericana.
- CIXOUS, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- COHN, Dorrit. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- DE LA CRUZ, Luis. (2021). Reconstruyendo el Madrid de Luisa Carnés. *El Diario.es*. https://www.eldiario.es/madrid/somos/tetuan/historia/reconstruyendo-madrid-luisa-carnes_1_7354998.html
- FRANCÉS, José. (1928). Prólogo. En CARNÉS, Luisa, *Peregrinos de calvario* (7-10). Madrid: Publicaciones Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ NAVAS, M.^a Dolores. (2005). El jazmín y la llama. Luisa Carnés, escritora comprometida. En JIMÉNEZ TOMÉ, M.^a José y GALLEGO RODRÍGUEZ, Isabel (coords.), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio* (59-72). Málaga: Universidad de Málaga.
- MARTÍNEZ, Ángela. (2022). La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932). *Impossibilia*. 23, 77-105.
- MURARO, Luisa. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas.
- NIETO, Guadalupe. (2021). Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés. *Revista de escritoras ibéricas*, 9, 109-129.
- OLMEDO, Iliana. (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- OLMEDO, Iliana. (2020). *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. Peter Lang: International Academic Publishers.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Madrid: Siglo XXI.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada. (2020). Compromiso, identidad y vanguardia en *Los bancos del Prado*, de Luisa Carnés. *Anales de la literatura española contemporánea*, 45(2), 59-80.
- PLAZA, Antonio. (1992). Luisa Carnés, una escritora olvidada. *Cuadernos republicanos*, 12, 47-58.
- PLAZA, Antonio. (2003). Reivindicación de Luisa Carnés. En ALTED VIGIL, Alicia y LLUSIA, Manuel (coords.). *La cultura del exilio republicano español de 1939: actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural. Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo. Diciembre de 1999)*, vol. 1, 315-330.
- PLAZA, Antonio. (2019). La recuperación de la narrativa del 27. Luisa Carnés: el retorno de una escritora relegada. *El Maquinista de la generación*, 26-27, 62-77.


- POZUELOYVANCOS, José María. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2022). La dimensión colectiva e identitaria de la memoria en *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés. *Impossibilia*, 23, 54-76.
- SANZ, Marta. (29 de septiembre 2016). Luisa Carnés cuenta los brioches. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/09/23/babelia/1474641997_033382.html
- USPENSKY, Boris A. (1973). *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. California: University of California Press.
- VICENS, Laura. (2021). *El yo de las escritoras del exilio republicano de 1939 en las obras testimoniales de Luisa Carnés, Mada Carreño, Silvia Mistral y Gabriel Paz (Cristina Martín)*. [Tesis doctoral no publicada]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- VILLANUEVA, Darío. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón (Asturias): Júcar.
- WEISGERBER, Jean. (1986). *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, Volume II: Théorie*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

LA REPRESENTACIÓN DE LAS DOS ESPAÑAS EN *RETAGUARDIA* (1937), DE CONCHA ESPINA

THE REPRESENTATION OF THE “TWO SPAINS” IN CONCHA ESPINA’S *RETAGUARDIA* (1937)

MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ

alvarezmaria@gmail.com

 0000-0002-4552-0283

Recibido: 11/06/2023

Aceptado: 09/10/2023

Resumen

En 1937, Concha Espina publicó *Retaguardia*, la primera de sus obras escritas durante la Guerra Civil, en la que se hace patente el radical cambio ideológico que la autora había sufrido en los años de la República, que la acercó a los postulados de la Falange. La novela, así, refleja la nueva postura adoptada, así como la configuración de las dos Españas enfrentadas durante la contienda, desde el punto de vista de una escritora profundamente decepcionada con las políticas republicanas en las que había confiado. Dicha división del país se plasma en los personajes principales (trasunto de la propia Espina) y en la ciudad de provincias en la que se desarrolla la historia, que viene a representar la sociedad española del momento.

Palabras clave: Concha Espina, novela, guerra civil española, dos Españas, falangismo.

Abstract

In 1937, Concha Espina published *Retaguardia*, the first of several works written during the Spanish Civil War. In it, we can clearly observe the radical ideological change that the author had undergone in the years of the Republic, which brought her closer to the tenets of the Falange. Thus, from the point of view of a writer who felt deeply disappointed with the Republican policies she had trusted, the novel reflects the new position adopted by the author and the configuration of the “two Spains” confronting each other during the war. This division of the country is reflected through the main characters (a mirror image of Espina herself) and in the provincial city in which the story takes place, which represents Spanish society at the time.

Keywords: Concha Espina, Novel, Spanish Civil War, Two Spains, Falangism.

El de Concha Espina (1869-1955) es uno de esos casos de autoras que, a pesar del terrible éxito del que gozaron en vida, cayeron después en el olvido de lectores y crítica. En efecto, salvo un pequeño número de estudios relativamente recientes más o menos extensos sobre la vida y la obra de la autora, esta no ha llamado en demasía la atención de los especialistas, a pesar del interés de su caso; asimismo, su obra no cuenta con el apoyo de unos lectores fieles, ni en general forma parte de los programas de literatura española, desplazada por la de sus compañeros de generación. Perteneciente por fecha de nacimiento al noventaiochismo, la crítica en general no suele incluirla en la nómina:

su particular estilo la vincula con la prosa decimonónica, con muchos puntos en común con el costumbrismo y el realismo, a pesar de ciertos rasgos que la conectan con el modernismo o que la convierten en una de las primeras precursoras del tremendismo (ya lo menciona, entre otros, Martínez Cachero, 1983). En relación con ello, merece la pena destacar la opinión de Susan Kirkpatrick (1996: 139), que vincula a Espina con la preocupación y la crítica a la sociedad burguesa española típica de los autores del 98, no obstante su marcado nacionalismo. Quizá (como indica la mencionada autora) el hecho de ser mujer ha tenido cierto peso en esa omisión, como también pudo tenerlo que sus protagonistas sean también mujeres, o el cultivo del género sentimental, que tradicionalmente no ha contado con el respeto y el interés de parte de la crítica.¹ De hecho, ya en vida la misma autora se lamentaba con frecuencia de la poca atención que recibía por parte de los críticos e incluso de cierto maltrato por su parte, a pesar de contar con el apoyo y la admiración de un cercano grupo de amigos, intelectuales y escritores, y de la popularidad y reconocimiento oficial de los que sí gozó.²

Como mencionábamos, dentro de su numerosa producción literaria destacan las novelas que, desde el inicio, con *La niña de Luzmela* (de 1909), tienen como protagonista a mujeres que se ven obligadas a enfrentarse a un destino adverso, condicionado por las circunstancias sociales y/o familiares, que les impide alcanzar la ansiada felicidad. En general, en estas obras Espina expone su preocupación por temas de actualidad, como la educación y los derechos de la mujer, las condiciones de vida del proletariado o el racismo y el antisemitismo de su época, mostrando una postura muy progresista en estos aspectos, que se conjuga sin mayor problema con el tradicionalismo que siempre estuvo presente en su obra y que potenciará el discurso falangista al que se acerca a partir del estallido de la Guerra Civil. Tal actitud ha hecho que, al tratar de ella, la crítica hable de “feminismo cristiano” (Ugarte, 1997: 99), “republicana conservadora” (Mullor-Heyman, 1998: 95), “cristiana progresista” o de una de las principales representantes del socialismo católico español (Rojas Auda, 1998). Atendiendo a los temas y preocupaciones que plasma en su obra de preguerra y a la actitud que adopta ante ellos, es comprensible que la autora acogiese con entusiasmo la llegada de la República (así lo declaraba en una entrevista a *El Sol*: véase Fernández Gallo, 2019: 429), con la esperanza de la construcción de una sociedad mejor, más justa para todos. Pero, en el breve transcurso de unos años, su actitud cambia radicalmente y, decepcionada con la política republicana, abraza la causa falangista: en ella creería hallar un nuevo camino de esperanza, apoyándose en su discurso de justicia, igualdad y defensa de la unidad de España y de los principios

¹ Aunque Espina no cultivó tan solo este género: véase *El metal de los muertos*, considerada una de las primeras novelas sociales de España, si no la primera. Sobre el subgénero narrativo de la novela rosa, remitimos a las palabras de Soler Gallo (2015: 248-249), que menciona los trabajos de Andrés Amorós y Díez Borque así como otros más recientes. Sobre este género y su relación con el discurso franquista, son de interés también los artículos de Andreu (1998) y Cenarro (2010) (ambos sobre Carmen de Icaza), o los trabajos de Alfonso García (2000) o Montejo Gurruchaga (2005).

² Merecedora de numerosos premios y galardones, como el Premio Nacional de Literatura en 1926, la Real Academia Española le concedió sus máximos reconocimientos (el premio Espinosa y Cortina, el Castillo de Chirel y el de Novela Miguel de Cervantes), a pesar de no aceptar nunca su candidatura a formar parte de ella. Fue también candidata al Premio Nobel de Literatura en numerosas ocasiones (siempre nominada desde el extranjero), llegando a ser finalista en tres años y quedando a un solo voto en 1926, cuando finalmente le fue concedido a Grazia Deledda, segunda mujer en obtener el galardón. Sobre la vida de la autora, véase Díaz Castañón (1989) o Rojas Auda (1998).

católicos. En 1936 (si no antes, en 1934, según Ugarte, 1997: 102), entraría a formar parte de la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera.

En este cambio de actitud vemos uno de los puntos más interesantes en el estudio de Concha Espina, sobre todo en lo concerniente a la convivencia de la nueva ideología adoptada con sus antiguas preocupaciones y posturas. En este sentido, *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos* (la primera del grupo de obras que escribió durante la Guerra Civil) se presenta como un excelente ejemplo para conocer mejor el pensamiento de la autora, la evolución que sufre en estos años y cómo afronta tal cambio, a lo que ahora pretendemos contribuir con un estudio de la imagen de las dos Españas que se ofrece en la novela, reflejo de la ideología falangista y resultado de sus propias experiencias durante el primer año de la contienda.

En efecto, se ha señalado ya la fuerte impronta autobiográfica presente en la obra, algo que, por otra parte, comparte con toda su producción en mayor o menor medida. Las circunstancias vividas por Espina desde el estallido de la guerra, que la sorprendió en su casa familiar de Luzmela (Cantabria),³ pesan de forma determinante en la construcción de sus personajes y el ambiente general de la novela. Su autora pretende dibujar la vida cotidiana de una ciudad de provincias (Torreomar, trasunto de Santander) durante los primeros meses del enfrentamiento, basándose para ello en su experiencia personal. La obra se presenta así como un documento de la vida durante la guerra, aunque en realidad no puede estar más lejos de ello, al estar fuertemente marcado por la radical postura ideológica adoptada ya por Espina.

En este sentido, cabe destacar que la novela viene precedida por un prólogo escrito por uno de los hijos de la autora, el también escritor y periodista Víctor De la Serna, cuyo propósito es múltiple: en un primer plano, contextualiza el proceso de escritura de *Retaguardia*, llevado a cabo entre abril y agosto de 1937, cuando su madre se encontraba en arresto domiciliario. Paralelamente a ello, el objetivo es realizar una defensa del bando nacional (de cuyas tropas él mismo había formado parte) y su ideario a través de la presentación idealizada de la autora y de la misma casa familiar, bastión de la resistencia nacional y católica frente al ataque y abusos de los republicanos que dominaban la localidad. Creemos que el peso de la experiencia autobiográfica debió de influir de forma crucial en el éxito de la obra, que conoció tres ediciones solo en 1937 (González-Allende, 2011: 530), a lo que también debieron de contribuir tanto la forma adoptada por la novela, que presenta una trágica historia de amor, como una voz narrativa que fomenta la aparición de un lector cómplice que fácilmente se identificaría con los sentimientos y las ideas recogidos.⁴

En lo que respecta al objeto de nuestro estudio, ya desde las primeras páginas de De la Serna se anticipa la visión de las dos Españas que desarrollará la novela. El

³ La localidad cántabra de Mazcuerras adopta este nombre en 1948, como homenaje a la mencionada novela de la autora.

⁴ Véase Jato (1999-2000), que realiza un interesante estudio de las relaciones establecidas entre la novela y *Esclavitud y libertad* (publicado en 1938), diario de Espina en el que recoge en primera persona las vivencias de este mismo periodo, aprovechadas en numerosas ocasiones en la redacción de *Retaguardia*. Jato muestra cómo las técnicas de ambos géneros son utilizadas en una y otra obra, ayudando a la escritura de los acontecimientos recogidos en el diario, de carácter más íntimo y personal, y potenciando algunos aspectos de la novela, como su tono confidencial. Todo ello haría de *Retaguardia* una obra singular en su género (451).

momento de crisis vivido por el país en los últimos años de la República promovió el debate acerca de las imágenes opuestas de España que cada una de las posiciones ideológicas ahora enfrentadas proponían (Cacho Viu, 1986), y durante la Guerra Civil la radicalización de las posturas facilitó el uso maniqueo de las mismas por parte de ambos bandos. El prólogo se encarga de levantar una aureola mística en torno a Concha Espina, acompañada por su hija Josefina y una de sus nietas (hija de De la Serna) y amparada por la figura de la Virgen María: tres mujeres solas que resisten heroicamente y con las que contrasta la presencia de los soldados que registran la casa (“maleantes con patente de corso para robar”, De la Serna, 1937: 12), los milicianos alojados en ella (uno de ellos, antiguo condenado a cadena perpetua por asesinato) y, sobre todo, el comisario encargado de interrogar a Espina, “uno de esos seres resentidos, miserables, turbios, llenos de envidia hacia una civilización que no les hizo nobles, ni bellos, ni cultos, ni poderosos, [...] bestia” proveniente “del gremio de dependientes de comercio” (1937: 10-11) que había ascendido aprovechando unas circunstancias que, de acuerdo con lo que expondrá la novela, favorecían a los mediocres.

La supuesta amenaza constante de la muerte vivida por Espina en este periodo convierte la novela en su “libro definitivo”, y De la Serna admite que “lo de menos” en él es su argumento (1937: 17): la trágica historia entre su protagonista, Alicia Quiroga, y su prometido, el desaparecido Rafael Ortiz, es tan solo una excusa para denunciar los abusos y atrocidades perpetrados por el bando republicano, defender el ideario falangista y justificar el levantamiento militar.

A través de nueve capítulos, plagados de analepsis y digresiones, en un recurso típicamente espiniario, conocemos la historia de amor de Alicia y Rafael y la de sus respectivos hermanos, Felipe Quiroga y Rosa Ortiz, al mismo tiempo que la autora nos muestra cuál era la realidad (*su* realidad) de una ciudad de provincias durante los primeros meses de la guerra, estableciendo una clara división social y dejando claro la brutalidad del bando dirigente y el sufrimiento de los sometidos, todos aquellos que no comulgaran con el credo comunista del Frente Popular, “auténtica dictadura roja” (Espina, 1937: 89). En la obra, la autora refleja la que fue su experiencia como falangista viviendo en territorio republicano, así como su decepción hacia todo lo que representaba este gobierno. Como veremos, esta visión está distorsionada, pues Espina se posiciona del lado de un bando con el que simpatiza y en clara oposición al contrario, quedando muy lejos de cualquier objetividad y negándose a reconocer ningún error o defecto dentro de su grupo.

Todo el discurso, desde el inicio, se va construyendo a base de contrastes, dividiendo la sociedad entre una “gallarda minoría, áncora y cimiento de la posible renovación humana que preserve el reino de la cultura”, y una “civilización decadente, lastre de un organismo vicioso, lleno de pecados universales” (1937: 42). A lo largo de la novela, dicha división se encarna en los protagonistas y sus familias y se extiende a toda la población de Torremar, representante a su vez de la sociedad española. Especialmente interesantes resultan los personajes de Alicia y su hermano Felipe, por lo que representa el cambio que sufren: de familia socialista, el amor hacia Rafael y Rosa, respectivamente, los transformará, los salvará, los traerá al lado correcto y sano de la historia (a pesar de los sufrimientos que esto conlleva) y abrazarán la causa de los sublevados. Alicia, de 19 años, es presentada como una joven bella que escondía en sí un gran potencial que solo es aprovechado tras el encuentro con Rafael: el bibliotecario (no es casual que

Espina escoja una profesión puramente intelectual para su héroe) funciona como “guía espiritual” de la chica, “maestro y apóstol” en su formación intelectual y moral (1937: 53). Sin él, Alicia

hubiera sido una mujer frívola, estéril para el adelanto progresivo de la sociedad; una de esas muñecas de resorte que abundan en los bazares casamenteros, diestras en el uso del colorete y el depilatorio, el rímel y el henné. Y hasta en la aceptación de perversas costumbres malthusianas (1937: 42).⁵

Ahora, la antes denominada frívola mozuela se convierte en una “estudiante modelo” que “aprobó el bachillerato en dos cursos y amplió sus miras a una carrera universitaria” (1937: 46), cosa que habría sido impensable de seguir en el ambiente familiar. La educación de la mujer sigue siendo un tema de preocupación para Espina, pero ahora confía en que la mejora venga de quienes defendían la España tradicional (que había criticado en anteriores novelas), cayendo en una llamativa contradicción respecto a los principios de la Falange, que relegaba a un segundo puesto el papel de la mujer, siempre sometida a la figura dominante del hombre. Tal y como estudia Gallego Méndez (1983) en su clásico trabajo, de acuerdo con los estatutos de la Sección Femenina, la mujer servía de perfecto complemento del hombre y su misión era la de auxiliarlo y complementarlo, de ahí la “providencial” aparición de Rafael (Espina, 1937: 43).

Además, siguiendo con otro de los principios básicos del movimiento, que ponía la religión católica como uno de los pilares para la reconstrucción nacional, el personaje de Rafael también funciona como catalizador en este sentido, pues la reencuentra con su abandonada fe católica, que tanto la ayudará moralmente en el transcurso de la novela. En general, Alicia, como buena protagonista espiniana, se presenta como modelo de comportamiento, aunque con la novedad de que estas cualidades naturales no son desarrolladas de forma autónoma (como en anteriores heroínas), sino que ahora ha sido necesaria la intervención de un hombre. Otra novedad en este sentido es la presencia no decepcionante del personaje masculino: si antes las protagonistas se veían abandonadas o traicionadas por hombres (que habitualmente eran sus intereses románticos: habría que ver aquí el peso de la experiencia personal de la autora),⁶ en esta ocasión tanto Rafael como Felipe o Vicente *el Garrochín* —marinero que socorre a Alicia en su búsqueda— cumplen con su misión, ayudando y protegiendo a la protagonista.

Rafael pertenece a una familia tradicional, más humilde económicamente que la de Alicia, pero superior desde un punto de vista moral y espiritual. Centrado en su

⁵ Concha Espina había rechazado el matrimonio para sus protagonistas en anteriores novelas, entendiéndolo como un estorbo en la formación y autonomía de la mujer (quizá influyó en ello su experiencia personal), a pesar del embarazo de algunos de sus personajes femeninos (véase, por ejemplo, *La virgen prudente*, de 1929, y, al respecto, el estudio de Kirkpatrick, que no duda en calificar la novela de “manifiesto” feminista [1996: 131]). Este hecho puede resultar llamativo dada la profunda defensa de la autora de la religión católica, aunque da muestra del progresismo de sus ideas. Ahora, más cercana a los postulados de la Falange, rechaza tajantemente cualquier control de la natalidad, abogando por opciones tradicionales (ver Mullor-Heymann, 1998: 94): los protagonistas no solo no tienen relaciones, sino que no tienen ninguna prisa en contraer matrimonio, a pesar de llevar dos años comprometidos.

⁶ Decepcionada tanto dentro de su matrimonio con Ramón De la Serna, que se desentendió de ella y su familia, como fuera de él, en su frustrada relación con el escritor Ricardo León (lo menciona, entre otros, Simón Palmer, 2008: 646).

trabajo como director de la Biblioteca Menéndez Pelayo⁷ y en su novia, Espina se molesta en dejar claro que el joven nunca se había significado políticamente y que lo había evitado con especial ahínco desde el estallido de la contienda (para evitar represalias, debemos entender), aunque como “auténtico español” no había podido evitar padecer ante el “derrumbe de su patria, sin poder asistirle, amordazado por la pesadumbre y la vergüenza” (1937: 50). El catolicismo, el amor a la patria y a la familia, la seriedad, el trabajo y el mundo intelectual caracterizan al personaje, y a estos valores se vincula su ideología. Todo ello lo presenta como una víctima inocente del Frente Popular, uno más de los “sentenciados a muerte” por pertenecer a Falange Española (1937: 55): la autora se mofa con desdén del léxico utilizado habitualmente por las fuerzas republicanas para referirse a sí mismas, autodenominándose “leales”, mientras tachaban de “facciosos o rebeldes a los que tributan con el alma y el cuerpo en favor de España, indivisa, única y gloriosa, madre de veinte naciones juveniles” (1937: 56).

El mayor de los hermanos Quiroga, socio en los negocios comerciales de su padre y correligionario del partido socialista por simpatía con él, reniega de sus antiguas ideas tras el comienzo de la guerra, profundamente decepcionado con lo que contempla: “se fomenta el odio de clases, se desata el exterminio de la nación solo para que medren unos cuantos. Entre ellos nosotros; es decir, tú” (1937: 56), le recrimina a su padre. Esta es una de las obsesiones que Concha Espina manifiesta en la novela:⁸ la idea de que el Gobierno recompensaba a los mediocres interesadamente, convirtiendo en una falacia el principio de igualdad y democracia proclamado por la República. Como recoge Lavergne (1986: 401), para Espina valores como la igualdad de oportunidades y la abolición de clases siempre habían formado parte de la esencia española y su tradición, y así se había demostrado durante el Imperio español, cuando hombres de proveniencia humilde habían llegado a lo más alto gracias a sus méritos, por lo que rechazaba discursos democráticos procedentes del extranjero:

En aquel tiempo, los hombres de más humilde procedencia tenían alas propias, y un pastor de Trujillo pudo transformarse en virrey del Perú [...] Solís, Magallanes, Cortés y otros proletarios de España se convirtieron por su valor y actividades en emperadores de América. [...] Es decir, mucho antes que esa revolución francesa que evocáis [...] mucho antes que la revolución rusa, considerada por los comunistas como un hito mundial.⁹

En la misma línea, el discurso fascista proponía la vuelta al imperialismo como solución a la desigualdad social, basándose en ejemplos contemporáneos (la Italia de Mussolini, la Alemania nazi, Japón, Estados Unidos o la Inglaterra de la reina Victoria) pero también, y sobre todo, en el pasado de España, evocado también en *Retaguardia*. Durante estos años, el concepto de hispanidad adoptó un uso ideológico y se convirtió en “núcleo doctrinal de la idea de Imperio” propagada por las derechas, basado en una “visión

⁷ La institución nunca se menciona por el nombre, sino con alusiones del estilo “famoso centro montañés de cultura” o “la Biblioteca [...] más importante de España” (Espina, 1937: 32 y 33). Además de por el renombre de la biblioteca, debemos recordar la íntima amistad de la escritora con los hermanos Enrique y Marcelino Menéndez Pelayo, que la apoyaron y la animaron a trasladarse a Madrid para proseguir su carrera.

⁸ También presente en el prólogo, lo que lo señala como un tópico del discurso político de la época.

⁹ Esta sería una muestra más de su fobia a lo extranjero, no como tal, sino como reacción a la supuesta amenaza de que este sustituyera lo español, lo autóctono, lo tradicional.

providencialista de la historia de España” (Abellán, 1991: 419) según la cual el cristianismo y la hispanidad debían ir unidas y solo volviendo a dicha unión se recuperaría la fuerza y la grandeza de antaño, perdidas ahora bajo el laicismo, el federalismo y las ideas socialistas. El Movimiento Nacional propugnaba la creación de un partido único que garantizase la continuidad entre el pueblo y el Estado: el segundo debía servir al primero, tras la decepción que habían supuesto los movimientos obreros (Payne, 1965: 33-34), y se prometía con ello una mejora en todos los aspectos: prosperidad económica, justicia social, libertad cristiana... (Abellán, 1991: 414-423).

Este discurso debió de calar hondo en Concha Espina, y no solo porque vería en él reflejadas algunas de sus inquietudes (mejora social, justicia, unidad de la patria, respeto y promoción de la fe católica como la propia de los españoles...), sino porque incluso el tono y el estilo grandilocuente y emocionado típico de la retórica falangista coincidían con el de su escritura: Michael Ugarte advierte cómo “political rethoric often preceds politics” y este sería el caso de Espina (Ugarte, 1997: 111), que, creemos, se vería de alguna forma reflejada (e incluso identificada) en la expresión usada por los falangistas, coincidente en parte en tono y contenido con la suya.¹⁰

Así, volviendo a nuestra novela, Concha Espina pone en boca de Felipe su decepción y su denuncia de los políticos republicanos, que les habían arrebatado todo a sus contrarios: “las armas, la fortuna, la práctica religiosa, la vivienda; hasta los abrigo en la calle”; y ello “en nombre de la igualdad y la fraternidad; para conceder pistolas, atribuciones, palacios y tesoros de arte a la chusma analfabeta y homicida que os empeñáis en llamar ‘pueblo’” (Espina, 1937: 57). La evolución sufrida por Espina, que había alabado a la Unión Soviética y a Marx en anteriores obras, se traslada al personaje de Felipe, que rechaza ahora enérgicamente el marxismo en el que había creído por ser “todo lo contrario de lo que pretende ser. [...] Lo que admití en teoría [...] veo que prácticamente es un desatino. Y que llega a lo monstruoso cuando se une a lo libertario” (1937: 59). Una vez Felipe ve la luz, se compromete a ayudar en la búsqueda de Rafael,¹¹ aun arriesgando su vida, y termina abandonando clandestinamente la ciudad para unirse a las tropas nacionales.

Por último, Rosa es introducida en la novela y en la vida de Alicia de la mano de su hermano, que la considera una buena influencia para la educación intelectual y, sobre todo, espiritual de su novia: seis años mayor que Alicia, se presenta como una joven “muy culta y sensible” (1937: 47), hija cariñosa y obediente, sin interés alguno en frivolidades ni devaneos amorosos, todo lo contrario que Felipe, quien, habiendo sido un tanto donjuán hasta el momento, cambia también en este sentido tras conocer a la chica, única mujer capaz de hacerle pensar en el matrimonio “por la seriedad y donosura” (1937: 92) que demuestra.

De manera similar, las cualidades innatas que Rafael descubre en Alicia hallan un ambiente propicio para su desarrollo en el hogar de los Ortiz, “mucho más apacible,

¹⁰ Véase, por ejemplo, la dedicatoria de *Altar mayor*, de 1926, en la que canta a Covadonga como cuna de la patria y la raza española (“Prócer Asturias, yunque de mi raza, [...] corona de Iberia, solar de sus príncipes cristianos, cuna de la España mayor; [...]”; Ugarte, 1997: 99), o las referencias del artículo de Saldaña (2013).

¹¹ Lo conmueve también el sufrimiento de su hermana: sobre la relación entre ambos y las curiosas consecuencias de su tratamiento (así como las de la relación entre Alicia y Rosa) (González-Allende, 2011).

modesto y agradable que el de Quiroga" (1937: 47). Como se indica, Alicia "admiraba singularmente a la madre de su novio": en efecto, hay un duro contraste entre esta y Manolita Quiroga, "altiva proletaria" (1937: 150), frívola, materialista, insensible y, por encima de todo, ignorante. Es especialmente reveladora la escena que abre la séptima jornada, en la que, ante la desolada apariencia física de Alicia (reflejo de su profundo sufrimiento), su madre le recomienda arreglarse y maquillarse: la hija le recrimina en cambio su excesivo colorete, especialmente en tiempos tan difíciles, y con ello todos los lujos que se permitían en la casa (servicio, ropas, comida, licores, muebles...), mientras que buena parte de la población carecía de lo básico, incurriendo aquí en una profunda contradicción con los principios solidarios de los que presumían, una muestra más de la hipocresía de su clase. La generosidad de los Ortiz, que pasaban hambre, contrasta con la opulencia y el egoísmo de Manuela Quiroga. Esta, en su torpeza, no deja de ver en la guerra una oportunidad estupenda para escalar puestos que su hijo estaba desperdiciando: "No me negarás que esta guerra es una coyuntura para subir", a lo que Alicia contesta: "Sí, tengo entendido que los inútiles mentales y los vagos de profesión tienen ahora un gran quehacer en oficios de asesinato y robo" (1937: 152). En un intento por animar a su hija, solo se le ocurre hablarle de las posibilidades de matrimonio con el recién nombrado gobernador de la provincia, antiguo camarero que "no hace medio año nos servía café y helados" y ahora era consultado por el presidente de la República, uno de esos "inútiles" que acababa de criticar Alicia (1937: 155). Manolita queda dibujada como un personaje casi grotesco de tan torpe, representante de toda su clase, que contrasta bruscamente con las madres sufridoras del bando opuesto.

La oposición entre ambos mundos se radicaliza aún más cuando ampliamos el ámbito en el que se mueve la protagonista: pasamos así a conocer la sociedad de Torremar, representante, como decíamos, de toda España, dividida en dos mitades irreconciliables: pecadores y mártires. Jato (1999-2000: 443) diferencia entre los personajes principales de la novela, pertenecientes al bando nacional, y el "personaje-masa" del bando republicano, que queda caracterizado por una serie de rasgos y comportamientos tan exagerados que llegan incluso "a caer en la caricatura". No creemos que esa fuese la intención de Espina, ni siquiera que fuese consciente de ello, aunque es comprensible que provoque este efecto. Así, esta sociedad queda dividida entre buenos (el bloque nacional, víctimas inocentes y auténticos españoles) y malos (el bloque republicano, especialmente sus mandatarios). Este maniqueísmo no es en absoluto exclusivo de la autora, sino que fue común a ambos bandos (junto con el tono exaltado y el patetismo de muchos fragmentos), comprensible incluso dado el momento en el que se escribían estos textos.

Lo grotesco, lo burdo, lo básico habían sustituido a la belleza y la inteligencia, basándose en una supuesta igualdad de clases en la que Espina se niega a creer, haciendo gala de un clasismo que sorprende en la autora de *El metal de los muertos*. El pasado glorioso de la España imperial surge una y otra vez en la novela para contrastar con la actualidad gris y mediocre. Los hombres que habían cruzado el Atlántico, —"hidalgos en su proceder, católicos en su religión y en la universalidad de su gloria" (Espina. 1937: 71)—, que habían poblado América "sobre el cimiento de Cristo y bajo la profunda enseñanza de una sola Fe", los artistas, poetas y sabios que antaño habían enorgullecido su patria se convertían ahora en las víctimas que yacían en el fondo del mismo mar que

había visto partir sus barcos. La grandeza del pasado estorbaba, al igual que “todo lo sobresaliente y original [...] todo lo íntimo, lo inefable y sutil” (1937: 73).

Esta “actitud elitista”, que hasta entonces había estado totalmente ausente en Espina (Rojas Auda, 1998: 120), queda patente en la novela, en la que ataca con insistencia las proclamas de igualdad social, e incluso llega a criticar la misma forma de vestir de la población republicana, símbolo de la decadencia moral del país: la “chusma” vestía “sin propiedad ni garbo”, sustituyendo el antiguo “hábito señorial” de la ciudad; ahora, en cambio, “la calle es toda un barrio obrero en día de huelga” (Espina, 1937: 98).

El ideal comunista había excluido la belleza y, de igual forma que la ciudad se había convertido en un erial en ruinas por el que vemos pasear a Alicia, también sus habitantes se habían transformado: “Desde ladrones y asesinos, hay en esta amorfa multitud toda clase de delincuentes: licenciados de presidio, viciosos profesionales [...]; logreros y chulos; pícaros de oficio y vagos a miles” (1937: 99). Esos formaban las filas de la República, aunque, junto a ellos, Espina quiere salvar a otro grupo, víctima también de las políticas de izquierdas: “pobres criaturas engañadas, ignorantes de buena fe; corderos y ovejuetas del gran rebaño que es el vulgo, vendidos a los rabadanes y caciques de la política extranjera, sacrificadores del pueblo español” (1937: 99). El padre de Rafael, Julián, intelectual como él, sale en defensa del pueblo ante el ataque del desengañado Felipe:

Según a lo que llaméis pueblo. Yo no cuento por tal a la hez de esta revolución, la escoria de España. Sino al conjunto de marineros y aldeanos, de burgueses hacendosos; de clases medias: trabajadores, intelectuales y profesores atendidos a la estricta legalidad cristiana. [...] Eso que hemos padecido hoy [...] no es más que una parte mezquina de él, la peor. Y no se le debe exigir toda la responsabilidad de sus actos, que más bien corresponden a los dirigentes sociales (1937: 135-136).

En sus palabras creemos adivinar la voz de Espina, que no quiere abandonar del todo su fe en el pueblo, cayendo aquí en otra de las contradicciones que caracterizan esta novela, pues en ella se enfrentan la antigua y la actual ideología de la autora. Otro padre, el del Garrochín, representa a ese pueblo inocente, que cree en las políticas de la República y ha sido engañado por ella: el marinero confía en que es Rusia la que envía alimentos a España, para ayudar al pueblo, pero su hijo le hace ver que los víveres provienen de su mismo país y que a Rusia le mueven intereses egoístas.

Por su parte, el propio Vicente puede verse como otra muestra de esta fe hacia el pueblo y el proletariado que Espina desea conservar, aunque conviene matizar esta afirmación: el Garrochín, comunista, sufre un proceso de transformación similar al de Felipe, llevado por la admiración que produce en él el comportamiento de Alicia. Esta encarna, así, el modelo de mujer defendido desde la Sección Femenina, que no solo debe acompañar y apoyar al hombre, sino inspirar a través de sus actos. La actitud de Alicia consigue que Vicente rechace sus antiguas convicciones y Espina confía en que este mismo camino siga la población española cuando sepa ver la falacia que suponían las políticas de izquierdas.

A pesar de todo ello, insiste en presentar la profunda escisión existente en la sociedad, distinguiendo “dos mitades” que dividían España: “Desde luego con los

militares están casi todos los profesionales de carreras libres, artistas, universitarios y médicos. [...] a la derecha también, casi en su totalidad, las órdenes religiosas, el cuerpo diplomático, la Marina y toda suerte de aristocracias". Mientras,

conviven con los rojos el ramo de peluquería, los horteras, obreros de fábricas y mozos de café. Con varias especies de analfabetos y haraganes: los desprovistos de méritos y valores, la gente de vida turbia, los despechados y envidiosos. [...] A la izquierda, en mayoría grande, los ferroviarios, el magisterio nacional y los trabajadores de minas: siempre descontada la excepción (1937: 141).

El bando rojo queda retratado por su bestialidad, brutalidad y carencia absoluta de piedad, por su sed de sangre y por mostrarse profundamente irrespetuoso hacia el bando contrario, la religión católica y toda tradición española. No por casualidad los acontecimientos se desarrollan en torno a la Navidad de 1936: los republicanos impiden la celebración cristiana del nacimiento de Cristo, nueva muestra de su soberbia y de la sustitución de las tradiciones españolas por costumbres foráneas, que la autora rechaza con vehemencia. Dada la arraigada fe de Espina, adquieren especial relevancia todos los actos sacrílegos cometidos por los republicanos, desde los saqueos de las iglesias y la subasta de objetos sagrados, a los sacerdotes arrestados o fusilados, o las burlas hacia la liturgia y la simbología católica:

Sí, cafres. Me han asegurado que aquello es una orgía satánica desde que anochece. Figúrate que algunos de esos... camaradas se revisten con ropas sacerdotales y pasean por los salones bebiendo vino en un copón y salmodiando latines, con la mitra episcopal y una custodia en la mano... Todas las herejías, todos los sacrilegios se cometen allí, con repugnantes episodios que no pueden referirse (1937: 94).

Este maniqueísmo de pintar a la República como única responsable de las atrocidades perpetradas durante la guerra se corresponde con una actitud personal en Concha Espina: Lavergne (1986: 398) recoge cómo la autora rechazaba ver las crueldades cometidas por el bando sublevado y achacaba las noticias al respecto a la propaganda roja. Del mismo modo, en *Retaguardia* se refleja esta misma actitud, cuando sus personajes afirman que "nadie duda que en la prensa roja se debe leer precisamente lo contrario de lo que se escribe. La sinrazón y la cobardía carecen de otros procedimientos" (Espina, 1937: 164), o que "los periódicos, requisados, contrahechos, redundan en vulgaridades, repeticiones y bárbaras mentiras que nadie ha de negar ni siquiera discutir, pero que envenenan a muchos" (1937: 107).

Esta división de la sociedad española se ve reflejada también en los dos barcos que aparecen en la novela, que reproducen un microcosmos de cada una de las dos Españas: el Río Sil, en el que escapará Felipe al final del libro, representa la esperanza. Ya su nombre es significativo (recordemos que Galicia pasó a manos del bloque nacional casi inmediatamente después del levantamiento), como también lo es que un personaje como Vicente, comunista, alabe al capitán y a la tripulación, a pesar de ser fascistas. En el lado opuesto encontramos el buque-prisión Satanás, cuya presencia amenazadora atraviesa la novela: en él se desarrollan algunas de las escenas más violentas y sádicas de la obra, muestra de la crueldad y falta de humanidad del ejército republicano. Se

describen con detalle las miserables condiciones de vida padecidas por los prisioneros y un largo episodio de fusilamiento a bordo, que —junto con otras escenas— convierten a la autora en una precursora del tremendismo. *Retaguardia* ha sido puesta en relación con el arte y la literatura antibélicos, como hace Ugarte (1997: 104-105), que saca a colación los *Desastres* de Goya, el *Guernica* de Picasso o *Campo de los almendros*, de Max Aub. Pero hay que señalar que, en esta ocasión, la autora no realiza una denuncia universal (todo lo contrario),¹² sino que indica claramente quién es el único culpable de todo el horror: el bando republicano.

Coincidiendo con el ideario falangista, la religión católica adquiere un lugar privilegiado en la configuración de estas dos Españas, y las víctimas del bando republicano son paragonadas constantemente con Cristo o mártires del cristianismo. A pesar del horror, los prisioneros del Satanás muestran en todo momento una dignidad ejemplar en su sufrimiento: los presos esperan su muerte “con serena medida, digna y admirable [...] y la arrostran, casi felices [...], dispuestos a sucumbir como vencedores [...] alentados por una fe divina y por un ideal patriótico” (Espina, 1937: 110-111). El “sadismo” y la “infamia” de los asesinos contrasta con la “exaltación religiosa”, la “hombría” y la “cristiana majestad” de los galeotes (1937: 115). Son las dos *retaguardias* que se mencionan y enfrentan en la novela: por una parte, la de los privilegiados mandos republicanos, como Felipe le recrimina a su padre: “Como no tenéis más armas que la calumnia, os pasáis los ocios de la retaguardia urdiendo mentiras, acusando, con despecho, a los vencedores, de los delitos que cometéis” (1937: 61). Por otra,

Esos fantasmas anclados en el hoyo de Cabo Grande son los cuerpos de unos hombres que ya están con Dios. [...] son una retaguardia de la Quinta Columna, testigos de que Torremar ha echado por la borda su antigua honradez y se ha ido a pique, embarcado en su misma perversión (1937: 215).

Los fusilamientos se suceden entre gritos de “¡Viva Cristo Rey!... ¡Arriba España!” y “¡Viva Falange Española! [...] santo y seña [...] de la mocedad culta, revolucionaria en el sentido mejor: para recrear y corregir el mundo” (1937: 115). José Antonio Primo de Rivera es, evidentemente, presentado como el máximo ejemplo a seguir en su sacrificio por España, “copia ingente de la valentía, patriotismo y desinterés, condenado sin culpa ni causa” (1937: 50). *Retaguardia* se cierra con una imagen esperanzadora: Alicia rememora conmovida los versos de *Cara al sol* y besa una medalla de la Falange regalo de su novio, identificado entonces con la figura de José Antonio. Ambos encarnan el ideal de sacrificio por la patria, al igual que la propia Alicia desde su lugar como mujer. El sacrificio se situaba en el centro del ideario falangista (Barrera, 2019: 43-44), lo que conecta con las tradicionales protagonistas espinianas. La novedad aquí es que la heroína adopta estoicamente el papel propugnado para la mujer desde la Falange: el apoyo al hombre, la divulgación del discurso falangista con la palabra y el ejemplo y la aceptación

¹² De hecho, Espina ignora los discursos y actos violentos de la Falange y, en la novela, defiende y justifica las actuaciones del bando nacional en contra incluso de la población civil, que entiende como una especie de acto de justicia. Es una nueva contradicción de la autora, que siempre había mostrado su radical oposición a cualquier acto violento (en consonancia con su mentalidad cristiana), hasta el punto de que se considera que los hechos desencadenados por la revolución de octubre del 34 fueron determinantes en su cambio ideológico.

resignada del sufrimiento. Su sacrificio es aceptado con “ánimo valiente y alegre”, piedra angular de la identidad femenina según el Movimiento Nacional (Barrera, 2019: 215), convirtiéndose entonces el personaje en un ejemplo a imitar. Alicia demuestra iniciativa y autonomía en su búsqueda de Rafael a lo largo de la novela, pero acaba convertida en un personaje mucho más pasivo y dependiente de lo que venía siendo costumbre en las heroínas de Concha Espina. Si bien estas solían también conocer un final infeliz, se mostraban insatisfechas con ello, mientras que ahora la autora pone a su criatura al servicio de la causa que defiende.

Retaguardia es una novela sentimental y, a la vez, no es solo una novela sentimental:13 por una parte, como menciona Ugarte (1997: 98), este género se presta a la perfección a la propagación del ideario falangista (sobre todo entre la población femenina), presentando un modelo de conducta: jóvenes bellas y moralmente intachables que sufren y se sacrifican estoicamente por su amor y por una causa noble. Así, este envoltorio sirve como popular método para difundir un mensaje político, con la peculiaridad de que en este caso tanto la autora como los potenciales lectores compartirían el marco sociohistórico con los protagonistas de la historia, con lo que las ideas recogidas se potenciarían, convirtiendo la novela en un arma de propaganda falangista. Por otra parte, y relacionado con esto, el propósito perseguido no es tanto contar la historia de amor en sí, sino reflejar la división social existente y la crueldad del bando comunista, cuyo credo se había impuesto al original ideario republicano. Así, Rafael es utilizado desde las primeras páginas de la novela para criticar su deriva: como ha notado Ena Bordonada (2010: 41), frente a otros escritores y escritoras franquistas, el término “republicano” tarda en adquirir connotaciones negativas en la autora, en lo que cree ver un “resto de su inicial adhesión” al régimen, que, como se ha visto, sale a flote en algunos fragmentos de la novela. De esta forma, la conversación entre Alicia y el Garrochín que abre la obra remitiría a la antigua fe de Espina, ya perdida, en las promesas republicanas: ante la desaparición del joven, Vicente lamenta lo que la pérdida de gente como él suponía para el bien del país: “Guapo mozo [...] hombre cabal. Todo un señor que trabaja y sirve: eso da gusto. [...] Si la República pierde esos ciudadanos mejores, mal parada queda”. La respuesta de Alicia plasma la desilusión experimentada por Concha Espina: “Esto de hoy no es la República” (Espina, 1937: 28).

Referencias bibliográficas

- ABELLÁN, José Luis. (1991). *Historia crítica del pensamiento español, tomo V (III). La crisis contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen. (2000). Sobre la novela rosa y condición femenina en la España de posguerra. En *Homenaje a José María Martínez Cachero*, tomo II (23-39). Oviedo: Universidad de Oviedo.

¹³ Jato (1999-2000: 451-452) habla de la novela de la Guerra Civil como un “género híbrido”, a veces alejado del modelo tradicional de la novela de guerra, que combina otros subgéneros: la novela rosa, la policiaca o negra, la histórica y la de aventuras. Para ella, *Retaguardia* constituye una “muestra ejemplar de este nuevo género”, pues “los combina casi todos”.

- ANDREU, Alicia G. (1998). La obra de Carmen de Icaza en la difusión de un nuevo concepto de nación española. *Revista Hispánica Moderna*, (51)1, 64-71.
- BARRERA, Begoña. (2019). *La Sección Femenina 1934-1977*. Madrid: Alianza.
- CACHO VIU, Vicente. (1986). La imagen de las dos Españas. *Revista de Occidente*, (60), 49-77.
- CENARRO, Ángela. (2010). Carmen de Icaza: novela rosa y fascismo. En QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro y DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel (eds.). *Soldados de Dios y Apóstoles de la Patria. Las derechas españolas en la Europa de entreguerras* (373-396). Granada: Comares.
- DE LA SERNA, Víctor de la. (1937). Prólogo. Cuándo y cómo se escribió este libro por mi madre, Concha Espina. En ESPINA, Concha. *Retaguardia (Imágenes de vivos y de muertos)* (7-18). Córdoba: Nueva España.
- ENA BORDONADA, Ángela. (2010). Escritoras republicanas y escritoras franquistas: dos visiones de la guerra civil. En MAYORAL, Marina y MAÑAS, María del Mar (coords.). *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas* (13-51). Madrid: Sial.
- ESPINA, Concha. (1937). *Retaguardia (Imágenes de vivos y de muertos)*. Córdoba: Nueva España.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen. (1989). Introducción. En ESPINA, Concha. *La esfinge maragata* (1-46). Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ GALLO, Cristina. (2019). La autora y su contexto histórico-literario. En ESPINA, Concha. *El metal de los muertos* (391-474). Sevilla: Espuela de Plata-Renacimiento.
- GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa. (1983). *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. (2011). Las novias de Concha Espina: amor durante la Guerra Civil Española. *Revista de Estudios Hispánicos*, 45(3), 527-549.
- JATO, Mónica. (1999-2000). *Retaguardia y Diario de una prisionera*, de Concha Espina: ¿Novela autobiográfica o diario novelado? *Letras Peninsulares*, (12)2-3, 437-454.
- KIRKPATRICK, Judith A. (1996). Concha Espina: giros ideológicos y la novela de mujer. *Hispanic Journal*, 17(1), 129-139.
- LAVERGNE, Gérard. (1986). *Vida y obra de Concha Espina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. (1983). Cuatro novelas españolas de y en la Guerra Civil (1936-1939). *Bulletin Hispanique*, 85(3-4), 281-298.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. (2005). El discurso de la novela rosa de autora en la narrativa española de mediados del siglo XX: la transgresión del canon oficial. En COSTAS RODRÍGUEZ, Jenaro (coord.). *Ad Amicam Amicissime Scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, vol. 2 (265-274). Madrid: UNED.
- MULLOR-HEYMANN, Montserrat. (1998). "General y señor: yo te bendigo". Concha Espina y las escritoras partidarias de Franco. En ALBERT, Mechthild (ed.). *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español* (87-99). Frankfurt am Main-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- PAYNE, Stanley G. (1965). *Historia del fascismo español*. París: Ruedo Ibérico.
- ROJAS AUDA, Elisabeth. (1998). *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*. Madrid: Pliegos.


- SALDAÑA, Esther. (2013). El judío, un personaje de la tradición literaria en la obra de Concha Espina. En *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX) (191-199)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. (2008). Correspondencia de Antonio Maura con Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Concha Espina. *Revista de Literatura*, LXX(140), 625-652.
- SOLER GALLO, Miguel. (2015). Vencer a Medusa: El modelo de mujer angelical en la primera novela rosa de Carmen de Icaza. Feminidad y tradicionalismo. *Verba Hispanica*, 23(1), 247-260. <https://doi.org/10.4312/vh.23.1.247-260>
- UGARTE, Michael. (1997). The Fascist Narrative of Concha Espina. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (1), 97-114.

JOSEFINA DE LA TORRE VS. LAURA DE COMINGES: UNA MUJER MODERNA EN LA ESPAÑA DE FRANCO

JOSEFINA DE LA TORRE VS. LAURA DE COMINGES: A MODERN WOMAN IN FRANCO'S SPAIN

ISABEL NAVAS OCAÑA
Universidad de Almería

minavas@ual.es

 0000-0003-2599-0445

Recibido: 22/06/2023

Aceptado: 29/09/2023

Resumen

La nota que sobre su biografía redactó la poeta canaria Josefina de la Torre para Poesía española. Antología (Contemporáneos) (1934) de Gerardo Diego muestra a una mujer moderna, independiente, con estudios, a la que le gusta viajar, practicar deporte, frecuentar las salas de baile y de cine, y lo más importante, tiene ya en su haber para esta fecha dos poemarios publicados: *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930). Al finalizar la Guerra Civil, el nuevo régimen acabó con las libertades y los derechos conquistados por las mujeres durante la República. La moderna que había sido Josefina de la Torre hasta entonces se adapta a los designios del estado franquista y lo hace inventándose una nueva personalidad, la de Laura de Cominges, pero en esta Laura y en lo que firma (fundamentalmente novela rosa y policiaca) todavía hay, a mi juicio, mucho de la mujer moderna que fue antes de la guerra.

Palabras clave: Josefina de la Torre, Laura de Cominges, mujer moderna, posguerra, novela rosa, novela policiaca, cine.

Abstracts

The note that the Canarian poet Josefina de la Torre wrote about her biography for Poesía española. Antología (Contemporáneos) (1934) by Gerardo Diego shows a modern, independent, educated woman who likes to travel, plays sports, goes to dance halls and cinemas, and most importantly, who already has published two collections of poems: *Versos y estampas* (1927) and *Poemas de la isla* (1930). At the end of the Civil War, the new regime ended the freedoms and rights won by women during the Republic. The modern that Josefina de la Torre had been until then adapts to the designs of the Franco state and does so by inventing a new personality, that of Laura de Cominges, but in this Laura and in what she signs (mainly romance and detective novels) still there is, in my opinion, a lot of the modern woman who she was before the war.

Keywords: Josefina de la Torre, Laura de Cominges, modern woman, postwar, romance, detective novel, cinema.

Josefina de la Torre, una mujer moderna

Los avances del feminismo desde 1850 en adelante, relativos a la educación y a la consecución del voto, así como la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial,

que trajeron consigo la incorporación de las mujeres al mundo laboral, fueron factores determinantes en el surgimiento de la llamada mujer moderna durante las primeras décadas del siglo XX. Es el momento en el que las reivindicaciones de las sufragistas van, por fin, a obtener resultados, aprobándose el voto femenino en países como Nueva Zelanda, Australia, Estados Unidos, Noruega, Finlandia, Gran Bretaña, etc. (Offen, 2007).

La Revolución rusa concedió también el voto a las mujeres y propició el amor libre, lo que supuso un cambio considerable en las costumbres (Mangini, 2001: 74), un cambio que tardaría en llegar a España, aunque algunas de las llamadas modernas en nuestro país, como Carmen de Burgos, asumieron en su vida personal una libertad sexual que para la época resultó muy escandalosa y que, andando el tiempo, se convertiría en emblema del cambio en las relaciones entre hombres y mujeres.¹

Además desde finales de siglo la presencia de las mujeres en las universidades es ya un hecho. En España, la Ley Moyano (1857), que propugnaba la obligatoriedad de la enseñanza primaria para niños y niñas y recomendaba la creación de las Escuelas Normales de Maestras, fue un paso de gigante para la educación femenina y abrió la puerta a la incorporación de la mujer a la universidad (Ballarín Domingo, 2001).²

Por otra parte, esta mujer moderna participó de la euforia por los adelantos técnicos y científicos descubiertos a finales del XIX y principios del XX, como el fonógrafo, el teléfono, la radio, el tranvía, el cine, el automóvil, el avión, etc. (Mangini, 2001: 30 y 75). Fue José Díaz Fernández uno de los primeros en vincular el maquinismo con el feminismo, puesto que las máquinas propiciaron un volumen menor de tareas en el hogar y, en consecuencia, a las mujeres se les abría la posibilidad de incorporarse más fácilmente al mundo laboral (2006: 342) y de tener otras opciones de ocio.

La urbe moderna con sus avances tecnológicos, sus bares y sus salas de baile, invitaba a las mujeres a “abandonar el ambiente claustrofóbico de las casas” para “disfrutar del vértigo de la velocidad” (Gómez Blesa, 2018: 413). No tardaron por ello en salir solas, sin carabina, en frecuentar cafés, terrazas y clubes, en acudir a las tertulias (Mangini, 2001: 32), como si de modernas *flâneuses* se tratara, haciendo propia la definición del artista como un *flâneur*, como un observador del espacio público, que Baudelaire formuló en *Pintor de la vida moderna* (1863) (Kirkpatrick, 2003: 226). Según cuenta Concha Méndez en *Memorias habladas, memorias armadas* (1990: 31 y 48), ella y Maruja Mallo se lanzaron a la conquista del Madrid de la época, protagonizando acciones simbólicas como la de quitarse el sombrero, que luego tanta fortuna han tenido en la crítica reciente (Batlló, 2016, 2018).

De igual forma, las modernas sintieron una gran atracción por los viajes, sobre todo al extranjero (Mangini, 2001: 78). De hecho, la mayoría fueron viajeras impenitentes, como en el caso de Carmen de Burgos, cuyos periplos por Marruecos como corresponsal de guerra y por Europa e Hispanoamérica son bien conocidos (Núñez Rey, 2005: 143-16, 295-346, 354-366). Y otro tanto podríamos decir de Concha Méndez, que escapó del

¹ Su poco convencional relación con Ramón Gómez de la Serna, veinte años menor que ella, y con quien nunca se casó, así como su defensa pública del divorcio hacen de Carmen de Burgos una “precursora”, una “moderna precoz” (Mangini, 2001: 59).

² En junio 1888 se promulgó una Real Orden que exigía a las mujeres un permiso especial de las autoridades para matricularse en la universidad, pero esta limitación sería derogada finalmente en marzo de 1910 (Ballarín, 2001).

yugo familiar marchándose primero a Londres y luego a Argentina en un barco mercante (Méndez, 1990).

Como consecuencia de todo esto, se asocian “el atractivo y la feminidad al movimiento y a la actividad” (Kirkpatrick, 2003: 221), y se pone de moda entre la burguesía adinerada la práctica del deporte, que ya en este momento se convierte en un espectáculo de masas, especialmente el tenis, el ciclismo y el fútbol (Gómez Blesa, 2018: 393-395). La célebre tenista Lili Álvarez será finalista de Wimbledon en varias ocasiones, mientras que las poetas Concha Méndez y Josefina de la Torre serán campeonas de natación, y Ana María Martínez Sagi destacará en el lanzamiento de jabalina.

Esta nueva mujer más dinámica, amante de los deportes, de la velocidad, de los automóviles, de los espacios urbanos, acorta su falda y sus cabellos, y muestra un aspecto andrógino, sin tantas curvas. No en vano se la llama *garçonne* en Francia, *maschietta* en Italia y *flapper* en Inglaterra y Norteamérica (Mangini, 2001: 75). La moda cambia, por tanto, considerablemente y en ese cambio tuvo mucho que ver el cine. Las estrellas hollywoodienses popularizaron el hábito de fumar y de maquillarse, así como las siluetas estilizadas, los cabellos a lo *garçon* y las faldas por encima del tobillo (Mangini, 2001: 31).

Pues bien, para *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (1934) de Gerardo Diego, la poeta canaria Josefina de la Torre (1907-2002) redactó un texto titulado “Vida”, en el que ofrece una imagen de sí misma que responde a las premisas de lo que hemos descrito hasta aquí como mujer moderna:

Nací en la isla de Gran Canaria. Escribí mi primer poema a los siete años y desde entonces he seguido escribiendo. He sido siempre muy aficionada a la música y desde muy pequeña he cantado. Mis estudios de música fueron: violín, piano y guitarra. Con el primero toqué en la orquesta de un concierto a Saint-Säens en Las Palmas, y en el mismo, también el piano. He cantado en muchos conciertos y veladas benéficas de mi tierra. Recuerdo la celebrada en memoria de Pérez-Galdós. Se puso en escena *La de San Quintín*; representé el papel de “Rosario”. En 1932, en Madrid, he dado dos recitales, en el Lyceum Club Femenino y en la Residencia de Estudiantes. He tenido en mi casa durante tres años un escenario de cámara: mi Teatro Mínimo, del que fue director mi hermano Claudio. Se inauguró con su obra *El Viajero*, a la que siguieron *Hacia las estrellas*, de Andreiev, una farsa de Claudio titulada *Ha llegado el barranco*, *La gran Catalina*, de Bernard Shaw, y *Jinetes hacia el mar*, de Singe. En este teatrillo debuté como recitadora. Mi primera visita a Madrid fue, siendo aún niña, en el año 1924, y aunque en los años siguientes hice otros viajes, no volví a Madrid hasta 1927, haciendo entonces mi primera visita a París. A fines de este año se publicó mi primer libro *Versos y estampas*. Así como dirigió Claudio aquel pequeño teatro, me guio en mis trabajos literarios siempre. Mi segundo libro, *Poemas de la isla*, se publicó en 1930. Actualmente tengo terminado otro, inédito. He publicado en *Alfar*, *Verso y Prosa*, *Azor* y *Gaceta Literaria*. Me gusta dibujar. Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante dos años Presidenta del primer Club de Natación en mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar” (Diego, 2022: 853-854).

Josefina de la Torre habla de su afición al tenis y a la natación, de su gusto por el baile y de su fascinación por el mundo del cine y por los automóviles. No falta una relación detallada de los estudios de música que ha seguido desde niña, de los recitales en los que

ha participado, tanto en el Lyceum Club Femenino como en la Residencia de Estudiantes, de su actividad teatral (la fundación del Teatro Mínimo con su hermano Claudio), de los poemarios publicados hasta la fecha e incluso de sus viajes a Madrid y a París. Tenemos, pues, el retrato de una mujer moderna, es decir, una mujer con estudios (en este caso musicales), que viaja, que practica deporte, que gusta del cinematógrafo, que frecuenta los nuevos espacios urbanos donde se baila, y sobre todo una mujer que escribe, canta y actúa, es decir, que participa activamente en el mundo cultural de la época.

Esta "Vida" de Josefina de la Torre recuerda la reseña que José Díaz Fernández escribió sobre *Surtidor* de Concha Méndez, una reseña que la consagró como poeta vanguardista y exponente de la modernidad:

Concha Méndez Cuesta: veintitrés años, campeona de natación en los veraneos de San Sebastián, automovilista del Madrid deportivo, risa trepidante en las tertulias vanguardistas. Y, al fin, poetisa. Ésta es una muchacha actual, ceñida y tensa por el deporte y el aire libre ("Concha Méndez Cuesta, *Surtidor*", *El Sol*, 29 de marzo de 1928; en Mangini, 2001: 177).

Aunque en ninguno de los dos casos se menciona de forma explícita el feminismo, la imagen de mujer independiente que ofrecen estos textos remite sin duda a él, a sus conquistas. Ya hemos visto que las reivindicaciones feministas son un componente fundamental de la mujer moderna, están en su origen, constituyen el germen de este nuevo modelo femenino.

Por otra parte, es muy significativo el hecho de que el nombre de Josefina de la Torre aparezca en la antología de Gerardo Diego junto al de poetas consagrados como Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, y también junto al de otros escritores más jóvenes que constituirán después el núcleo central de la llamada generación del 27: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, etc. Para el año 1934, cuando aparece la antología de Gerardo Diego, Josefina de la Torre ya ha publicado dos poemarios, el primero de los cuales, *Versos y estampas* (1927), contó con un prólogo de Pedro Salinas y fue editado por Manuel Altolaguirre y Emilio Prados como suplemento de la revista *Litoral*. No podía iniciarse en la poesía con mejores augurios. *Poemas de la isla* (1930) vino a confirmarla como poeta y fue saludado también muy positivamente (Garcerá, 2020a). En suma, Josefina de la Torre ocupa un lugar de relevancia en el medio cultural de la época y se le reconoce sin lugar a dudas su valía.³ Es una mujer moderna, con protagonismo en la vida pública debido tanto a su condición de escritora como a su dedicación a la música (Siemens Hernández, 2007), al teatro (Ríos, 2007) y a otra actividad, el cine, en donde también probará fortuna.

Esta faceta de la biografía de Josefina de la Torre va a estar muy vinculada a su hermano Claudio de la Torre, quien, tras el éxito teatral cosechado con *Tic-tac*, firma un contrato como guionista y director con los estudios de la Paramount Pictures en Joinville y se muda a París en 1931. Josefina lo sigue pronto y empieza a trabajar allí en el mundo del doblaje. Pondrá voz a Marlene Dietrich en *El Ángel Azul* (1931) y a Dorothea Wieck en *Un secuestro sensacional* (1934) (Patrón Sánchez, 2021a: 140-141).⁴ El cine fascinó

³ En otro lugar hemos dilucidado el papel que muchos intelectuales del momento, "modernos" como ella, jugaron en la divulgación de su obra (Navas Ocaña, en prensa).

⁴ Josefina de la Torre contará esta experiencia en "¡Aquellos tiempos de Joinville!", publicado en *Primer acto*, nº 139, 13 de junio de 1943. Será portada de esta revista dos veces: el 25 de abril de 1943 y el 16 de abril de 1944.

a Josefina de la Torre, como a otras modernas de su tiempo, pero en ella no es sólo una referencia literaria, sino que acabó convirtiéndose en una actividad profesional que tendría continuidad durante los años cuarenta. La poeta se transmuta en actriz, abandona el sosiego de lo privado, donde compone sus versos, y salta al ruedo público no ya para publicar esos versos sino para prestar su imagen y su voz al celuloide, como las divas hollywoodienses, para encarnar ella misma, para corporeizar, el fervor vanguardista, ultramoderno, por el cinematógrafo. Josefina de la Torre fue en este sentido una de las escritoras del momento que abrazó más decididamente la modernidad. Esta imbricación singular con el mundo del cine hace posiblemente de ella una de las más modernas entre las modernas de la Edad de Plata.

También gozó, al parecer, de bastante libertad en lo que se refiere a sus relaciones amorosas. Han llegado hasta nosotros noticias de sus romances con Juan Chabás (Hatry, 2016) y con Luis Buñuel⁵, y también de los que mantuvo años después, ya en la posguerra, con los actores Tony D'Algy⁶ y Ramón Corroto (Garcerá, 2020b: 26), con quien terminaría contrayendo matrimonio después de una larga convivencia y con quien no tuvo hijos. En definitiva, su vida personal es también, al parecer, la de una mujer moderna, muy moderna.

Laura de Cominges: una mujer moderna en la España de Franco

Pero, ¿qué fue de Josefina de la Torre a partir del estallido de la Guerra Civil? ¿Cómo se enfrentó esta mujer moderna, independiente, profesional, a la posguerra, a la dictadura de Franco? Las directrices ideológicas del nuevo estado franquista coartaron hasta extremos insospechados la libertad de la que las mujeres habían gozado durante la República, restringiendo sus derechos políticos y sociales para someterlas de nuevo a la tutela de padres y maridos, para relegarlas otra vez al hogar y a la maternidad (Richmond, 2004 y Moraga García, 2008).

Josefina de la Torre no se exilió. La guerra la sorprendió en Madrid donde, apenas un mes antes de estallar el conflicto, había participado en un homenaje a Ernestina de Champourcín celebrado en el Lyceum Club Femenino.⁷ Ella y su familia se refugian en la embajada de México, aunque poco después consiguen llegar a Valencia y, tras un periplo en barco hasta Marsella, se dirigen a zona nacional: Las Palmas de Gran

⁵ Durante el rodaje de la película *Un secuestro sensacional* (1934) tiene un romance con Luis Buñuel, que doblaba a uno de los gánsteres, aunque la relación se rompió porque Buñuel esperaba un hijo con otra mujer (Patrón Sánchez, 2021a: 141).

⁶ D'Algy es un "galán español de origen congoleño" a quien conoce en Joinville (París) y "con quien entabla una relación sentimental que llegará hasta mediados de los cuarenta" (Aguilar y Cabrerizo, 2013: 118). De hecho, la adaptación para el cine de la novela de Josefina de la Torre *Tú eres él*, que se estrenó con el título *Una herencia en París* (1944), la firma Tony D'Algy y Josefina figura como la autora de los diálogos. Los dos participaron además en la producción como actores (Aguilar y Cabrerizo, 2013: 126). El guion fue galardonado con uno de los Premios Nacionales de Cinematografía del Sindicato del Espectáculo.

⁷ El diario *El Sol* dio una nota informativa sobre este evento que tenía como finalidad homenajear a Ernestina de Champourcín por la reciente publicación del poemario *Cántico inútil* y de la novela *La casa de enfrente* ("Homenaje a Ernestina de Champourcín en Lycéum Club", *El Sol*, 18 de junio de 1936: 2).

Canaria, en el caso de Josefina; y Burgos, en el caso de Claudio de la Torre y de su mujer Mercedes Ballesteros (Garcerá, 2020b: 8-9). A lo largo del año 1937 y hasta el final de la guerra, hay noticias en la prensa canaria, y concretamente en el diario *Falange*, de la participación de Josefina de la Torre como poeta y cantante en veladas musicales, misas, fiestas de Pascua, funciones teatrales, programas radiofónicos como *Voz Azul*, etc. (Garcerá, 2020b: 9-10). En *Falange* publica además cuatro romances. Uno de ellos, el titulado “Romance de la novia” (*Falange*, 16/11/1937), es un canto al soldado falangista: “Compañeros los azules / en el camino que un día / mi corazón, haz de flechas, / bordará la despedida. / Ay, soldado de Falange” (en Garcerá, 2020b: 11). Si a estas circunstancias añadimos el hecho de que su hermano Claudio, tras finalizar la guerra, ocupará algunos puestos de relevancia relacionados con la política cultural del régimen —fue director del teatro María Guerrero en 1940 con Luis Escobar y luego a partir de 1954 (Nieva de la Paz, 1993)—, desde los cuales propició la carrera actoral de Josefina, no es extraño que algunos estudiosos, como Emilio Miró, concluyeran que estuvo “próxima a los vencedores”, a diferencia de otras escritoras del 27 que debieron exiliarse (Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, etc.) (Miró, 1999: 28).

Selena Millares fue la primera en refutar esta idea de la afinidad de Josefina de la Torre al régimen de Franco y para ello adujo como pruebas, además de su pertenencia “a una familia de arraigada tradición republicana”⁸, la presencia de la canaria en la revista *España* en 1923, compartiendo página con Manuel Azaña, y el hecho de que en abril de 1933 publicara un soneto en el periódico republicano *El Tribuno*, fundado por José Franchy y Roca⁹, para conmemorar el segundo aniversario de la proclamación de la República (Millares, 2007: 63-65)¹⁰. La crítica posterior ha dado como buenos estos argumentos y ha concluido que la participación de Josefina de la Torre en diarios como *Falange* y en actos promovidos por las autoridades franquistas tuvo como único objetivo “preservar su libertad y la de su familia” (Garcerá, 2020b: 11).

Lo cierto es que el choque entre la mujer moderna que fue Josefina de la Torre antes de la Guerra Civil y la que se vio obligada a ser a partir de 1939 para amoldarse a las consignas del régimen, fue muy grande, tanto que hay quien piensa que vivió durante años en un “exilio interior” (Patrón Sánchez, 2021b). De hecho, dejará de publicar poesía por un largo período de tiempo¹¹, decantándose, en contrapartida, por la novela y el teatro. La fama como poeta de mérito, como exponente de la “alta literatura”, que se había labrado en los años de preguerra, quedará en segundo término, cederá terreno frente a la escritora comercial en que ahora se ha convertido, una escritora que cultiva por necesidades económicas la conocida como narrativa de quiosco. Además, a partir del fin de la contienda y probablemente por razones similares, Josefina de la Torre se vuelca en su carrera de actriz. Todo esto la llevará a renunciar a su nombre, al nombre

⁸ Millares recuerda que sus primos Agustín y Juan Millares Carló fueron represaliados por el régimen de Franco (2007: 86).

⁹ Casado con Rosa Millares Cubas, familia de Josefina de la Torre (Millares, 2007: 86).

¹⁰ Y no sería este el único poema publicado por Josefina de la Torre en *El Tribuno*. Selena Millares da noticia de otros (2007: 87-88).

¹¹ *Marzo incompleto*, del que se ofrecieron algunos poemas en el número 24 de la revista *Fantasía*, correspondiente al 19 de agosto de 1945, no se publicó hasta el año 1968 y *Medida del tiempo* se incluyó en el volumen titulado *Poemas de la isla*, que contenía también los tres poemarios anteriores y que fue publicado en 1989 bajo la supervisión de Lázaro Santano.

con el que había logrado hacerse un hueco en la literatura española de los años veinte y treinta, sustituyéndolo, como veremos, por el seudónimo de Laura de Cominges.¹²

Parece que fueron las dificultades de orden financiero derivadas de la guerra las que animaron a la familia De la Torre al completo a poner en marcha en 1938 la colección editorial La Novela Ideal.¹³ Dirigida a un público amplio y sin muchas pretensiones, tenía un carácter eminentemente comercial, con predominio de la novela rosa y la policiaca (Garcerá, 2021: 11), géneros muy demandados en este momento debido a la necesidad de evasión de un país castigado por la guerra, el hambre y la represión (Eguidazu, 2008: 20). Pues bien, en un intento de separar esta faceta más comercial, más popular, de su trayectoria reconocida como poeta, Josefina de la Torre firmará las novelas que publica en la colección con el seudónimo de Laura de Cominges¹⁴ (Checa, 1997). Además, no van a faltar en ellas guiños al bando vencedor en la contienda. De hecho, las protagonistas de estos relatos son en algunos casos “arquetipos construidos de acuerdo con el programa ideológico del movimiento” falangista (Soler Gallo, 2021: 181), un programa que corta de raíz la libertad y la independencia de la que gozaron las mujeres durante la República. La moderna que había sido Josefina de la Torre hasta entonces cambia de piel y parece adaptarse a los designios del estado franquista. Lo logra inventándose una nueva personalidad, la de Laura de Cominges, pero en esta Laura y en lo que firma (fundamentalmente novela rosa y policiaca), en sus personajes femeninos, todavía hay, a mi juicio, mucho de la mujer moderna que fue antes de la guerra.

Así sucede, por ejemplo, en *Idilio bajo el terror* (1938), novela protagonizada por Leticia de Alcántara, una joven moderna, que trabaja en la radio y vive independiente en un piso compartido con su amiga Elena. Para Radio Club, Leticia escribe crónicas sobre estrenos cinematográficos y sobre música clásica, mientras que hace entrevistas a personajes relevantes de la actualidad para Radio Mundial. Se define por ello a sí misma como *reporter* (Torre, 2021: 36). Su dormitorio es el lugar donde escribe los artículos y las notas de prensa, así que lo llama “cuarto-estudio” (Torre, 2021: 30), subrayando su condición de mujer trabajadora y cultivada. Leticia se encarga todos los jueves de la “sección femenina” del programa musical de Radio Club y una de sus últimas intervenciones lleva por título “La influencia de la música en la vida de la mujer” (Torre, 2021: 26), de modo que, además de la independencia que le proporciona su trabajo y del hecho de que viva sola, sin tutelas familiares, Leticia parece poseer también otro de los rasgos definidores de las modernas de preguerra: el compromiso feminista. Aunque este asunto no va más allá de las primeras páginas de la novela porque la historia discurre

¹² Cominges es el segundo apellido de su padre.

¹³ En el documento que da fe de la constitución de la sociedad propietaria de La Novela Ideal, fechado en Las Palmas el 6 de marzo de 1938, figura Francisca Millares Cubas, la madre, como socia capitalista; el director-gerente es Bernardo de la Torre; el director literario, Claudio de la Torre; las consejeras son Josefina de la Torre y Mercedes Ballesteros, esposa de Claudio; la secretaria es Concepción Barceló de la Torre, esposa de Bernardo (Patrón Sánchez, 2022: 3).

¹⁴ Son diez las novelas que publica con este seudónimo en la colección La Novela Ideal entre 1938 y 1943: *Idilio bajo el terror* (1938), *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939), *La rival de Julieta* (1940), *María Victoria* (1940), *Matrimonio por sorpresa* (1941), *Me casaré contigo* (1941), *Tú eres él* (1942), *Villa del Mar* (1942) y *¿Dónde está mi marido?* (1943). En 1944 verá la luz en Ediciones Océano otra entrega de Laura de Cominges: *El caserón del órgano*. Este corpus narrativo ha sido editado recientemente en un volumen al cuidado de Fran Garcerá (Torre, 2021).

por otros derrotados y lo que prevalece es el romance entre Leticia y Pedro, precisamente a propósito de este romance, Leticia lanzará alguna que otra diatriba contra los hombres que bien podría interpretarse en clave feminista, sin olvidar ciertos guiños a la moral tradicional, al prototipo de la mujer decente: “No se merecían los hombres un solo pensamiento de ninguna mujer decente. [...] Los hombres eran todos despreciables” (2021: 34), exclama Leticia, cuando descubre que Pedro, el autor teatral del que se ha enamorado, mantiene desde hace tiempo una relación con Cristina, una mujer mayor que él; y otro tanto arguye cuando se entera de que Javier ha abandonado a su amiga Elena: “No merece ningún hombre una sola lágrima de mujer” (Torre, 2021: 41). Por lo demás, conforme avanzamos en la lectura, es la trama política la que determina el devenir de los personajes: Pedro, de ideología afín al bando nacional, es perseguido y acaba en la cárcel; Leticia, por su parte, pasa los momentos iniciales de la guerra en una embajada extranjera, donde él la pone a salvo, para ser posteriormente trasladada en autobús a Valencia y luego en barco a un puerto francés desde donde regresa a España. Hay en este periplo, como sabemos, mucho de autobiográfico, un periplo que sitúa a la heroína del lado franquista, como probablemente le sucedió a la propia Josefina. Leticia habla de unos hombres “que se pasean con un mono azul y una escopeta al hombro”, es decir, de milicianos, en los que ve una amenaza (Torre, 2021: 57), y elogia sin reservas la valentía de los legionarios en el frente (Torre, 2021: 90). En suma, la mujer moderna e independiente de las primeras páginas de la novela se enamora de un falangista y, aunque sólo hay algunas notas aquí y allá sobre su vinculación a la causa de los sublevados, notas que en ningún momento apuntan hacia una adhesión fervorosa, lo cierto es que Leticia termina convertida en esposa de Pedro y en madre de su futuro hijo, y ese final no puede ser más afín a la ideología tradicional que auspiciará la dictadura de Franco.

Pues bien, creo que *Idilio bajo el terror* dice mucho de la que fue la trayectoria de la propia Josefina de la Torre. No contamos, en efecto, con “testimonios de un compromiso político activo” por su parte, como señala Soler Gallo (2021: 180), pero sí hay en estas novelas de intención comercial, firmadas por su *alter ego* Laura de Cominges, cierta afinidad con el bando vencedor, cierta acomodación, nunca demasiado entusiasta ni muy explícita, eso no —ya lo hemos visto— a sus principios.

Quizás la novela que muestre más a las claras la conformidad con el nuevo régimen sea *María Victoria*, publicada en 1940. Hay en ella algunas referencias de carácter histórico, concretamente a la toma de Barcelona por parte de las tropas franquistas en enero de 1939, circunstancia que la protagonista vive con alborozo: “Con la conquista de Barcelona vino al corazón de todos los españoles la fe absoluta en el rápido final triunfante del Ejército. Todos vibraban con el mismo entusiasmo y de todas las bocas salía el mismo grito encendido” (Torre, 2021: 312). Precisamente en los primeros meses de 1939 se desarrolla esta historia de corte amoroso que bien podría catalogarse de novela rosa y que tiene por protagonista a María Victoria, una joven madrina de guerra cuyo nombre entraña un evidente carácter simbólico en alusión a la anhelada victoria del bando nacional (Soler Gallo, 2021: 191). De hecho, cuando esa victoria se produce al fin, no se van a escatimar las expresiones de júbilo: “Repicaban todas las campanas. Cohetes bulliciosos cruzaban el espacio y por el aire se mezclaban alegres canciones y gritos de victoria. ¡Primero de abril de 1939!” (Torre, 2021: 319). Como indica Soler Gallo, *María Victoria* “responde al ideario de la Sección Femenina”, que había auspiciado

la práctica del madrinazgo (2021: 191-192), y se convierte en el prototipo de mujer abnegada que promovía la Falange. Mientras mantiene correspondencia con Luis Adrián Aldares, teniente de infantería ascendido pronto a capitán, María Victoria trabaja en un taller de costura donde se confeccionan y remiendan los uniformes de los soldados. No tardará en recibir de Aldares una propuesta de matrimonio, que acepta inmediatamente, casándose incluso por poderes, sin haberle visto nunca en persona. Cuando sueña con su vida de casada, lo hace ateniéndose al papel tradicional de la mujer, pretende ser el ángel del hogar que espera al marido en casa y le sirve de apoyo y de consuelo: “¡Estar a su lado, compartiendo con él penas y alegrías, y ser su consuelo, su estímulo, después de la dura jornada!” (Torre, 2021: 257). La ceguera que Luis sufre como consecuencia de las heridas de guerra tiene también un carácter simbólico porque recobrará la vista gracias a una intervención quirúrgica en Alemania —“posible guiño a la Alemania nazi” (Soler Gallo, 2021: 193)— y lo hace coincidiendo con el triunfo de Franco, lo que puede interpretarse como la llegada de la luz después de las tinieblas en las que el país había estado sumido (Soler Gallo, 2021: 194). En suma, no hay en *María Victoria* ni un atisbo siquiera de la mujer moderna que fue Josefina de la Torre. No se sale aquí Laura de Cominges lo más mínimo del guion establecido por el régimen franquista.

La rival de Julieta, publicada también en 1940, se distancia, sin embargo, ya considerablemente de la temática bélica para ceñirse a una trama amorosa sin apenas implicaciones políticas —la historia se desarrolla en un pueblo italiano, lo que le permite desvincularse del tema de la Guerra Civil—, aunque Irene, la protagonista, que es rival de Julieta, responde al estereotipo de la Sección Femenina (Soler Gallo, 2016: 137): a su dulzura y su sencillez, cualidades propias del ángel del hogar, se le añaden el fervor religioso —acude diariamente a misa— y el hecho de que le gusten mucho los niños. Cuida con auténtica devoción a los hijos de Mario, el protagonista, con quien finalmente, después de una serie de avatares, contrae matrimonio. En esta misma línea de narrativa romántica se situarían también *Matrimonio por sorpresa* (1941), *Me casaré contigo* (1941) y *¿Dónde está mi marido?* (1943), todas publicadas en *La Novela Ideal*. Y habría que añadir dos obras más que no llegaron a publicarse: *La desconocida*, incluida en 2021 por Garcerá en su edición de *Las novelas de Laura de Cominges*, y *Amor salvaje*, que todavía hoy permanece inédita.¹⁵ Conflictos amorosos resueltos felizmente en boda y heroínas que se ajustan al modelo tradicional promovido por la Sección Femenina, en esto coinciden todas, aunque hay personajes femeninos muy singulares como la Solímar de *Amor Salvaje*, joven indígena originaria de una isla de los mares del Sur que mantiene relaciones sexuales con el ingeniero europeo Daniel Verona en un contexto colonial y que no parece encajar por ello tan a las claras en ese modelo.¹⁶

En definitiva, mientras Laura de Cominges asume sin críticas, aunque tampoco con demasiado fervor, lo que podríamos llamar con Kate Millet la “política sexual” del régimen, Josefina de la Torre desaparece como escritora. La adaptación a la nueva realidad resultado de la Guerra Civil y la necesidad de resolver acuciantes problemas

¹⁵ Fue presentada a la censura el 28 de febrero de 1944 y se aprobó apenas unos días después para su publicación probablemente en Ediciones Océano, aunque Josefina de la Torre la ofreció también a otras editoriales, que la rechazaron (Patrón Sánchez, 2022: 9).

¹⁶ Esperamos la pronta publicación de esta novela que bien podría leerse a partir de la oposición sujeto colonizado (mujer) versus colonizador, propia de la llamada crítica postcolonial.

económicos en los primeros años de la posguerra le está exigiendo una renuncia a la poeta de valía que fue en las décadas de los veinte y los treinta para transmutarse en esta Laura de Cominges, en esta novelista comercial, a quien las ventas le importan lo bastante para hacer guiños de complicidad al nuevo régimen, guiños explícitos, de carácter político, como los que hemos visto en *Idilio bajo el terror* y en *María Victoria*, o tácitos, como los de *La rival de Julieta*.

Pero Laura de Cominges no cultivó sólo la novela rosa. Otro género de evasión muy popular en estos años, la novela policiaca, concitó su atención y fruto de ello fueron tres entregas más para La Novela Ideal —*El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *Villa del Mar* (1942)— y una cuarta, *El caserón del órgano*, que vio la luz en Ediciones Océano en 1944, concretamente en la colección “Inventos, Viajes, Misterios, Aventuras”, dirigida por su hermano Bernardo de la Torre (Patrón Sánchez, 2022: 5). Shelley Godsland (2007: 2) y Nancy Vosburg (2011: 76) mencionan estas obras de Josefina de la Torre como ejemplo de narrativa criminal escrita por mujeres durante la guerra civil y la primera posguerra, y desde 2019 en adelante algunas de ellas han concitado precisamente por esa razón la atención de la crítica (García-Aguilar, 2019a, 2019b y 2022). El hecho de que no existiera entonces una “tradición de literatura criminal autóctona” favoreció la imitación de modelos extranjeros, sobre todo anglosajones, y por eso estas novelas se sitúan con frecuencia en lugares foráneos y los personajes no suelen tener nombres españoles (Valles Calatrava, 1991: 87 y 106). Así evitan además la censura, ya que hablar de delitos ocurridos en España podía ser malinterpretado como una muestra de debilidad de la dictadura de Franco y esto no lo habrían permitido los censores (Sánchez Zapatero, 2006: 47). Por las mismas razones, tampoco plantean temáticas de carácter social, comunes sin embargo en Estados Unidos (Sánchez Zapatero, 2006: 74).

Pues bien, *El enigma de los ojos grises* (1938), la primera novela de Laura de Cominges que podríamos considerar policiaca, responde a estas características: se desarrolla en el castillo de Alsbrook que pertenece a un importante financiero, Robert Stanley, y participan en la trama otros personajes de nombres también anglosajones, como Glenda y Gerard Branley, Gary Lester, Muriel Gordon, Oliver, Walter, etc. La poseedora de los enigmáticos ojos grises a que hace alusión el título y que seducen al protagonista es Glenda Branley. Durante buena parte de la novela, Glenda parece una *femme fatale* (García Aguilar, 2019a: 25), a cuyos encantos no puede resistirse Robert a pesar de la desconfianza que despierta en él. Pero al final se revela como una mujer buena, preocupada por la seguridad de Robert, a quien va a alertar en varias ocasiones del peligro que lo acecha, sabedora de que Gary Lester, el exmarido de Muriel (antigua secretaria de Robert), pretende matarlo. Glenda acaba casándose con Robert “en un final feliz propio de una novela rosa” (García Aguilar, 2019a: 28), del que lo más significativo, en mi opinión, es precisamente la transformación de la *femme fatale* Glenda Bradley en la esposa feliz Glenda Stanley, cuya bondad, probada mientras procuraba proteger a Robert de las perversas intenciones de Gary Lester, la convierte en un ángel del hogar. De nuevo, Laura de Cominges se ajusta al guion que la Sección Femenina ha planeado para las mujeres.

También *Alarma en el Distrito Sur* (1939) se desarrolla en un lugar foráneo, el Distrito de Caventry, y la protagonizan personajes con nombres anglosajones, entre ellos el doctor

Henry Williams, que investigará las extrañas muertes de tres médicos con la garganta carbonizada. Ahora bien, en la resolución del enigma y la captura de los culpables serán de vital importancia la agente Mabel Norton y la inspectora Biachetti, experta en análisis químicos. Estos dos personajes femeninos sí que se salen del guion establecido entonces por el régimen para las mujeres. Que ejerzan una profesión fuera del hogar y de semejantes características ya es una gran novedad pero además, como ha señalado García Aguilar, no es frecuente en la literatura policial de los años cuarenta que sean los personajes femeninos quienes “desempeñen un papel fundamental en la resolución de los crímenes” (2022: 63). La mujer moderna que fue Josefina de la Torre sale a la luz aquí y lo hace en un género, el de la novela policiaca que, dado su carácter importado, resultaba quizás menos controvertido para que semejantes licencias fueran aceptadas y pasaran sin problemas la censura. La literatura criminal, de ambientación y personajes extranjeros, le permite a Laura de Cominges saltarse por una vez las reglas, *ma non troppo*.

Efectivamente, *ma non troppo*. Es lo que sucede con los personajes femeninos de otras dos de sus novelas, *Villa del Mar* (1942) y *El caserón del órgano* (1944). En ellas, Laura de Cominges apuesta por la incorporación de motivos propios de la literatura de terror, como la casa encantada, a la novela policiaca. Las historias resultantes versan sobre “algunas de las facetas más inquietantes de la psique humana”: en *Villa del Mar*, por ejemplo, los terribles celos que Harry siente por su hermana Eva lo llevarán al extremo de atentar contra ella; y el amor enfermizo de la baronesa Maxen Winiard por su hija Eva la impulsará a conservar junto a sí su cadáver embalsamado y a fingir ante todos que Eva sigue viva; igualmente aterradora resulta “la vampírica parafilia que empuja al organista a matar a mujeres” en *El caserón del órgano* (García-Aguilar, 2019b: 115). Pues bien, aunque en las dos novelas son hombres quienes logran resolver los enigmas planteados, algunos personajes femeninos se convierten en coadyuvantes de esos héroes, desempeñando un papel muy activo en la resolución de los casos. Así sucede en *Villa del Mar* con la joven ama de llaves, Helen Preston, cuyas pesquisas la hacen sentir poco menos que “un Sherlock Holmes”; y otro tanto podríamos decir de Jessie Andrew, la secretaria del detective Peter Bley en *El caserón del órgano*. Mujeres activas estas, intrépidas incluso, que recuerdan por ello a las modernas de antes de la guerra. Pero ahora quien fuera una de esas modernas, la Josefina de la Torre transmutada en Laura de Cominges por obra y gracia de las nuevas circunstancias políticas, las sitúa en un papel secundario, las mantiene activas aunque siempre en segunda línea, siempre un paso por detrás del hombre, como le exige el guion de la nueva España, la España de Franco, la de la Sección Femenina.

El grueso de la producción novelística publicada bajo el seudónimo de Laura de Cominges se circunscribe al período comprendido entre 1938 y 1944, y no tiene continuidad después de esta fecha, quizás porque Josefina encontró un modo de vida más estable en el teatro, al que se entregaría en cuerpo y alma a partir de entonces (Garcerá, 2020b: 14-16). Coincide además con la época en la que Josefina de la Torre parece estar centrada de lleno en su carrera como actriz de cine y este dato no es baladí porque hay quien ha calificado las novelas de “cinematográficas”, de “guiones en bruto” (Ramírez Guedes, 1998: 204). De hecho, ella misma se encargó de la adaptación de algunas para el cine. Es lo que sucedió con *Tú eres él*, que se estrenó con el título de *Una herencia en París* (1944). El guion adaptado recibió incluso uno de los Premios Nacionales

de Cinematografía del Sindicato del Espectáculo. Son también guiones resultantes de las adaptaciones de otras novelas los titulados *Matrimonio por sorpresa*, *Alarma en el Condado*, *El secreto de Villa del Mar*, *La Rival de Julieta* y *Un rostro olvidado*, que permanecen inéditos y se conservan en la Casa-Museo Pérez Galdós (Patrón Sánchez, 2021a: 148). Por lo demás, su primera aparición como actriz en la gran pantalla es en *Rápteme usted* (1940) de Julio Fleischner (Patrón Sánchez, 2021: 143). Poco después participó en varias producciones dirigidas por su hermano Claudio —*Primer amor* (1942)¹⁷, *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)—, así como en *Y tú, ¿quién eres?* (1942) de Julio Fleischner, *El Camino del amor* (1943) de José María Castellví y *La vida en un hilo* (1944) de Edgard Neville. Se trata en todos los casos de pequeños papeles como actriz secundaria o como cantante. Su físico —era alta y rubia— no respondía al modelo de mujer racial de moda en la época, lo que quizás explique que no lograra papeles principales (Millares Alonso, 2008: 164). Es más, suele aparecer con frecuencia como la oponente, la antagonista, la villana, la *femme fatale* (Patrón Sánchez, 2021a: 145-148).¹⁸ Es lo que sucede en *El camino del amor* (1943) de José María Castellví, donde da vida a Tomasa, malvada niñera de los hijos de Pedro, el protagonista, que aspira a convertirse en la señora de la casa, aunque se interpone en su camino Dolores, la heroína, mujer de carácter dulce y maternal, que representa el prototipo del ángel del hogar. Otro tanto podríamos decir del papel de Arlette en *Misterio en la marisma* (1943), dirigida por su hermano Claudio. Arlette es una hermosa cantante, especie de *femme fatale*, enamorada de Max, un galán que resulta ser un ladrón con el que ella colabora en el robo de un collar. En *Una herencia en París* volverá a encarnar a una villana, en este caso a Olga, amante de Horacio, el protagonista, mujer fuerte e independiente, como lo era la propia Josefina de la Torre. Estos papeles de malvada encajan bien con su condición de mujer moderna, una condición que Josefina de la Torre conserva durante la posguerra a pesar de que no era este el modelo promovido por la Sección Femenina. Pero Josefina de la Torre consigue ser independiente, vivir de su trabajo como escritora de novelas de quiosco, como actriz de cine, y más tarde como actriz teatral, además de mantener una vida personal bastante alejada de las convenciones sociales del momento, con relaciones amorosas que se salieron de la norma, como las que entabló con los actores Tony D'Algy y Ramón Corroto.

En definitiva, ni los personajes femeninos de las novelas que Laura de Cominges escribe entre 1948 y 1945 responden completamente, aunque lo intentan, al estereotipo de mujer tradicional auspiciado por la Sección Femenina, porque hay en ellos todavía algunos rasgos de la mujer moderna del período anterior a la guerra civil, ni los papeles que interpreta en el cine son todos los de ángel del hogar. Al contrario, tienen mucho que ver con la mujer moderna que Josefina fue años atrás.

Quizás el hecho de que esas mujeres resueltas e independientes que interpretó en la pantalla fueran siempre “las malas” de acuerdo con la ideología del régimen acabó desanimando a Josefina de la Torre y la llevó a abandonar el cine. Dio cuenta de su

¹⁷ Aquí se vio obligada además a sustituir a su hermano Bernardo como ayudante de dirección. Sobre esta cuestión la entrevistaría Adolfo Luján para *Primer Plano* en un artículo titulado “Las mujeres detrás de la cámara” (Patrón Sánchez, 2021a: 143-144).

¹⁸ Constituyen una excepción el papel de enfermera que cuida al protagonista en *La Blanca Paloma* (1942) o el de la joven y hermosa monja de *Y tú, ¿quién eres?* de Julio Fleischner (1942).

decepción e hizo una crítica de la frivolidad del mundo del celuloide en una novela publicada ya en 1954, que firma con su nombre, no con el seudónimo de Laura de Cominges. Se trata de *Memorias de una estrella*. Narra aquí la historia de la actriz Bela Z, cuyo talento para la actuación menosprecian los productores cinematográficos, siempre más interesados en obtener de ella favores sexuales. Bela Z es una joven moderna que bebe, fuma, conduce su propio coche, se viste a veces de manera masculina y no siente rubor alguno al confesar que sale con varios hombres a la vez. Esta Bela Z posee, por tanto, algunos rasgos propios de la mujer moderna y protagoniza una denuncia en toda regla del machismo existente en el mundo del cine. La crítica coincide en señalar el carácter autobiográfico de la novela, basada en la experiencia amarga que la propia Josefina de la Torre debió de vivir en estos años (Mederos, 2019: 13), pero lo más importante es esa denuncia de la situación deplorable a la que se enfrentaban las mujeres que querían triunfar en la gran pantalla. Es cierto que el final de la novela encaja en el modelo femenino tradicional, porque Bela Z termina renunciando a su carrera de actriz para casarse con un rico financiero, al que dará dos hijos y con quien se establece en Londres, pero también hay aquí algunas fisuras que dejan ver de nuevo atisbos de la mujer moderna que fue. La esposa y madre de familia en que se ha convertido Bela Z no es exactamente el ángel del hogar. Su concepción de la maternidad es bastante frívola, aunque encaje en la moral de la clase alta, que deja a los hijos en manos de la servidumbre: “Tengo dos: niño y niña, a quienes cuida una *nurse* encantadora. Parece extraída de un dibujo de *magazine*. [...] Mis hijos no tendrán nada que ver con los *platós* ni con los escenarios. Ella se casará con un Lord. Él será financiero, como su padre” (Torre, 2019: 87-88). El futuro que prevé para su hija no puede ser sin duda más tradicional. Sin embargo, la descripción que de sí misma hace Bela Z apunta no al ángel de hogar sino a una mujer de mundo, cultivada, amante de la literatura y el arte: “Hablo varios idiomas a la perfección y ya puedo opinar sobre Shakespeare, Goethe, Proust, el subconsciente, la coordinación, la perspicacia, Dalí, el existencialismo y todo lo que se me ponga por delante” (2019: 88). Se trata de una muestra más, entre las que ya hemos ofrecido aquí, de cómo la mujer moderna que fue Josefina de la Torre antes de la guerra no desaparece del todo, sobrevive en la posguerra, aunque lo haga asumiendo ciertas premisas ideológicas del nuevo régimen.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR Y CABRERIZO. (2013). En la vida de Claudio y Josefina de la Torre. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 751, 107-132.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis.
- BATLLÓ, Tania. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- BATLLÓ, Tania. (2018). *Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa.
- CHECA, Edith. (1997). Homenaje a las mujeres de la Generación del 27: Josefina de la Torre. [entrevista] *Rincón Literario*. UNED. 31 de enero de 1997. <https://canal.uned.es/video/5a6f361ab1111fd42f8b4571>

- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. (2006). *Prosas*. Ed. Nigel Dennis. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- DIEGO, Gerardo de. (2022). *Poesía española [Antologías]*. Ed. José Teruel. Madrid: Cátedra.
- EGUIDAZU, Fernando. (2008). *Del folletín al bosilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950)*. Guadalajara: Silente.
- GARCERÁ, Fran. (2020a). "Me gusta dibujar. Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto": Josefina de la Torre, poeta de la Edad de Plata. En TORRE, Josefina de la. *Poesía completa*. Madrid: Editorial Torreozas, vol. I, 7-32.
- GARCERÁ, Fran. (2020b). "Para mejor amarte en cada vena": plenitud profesional e íntima de Josefina de la Torre. En DE LA TORRE, Josefina. *Poesía completa*. Madrid: Editorial Torreozas, vol. II, 7-33.
- GARCERÁ, Fran. (2021). Josefina de la Torre, novelista. En TORRE, Josefina de la. *Las novelas de Laura de Cominges*. Tenerife: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 5-20.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto. (2019a). *El enigma de los ojos grises: Josefina de la Torre como escritora de novela policíaca*. En MARTÍN ESCRIBÁ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (coords.). *Género negro sin límites*. Santiago de Compostela: Andavira, 23-29.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto. (2019b). La novela policíaca de quiosco como narrativa de terror: *Villa del Mar* y *El caserón del órgano* de Josefina de la Torre. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 95-122.
- GARCÍA-AGUILAR, Alberto. (2022). La narrativa policíaca como novela de aventuras: *Alarma en el Distrito Sur* (1939), de Josefina de la Torre. En SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Álex (Coords.). *Reescrituras del género negro: estudios literarios y audiovisuales*. Madrid: Dykinson, 59-66.
- GODSLAND, Shelley. (2007). *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*. Whiltshire: University of Wales Press.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes. (2019). *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.
- HATRY, Laura. (2016). Las cartas de Juan Chabás a Josefina de la Torre: La dicotomía de escritor y amante. *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, 3, 87-104.
- KIRKPATRICK, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- MANGINI, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MEDEROS, Alicia R. (2007). Entre modernismo y vanguardia. En MEDEROS, Alicia R. Mederos (ed.). *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*. Gobierno de Canarias, Universidad de la Laguna, Cabildo de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Universidad de Las Palmas, (pp. 13-21).
- MEDEROS, Alicia R. (2019). En el umbral de una estrella. En TORRE, Josefina de la. *Memorias de una estrella. En el umbral*. Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 7-18.
- MÉNDEZ, Concha; & ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (1990). *Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.


- MILLARES, Selena. (2007). Órbita literaria de Josefina de la Torre: una poeta entre dos generaciones (con un apéndice de nueve textos exhumados). En MEDEROS, Alicia R. (ed.). *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*. Gobierno de Canarias, Universidad de la Laguna, Cabildo de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Universidad de Las Palmas, 177- 195.
- MILLARES ALONSO, Juan. (2008). Josefina no es Bela Z. *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27*. Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Universidad de Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 159-170.
- MIRÓ, Emilio (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- MORAGA GARCÍA, M^a Ángeles. (2008). Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo. *Feminismo/s*, 12, 229-252.
- NAVAS OCAÑA, Isabel. (2024). La (de)construcción de la autora. Josefina de la Torre y los modernos intelectuales del Madrid de entreguerras [en prensa].
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (1993), Claudio de la Torre, director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960). En PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Madrid: Centro de Documentación teatral, 121-131.
- NÚÑEZ REY, Concepción. (2005). *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- OFFEN, Karen. (2007). La aventura del sufragio femenino en el mundo. En CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (ed.). *Historia de una conquista: Clara Campoamor y el voto femenino*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 11-33.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2021a). Josefina de la Torre Millares: una mujer moderna en el mundo del cine. *Revista de escritoras ibéricas*, 9, 131-158.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2021b). El exilio interior de Josefina de la Torre. En IORDACHE CÂRSTEA, L y NEGRETE PEÑA, R. (coords.). *Mujeres en el exilio republicano de 1939: Homenaje a Josefina Cuesta*. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 789-801.
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2022). *Un rostro olvidado: una novela inédita de Josefina de la Torre*. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 198 (805). <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2560/3831>
- RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (1998). Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados. *Cuadernos de la Academia*, 2, 1998, 203-208.
- RICHMOND, Kathleen. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Editorial.
- RÍOS, Félix. (2007). Los teatros artísticos: la propuesta dramática de Claudio y Josefina de la Torre. En MEDEROS, Alicia R. (ed.). *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*. Gobierno de Canarias, Universidad de la Laguna, Cabildo de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Universidad de Las Palmas, 237-249.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2006). Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español. En MARTÍN ESCRIBÁ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (coords.). *Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Librería Cervantes, 69-84.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. (2007). Josefina de la Torre y la música. En MEDEROS, Alicia R. (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*. Gobierno de Canarias, Universidad de la Laguna, Cabildo de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Universidad de Las Palmas, 355-377.

- SOLER GALLO, Miguel. (2016). Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre. *Cuadernos de Aleph*, 8, 128-148.
- SOLER GALLO, Miguel. (2021). La insolencia y la heroicidad de las señoritas de la Sección Femenina de Falange en la ficción sentimental: Mercedes Ballesteros, Josefina de la Torre, Carmen de Icaza y Mercedes Formica. En FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa y SOLER GALLO, Miguel (coords.). *Las insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos*. Berna: Peter Lang, 179-204.
- TORRE, Josefina de la. (1968). *Marzo incompleto*. Las Palmas de Gran Canaria: Colección San Borondón.
- TORRE, Josefina de la. (1989). *Poemas de la isla*. Ed. Lázaro Santana. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- TORRE, Josefina de la. (2019). *Memorias de una estrella*. En *el umbral*. Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- TORRE, Josefina de la. (2020). *Poesía completa*. Ed. Fran Garcerá. Madrid: Editorial Torremozas, 2 vols.
- TORRE, Josefina de la. (2021). *Las novelas de Laura de Cominges*. Ed. Fran Garcerá. Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- VALLES CALATRAVA, José. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- VOSBURG, Nancy. (2011). Spanish Women's Crime Fiction, 1980s-2000s: Subverting the Conventions of Genre and Gender. En VOSBURG, Nancy (ed.). *Iberian Crime Fiction*. Whiltshire: University of Wales Press, 75-92.

DE LA ÉTICA DE LA ESCRITURA A LA ÉTICA DE LA
COMPASIÓN:
PERTINENCIA CRÍTICA DE LA LITERATURA EN EL MUNDO
CONTEMPORÁNEO

*FROM THE ETHICS OF WRITING TO THE ETHICS OF
COMPASSION: CRITICAL RELEVANCE OF LITERATURE
IN CONTEMPORARY WORLD*

JÁIROL NÚÑEZ MOYA
Universidad de Costa Rica – Universidad de Valencia

 jairol.nunez@ucr.ac.cr
0000-0001-6420-0659
Recibido: 11/06/2023
Aceptado: 08/11/2023

Resumen

Este trabajo adapta el modelo de ética aplicada propuesto por Adela Cortina a la escritura, con el fin de señalar su pertinencia para el uso de la literatura en el desarrollo de pensamiento crítico. De esta manera, la ética de la escritura se constituye en un medio a través del cual la hermenéutica crítica propicia el encuentro con los otros mediante la argumentación y el diálogo. En ese proceso reflexivo, la compasión resulta de interés para potenciar la problematización sobre la realidad y llevar a la acción. Una ética de la escritura sería por tanto una ética de la compasión, y ese estatuto contribuye a una educación crítica, necesaria en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: Ética, escritura, compasión, literatura, pensamiento crítico.

Abstract

This paper adapts the applied-ethics model proposed by Adela Cortina to the practice of writing, in order to highlight its relevance for the use of literature in the development of critical thinking. In this way, the ethics of writing constitutes a means through which critical hermeneutics enhances the encounter with others through argumentation and dialogue. In this reflective process, compassion is of interest to intensify the problematization of reality and to lead to action. An ethics of writing would therefore be an ethic of compassion, and this status contributes to a critical education, much needed in the contemporary world.

Keywords: Ethics, Writing, Compassion, Literature, Critical Thinking

Esta escritura que no oculta su deuda con otros, esta escritura que es la deuda con otro, vive afuera, a veces aterida o a veces suavemente cobijada por extraños.

Rivera, 2019: 270

Introducción

Los cambios en la sociedad han llevado a la aparición de formas de convivencia y a dinámicas que evidencian una ingente necesidad de inclusión de los otros. La desigualdad económica, las migraciones, las condiciones de grupos específicos y la búsqueda de oportunidades y derechos demandan un compromiso con la toma de conciencia sobre lo que sucede en el entorno. Ante ello, la reflexión crítica y la perspectiva humanista son un imperativo ético, ya que no hay noción de dignidad humana sin el encuentro con los otros.

La reflexión ética, con el aporte de la pragmática trascendental de Apel (1985), muestra que de la argumentación aflora la corresponsabilidad por las acciones colectivas (Cortina, 2004), y con el principio dialógico de Habermas (2007), convoca a involucrar a los otros en la toma de decisiones. Aunado a ello, una forma de procurar las decisiones es la educación crítica (Gracia, 2020). Estos tres planteamientos, argumentación, diálogo y educación, son relacionales y parten de la existencia y el involucramiento con los otros.¹

En el contexto actual reviste especial interés la orientación para la acción y la toma de decisiones (por ejemplo Cortina, 1996). Para ello se requiere de un esfuerzo por acercarnos a los otros y ejercer un saber existencial digno y útil en el que nos podamos reconocer. Esa labor, propia del giro aplicado en filosofía (Cortina, 1996), resulta clave al revisar el ejercicio de la escritura como un ámbito de la vida social, cuyo quehacer tiene implicaciones críticas en el mundo contemporáneo.

La literatura como producto artístico y no cultural² ha limitado la posibilidad de incidencia, el trabajo reflexivo y pedagógico que se deslinda de ella, por lo que ha contribuido poco a la transformación social.³ Esto se debe en gran medida a la atribución de características que desmerecen la impronta crítica: es ficción, responde a una forma de escritura, posee un discurso no pragmático y lo que se valora es la manera en que se escribe (Eagleton, 1998).

Hoy podemos ver que la producción literaria tiene otros referentes⁴ y que la urgencia contextual logra colarse en los escritos contemporáneos, cuyo punto de

¹ La reflexión trascendental propone que la argumentación es la capacidad de comunicación lingüística para la interlocución y la consiguiente aportación a la discusión (Apel, 1985; Habermas, 2003; Serrano, 2004). La educación crítica en el planteamiento de Gracia (2020) requiere de una imaginación cívica (Nussbaum, 2005) que extienda la ética a todo ser humano.

² Arte y cultura se utilizan comúnmente como sinónimos; no obstante, esto ha llevado a una confusión en el uso indistinto de los términos en detrimento del segundo. Esto responde a una herencia dieciochesca (Larraín, 2003) que ve la cultura como gusto e instrucción, sin valorar el quehacer humano en un sentido amplio, antropológico.

³ Saramago incluso anota fehacientemente que “la literatura no transformó ni transforma socialmente el mundo” (2003: 68).

⁴ Nos referimos específicamente a la literatura latinoamericana escrita en el siglo XXI, en la cual ha habido de manera especial una mayor presencia de la voz de las mujeres mediante el abordaje de temas como la violencia de género, el feminicidio o el narcotráfico, entre otros.

confluencia es el esbozo de temáticas y problemáticas de la vida cotidiana.⁵ En ese escenario, la Ética como Filosofía moral⁶ (Cortina y Martínez, 2001) permite el análisis del qué-hacer de la escritura (quehacer, y además, cuestionamiento sobre qué escribir), tanto para rescatar los mínimos propios de una actividad social como para develar un ejercicio crítico comprometido con la realidad cultural⁷.

A juicio de Gracia (2020), pensamiento crítico y compasión son parte de nuestra herencia ética, cuya potenciación se da, en la línea de Nussbaum (2005), a través de la pedagogía socrática. Coincidimos con la visión de una crítica constructiva donde se incorporen “las capacidades socráticas de la argumentación, que requieren de un desarrollo personal de las propias vivencias y conocimientos previos para seguir profundizando e indagando en los mejores argumentos y en una crítica siempre mediada por el diálogo” (Gracia, 2020: 115).

Este trabajo presta atención a la hermenéutica crítica como modelo aplicable a la producción del texto, sustento material para la generación de reflexión, considerando junto a Cortina que las personas “somos ‘interlocutores válidos’ en las cuestiones que nos afectan y deseamos ser tenidos realmente en cuenta en los distintos ámbitos de la vida social” (Cortina, 1996: 120). En el caso de la escritura, hay una responsabilidad por parte de quien escribe para el desarrollo moral de su actividad, en el sentido de la ética de las actividades sociales que enuncia Cortina y que tomamos para explorar la manera en la cual la ética de la escritura resulta en una ética de la compasión.

Ética y literatura: apuntes para una ética aplicada a la escritura

El variado actuar del ser humano y su comportamiento en sociedad están plagados de aspectos normativos y prácticos que son deseables para la vida. La Ética como “*todo aquello que se refiere al modo de ser o carácter* adquirido como resultado de poner en práctica unas costumbres o hábitos considerados buenos” (Cortina y Martínez, 2001: 21) intenta dar, por medio de la racionalidad, una sistematización al fenómeno de la moralidad. Los juicios morales, si bien están cargados culturalmente, resultan aquí, en la Ética, orientadores sobre el deber ser y actuar para que, según anotan Cortina y Martínez (2001), la vida sea buena y justa.

Esos principios orientadores de la vida hacen posible aplicar la Ética a diferentes campos sociales (Cortina, 1996), de modo que el accionar cotidiano, pero también el accionar profesional (Martínez, 2006), se asumen con compromiso y responsabilidad, para

⁵ La escritora mexicana Cristina Rivera Garza (2019) se cuestiona qué significa escribir en un contexto como el contemporáneo y arroja luces en relación con la relevancia de los procesos escriturales que denomina necroescrituras y desapropiación.

⁶ Se respeta la mayúscula utilizada por Cortina y Martínez (2001) para referirse a las áreas de conocimiento.

⁷ No obstante, no toda literatura se asume con compromiso social y justo ahí la ética de la escritura como ética de la compasión es de interés en el mundo contemporáneo, ya que posibilita su uso, mediante la crítica literaria y la pedagogía crítica, para el abordaje de temas y problemáticas que aportan al desarrollo de una ciudadanía crítica.

aportar a la sociedad en la que toman partido. Martínez insiste en la importancia de la revisión periódica de la ética de las profesiones y que estas estén “a la altura de la *conciencia moral de nuestro tiempo*” (2006: 2). Ahí recae el interés de plantearnos una revisión de la escritura como parte del campo de la literatura (por ejemplo Bourdieu, 2002), espacio que podemos definir como una ética aplicada (Cortina, 1996), considerando que:

Sólo desde este tipo específico de reflexión puede la ética aventurar orientaciones para la vida cotidiana y por eso su parte “aplicada” no puede prescribir de forma *inmediata* las actuaciones en los casos concretos, sino únicamente orientar de forma *mediata*, ofreciendo un *marco reflexivo* para la toma concreta de decisiones (Cortina, 1996: 121).

Aquí se debe tener presente que los marcos reflexivos de la literatura se han visto limitados por la indefinición de esta (Eagleton, 1998) y por múltiples debates que anotan perspectivas y concepciones diversas para el análisis (Gómez, 1996), los cuales inciden en la concepción de la escritura. Por ejemplo, en los inicios del siglo xx, los formalistas demandaban la inmanencia del texto y la estilística el énfasis en la forma, y durante la segunda mitad de siglo xx Barthes y los estructuralistas se deslindan de la figura del autor como mediador del texto.⁸ Aunque no son las únicas posiciones sobre el campo literario, con ellas se contribuyó a enfatizar el texto, la función estética y el trabajo del lenguaje como elementos propios del ejercicio de la escritura, y continúan teniendo gran difusión, desmereciendo en gran medida las implicaciones sociales y críticas de la literatura. Se le resta a la idea de que la escritura sea vista bajo la óptica ética y a demandarle a esta como actividad social unos mínimos críticos.

La perspectiva de Cortina (1996), necesariamente interdisciplinar, aflora al acercarnos a la escritura como parte de la literatura y al reflexionar sobre el proceso de desarrollo de pensamiento crítico que la lectura puede generar. En otras palabras, si la producción literaria mediada por el ejercicio de la escritura se realiza como una actividad humana, social, responsable y apegada a los valores de convivencia, hay un *ethos* en la escritura que considera al escritor y al lector como interlocutores válidos en un espacio social.⁹

Este *ethos* de la escritura lo vemos en Sartre (1976) cuando expone el interés por posicionar la literatura como un ejercicio crítico, lo cual lleva al surgimiento de lo que denomina “literatura comprometida”.¹⁰ Él enfatiza los significados como medio de trabajo de quien escribe, de ahí su vinculación con la sociedad y el lector:

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No

⁸ Solo por mencionar unos cuantos ejemplos que han contribuido a dejar de lado el análisis crítico, temático y contextual del contenido de los textos literarios al centrarse en la forma. Para mayor detalle sobre los diferentes enfoques en teoría literaria revisar *La crítica literaria del siglo xx* (1996) de Fernando Gómez Redondo.

⁹ El teórico literario Mijaíl Bajtín llamó a la relación entre texto y contexto “dialógica de la cultura” (Todorov, 1984). El texto interpela al lector y al mismo tiempo muestra a través del lenguaje una interacción ideológico-social, que es pertinente para quien escribe y para quien lee.

¹⁰ En Sartre el compromiso es un imperativo con implicaciones políticas debido a que la literatura propicia la toma de conciencia. Ese es el propósito de las éticas aplicadas (Cortina, 1996): una ética cívica cuya encarnación de valores en la vida cotidiana aporta a la democracia (por ejemplo Cortina, 1997).

se trata, por supuesto, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción (1976: 59).

Vista de esta forma, la literatura es un campo en el cual hay acciones, como la escritura, que tienen implicaciones y consecuencias, más aún si seguimos la propuesta de Apel (1985)¹¹ y nos preguntamos sobre las condiciones de sentido y validez que subyacen en la configuración que realiza el lenguaje sobre el conocimiento y la acción (Cortina, 2021). La escritura, y por consiguiente la literatura como discurso, es una posibilidad para la reflexión –argumentación para Apel– que nos permite hacer frente a los retos del presente. De ahí que Raymond Williams nos indique que

existen valores discernibles en la literatura, y que su distinción puede ser demostrada por algo más que una “corazonada” o una racionalización. Asume la existencia de una disciplina de análisis, que ha sido desarrollada por hombres con experiencia crítica, lo que colabora desarrollar, a su vez, una lectura más satisfactoria (Williams, 2013: 45).

Corresponde fijar pautas que permitan revisar el estatuto ético de la escritura, cuyos principios no son ni deductivos ni inductivos (Cortina, 1996, 1997), sino que devienen, en la modulación del campo literario y su especificidad, un espacio pertinente para el desarrollo del pensamiento crítico.

La ética de la escritura según el *modelo de ética aplicada como hermenéutica crítica*

Cortina (1996, 1997) ha insistido en el diseño de un modelo para la ética aplicada que oriente el acceso a campos disciplinares donde este se emplee, lo cual permite generar un análisis y reflexionar sobre el aporte a la sociedad. Ese aporte se refiere a la moralidad como cumplimiento de deberes, con una dimensión comunitaria y bajo principios de justicia universales (Cortina, 1997). Cortina (1996) opta por la universalidad de los principios éticos y le da fuerza a la perspectiva dialógica de Apel (1985) y al principio de la ética discursiva de Habermas (2003).

En la elaboración de este modelo ella toma como referente la hermenéutica crítica¹² y enfatiza que esta adquiere relevancia “en los distintos ámbitos de la vida social donde detectamos como trasfondo un principio ético (el del reconocimiento de cada persona como interlocutor válido) que se modula de forma distinta según el ámbito en que nos encontremos” (Cortina, 1996: 128). Además, ve como necesario “transitar de la lógica de la acción individual a la acción colectiva” (Cortina, 1996: 129) para la toma

¹¹ En Apel, el paso de la lógica kantiana a la pragmática del lenguaje reposiciona la discusión y permite mediante la argumentación el acceso a una comunidad crítica: “una filosofía trascendental moderna reflexiona, primariamente, sobre el sentido de la argumentación en general y, por consiguiente, también sobre las implicaciones de dicho sentido” (Apel, 1985, II: 211).

¹² Este concepto proviene del trabajo de Habermas (2000, 2003, 2007) sobre la capacidad de interpretación de la hermenéutica filosófica de Gadamer por medio de la razón comunicativa (Arteta, 2016). En esta perspectiva dialéctica se busca que múltiples voces logren trascendentalmente una comunicación que apunte a la universalidad.

de decisiones que le corresponde, finalmente, a los afectados (aquí pensaríamos a los lectores).

Así las cosas, huelga decir que la escritura, si bien es un trabajo que puede ser visto de entrada como individual, tiene una repercusión social, pues son los otros los depositarios de aquello que se escribe, en el sentido de que el texto adquiere vida en lo social, en la lectura (Williams, 2013), y por qué no, en la corresponsabilidad de la tradición dialógica de la pragmática (Cortina, 2004) y en la interlocución propia de la ética del discurso (Habermas, 2000).

Podemos sistematizar el modelo de Cortina (1996) en los siguientes puntos:¹³

1. La hermenéutica crítica dota a la ética aplicada de una circularidad.
2. La ética aplicada transita de la acción individual a la acción colectiva porque:
 - 2.1 Es una actividad cooperativa que persigue bienes internos mediante el desarrollo de virtudes.
 - 2.2 El alcance de los bienes internos se da por medio de mecanismos propios de las sociedades modernas que exigen una ética de la responsabilidad.
 - 2.3 Hay una legitimidad de la actividad social debidamente institucionalizada que atiende a instancias morales.
 - 2.4 Considera una ética civil, entendida como un conjunto de valores que ha delineado una vida común, a la cual se aplica una moralidad crítica.
 - 2.5 Reconoce a los afectados como interlocutores válidos.
3. Se trata de orientar la toma de decisiones en casos concretos.

En el caso de la escritura, si bien esta puede verse únicamente como un ejercicio artístico cuyo compromiso se pone en tela de juicio, hay una actividad profesional¹⁴ que requiere ciertas habilidades y capacidades y su realización o puesta en práctica otorga dignidad a quien la ejecuta. Esa dignidad depende de que quienes escriben “se ajusten a los criterios de ética cívica que marcan los límites de lo moralmente permisible en la convivencia plural y abierta de las sociedades modernas” (Martínez, 2006: 12).

Al aplicar el “modelo de ética aplicada como hermenéutica crítica” a la escritura, queda claro que la ética de la escritura aflora como inherente a un producto cultural que se concreta en un tiempo y un espacio, determinado por un sujeto adscrito a una sociedad. No hay entonces un fuera del ejercicio de la escritura, y quienes no procedan bajo ciertos mínimos o cedan a otros intereses que no son los que fundamentan una moral cívica¹⁵ satisfacen intereses egoístas¹⁶ (Cortina, 2000).

Piénsese en quien escribe únicamente para una remuneración económica o en quien aplica un mismo esquema de escritura a sus textos con tal de crear productos que le generen un tipo de reconocimiento social. En ambos casos, muy comunes por lo

¹³ Se intenta mantener la lógica propuesta por Cortina (1996), pero pensando en su aplicación a la escritura.

¹⁴ Encajaría en el sentido que lo anota Martínez (2006): una actividad humana, institucionalizada, que se ejerce por vocación, con autonomía, responsabilidad y no solo por afán de lucro.

¹⁵ La moral cívica ha sido definida por Cortina (1997, 2003) como una moral de mínimos, es decir, “unos mínimos compartidos entre ciudadanos que tienen distintas concepciones de hombre, distintos ideales de vida humana; mínimos que les llevan a considerar como fecunda su convivencia” (2003: 121).

¹⁶ Para Cortina (2000) la moral cívica no descansa en un deseo egoísta sino en valores.

demás, se carece del proceso reflexivo en el sentido de Apel (1985), como posibilidad de comprensión del mundo y constitución de sentido, pues se obvia que “el acuerdo práctico entre sujetos puede (o tiene que) presuponer ya siempre la comprensión del yo y la correspondiente voluntad de autoafirmación de los interlocutores individuales, como instancias que se proponen fines” (1985, II: 198). Y ese es el punto de partida del desarrollo de pensamiento crítico, de un interlocutor que incorpore a los otros a la hora de generar el texto/mensaje. Este proceder implica una ética que la misma Cortina (1997) reconoce demasiado exigente porque es un deber que “le prescribe atender intereses generalizables, a la autonomía de todos y cada uno, a la solidaridad” (Cortina, 1997: 208).

Se debe indicar que *“es un hecho que en las sociedades pluralistas se ha llegado a una conciencia moral compartida de valores [...] que se concretan en la defensa de unos derechos humanos”* (Cortina, 1997: 204). De ahí que los temas sobre los que se escribe y las historias que se cuentan no deben necesariamente partir del entorno o ser dictados por el colectivo, sino que son “un hecho en sí mismo” (Williams, 2013: 143), y quien escribe asume la circularidad de la hermenéutica crítica, la cual podemos resumir así: se escribe para ser leído. Esta premisa pone de manifiesto el tránsito de la acción individual a la acción colectiva, la responsabilidad y el compromiso que se adquiere al poner en circulación un texto que tiene un destinatario (en la línea de la Teoría de la Acción Comunicativa¹⁷ de Habermas de 1999). Podemos decir entonces que la escritura es una actividad cooperativa porque propone un mensaje que a su vez se nutre de un receptor a quien este llega:

Se precisa, pues, de un reconocimiento básico del otro como persona, el interés activo en conocer sus necesidades, intereses y razones, la propia disposición a razonar, el compromiso con la mejora material y cultural que haga posible al máximo la simetría, la disposición a optar, no por los propios intereses ni por los del propio grupo, sino por los generalizables (Cortina, 1997: 205).

En el encuentro con el otro de la escritura se suscitan las estrategias para la creación, pero también las fijadas por el campo literario, como las viables en función de la profesionalización de la actividad de la escritura, las cuales le dan legitimidad (publicación, premios, divulgación, crítica, etc.). En cualquier caso, hay una responsabilidad dialógica¹⁸ y una moralidad crítica que puede potenciar el desarrollo de virtudes.¹⁹

Ahora bien, las instituciones como las editoriales o la academia entran en juego en el campo literario y en el proceso de escritura, pero es el lector quien orienta y afianza de manera más efectiva la corresponsabilidad (Cortina, 2004) que atiende instancias morales. Por ello, en el encuentro con el otro hay una legitimación que proviene del

¹⁷ Habermas (1999) explica las dinámicas de interacción social poniendo énfasis en las acciones recíprocas que permiten el reconocimiento y la comprensión intersubjetiva de los sujetos en la sociedad, lo cual tiene relevancia para la socialización y la configuración identitaria.

¹⁸ Se utiliza el concepto en el sentido de interlocución de Apel (2010) y al mismo tiempo en el de la visión bajtiniana de relación del texto con el contexto (Todorov, 1984).

¹⁹ Para MacIntyre (2001) una virtud es una cualidad humana adquirida que nos hace capaces de lograr bienes internos en función de la unidad humana.

logro del bien interno propio de la escritura, que sería la producción de pensamiento crítico.

El lector, interlocutor válido, también debe reconocerse recíprocamente en lo que lee y participa activamente en la deliberación (racionalidad) que le genera lo escrito. Esto lo hace en la búsqueda constante de significados (Barthes, 1991), que se ve favorecida por la argumentación (Apel, 1985) y en la interacción con otros (Habermas, 2007). Así, un texto comprometido, cuyas temáticas y planteamientos cuestionan al lector sobre la realidad, lo orientan en la toma de decisiones, completando el círculo hermenéutico que consolida una ética de la escritura. La ética como compromiso con el otro con quien se comparte contexto adquiere la misma pertinencia que Compagnon propone para la literatura: “la formación de uno mismo y el camino hacia el otro” (2008: 68).

La ética de la escritura, una ética de la compasión

La orientación para la toma de decisiones por medio del ejercicio de la escritura presupone la puesta en práctica de una ética aplicada, cuyo uso tiene consecuencias, ya no solo en la corresponsabilidad propia del reconocimiento del otro como interlocutor válido, sino en la transformación social. Así lo concibe la escritora Cristina Rivera Garza cuando anota que: “La escritura es una labor de muchos, es una tarea en la que nos conectamos con otros, es, de hecho, un *estar-con-otros*” (Rivera, 2019: 268, la cursiva es nuestra).

La premisa de *estar-con-otros* es categórica en el contexto contemporáneo,²⁰ ya que la conciencia de la pertinencia de una escritura que se comprometa y argumente sobre la realidad, es más que necesaria para contribuir a la reflexión y al desarrollo de capacidades críticas: “La capacidad crítica y reflexiva y argumentativa es sin duda fundamental para hacer frente a la demagogia y al autoritarismo” (Gracia, 2020: 115). Cabe pensar que la ética de la escritura logra afianzar la pragmática trascendental en la medida que “interpela emotiva y racionalmente al sujeto y sirve de cauce para la reflexión crítica” (Gracia, 2020: 120).

Ahí es donde aflora la compasión,²¹ al contar con el otro (Ortega, 1997). Arteta (1997) caracteriza la compasión a partir de la dignidad y la finitud de la existencia humana, por su universalismo y materialización en las personas, por su ejercicio ante los “más débiles”, y como una virtud, no solo como una emoción.²² Por ello, hay que

²⁰ Rivera (2019) se refiere a la escritura en las sociedades contemporáneas, las latinoamericanas y la mexicana en específico. Su reflexión sobre la necroescritura habla de un estado de excepción (Agamben, 2014) y de la necropolítica (Mbembe, 2011) que afecta no solo a los derechos humanos sino a la dignidad humana. *Estar-con-otros* es, en ese contexto, un compromiso para que quien lee se reconozca en lo que lee y se sienta llamado a la reflexión.

²¹ Si tomamos la etimología, *con* refiere a convergencia, y *pathos* –en la acepción griega– a emoción, sentimiento, conmoción o sufrimiento. Así, *com-pasión* se refiere a “sentir juntos” o “ponerse en el lugar de los otros” (Buxarrais, 2006: 205). Es una cualidad que conduce a la acción y que podemos relacionar con el *ethos* como “forma de hacer las cosas”.

²² Recordemos la perspectiva de MacIntyre (2001) sobre la virtud. La compasión al ser una virtud adquiere una dimensión comunitaria (Cortina, 1997) y se explica en la relación con el otro.

diferenciar la empatía de la compasión:²³ mientras que la primera es emocional y sugiere una preocupación por el otro (Prinz, 2007), la segunda se ve como un proceso reflexivo que lleva a la acción (por ejemplo Buxarrais, 2006), es decir, se constituye en la dimensión cognitiva de la emoción (Gracia, 2020); o en palabras de Singer y Klimecki (2014), posee un enfoque y motivación prosocial.

La compasión no es solo un sentimiento ni tan siquiera solo un deseo sino que en su sentido ético implica un modo virtuoso de acción. Entender la compasión como una “pasión ética” conducente al reconocimiento de la dignidad de toda persona humana implica reafirmar el compromiso con la justicia y ponerse en marcha para ayudar a las víctimas (Gracia, 2020: 125).

De ahí que la compasión sea una responsabilidad ante el otro (Ortega, 2016). Esta responsabilidad, corresponsabilidad en la línea de la pragmática trascendental, sugiere que, para la escritura, la compasión llega en el momento en que aquello que se escribe se piensa para el servicio del lector,²⁴ cuando tiene una orientación moral que muestra e inquiero sobre la realidad en el momento de la lectura:

algo valioso pasa cuando un escritor o una escritora reflexiona con nosotros sobre las condiciones materiales que hacen posible –o que imposibilitan– la escritura misma; es decir, la vida misma. Al hacerlo, al pensar con nosotros y junto con nosotros, al involucrarnos en una conversación que nos pertenece porque nos compete, estos escritores han expandido la vida de lo público, la práctica de lo que nos es común, desde su hacer tan personal como plural (Rivera, 2019: 263).

Más allá de una literatura comprometida (Sartre, 1976), la ética de la escritura da cuenta de un proceso reflexivo que, guiado a través de la educación crítica en el sentido propuesto por Gracia (2020), puede potenciar el método socrático en función de la dialógica (Apel, 1985) y la ética del discurso (Habermas, 2000).

No en vano, Singer y Lamm (2009) y Singer y Klimecki (2014) hablan de la plasticidad de las emociones sociales y sugieren que la empatía puede ser mejorada a través del entrenamiento, esto debido a que con el tiempo la empatía se transforma en compasión.²⁵ Ello implicaría que la lectura, guiada hacia la reflexión por medio de una ética de la escritura, y como un ejercicio constante, da lugar a una toma de conciencia sobre la realidad, y por consiguiente, a la compasión.

En consecuencia, si la escritura está pensada en función del otro,²⁶ cumple la circularidad de la hermenéutica crítica (Cortina, 1996), e incide en el individuo-lector

²³ Algunas propuestas las ubican a un mismo nivel (Fonseca, 2015). No obstante, la diferencia se intuye en el proceso reflexivo que conlleva la segunda. En términos interpretativos, se ha señalado que la empatía es un malentendido de las ciencias sociales (Taylor, 2005), porque produce un acercamiento que no es comprensivo de la contradicción, de manera que no ve la significación de la acción y la situación. Aquí coincidimos con Gracia (2020) en que “no hay que confundir la empatía con la compasión, ni tan siquiera la primera como requisito de la segunda” (123).

²⁴ Barthes (1991) indica que quien escribe concibe desde el momento de la escritura a su lector.

²⁵ La red neuronal relacionada con la compasión difiere de las relacionadas con la empatía, puesto que estas últimas están vinculadas al dolor (Singer y Klimecki, 2014).

²⁶ Pensar la escritura en función de los otros es lo que le da a la escritura una perspectiva ética, pues lejos de ser un giro idealista ancla en lo concreto la acción: tener de frente a los otros, a los nos-otros. Esto rompe con la figura dominante del escritor para comprender la compasión como punto de inflexión de esta propuesta. Así, la escritura forma parte de una perspectiva dinámica que piensa la construcción de los valores.

y en la transformación propia, y por ende, en la social. Por lo tanto, contrariamente al posicionamiento de Saramago (2003), lo que ha limitado que la literatura promueva cambios sociales es la ausencia de una ética de la escritura como ética de la compasión. Este enfoque permite, mediante los mecanismos pedagógicos y reflexivos, una lectura crítica, es decir, generar una reflexión sobre la realidad a través de lo escrito. A su vez, la exposición del lector a una serie de cuestionamientos lleva al desarrollo de pensamiento crítico y una conciencia de realidad: “Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social” (Rivera, 2013: 44).

Ya Nussbaum (2005) nos ha ilustrado la búsqueda e identificación de temáticas en textos literarios que resultan útiles para una educación moral.²⁷ No obstante, lo que se busca es ahondar en la circularidad del proceso de escritura, que ancla el texto a un contexto y remarca el compromiso de que quienes escriben en la sociedad contemporánea, para que lo hagan con una ética de la escritura que, en tanto ética de la compasión, convoque y haga de la lectura en sí misma un recurso pedagógico y materia prima para una educación crítica que comprometa al lector con su entorno.

Con recurso pedagógico no nos referimos únicamente a la institucionalización literaria (selección de textos, enseñanza de la literatura y crítica literaria), sino a que toda escritura que tenga la vocación de *estar-con-otros* haga del lector como interlocutor un ser cuyos bienes internos sean convocados por medio de las virtudes para la puesta en marcha de un mundo mejor. De este modo se logra la orientación del accionar y la literatura deviene, en el marco de la perspectiva humanista, en un medio para la educación cívica y moral.

Ética de la escritura, pensamiento crítico e imaginación cívica

La ética de la escritura es pertinente para la reflexión sobre la literatura como ética aplicada (por ejemplo Cortina, 1996), una que no solo nos presente en la literatura a los otros, como ha sugerido Nussbaum (2005)²⁸ en relación con el abordaje de personajes, sino que nos ayude a ver bajo una diversidad temática y crítica nuestra realidad inmediata, más aún cuando la interlocución nos devuelve que el otro también soy yo, puesto que formamos parte de un mismo contexto.²⁹

²⁷ La propuesta de Nussbaum (2005) resulta útil para la discusión que aquí se procura. No obstante, ella se centra en algunas obras cuya selección y uso generan cierto tipo de espíritu crítico, buscado por quien media la lectura. Contrariamente a ello, la ética de la escritura apela a un ejercicio de producción textual comprometido. Esto no sucede así con la identificación de qué textos pueden utilizarse para el desarrollo de procesos compasivos.

²⁸ Hay una realidad social que acompaña a los personajes de los textos. Verlos insertos en un entramado cultural y valorar éticamente su accionar debería de ser el propósito de una imaginación compasiva. Esa necesidad la vemos cuando Nussbaum apela a la actitud crítica de Booth (2005: 135). Al respecto, creemos que reconocer únicamente su lugar en el mundo no lleva a potenciar la dimensión activa de la compasión.

²⁹ Martínez (2006) insiste en que la crisis de legitimidad de las profesiones requiere volver a ganarse la confianza de la sociedad, lo cual es posible si se reconoce que están al servicio de la humanidad en su conjunto.

En ese sentido, las tareas de la ética (Cortina, 1997) implican dilucidar en qué consiste lo moral, pero también inquirir razones para que haya moral o denunciarla, e intentar aplicar los principios éticos a la vida cotidiana. De ahí que la ética de la escritura sea una ética de la compasión cuando la vida en sociedad no es solo la identificación externa. Si no hay un trabajo interno, aquello que hacemos termina en pose y no en conocimiento para la transformación social. En términos de Gracia (2020), se dan lógicas unilaterales o la conmiseración, lo cual redundaría en pasividad e impasividad ante la dinámica cultural. Esto requiere de una identificación con el entorno como comunidad política y asumir, en la condición de ciudadanos, la construcción de un mundo humano (Cortina, 1999), con corresponsabilidad y compromiso moral con la transformación.

Llama la atención la idea de imaginación narrativa de Nussbaum (2005). Esta se ha entendido en la relación con el otro, como una forma de ponerse en su lugar mediante relatos de los otros, para generar reflexión crítica sobre su lugar en el mundo. Pero bien anotábamos al inicio la necesidad de incorporar la toma de decisiones y no solo la sensibilización. Una “imaginación” no necesariamente implica la acción y la compasión la hemos definido como cognición para la acción (por ejemplo Singer y Klimecki, 2014). Por tanto, la compasión resulta de interés para ir más allá y que el individuo se vea parte del entorno que lo constriñe.

Empero, sostenemos lo siguiente: más que una imaginación narrativa, en el uso de la literatura como recurso ético se necesita una imaginación com-pasiva (en el sentido que le da Gracia); que acompañe e involucre al interlocutor desde la escritura, que se funda “en el reconocimiento de la dignidad humana y [esté] orientado hacia el encuentro y el entendimiento” (2020: 133) para la búsqueda del pleno desarrollo humano. La labor ética de la escritura se enfatiza y posiciona el valor de la literatura como recurso para el desarrollo de pensamiento crítico. Gracia nos invita a ampliar la imaginación narrativa: “Para la educación de ciudadanos críticos, compasivos y cosmopolitas que fortalezcan la sociedad democrática no se trata de fomentar cualquier tipo de imaginación narrativa sino más específicamente la ‘imaginación cívica’” (2020: 123).

Y dado que no somos espectadores pasivos de lo que se lee, leemos desde nuestra realidad, nos leemos a nosotros con un bagaje cultural y simbólico. Quedarse en la imaginación narrativa es correr el riesgo de parte de la teoría literaria, que reivindica la escritura como arte y trabaja la forma, propiciando un análisis del texto superficial y no accediendo a la profundidad reflexiva que demandan la argumentación (Apel, 1985) y el principio dialógico (Habermas, 2007).

Así, aunque hay textos que resultan modelos de virtudes –como los que utiliza Nussbaum (2005)–, a pesar de su catalogación como clásicos y de la belleza de su escritura, “[e]n el plano de la ética, de los valores, del respeto humano, apetece decir, sin cinismo, que la humanidad [...] sería exactamente lo que es hoy” (Saramago, 2003: 66-67), sin esa literatura.

Y aunque para Saramago la literatura no transforma la sociedad,³⁰ esta particular observación del autor muestra que se requiere de algo más que la producción de un escrito para lograr incidir, y es justo la ética de la escritura como ética de la compasión la que apela mediante la hermenéutica crítica a algo más, a un proceso reflexivo que

³⁰ Curiosamente Nussbaum también indica que “La literatura no transforma la sociedad por sí sola” (2005: 128), pero mantiene una adscripción a esta como arte.

provea de herramientas. El uso pedagógico de la literatura se ve limitado por la falta de herramientas críticas e interpretativas a nivel social y educativo, además de un dominio social (Martínez, 2006) que ha limitado el análisis literario desde una perspectiva ética, la cual provea desarrollo de pensamiento crítico.

En ese dominio subyace la limitación del encuentro con el otro y el no reconocimiento político del compromiso de una ética de la escritura, cuya función compasiva requiere, más que de obras (Nussbaum, 2005), del enfoque pragmático trascendental que defiende Apel. Aquí, el “lenguaje ausente”, lo que está más allá del texto, es de interés, porque los signos y los significados no se dan *a priori* sino en la búsqueda de sentido que pone de manifiesto la indagación y la interpretación. El texto adquiere entonces la connotación de discurso en el que la intersubjetividad reclama una perspectiva dialógica en el sentido de Habermas, y sobre la que puedan dilucidarse alternativas a problemas prácticos que nos lleven al imperativo categórico: “la ética del discurso proporciona un fundamento racional para los valores que deben transmitirse en una sociedad pluralista” (Cortina, 1999: 109).

El uso de la literatura como recurso pedagógico requiere de una escritura pensada en la lectura crítica, que evidencie los discursos y cuestione la realidad para la búsqueda de otros mundos posibles y para el planteamiento de alternativas. La ética de la escritura es un aporte a la educación ética, por lo cual “ha de incorporar [una] dinámica dialógico-compasiva que implica con-moverse, abrirse al otro, a lo que el otro pueda decir de sí mismo y *de mí* y no a que uno mismo sea el que genere imaginaciones o idealizaciones” (Gracia, 2020: 133, la cursiva es nuestra). Esa es la base de una imaginación cívica,³¹ por lo cual la literatura adquiere protagonismo como medio para fortalecer la sociedad democrática a través de una educación crítica en el mundo contemporáneo (Gracia, 2020).

Conclusiones

Una democracia humana y sensible requiere de la formación de una ciudadanía crítica que se cuestione su lugar en el mundo y se interese por la vida de los otros. Es urgente potenciar la adquisición de herramientas que les permitan a las personas emitir juicios críticos que las lleven a comprometerse con la sociedad en la que viven. Una educación crítica y ética requiere de la reflexión filosófica, y la Filosofía moral ofrece un marco para adentrarnos en un camino certero hacia una responsabilidad social en la que prime la dignidad humana.

El análisis de la escritura bajo esta perspectiva nos permite señalar que existe una ética de la escritura que asume a sus lectores como interlocutores válidos y que amplía la visión de la literatura a otro nivel discursivo, ya no el del arte ni el análisis de la forma, sino el del abordaje de temáticas y problemáticas sociales en ella representadas.

El texto no es un ente abstracto, es un producto de su época, generado en torno a una inquietud y salido a la luz para que otros a través de la lectura sean inquiridos o se apropien

³¹ Seguimos a Jenkins y colaboradores: “We define civic imagination as the capacity to imagine alternatives to current cultural, social, political, or economic conditions; one cannot change the world without imagining what a better world might look like” (2020: 5).

de aquello que fue escrito. Los lectores, en función de una serie de mínimos comunes, se identifican con lo escrito (moralidad crítica) por medio de un proceso reflexivo a través del cual entran en juego argumentos que sopesan aspectos claves sobre la realidad social y que además son puestos en tela de juicio por diferentes actores sociales.

La literatura, vista desde una ética de la escritura, adquiere un compromiso moral en el desarrollo de valores y en la articulación de la educación crítica. La hermenéutica crítica posibilita la identificación con la dinámica de los otros mediante un encuentro que vuelve al desarrollo de la compasión un elemento clave del estar con otros. Así, la aplicación de una ética de la compasión al ejercicio de la lectura es una herramienta que promueve una educación crítica y moral, tanto a nivel reflexivo como argumental, lo que cambia el enfoque con el que tradicionalmente ha sido vista la literatura desde la filosofía.

Para la educación crítica, el trabajo de la compasión producto de una ética de la escritura resulta de gran interés, acompaña al desarrollo de una imaginación compasiva, y más que esta, de una responsabilidad ciudadana a través de la cual se obtiene a la vez una responsabilidad cívica, que puede potenciar una verdadera transformación social a través de la literatura.

En el mundo contemporáneo cada vez se producen más textos en los que el proceso creativo deviene de una articulación textual basada en lo que hemos llamado ética de la escritura. De ahí la pertinencia crítica de la literatura para el abordaje de temas que nos constriñen y sobre lo que es necesario desarrollar los procesos pedagógicos en Humanidades. Gracia lo sintetiza de manera clara: “Así pues la «visión humanista» de la educación lo es, en primer lugar, porque pone en el centro de mira al ser humano, o mejor dicho, la humanidad en toda su dignidad y en el respeto a sus derechos y responsabilidades cívicas” (2020: 89).

Es importante ampliar la reflexión aquí esbozada e ir más allá de la escritura, a la lectura, al lector como interlocutor crítico, lo cual amplíe ese ejercicio ético compasivo. Si quien escribe propone una reflexión que logra desarrollar pensamiento crítico, la lectura logra el propósito que enunciaba Williams: “entiende los límites de la conciencia humana y crea nuevamente los valores humanos más permanentes” (2013:144).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. (2014). *Estado de excepción: Homo sacer II*, 1 (Trad. COSTA, Flavia & COSTA Ivana.). (5.ª ed). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- APEL, Karl Otto. (1985). *La transformación de la filosofía*. (Tomos I y II). (Trads. CORTINA, Adela, CHAMORRO, Joaquín y CONILL, Jesús). Madrid: Taurus Ediciones.
- ARTETA, Aurelio. (1997). *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*. Madrid: Paidós.
- ARTETA, Mikel. (2016). La hermenéutica crítica de Habermas: una profundización de la hermenéutica gadameriana. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XXI(2), 27-39. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v21i2.2338>
- BARTHES, Roland. (1991). *El placer del texto y lección inaugural*. México D. F. : Siglo Veintiuno Editores.

- BOURDIEU, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario del concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- BUXARRAIS, María Rosa. (2006). Por una ética de la compasión en la educación. *Teoría de la Educación*, 18, 2001-227. DOI:<https://doi.org/10.14201/3218>
- COMPAGNON, Antoine. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.
- CORTINA, Adela. (1996). El estatuto de la ética aplicada. *Hermenéutica crítica de las actividades humanas. ISEGORÍA*, (13), 119-134. Disponible en: <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/228>
- CORTINA, Adela. (1997). *Ética aplicada y democracia radical*. (2.ª ed.). Madrid: Tecnos.
- CORTINA, Adela. (1999). *Los ciudadanos como protagonistas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CORTINA, Adela. (2000). *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*. (6.ª ed.). Madrid: Tecnos.
- CORTINA, Adela. (2002). *Educación en valores y Responsabilidad cívica*. Bogotá: El Búho.
- CORTINA, Adela. (2003). *El mundo de los valores. "Ética mínima" y educación*. (2.ª ed., 4.ª reimp.). Bogotá: El Búho.
- CORTINA, Adela. (2004). Una ética transnacional de la corresponsabilidad. En SERRANO, Vicente (Ed.). *Ética y globalización. Cosmopolitismo, responsabilidad y diferencia en un mundo global*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CORTINA, Adela. (2021). El legado filosófico de Karl-Otto Apel. En ALEPUZ, Rubén, ORTEGA, César, GARCÍA, Marina y SANMARTÍN, Carlos (Eds.). *Bioética y neuroeducación moral. Filosofía social y política a partir de Karl-Otto Apel*. Granada: Comares.
- CORTINA, Adela & MARTÍNEZ, Emilio. (2001). *Ética*. (3ª ed.). Madrid: Akal.
- EAGLETON, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. (Trad. CALDERÓN, José Esteban). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- FONSECA, Guillermo. (2015). *De la empatía a la compasión: las respuestas compasivas como un alternativa a la empatía*. [Tesis de Licenciatura no publicada]. Escuela de Filosofía. Facultad de Filosofía y Humanidades. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- GÓMEZ, Fernando. (1996). *La crítica literaria del siglo XX. Métodos y orientaciones*. Madrid: EDAF.
- GRACIA, Javier. (2020). *El desafío ético de la educación*. (2.ª ed.). Madrid: Dykinson.
- HABERMAS, Jürgen. (1999). *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. (Trad. JIMÉNEZ, Manuel,). México D. F.: Taurus.
- HABERMAS, Jürgen. (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid: Trotta.
- HABERMAS, Jürgen. (2003). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Barcelona: Paidós.
- HABERMAS, Jürgen. (2007). *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.
- JENKINS, Henry, PETERS-LAZARO, Gabriel & SHRESTHOVA, Sangita. (Eds.). (2020). *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*. New York: New York University Press.
- LARRAÍN, Jorge. (2003). El concepto de identidad. *Revista FAMECOS*, (21), 30-42. Disponible en: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3211/2476>

- MACINTYRE, Alasdair. (2001). *Tras la virtud*. (Trad. VALCÁRCEL, Amelia). Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ, Emilio. (2006). Ética de la profesión: proyecto personal y compromiso de ciudadanía. *Revista VERITAS* (14), 121-139. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/2911/291122934006.pdf>
- MBEMBE, Achille. (2011). *Necropolítica*. (Trad. FALOMIR, Elisabeth). Madrid: Melusina.
- NUSSBAUM, Martha. (2005). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. (Trad. Pailaya, Juana). Barcelona: Paidós.
- NUSSBAUM, Martha. (2010). *Sin fines de lucro. ¿Por qué la democracia necesita de las humanidades?* (Trad. RODIL, María Victoria). Buenos Aires: Katz.
- ORTEGA, Pedro. (2016). De la ética de la compasión a la pedagogía de la alteridad. *Revista Española de Pedagogía* (264), 243-264. Disponible en: <https://revistadepedagogia.org/wp-content/uploads/2016/04/La-ética-de-la-compasión-en-la-pedagog%C3%ADa-1.pdf>
- ORTEGA, Pedro. (1997). De la ética de la compasión a la pedagogía del encuentro. ORTEGA, Pedro. (Coord.). *Educación moral*. Murcia: Caja Murcia.
- PRINZ, Jesse. (2007). *The emotional construction of morals*. Oxford: Oxford Press.
- RIVERA, Cristina. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Debolsillo.
- SARAMAGO, José. (2003). Literatura y transformación social. *Revista Psicogente*, (11), 65-69. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6113839.pdf>
- SARTRE, Jean Paul. (1976). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: LOSADA.
- SERRANO, Vicente. (Ed.). (2004). *Ética y globalización. Cosmopolitismo, responsabilidad y diferencia en un mundo global*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SINGER, Tania & KLIMECKI, Olga (2014). Empathy and compassion. *Current Biology*, 24 (18), 875-878. Disponible en: 10.1016/j.cub.2014.06.054
- SINGER, Tania & LAMM, Clauss. (2009). The Social Neuroscience of Empathy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, (1156), 81–96. Disponible en: 10.1111/j.1749-6632.2009.04418.x
- TAYLOR, Charles. (2005). "Comprensión y etnocentrismo". En DE LARA, PHILIPPE (comp.). *La libertad de los modernos* (143-198). Buenos Aires: Amorrortu.
- TODOROV, Todorov. (1984). *Mikhail Bakhtin. The dialogical Principle*. (Trad. GODZICH, Wlad). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- WILLIAMS, Raymond. (2013). *Lectura y crítica*. (Trad. CALCAGNO, Mariana). Buenos Aires: Godot.


UNA VISIÓN CRÍTICA DE LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA EN LAS NOVELAS DE EVA BALTASAR

A CRITICAL VISION OF CONTEMPORARY MOTHERHOOD IN THE NOVELS OF EVA BALTASAR

SARA ZERROUTI HOLGUÍN

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

sara.zerrouti@gmail.com

 0000-0002-5204-9311

Recibido: 04/09/2023

Aceptado: 08/11/2023

Resumen

Este trabajo propone una revisión de las obras en prosa de Eva Baltasar a partir de sus críticas a un concepto de maternidad heterocentrado e inscrito en una sociedad que pretende asimilar lo maternal con los valores tradicionales.

Estas tres obras se plantean como ejemplos literarios del conflicto sujeto-sociedad de un Yo escindido a causa de sus deseos de libertad y autenticidad y de la debilidad sentida frente a una sociedad que lo transforma en miembro de una masa informe. Dicha sociedad propone una maternidad normativa que solo halla su representación discursiva mediante un lenguaje heteronormativo, que tres subjetividades lesbianas tratan de rearticular y resignificar. Esta dificultad de contar con un discurso propio resulta alienante para los sujetos, que han de proponer una crítica a los discursos tradicionales desde los márgenes.

Palabras clave: Maternidad, crítica, discurso, representación, lenguaje, rearticulación.

Abstract

This paper is a review of the works in prose by Eva Baltasar, based on their critique of a heterocentred concept of motherhood within a society that seeks to assimilate maternity into traditional values.

The three works are presented as literary examples of the subject-society conflict of an ego split due to its desire for freedom and authenticity together with the weakness it feels when confronted with a society that transforms it into part of a formless mass. This society proposes a normative motherhood that only finds its discursive representation through a heteronormative language, which three lesbian subjectivities try to re-articulate and re-signify.

The difficulty of having one's own discourse is alienating for subjects, who end up having to propose a critique of traditional discourses from the margins.

Keywords: Motherhood, Critique, Discourse, Representation, Language, Rearticulation.

Eva Baltasar y la ruptura del silencio de las madres

Olga Albarrán Caselles (2018) advierte que la literatura cuenta con importantes obras que relatan paternidades, desde el *Edipo Rey*, de Sófocles (h. 429 a.C.) hasta *Carta al padre*, de Franz Kafka (1919). Sin embargo, asevera que no poseemos apenas obras

en las que las mujeres profundicen en sus vivencias maternas. Estas observaciones se hacen eco de las que realiza Laura Freixas en *El silencio de las madres* (2015), texto en el que podemos leer su desazón al comprobar que cuando fue madre no halló obras en las que las mujeres expusieran sus perspectivas acerca de las formas múltiples y proteicas de ejercer la maternidad.

Eva Baltasar (Barcelona, 1978) contribuye a romper este silencio retratando a tres mujeres que deconstruyen su experiencia. Cabe mencionar no obstante que Baltasar ha publicado varios libros de poesía en catalán, todos ellos galardonados con importantes premios, y que es precisamente en el poemario titulado *Poemes d'una embarassada*, (2012) donde se inicia dicha deconstrucción. Por ello, en este trabajo planteamos la tesis de que sus tres novelas, se inscriben en lo que Albarrán ha denominado “histerografías o escrituras del útero”, esto es, se insertan en el panorama de una escritura femenina que mira lo materno con nuevas lentes.

El hecho de que Baltasar se sirva de tres personajes puramente literarios para tratar este asunto de manera crítica es reseñable porque, a diferencia de Silvia Nanclares, Carme Riera y Gabriela Wiener, las tres autoras que estudia Albarrán, que circunscriben sus relatos a formas más o menos próximas al diario o a la autobiografía, Baltasar lo hace desde la ficción.

Marta Pascua Canelo observa que Eva Baltasar es una autora que podría incluirse en las llamadas “novelas de la crisis” o “novelas del desencanto” (Pascua Canelo, 2020: 31). Añade, además, que se escoge un género legitimado por la tradición y, por tanto, la escritora no se muestra rupturista en ese sentido. No queda claro si esto se plantea como un demérito de la obra de Baltasar o no. Quizá lo más ajustado sea notar que hay más riesgo y mayor efecto cuando se escribe desde la autoficción, como lo hace Annie Ernaux, por ejemplo. Cuando Ernaux relata sus experiencias con asuntos tan íntimos como la intensidad de su deseo sexual, lo hace en primera persona, exponiéndose de un modo directo a los juicios ajenos. Por eso, afirmamos que una voz en primera persona asume más riesgo.

No obstante, como pretendemos mostrar en las siguientes páginas, en este caso, la novela resulta uno de los mejores cauces literarios para rearticular un discurso tradicional, en tanto que es un medio efectivamente legitimado por el poder heteropatriarcal.

Nuestra hipótesis es que la nueva visión feminista que contempla el tema que nos ocupa posiciona a la mujer frente a un acto de habla propio e independiente del punto de vista centrado en el hombre. Un modo de ver femenino nos remite a la crítica de Martin Jay (2007) y a lo que llamó en el capítulo 9 de su obra *falologocentrismo*, un neologismo que se refiere a la deconstrucción de la preeminencia de la mirada patriarcal a todo lo que orbita en torno a lo femenino.

La maternidad temida: *Permafrost* como ejemplo de matrofobia

Antes de abordar el análisis de la cuestión que nos ocupa, consideramos necesario esbozar el panorama social y económico en el que se desenvuelven los personajes. La

mujer anónima que protagoniza *Permafrost* (2018) inicia su historia residiendo en una urbe bulliciosa y masificada (Barcelona). La narradora observa que hasta “Las entidades indivisibles también merecen un descanso, como yo, como todos los genios del país. Trabajar con ellos me fuerza a asimilarme a ellos, a ser como ellos dentro de esta preciosa cerca de vidrio, un pececito rojo impersonal” (Baltasar, 2018: 6).

En este escenario teñido de amargura, la madre se presenta como una mujer dominante. El padre no ejerce funciones y no se le menciona más que de forma tangencial. La voz autodiegética nos permite saber que dicha figura materna ocupa el espacio doméstico y en este sentido, su función estructural es la de recordarle a su hija el lugar que la estructura social tradicional le reserva. Se siente encantada con la idea de que su hija pequeña, Cristina, haya estudiado fisioterapia y farmacia, esté casada, haya engendrado un hijo y espere otro, mientras que solo se siente “satisfecha” con una hija mayor que ha ocupado un lugar estable en la sociedad casi a los 40, tras licenciarse en historia del arte, una carrera difícil de encasillar en una profesión concreta.

En este sentido, Baltasar entiende que la resistencia a las estructuras asimiladas desde la infancia establece el modo más auténtico de vivir, al estilo en que un *flâneur* de los estudiados por Walter Benjamin pensaba que ser un paseante solitario, invisible y anónimo, le otorgaba la distancia necesaria para constituirse ya no en objeto mirado, sino en sujeto de la mirada crítica, como observa Victoria Mateos de Manuel (2019: 247-256).

Las imágenes de nodriza y de mujer fértil aterran a la hija, que pasa la infancia tomando vasos de leche que para ella no hacen más que producir, poco a poco, su matrofobia. Vive temiendo el momento en que un imperativo social la haga sentir obligada a reproducirse. Dicha vivencia no se muestra aquí como un deseo asumido libremente, sino como un requerimiento social.

A este respecto, María Larrambere Bogino (2020) comenta varios textos de Adrienne Rich para concluir que dicha autora, desde una óptica feminista occidental, captó el modo en que la matrofobia no era solo el miedo a ejercer de madre, sino el miedo a convertirse en la propia progenitora, pues ejercer ese papel supondría, en nuestra época, una elección para la mujer, que se debatiría entre cumplir con el supuesto deber de criar hijos o una vida creativa independiente.

En la obra que comentamos, de hecho, es la madre la que convence a la narradora de que lo mejor es que se licencie en historia del arte, ante su supuesta incapacidad como creadora. El temor se identifica con el recuerdo de lo maternal y dicho miedo parece ser para la narradora el verdadero artífice de que los sujetos se integren por completo en la sociedad. Hallamos un claro ejemplo en la observación de que el miedo es “madre dominante. Resulta casi imposible despegarse de su pezón” (Baltasar, 2018: 28).

Comprobamos que la decisión de concebir se vincula con un imperativo externo que provoca terror. Ante la llamada de su hermana Cristina para comunicarle que tendrá un sobrino, la protagonista solo acierta a impostar una desmedida alegría, que al lector le llega de un modo sarcástico, amargo e intercalado con los deseos suicidas de la voz narrativa.

Sus referencias al proceso de gestación, a los avances que permiten registrar cada fase del desarrollo del bebé, convirtiéndolo ya en espectáculo antes de nacer, y sus alusiones a lo feliz que será con unos padres con un trabajo estable nos remiten a juicios que proceden de la mirada masculina que ha definido siempre a la mujer.

La subjetividad que se despliega en la obra se siente excluida de esos deseos, solo puede tomar prestado el lenguaje de la futuridad condensado en el niño que está por venir, como observa Lee Edelman (2014: 17-62). Su hipótesis es que el futuro que proyectamos mediante la imagen del niño privilegia las estructuras reproductivas en el interior de un marco heteronormativo. Por ello, el cuestionamiento de la futuridad que este autor realiza a partir de las teorías queer pretende ofrecer perspectivas de resistencia.

Por tanto, se incide en la crianza como requisito social necesario para constituirse en un sujeto femenino construido, independiente y con futuro, como si dicha opción fuera un eslabón necesario de la cadena significativa que colocaría a la mujer dentro del orden simbólico de una manera completa y perdurable.

En contraposición a la mirada masculinista referida, en el texto la familia se compara con un “disolvente” y se contempla como un impedimento para la creación de una subjetividad libre, de manera que atendiendo a Bogino (2020), en el trabajo objeto de estudio se sintetizan los enfoques de autoras como Firestone o Beauvoir, que vieron en la maternidad una alienación más del capitalismo, con la salvedad de que solo afectaba a las mujeres.

Cuando nuestro personaje mira las fotos familiares, lo que describe es su sensación de extrañamiento, en el sentido de que las estructuras sociales y económicas la hacen sentir en un afuera constante. El permafrost no es sino una metáfora para describir los parámetros en que la conciencia de dicha sumisión actúa como capa de hielo protectora de un sujeto oculto debajo. Es el propio acto de narrar lo que nos desvela la adquisición de esa conciencia desde la infancia.

A propósito, uno de los elementos estructurantes de los que se percibe es el del amor maternal. Se refiere a los reproches que su madre le hace, a todas esas veces en las que le recuerda todo aquello a lo que ha renunciado en favor de su bienestar, y la narradora “piensa en navajas cuando mamá habla así” (Baltasar, 2018: 44).

Lo que cuestiona es la idea de que el amor maternal sea siempre el mismo, en todos los casos, y de que deba ser un afecto sin fisuras. Además, el modo en que la madre habla de sus sacrificios le sirve para plantearse, desde su terror a traer hijos al mundo, si realmente la experiencia que ha conocido es la única posible y hasta qué punto es verdadera.

Al fin y al cabo, en su relación con su progenitora lo que se aprecia es una línea sacrificial en la que la hija debe reproducir la estructura e integrarse en la generación siguiente. De hecho, cuando nace su sobrina, la autora se detiene en el modo en que el discurso dispensado por el heteropatriarcado se vuelve una suerte de armazón que resulta carcelario e impone el amor por un nuevo ser, que a su vez recibe la imposición de un género.

Así, se apunta que la sobrina será “Intocable y querida, claro. Querida desde el primer momento, con su *piercing* en cada oreja y un nombre. El nombre es nuestra primera propiedad, igual de dolorosa o más que un *piercing*” (Baltasar, 2018: 94).

Cristina ha memorizado ese amor y cuida a su hija con diligencia, pero el debate emerge cuando la narradora se da cuenta de que tras esos cuidados no hay comunicación real, más bien nos topamos con la interpretación de un rol.

De ahí que Cristina se plantee retrasar su tratamiento con ansiolíticos porque piensa que eso la convertirá en una mala madre. La narradora es la que nos pone frente

a la fragilidad de la estructura identificando la culpa, culpa aprendida y no propia, y proponiendo que su amor puede construirse desde la sinceridad y la comunicación. Dicho amor posee diversas maneras de mostrarse sin que ello implique renunciar a un tratamiento por temor a no poder continuar dando el pecho a su hija.

No hemos de olvidar, en cualquier caso, que en *Permafrost* se atisba que la medicación sostiene al individuo a cambio de anular toda resistencia para integrarlo en las precarias estructuras sociales que lo conforman y lo interpelan, produciéndolo como a un ilusorio sujeto autónomo, liberado y sometido al mismo tiempo. Esta es la idea central en torno a la que pivota *Narcocapitalismo* de Laurent de Sutter (2021). En su ensayo, el pensador reflexiona sobre una sociedad que se ha convertido en un teatro psicopolítico para la depresión contemporánea, o más bien para evitar reconocer que la depresión hace tiempo que dejó de ser, como también estudia Mark Fisher (2016) un problema individual para pasar a la esfera política.

Sea como fuere, si retomamos el tratamiento literario del amor materno en la obra comentada, vislumbramos un retorno crítico a lo que Betty Friedan (2016) llamaba la “mística de la feminidad”, entendida desde una vertiente que responsabiliza a la mujer de la necesidad de hacer siempre lo mejor para su hijo, aun a costa de su salud, discurso que puede retornar en forma de sentimiento de culpa cuando algo falla. Resulta interesante que esta obra se centre en las prácticas discursivas que sitúan a la maternidad dentro de un orden heterosexual.

Por otra parte, tras una conversación en la que Cristina aclara que, a causa de su homosexualidad y como madrina, la protagonista solo tendrá la función de regalar monas de pascua, la maternidad queda circunscrita a una estructura heteropatriarcal.

El parto y los cuidados de los niños, de acuerdo con el orden sancionado, se reservan a la pareja heterosexual. Toda la novela cuestiona esta idea, mediante el recurso del humor y de la desromantización de momentos como el del alumbramiento, que se muestran en el cine idealizados. Sirva de ejemplo esta descripción:

El pelo sucio de haber parido, la piel grasienta, el camión blanco de puntitos rosados con la barriga que se desprende debajo, la niña mamando con restos amnióticos en los pliegues del cuello y las muñecas, ligeramente hedionda como la bandeja sangrienta de los bistecs en la basura de la noche, intocable, con aquel bulto aberrante en el lugar del ombligo, tierno y pinzado con una especie de aguja de plástico de esas para cerrar las bolsas de cereales (Baltasar, 2018: 93-94).

La novela, que hacia el final cobra la forma de un pequeño diario en el que se suceden tres días termina con la muerte de Cristina, que por razones que no se explican, acaba confiándole sus hijos a una hermana a la que consideraba poco capacitada por no amoldarse a la norma heterocentrada.

Es esa maternidad alternativa y casi accidental, ejercida en un afuera del sistema, aunque nunca hay un completo afuera, la que funde ese permafrost que la separaba de una sociedad alienante. Hemos visto que la matrofobia venía de la mano de unos códigos aprendidos, que una mirada feminista ha tratado de dismantelar.

Boulder: el discurso de la no maternidad

Un aspecto que hay que tomar en cuenta en el estudio de *Boulder* se relaciona con que nuestras tres novelas muestran a personajes que viven en una sociedad mercantilizada, masificada, impersonal y consumista, construida sobre la producción y reproducción del capital casi sin objeto, o al menos sin un objeto más allá de la reificación de sujetos e ideas. Se pretende que sirvan a la pervivencia del propio sistema, asunto que percibieron desde Gyorgy Lukacs hasta Theodor Adorno y Max Horkheimer (2018).

En *Boulder*, el tema que tratamos aparece hacia la mitad de la obra, mientras la protagonista trata de llenar mediante el deseo sexual una vida conyugal que cada vez le resulta más insatisfactoria. Así se describe el momento en que Samsa le propone tener un hijo:

[...] sucede. Eso que no tiene nada que ver con mi vida ni con el perímetro kilométrico de vida que iba a protegerme de esas leyes indelebles y atemporales que desafían la contingencia. Llega a casa como un invitado mortal. Inesperado e infausto. La enfermedad que sólo padecían los demás. Quiero un hijo, dice Samsa, un hijo nuestro. Tuyo (Baltasar, 2020: 41).

Así, lo que se perfila es una maternidad no deseada, porque si bien *Boulder* accede a los deseos de su pareja, deja claro al lector que lo que desea “es no ser madre” (Baltasar, 2020: 43). Lo que descubrimos aquí es un acercamiento diferente al paradigma heteronormativo establecido, dado que se ve en el futuro hijo un colonizador que invade, molesto y demandante, cada rincón de la casa y de la mente, rejuveneciendo falsamente a su pareja, una mujer de 40 años que se dispone a ser madre casi fuera de tiempo en términos biológicos.

Hemos de señalar que las condiciones laborales y económicas, precarias en el caso de *Boulder* y muy favorables en el de *Samsa*, cobran especial relevancia en la articulación de este discurso, enfocado desde la crítica a unas leyes consideradas inmutables.

En este contexto, el trabajo constituye un encadenamiento, pues un sueldo “supone un cambio en mi relación con el trabajo. Dejo de sentirlo mío, pasa a ser de alguien que lo valora y me lo cede” (Baltasar, 2020: 18).

Boulder presenta un certero juicio a la reificación del empleado, puesto que las empresas están ocupadas en reclutar trabajadores que asciendan en la compañía en función de los títulos universitarios que hayan podido obtener, condenando a personas como *Boulder*, que no poseen formación reglada, a posiciones laborales mal pagadas. Dichos puestos no son menos impersonales ni menos alienantes que posiciones más altas, representadas en el personaje de *Samsa*, una alta ejecutiva que necesita siempre un nuevo ascenso, aunque en su cuenta tiene dinero de sobra y sus jornadas de trabajo obstaculizan otro tipo de realizaciones más allá de lo profesional.

Sin embargo, la desahogada situación económica de *Samsa* motiva que a diferencia de lo que ocurre en la *Yerma* de García Lorca (2016), donde la mujer infértil se obsesiona hasta el punto de que ese deseo desemboca en el asesinato de su marido, en *Boulder* *Samsa* cuenta con las ventajas de lo que Paul B. Preciado (2020) denomina “sociedad farmacopornográfica”. Este régimen se sustenta sobre la idea de que ha surgido una nueva forma de economía capitalista. Dicha economía se relaciona con los nuevos

modos de producción y gestión de los cuerpos y de la sexualidad, a partir de los avances científicos que sostienen al tecnocapitalismo. Ciencias como la endocrinología ejercen una importante autoridad material sobre conceptos como la maternidad. La ciencia puede, por ejemplo, convertir la posibilidad de ser madre en un bien comercializable, siempre que la venta se efectúe dentro de los parámetros del saber científico hegemónico.

El dispositivo farmacopornográfico toma cuerpo en la clínica de fertilidad, que vende la maternidad a cambio de una buena suma de dinero. Si en los relatos bíblicos que narran la historia de la estéril esposa de Abraham se advierte que tras la maldición a la que Yahvé somete a Eva, es un dios masculino el que determina a qué mujeres concederá el don de la fertilidad, ahora es el capital el que ejerce ese poder. Boulder, que asiste con espanto al proceso de inseminación, describe un agresivo tratamiento hormonal y ve cómo la gestación se ha cosificado y rentabilizado.

De acuerdo con María Inmaculada Alcalá García (2015) los discursos y saberes médicos más modernos no siempre contribuyen a que la mujer controle su propio proceso de gestación y parto. Dichos saberes médicos continúan viéndola como un recipiente que contiene la vida sin controlar el proceso que supone y sin poder tomar decisiones sobre él. Las hormonas aceleran la producción de óvulos con violencia y Boulder afirma que “El ovario se ha convertido en un piso patera” (Baltasar, 2020: 50).

La autora hace una interesante crítica a estos procesos biopolíticos cuando menciona que incluso “una lesbiana en una clínica de reproducción asistida es un caballo ganador” (Baltasar, 2020: 59). Los instrumentos construidos por la sociedad farmacopornográfica logran así que incluso una subjetividad lésbica encuentre un espacio en la maquinaria heterocapitalista. Dicho lugar le ofrece la engañosa posibilidad de ejercer su “propia maternidad” cuando en realidad la única posibilidad ofertada es ejercerla en consonancia con los esquemas ya dados.

A este respecto, se alude al estado hipnótico bajo el que parece hallarse Samsa, que asiste impasible a una escena que los ginecólogos controlan por entero y de la que Boulder se siente aislada. El lenguaje y el aspecto de negocio continúan incluso cuando Samsa es fecundada, vuelve a casa con Boulder y le dice que deben practicar sexo, porque “las contracciones postcoitales pueden ser determinantes para rentabilizar el dineral que hemos invertido en esta empresa” (Baltasar, 2020: 61).

Tras una acerada revisión del modo en que el capitalismo plantea la comprensión de la experiencia femenina mediante charlas, cursos de preparación al parto y todo tipo de clases de gimnasia para madres primerizas, asistimos al instante en el que el médico comunica, sin consultarlo, que adelantará el parto.

Aquí, incluso Samsa, el personaje que representaría los valores tradicionales, se rebela ante la epistemología médica dominante y decide parir en casa, aunque la imagen que la narradora ofrece trata de desmitificar las corrientes *New Age* que monetizan el anhelo de algunas madres que desean vivir alejadas de los aparatos y los discursos médicos, integrándose finalmente en procesos igual de construidos y mediatizados por discursos que recuperan una perspectiva ancestral de la femineidad. Así, esos procesos supuestamente liberadores del discurso médico corren el riesgo de transformar a la mujer en un ser que vive exclusivamente para su bebé, anulando los logros del feminismo en favor de un retorno a lo que Alcalá García denomina “imagen femenina de misticismo y naturaleza” (2015: 68).

En este sentido, Joseph Campbell (2017) ofrece un completo estudio de la evolución de la diosa madre. Subraya que la mitología es una de las muchas construcciones culturales que permean la vida humana y que atraviesan y construyen la subjetividad de hombres y mujeres. En *Mecanismos psíquicos del poder* (2010) Judith Butler recalca esta misma idea, aunque lo hace a partir del concepto de interpelación de Althusser.

La función de la diosa era la de transformar el semen en vida. La diosa era la transformadora y la intermediaria entre padres e hijos, mientras que el hombre era la realidad transformada. Esto continuó siendo así hasta que los pueblos semíticos despreciaron a las diosas de la fertilidad. No habría que olvidar, no obstante, que este privilegio de lo sagrado concedido a la mujer procede de ese hombre transformado.

Volviendo a nuestro texto, Boulder lo recuerda cuando describe el modo en que el papel materno de Samsa se convierte en su única misión vital. No trabaja y no tiene vida social. El bebé se compara con una criatura vampírica, aunque los vampíricos serían los deseos culturalmente edificados que Samsa acata, por mucho que los miércoles, único día en que comparte su rol de madre con Boulder, le parezcan un remanso de libertad.

Es la misma Boulder la que establece una diferencia entre su difícilmente asumido rol, pues se conforma con tratar a su hija unos días al mes, con el de Samsa, que socialmente invalida el suyo.

Así, asevera lo siguiente:

Lo peor son las miradas, la malla de complicidad que entreteje la mirada que cada acompañante lanza a cada acompañante, cada preñada a cada preñada. Un peso da consistencia a esa construcción y es la consciencia de grupo, de clase, casi de casta. Las elegidas, todas con su fruto centáurico aún inacabo en su interior, y en segundo término, los protectores, suerte de vínculo humano con el mundo real, prescindible (Baltasar, 2020: 66-67).

El párrafo citado concede una trascendencia capital a la mirada, en tanto que escuchamos una voz femenina que se siente excluida. Esto nos devuelve a las propuestas del falogocentrismo ya referidas, en la medida en que la voz del relato mira de reojo, desde los márgenes y con unas gafas que permiten contemplar desde un nuevo ángulo aspectos que solo habíamos mirado desde los ojos masculinos.

Así, este texto podría tratarse como un instrumento que deconstruye la mirada canónica y la subvierte mediante las lentes feministas. Se mira de soslayo, desde el margen, pero al mismo tiempo esa forma de ver resulta una herramienta esencial para la creación de un espacio crítico.

Después de este análisis, apreciamos que esta novela aborda la realidad de que la única narrativa que la sociedad heteropatriarcal parece admitir, incluso cuando es una mujer lesbiana la que queda embarazada, es la de la madre gestante, como si una biología esencialista produjera unos discursos excluyendo a las demás alteridades existentes.

Mamut: el deseo de gestar

La última novela que analizamos, *Mamut*, es quizá el texto más novedoso, porque su protagonista no desea ocuparse de un niño, sino que solo anhela su gestación. Lo que necesita es el embarazo, pero no ser la madre de la criatura.

En este caso, la narradora también es lesbiana, pero no recurre a las clínicas de reproducción asistida, sino que escoge a hombres con los que se acuesta con el único objetivo de quedar encinta y con los que no mantiene una relación amorosa.

Esta decisión, que no se justifica de manera explícita, podría conectarse con la crítica a la masificación y a la precariedad que resurge en esta obra. Por ejemplo, la narradora lo atisba cuando afirma que “reducir una vida a una plantilla de Excel le parece un delito” (Baltasar, 2022: 10). Además, se siente utilizada por unas instituciones que la emplean como instrumento para continuar autofinanciándose.

En cualquier caso, inicia la novela así: “El día que iba a preñarme, cumplía veinticuatro años y organicé una fiesta de cumpleaños que, en realidad, era una fiesta de fecundación encubierta” (Baltasar, 2022: 11). Agrega poco después que su deseo es ser madre soltera, que no quiere que ningún padre reclame nada y que desea convertir su “vientre en una capilla”. Advertimos ya que el útero se ve aquí como un espacio consagrado a la fertilidad, pero no a una que desembocará en la crianza del niño, sino a la mera fecundidad, esto es, a la posibilidad de dar vida.

Para ello, pasa la noche con un hombre, a pesar de que lo considera un trámite casi insoportable. Sin embargo, en *Mamut* comprobamos que lo que se entiende por gestación no es solo el embarazo, sino también el coito.

En el primer intento, practica sexo con un joven cuyo pene le parece “un báculo”, un símbolo freudiano de poder al que se somete por un bien mayor. El posible padre se nos presenta como “un animal movido por el celo, una bestia de músculos acuáticos procedente del reino más antiguo, la vida, la fuerza inteligente” (Baltasar, 2022: 18). Con estas expresiones, parecería que la protagonista perpetúa el discurso heteropatriarcal que colonizó los escasos relatos sobre la maternidad, pero nada más lejos.

Ante su sensación de que ha vivido siempre para complacer las expectativas de otros, como un mamífero trabajador concebido para alimentar animales más grandes, se pregunta si no es esa la manera en que la cultura educa a las mujeres. Ella quiere dar vida, sí, pero sin someterse, así que concluye que

No fue el deseo de un hijo lo que me secuestró, sino el deseo de gestarlo, de que la vida me pasara a cuerpo través. Para lograrlo, debía desenjaularme. Como si la única manera de continuar fuera la huida. Como si no hubiera salvación, sólo la lana fósil del pasado (Baltasar, 2022:25).

La segunda parte de la novela narra el tiempo en el que Mamut reside en una masía alejada de la civilización, creando un contraespacio, una heterotopía, en términos foucaultianos, en la que es ella la que controla cada aspecto de su vida, e incluso la experiencia sexual con hombres se le antoja mucho más excitante. En los espacios heterotópicos, Foucault encontró que tenían cabida experiencias y deseos fuera de lo socialmente normativo, por lo que este concepto nos ayuda a comprender la manera en la que pueden producirse cambios en las estructuras que rigen aspectos como la vida sexual, de modo que podamos comprender que Mamut se sienta cómoda dentro de los nuevos juegos de poder que puede crear, aun si lo hace en un espacio marginal como la masía. Su vecino, el pastor, denomina a la ciudad capitalista “el charco grande” (Baltasar, 2022: 53). La masía apartada se transforma entonces en un espacio heterotópico liberador.

La narradora trabaja de camarera en el pueblo, limpia la casa del pastor escogiendo su propio horario y prescinde de casi todas las necesidades creadas por el sistema. Afirma que la felicidad se alcanza pareciendo normal y siendo salvaje. Este estado le hace descubrir partes de un Yo que la vida y los discursos prefabricados anteriores habían fosilizado.

No se sorprende demasiado cuando accede a prostituirse para el pastor. En este aspecto se aleja del discurso patriarcal sobre la prostitución y se inserta en uno diferente, en el que es una enfermera que cumple una función social para un anciano cuyo pene apenas responde a estímulo alguno pero que curiosamente es el que consigue fecundarla, en un vínculo en el que ella ejerce el control casi todo el tiempo.

Durante el embarazo, asistimos de nuevo a la visión del feto como una criatura fagocitante, que se alimenta de la madre y gobierna cada uno de sus deseos, transformándola en un receptáculo, en una despensa.

El temor de Mamut se manifiesta sobre todo en sus sueños. Su miedo a que su futuro hijo la encadene para siempre a las estructuras sociales preestablecidas para las madres y a que ese mismo hijo pase a formar parte de una sociedad capitalista y desnaturalizada se hace palpable. Para ella, el mundo circunscrito a los bosques y a los clanes es perfecto y teme que esa perfección se ensucie.

Tras apañárselas durante nueve meses para fingir que no está embarazada, acude a un hospital para dar a luz y asistimos al final de la narración, en el que se nos muestra que efectivamente el deseo de la protagonista era solo procrear, ya que cuando su hija nace, intenta, durante tres días, reproducir las condiciones húmedas del interior del útero, evitando que el bebé la vea y eso la obligue a convertirse en madre. Una vez finalizada su función gestante, “da” a su hija, suponemos que en adopción, y regresa a la *heterotopía* anticapitalista y casi fuera de los discursos sociales que atraviesan la maternidad, no sin sentir por ello temor y angustia.

Esta novela ofrece una crítica radical a la imagen de la *mater* dolorosa de acuerdo con María José Gámez Fuentes (2001: 118), pues la mujer no desea convertirse en una madre sacrificada, sino parir, dar vida, sin que ello implique un compromiso posterior.

La maternidad, por tanto, no se ve en esta historia como una posesión. El hijo no se tiene sino que se gesta, puesto que a ojos de la narradora el deseo de dar vida que la movía hasta entonces se ha disipado con el parto. No quería poseer la vida, sino crearla, negando la idea de que la vida del niño pertenece a la madre.

Conclusiones

Los tres trabajos analizados nos sitúan ante una indagación acerca del sujeto y su sociedad. Se enmarcan en el desencanto vivido por los jóvenes tras la crisis de 2008. Los sujetos pueblan un mundo que los transforma en actores que simulan sus propias vidas que, como observaron Guy Debord (2010) o Baudrillard (2006), forman parte de un simulacro dentro de una sociedad convertida en pantalla para sí misma.

Por otro lado, la función social de la mujer ha estado siempre circunscrita a la reproducción. No hay más que observar las distintas visiones que los mitos presentan de la mujer madre sometida al arbitrio de un dios masculino para darnos cuenta de que

todos los modos de hablar de maternidad casi hasta nuestro siglo han dado la palabra al hombre y han silenciado la experiencia particular de cada mujer.

La maternidad ha estado acallada en la literatura casi hasta nuestra época y las tres novelas de Eva Baltasar suponen excepciones. Responden a la necesidad de que las propias mujeres deconstruyan sus propias maternidades y dejen de tomar prestados discursos patriarcales que no las han reconocido como a una otredad con pleno derecho a subjetivarse. Los tres textos revisan el temor a la maternidad, la maternidad no deseada y el deseo de gestar, y repiensen las condiciones discursivas que atraviesan al sujeto materno.

Judith Butler, en obras como *El género en disputa* (2007), *Mecanismos psíquicos del poder* (2010) y *Cuerpos que importan* (2022) recurre al concepto de la interpelación propuesto por Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan* (2005) para presentar su idea de la construcción performativa de la subjetividad, que concluye que el sujeto autónomo es una producción social que se va reproduciendo performativamente. La salida de este orden simbólico se hallaría en actos discursivos como los presentados en estas novelas que, por un lado, reproducen parte de los discursos sobre la maternidad, pero por otro, introducen una pequeña pero importante novedad en dicha repetición performativa.

El sexo y el género nos integran en un orden simbólico, idea en la que se aprecia la influencia de Lacan en el pensamiento feminista de los años 80 y 90, como observa Sean Homer (2016: 139-143).

Estos tres libros también nos recuerdan la división sexual del trabajo, que tratan Silvia Federici (2010), Simone de Beauvoir (2017) o Paul B. Preciado (2020). Estas propuestas se resumen en la idea de que tradicionalmente se prefiere que el hombre trabaje y produzca mientras que la mujer ha quedado relegada al espacio doméstico, en el que solo le queda la reproducción que vendría, en la mayoría de los casos, a perpetuar dicho sistema.

Baltasar propone una fractura del orden en el que se inscribe la maternidad. Esto nos lleva a la teoría de Barthes (2012) de que el lenguaje que hablan los sujetos es siempre un préstamo del poder y esa certeza es la que permite afirmar a Boulder que “El lenguaje es y será siempre un territorio ocupado” (Baltasar, 2020: 28). Al mismo tiempo “Sólo el lenguaje puede lograr que pertenezcas a algún lugar, que no te extravíes” (Baltasar, 2020: 28).

En estas creaciones se reclama una mirada y un lenguaje para las nuevas experiencias de la maternidad que viven las mujeres en nuestra época, pues como se sugiere desde el feminismo lacaniano, puede que la mujer también precise inscribirse en el orden simbólico para reformularlo.

Esto nos devuelve al principio, pues cuando hablábamos de una mirada feminista en la literatura de Baltasar queríamos presentar la posibilidad de que la escritura femenina comporte una mirada oblicua, como propone Eva Lootz (2018). Este modo de ver se sitúa al margen del ojo masculino, lo que permite analizar y dar voz a lo que había sido excluido del discurso dominante.

Referencias Bibliográficas

- ALCALÁ GARCÍA, María Inmaculada. (2015). Feminismos y Maternidades en el siglo XXI. *Dilemata*, año 7, N.º 18, 63-81.
- ALBARRÁN CASELLES, Olga. (2018). (Pro)creación: Los nuevos discursos de la maternidad en tres autoras contemporáneas (Tesis Doctoral). *Vancouver: The University of British Columbia*.
- ALTHUSSER, Louis. (2005). *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina. ISBN: 9789506020323.
- BALTASAR, Eva. (2012). *Poemes d'una embarassada*. Pagés editors.
- BALTASAR, Eva. (2018). *Permafrost*. (Trad. D'AMONVILLE ALEGRÍA, Nicole). Barcelona: Random House.
- BALTASAR, Eva. (2020). *Boulder*. (Trad. D'AMONVILLE ALEGRÍA, Nicole). Barcelona: Random House.
- BALTASAR, Eva. (2022). *Mamut*. (Trad. D'AMONVILLE ALEGRÍA, Nicole). Barcelona: Random House.
- BARTHES, Roland. (2012). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BAUDRILLARD, Jean. (2006). Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los Pasajes*. (Trad. FERNANDEZ CASTANEDA, Luis, HERRERA BAQUERO, Isidro, GUERRERO, Fernando). Madrid: Akal.
- BERGER, John. (2016). *Modos de ver*. (Trad. GONZÁLEZ BERAMENDI, Justo). Barcelona: Gustavo Gili.
- BEAUVOIR, Simone. (2017). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. (Trad. MUÑOZ GARCÍA, María Antonia). Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith. (2010). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción* (2ª Edición). Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del "sexo"*. (Trad. BIXIO, Alcira). Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, Joseph. (2013). *Diosas: Misterio de lo divino femenino* (4ª Edición). (Trad. SERNA, Cristina). Girona: Atalanta.
- DEBORD, Guy. (2010). *La sociedad del espectáculo*. (1ª Edición). (Trad. PARDO TORIO, José Luis). Valencia: Pre-Textos.
- DE SUTTER, Laurent. (2021). *Narcocapitalismo*. (Trad. MENCOS BOJSTAD, Pelayo). Barcelona: Reservoir Books.
- ENGELS, Friedrich. (2017). *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Madrid: Akal.
- EDELMAN, Lee. (2014). *No al futuro*. (Trad. SÁEZ, Javier, BASCHUCK, Adriana). Barcelona, Madrid. Egales.
- FEDERICI, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Madrid: Traficante de Sueños*.
- FISHER, Mark. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- FREIXAS, Laura. (2015). *El silencio de las madres*. Aresta.
- FRIEDAN, Betty. (2016). *La mística de la feminidad*. (Trad. Martínez Solimán, Magali). Madrid: Cátedra.


- FOUCAULT, Michael. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. (Trad. Goldstein, Víctor). Buenos Aires: Nueva Visión.
- GÁMEZ FUENTES, María José. (2001). El cuerpo materno en la cultura occidental: Una aproximación a diferentes enfoques teóricos. *Dossiers Feministes*. 2001. N.º 5. 13-121.
URL: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102401>.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2016). *Yerma*. (16ª Edición). Madrid: Cátedra.
- HOMER, Sean. (2016). *Jacques Lacan. Una introducción*. Barcelona: Plaza & Valdés.
- JEFFRIES, Stuart. (2018). *Gran Hotel Abismo: Una biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. (Trad. VITIER, José Adrián). Madrid: Turner.
- KAFKA, Frank. (1998). *Carta al padre*. (Trad. GUILLÉN, Sergio). Madrid: Akal.
- MARTÍN, Jay (2008). *Ojos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. (Trad. MARTIN, Francisco López).
- LARRAMBEREBERBOGINO, María. (2020). (Universidad Pública de Navarra. Departamento de Sociología y Trabajo Social). Maternidades en tensión: Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades. *Revista Investigaciones Feministas*. Vol. 11. Núm. 1. DOI: <https://doi.org/10.5209/infe.64007>
- LOOTZ, Eva. (2018) *Tener el azúcar bajo llave*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- MATEOS DE MANUEL, Victoria. (2019). Disidencia *flâneuse*: El placer de la invisibilidad En *Maricorners. Investigaciones queer en la Academia*. (Coord. SÁNCHEZ IBAÑEZ, Miguel, FERNÁNDEZ CANO, Moisés, PÉREZ BERNABEU, Aarón, FERNÁNDEZ DE PABLO, Sergio). Madrid, Barcelona: Egales. 235-267.
- PASCUA CANELO, Marta. (2020). (Universidad de Salamanca). *Amar en tiempos precarios: Permafrost de Eva Baltasar o la nueva 'novela de la crisis'*. *Revista Ímpetu*, n.º 4: *El amor en los tiempos de crisis*. 128-145.
- PRECIADO, Paul Beatriz. (2020). *Testo yonqui*. Barcelona: Anagrama.
- SÓFOCLES (2010). *Edipo Rey*. (Trad. ALAMILLO SANZ, Assela., ROSA LIDA, María). Madrid: Gredos.

SUSURRANTES, EL LUGAR DE ENCUENTRO DEL SUSURRO Y EL TEATRO TRANSMEDIA

SUSURRANTES, THE MEETING PLACE FOR WHISPERING AND TRANSMEDIA THEATER

MARTA SANTIAGO ROMERO
Universidad de Alcalá

rmartsant97@gmail.com

 0009-0009-9081-2355

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 08/11/2023

Resumen

En el presente artículo se analiza la propuesta de teatro transmedia *Susurrantes* (2014-2021), creada por el director franco-uruguayo Sergio Blanco y nacida en el Proyecto Europeo Crossing Stages, liderado por el Aula de las Artes de la Universidad Carlos III con el objetivo de llevar los mitos de la cultura clásica a la Europa contemporánea a través de las artes escénicas. Por medio de este análisis nos acercamos a la figura del transmedia en el territorio performativo y a la convivencia de ámbitos que a menudo parecen distanciados: el teatro, la tecnología y la educación.

Palabras clave: Transmedia, teatro, performance, tecnología, realidad aumentada.

Abstract

In this article we will try to approach transmedia theater and its multiple forms through the analysis of the urban performance *Susurrantes* (2014-2021) created by the French-Uruguayan director Sergio Blanco. This performance emerged in the frame of the “Crossing Stages European Project” led by the Aula de las Artes of the Carlos III University (Madrid) with the aim of bringing the myths of classical culture to the contemporary European scene through the performing arts. Through this analysis we will approach the role of transmedia in the performative field and the coexistence of scopes that often seem distanced from each other, such as theater, technology and education.

Keywords: Transmedia, Theater, Performance, Technology, Augmented Reality.

Aproximación al teatro transmedia

El teatro, como motor de civilización, puede ofrecer un espacio en el que política, ética y filosofía convivan en libertad. Esta creación artística colectiva siempre ha mantenido su independencia (desde su forma, técnica y naturaleza) nutriéndose de los avances técnicos e incorporándolos para mostrar distintas formas teatrales al público frente al que se presenta.

Para aproximarnos al teatro transmedia es imprescindible tener en cuenta la relación que el cine y el teatro han mantenido desde los inicios del origen del cine en el siglo XIX, donde ambas formas de arte estaban intrínsecamente relacionadas. No podemos olvidar que los primeros cineastas de la historia “se limitaban a filmar cuadros en movimiento. La mayoría de ellos, sin provenir del teatro, estaban concebidos como espectáculos escénicos” (Cuesta y San Juan, 2004: 51). El cine heredaba del teatro diferentes convenciones y elementos, como pueden ser la actuación, la narratividad (con elementos propios de la literatura de la que bebía directamente el teatro), la estructura y la puesta en escena. Con el paso del tiempo, ambos seguían conectados por su herencia compartida, pero desarrollaban cada uno su propio lenguaje. Con la llegada de las nuevas tecnologías, en el mundo audiovisual sucedía una clara y profunda transformación en la forma de contar historias. Fue entonces cuando los relatos audiovisuales comienzan a desplegarse y expandirse en distintos fragmentos, por diferentes canales, formatos o textualidad. Con esta evolución, las narrativas podían llegar al público desde distintas vías proponiendo a los espectadores un pacto ficcional distinto al que el mundo estaba acostumbrado. Lo que antes quedaba solamente en la pantalla del cine, comienza a expandir su universo cinematográfico en diferentes formas artísticas y de consumo. Un claro ejemplo podemos encontrarlo en la saga de *Harry Potter*, que pasó del formato papel a la gran pantalla del cine, los videojuegos, el *merchandising*, los parques temáticos, y, desde el año 2016, al escenario con la obra *The Cursed Child*.

Es en el año 2003 cuando Henry Jenkins planea la etiqueta “narrativa transmedia” para estas nuevas formas de creación donde la narrativa del medio es expandida más allá del canal para el que fue concebida y empieza a ser asentada en otras formas de creación posibilitando una mayor expansión de su propio universo. Para Jenkins la narrativa transmedia es aquella que “se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración *transmediática*, cada medio hace lo que se le da mejor” (2008: 101). Jenkins se ha colocado como el mayor referente en la investigación transmedia porque nunca ha dejado de investigar sobre las distintas formas que iban surgiendo a medida que llegan nuevas tecnologías, porque fue el primero en focalizar su línea de investigación en el punto de vista de los usuarios/espectadores (tomemos como ejemplo la propuesta de los conceptos *convergencia cultural* del año 2008 y *convergencia de la participación* en el año 2009) y porque, a raíz de sus investigaciones, muchas industrias se han apropiado del término *transmedia* provocando incluso el surgimiento de roles de creación específicos de este tipo de narrativa, como la figura del productor transmedia (*transmedia producer*). Scolari plantearía una definición más acotada de las narrativas transmediales afirmando que “son historias contadas a lo largo de varios medios. Las historias más significativas tienden a fluir entre una diversidad amplia de medios y plataformas de comunicación” (Scolari, 2015: 53). Un año después, Corona delimitaría aún más la definición de las narrativas transmedia afirmando que una narrativa transmedia “se puede considerar como tal cuando están presentes diferentes lenguajes y diferentes medios” (Corona, 2016: 39).

Como hemos remarcado al inicio, en paralelo a esta revolución en los medios audiovisuales comenzó a desarrollarse un cambio también en la metodología teatral;

podríamos llegar a plantear que el teatro transmedia es una de entre las múltiples ramificaciones que ha propiciado la creación transmedia. En su estructura, podemos encontrar la combinación de elementos teatrales tradicionales con distintas tecnologías digitales como pueden ser las redes sociales, las plataformas *online*, las webs, los espacios de internet interactivos, la realidad virtual... Debido a la innegable capacidad del teatro de mimetizarse con facilidad en el entorno en que se desarrolla, Chiel Kattenbelt considera el teatro como un “hipermedio” capaz de albergar en sí mismo todos los medios (2008) y que se convierte en un espacio de encuentro entre las distintas artes:

When two art or more different art of forms come together a process os theatricalization occurs. This is not only because theatre is able to incorporate all the other art forms, but also because theatre is the *art of the performer* and so constitutes the basic pattern of all the arts (Kattenbelt, 2008: 20).

Si tenemos en cuenta lo planteado por Kattenbelt, el teatro se nos presenta como uno de los medios más capaces de *transmedializarse* y de englobar en el interior de su narrativa diferentes formas de arte sin contaminarlos, idea que también recogen María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes:

El teatro, especialmente a partir de su paradigma escenocéntrico, es estrictamente multimedial, porque es el único medio que puede incorporar los demás sin dañar la especificidad de estos ni su propia especificidad (el teatro en el cine es cine, pero el cine en el teatro es teatro más cine) (Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66).

Asumiendo la definición base de la narrativa transmedia de Jenkins, el teatro transmedia crea, unifica y coordina la experiencia ofrecida en distintos canales de comunicación, hecho que Abuín González describiría como un teatro atravesado por la nueva tecnología: “Ni siquiera la realidad escénica, avalada por siglos de experiencia comunicativa y semiótica muy definida, se ha salvado de este contagio, sin duda porque el teatro siempre ha gustado de desestabilizarse a sí mismo con la incorporación de lo nuevo” (Abuín, 2008: 31).

Si regresamos al primer acercamiento de la narrativa transmedia de Jenkins, él enumera dos características principales: expansión por varios canales e importancia de la participación del público (deja de ser únicamente un espectador). Si transportamos estas propiedades al teatro transmedia, es necesario unirlas a los siete principios narrativos que Pratten describió en el año 2015 para referirse a una “buena arquitectura transmedia”. La articulación de los mismos podría dar lugar a una guía que posibilitaría la validación de la idoneidad narrativa del caso que nos ocupa en las presentes líneas: la ubicuidad, haciendo posible que la narrativa se encuentre en cualquier dispositivo; la persistencia, que haría referencia a una historia que tiene en cuenta la participación del público pero que no lastraría su desarrollo o evolución; la participación, que podría ser en un lugar físico y/o virtual; la personalización, ofreciendo una experiencia única para cada usuario dependiendo de sus decisiones o actividad y que es una característica que está directamente relacionada a la sentencia de Corona al preguntarse cuándo

es transmedia una creación y cuya respuesta implicaría “no solamente analizar los contenidos sino ver qué hace la gente con lo que ve” (Corona, 2016: 36) o con la afirmación de Sánchez-Mesa al tratar de analizar también la figura del espectador de este tipo de narrativas teatrales señalando que el “espectáculo transmedia invita a reflexionar no tanto sobre el propio espectáculo, sus límites, sus componentes como a pensar sobre el espectador” (Sánchez-Mesa, 2019: 225) —; la conexión, referenciando una unión de todas las partes de la narrativa; la inclusión, haciendo referencia a que se tenga en cuenta un público objetivo y se plantee una estrategia en la que solo puedan participar los usuarios de un determinado perfil tecnológico; y la presencia en internet, para hacer posible la existencia de las ya enumeradas características.

Susurrantes, de Sergio Blanco

En el año 2014 Sergio Blanco creó *Susurrantes*, una *performance* urbana que consistía en la intervención en el espacio público a modo de instalación viva:

Once susurrantes sentados en una silla invitan a alguien a sentarse al lado y a susurrarles distintos textos de la lengua española. Textos que van desde Góngora, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Borges, Octavio Paz, Lorca, Machado, Miguel Hernández... La idea es susurrar durante unos minutos textos de la lengua española a quienes quieran sentarse a oírlos. (Crossing Stages, 2015, 0m35s)

Esta acción surge en el seno del proyecto europeo Crossing Stages liderado por el Aula de las Artes, perteneciente al Vicerrectorado de Comunicación y Cultura de la Universidad Carlos III de Madrid, con el objetivo de llevar los mitos de la cultura clásica a la Europa contemporánea a través de las artes escénicas. En *Susurrantes* encontramos lo que Anxo Abuín describe como “la obra de arte ideal”: “Nace de la ronda alternada de las artes (danza, poesía, música, arquitectura, escultura, pintura), conservando sus rasgos propios y, por tanto, eliminando sus límites en un resultado coherente, sintético y autárquico” (Abuín, 2008: 33). Pero, además, cuenta con todos los elementos que harían posible que se categorizara como una creación “transmedia”.

La primera ramificación que encontramos en *Susurrantes* y que es, sin duda, el hilo conductual de todas las demás, es la *performance* propiamente dicha que se presentó en festivales de prestigio en España y fuera de nuestras fronteras. Un total de dieciocho acciones y dieciocho talleres con más de cuatrocientos participantes susurrantes y dos mil espectadores desde el 2014 hasta el 2019. La *performance* de *Susurrantes* se desarrolló en dos fases importantes: el taller y la acción urbana. Los talleres funcionan como un dispositivo comunitario y pedagógico a través del cual la *performance* se convierte en una herramienta pedagógica literaria en institutos y centros de ancianos de distintas comunidades autónomas, acercando las herramientas actorales a cualquier persona (en su mayoría adolescentes de instituto y estudiantes universitarios) que estuviera interesada en la literatura oral. En este sentido, no se buscaba un equipo de actores profesionales, sino de ciudadanos o estudiantes que quisieran participar como *performers*. Nos remitiremos en este punto a la reflexión que realizó Goodman en torno al concepto de arte:

Un objeto puede funcionar como símbolo en determinados momentos y circunstancias, pero no en otros... La piedra en la carretera no es una obra de arte mientras está en la autopista [...], pero en el museo se le dota de significado y su función simbólica cambia. (Goodman, 1997: 13)



Fot. 1. *Susurrantes* conmemoración de Gloria Fuertes, con el IES Emperatriz María de Austria en el campus de Leganés UC3M. Fotografía de Irene Gómez

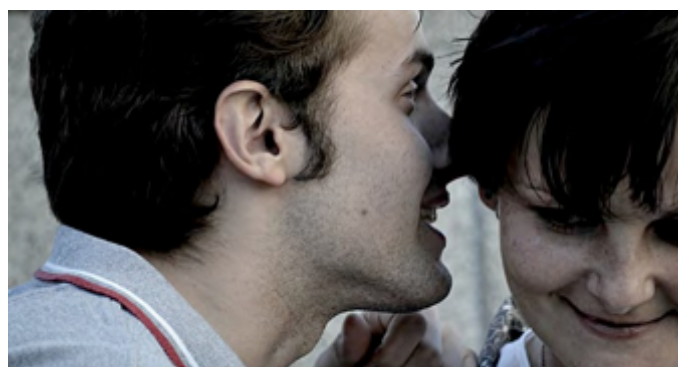
La acción de *Susurrantes* fue sacada del espacio teatral y literario y colocada en un espacio “que no suele ser un lugar para el teatro o para la danza” (Universidad Carlos III, 2016, 0m36s). Una vez se salía de la sala de taller de creación con los textos seleccionados por participantes, estos se desplegaban a lo largo del espacio urbano y creaban un espacio escénico *site specific* denominado *altar* en el que se sentaban y dejaban una silla vacía a todo aquel que pasara y quisiera sentarse. De esta forma, es el propio espectador (oyente, en este caso) el que decide si quiere entrar en el espacio teatral solamente con sentarse en alguna de las sillas vacías (Fig. 1). El altar, que en su definición hace referencia al espacio consagrado en donde el sacerdote celebra el sacrificio ritual, en *Susurrantes* alude al diseño del espacio y a la puesta en escena de los objetos que se integran en la transmisión del poema. A través de este, se crea una relación espacial entre el *performer* y el espectador, que ocupaba espacios distintos en función del altar en que se encontraba (de frente, de espaldas, sentado en el suelo...), y todo elemento que el *performer* utilizaba (prismáticos, cerillas, cuenco con tierra...). Cabe destacar también que algunos de estos elementos podían observarse, manipularse, olerse y degustarse por parte del susurrado durante el poema. El diseño de todos los altares estaba relacionado con el contenido del poema. En esta forma teatral, las calles intervenidas con el dispositivo se convirtieron en un espacio teatral inmersivo, concepto que “se ha usado para definir las piezas de caracteres y naturalezas muy diferentes pero que, de alguna manera, generan un medio o un ambiente dentro del cual el público se sumerge con mayor o menor grado de participación” (Pascual de la Torre, 2021: 49). Al bajar la representación del escenario y colocar a los susurrantes tan cerca de los susurrados se provoca aquello a lo que Grande Rosales aludió al referirse a los cambios que el lenguaje escénico sufrió a lo largo del siglo xx:

El teatro renunció a la misma [especificidad] y estableció una redefinición de la teatralidad como tipo de experiencia negada tanto al cine como a la televisión, la de la presencia real. El teatro del cuerpo como relación interactiva con el público. (Grande Rosales, 2015: 9)

Una vez entendida la estructura arquitectónica de la *performance*, es importante resaltar que los susurrantes decidían en base a su creatividad cómo situar al susurrado y cómo transmitirle el poema. Las formas de teatralidad poética fueron múltiples y los altares creados fueron diferentes en cada *performance* que se hizo. En algún altar se recortaban muñecas a las que el susurrante vestía mientras recitaba; en otro, el poema empezaba en la nuca y se movía de oído a oído; en otro, un poema sobre la fugacidad de la vida duraba el tiempo que tardase en consumirse una cerilla, que representa la fugacidad y brevedad del tiempo; en otro, un susurrante dejaba su brazo a disposición del susurrado para que escribiera lo que quisiera después de escuchar el poema. El oyente espectador que decidiera por voluntad propia participar tendría un corto espacio de tiempo para llevarse consigo doce poemas diferentes con sus doce experiencias particulares. La búsqueda de la implicación y participación activa y experiencia propia del teatro transmedia se hacía latente en cada altar levantado, provocando un encuentro con el otro.

A pesar de que cada acción poética era distinta, todas ellas compartían el mismo medio de transmisión: el susurro. El susurro se abre paso en el bullicio de la calle y se convierte en una forma diferente de habitar el mundo en el mismo instante en que el oyente decide ocupar el espacio de un altar. El altar (acción poética teatral) se constituye como un lugar de resistencia. La práctica del susurro es un método de intervención poética nacido en Francia. Mirta Colángelo (2015) acuñó el término “susurrador” o “ruiseñor” para hacer referencia “al que susurra” (Fig. 2), aunque dichos conceptos proceden directamente del juego de los tubos de cartón que todos alguna vez hemos experimentado en nuestra infancia donde tubos de cartón se convertían en transmisores de mensajes murmurados. En *Susurrantes*, la poesía solo llega al oído del que ha decidido habitar el mundo del susurro:

Cuando susurramos damos lugar a una revalorización de la oralidad representada en un cuerpo que habla por una voz que brota de él. Lo que se transmite con el cuerpo siempre es más fuerte que lo que se transmite por el intelecto. Y la voz, como un espejo corporal, se proyecta más allá del cuerpo... Susurrar es hacer posible una especie de deslizamiento hacia el espacio de lo extraordinario, de la perplejidad, del misterio (Colángelo, 2015: 16-17).



Fot. 2. Susurrantes en Ávila, dentro de las actividades del proyecto *Crossing Stages*.
Fotografía de Alfredo Miralles.

Este encuentro entre el *performer* y el espectador ilustran *in situ* la convergencia de dos artes (teatro y poesía) proporcionando una vivencia única para oyente donde “el poema es internalizado porque pasa no solo por la voz sino también por el cuerpo” (Bonino, 2018:

30). Una vez comprendidos los mecanismos propios de la *performance* planteada por Sergio Blanco, que mezcla la copresencia física en el espacio y tiempo de la audiencia y los *performers*, la transmedialidad irrumpe en la escena expandiendo el espacio escénico por medio de la fotografía y el vídeo. A pesar de que la convivencia en el espacio de los susurrantes y susurrados con cámaras de vídeo que grababan y fotografiaban para dejar un testimonio de lo ocurrido en medios distintos, que posteriormente analizaremos, no es más que una de las características más básicas de las narrativas transmedia. Es importante resaltar en este punto algo ya anotado por Mario de la Torre-Espinosa en su propuesta de análisis del proyecto *Misántropo*: “La cuestión más relevante a nivel teórico es que estas nuevas formas no constituirían [...] teatro propiamente dicho, sino más bien, y a lo sumo, formas de parateatralidad o paratextualidad” (de la Torre, 2019: 367). Recuérdese, en este sentido, la definición aportada de Patrice Pavis del concepto “parateatral”: “Actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, [...] y se sitúa al margen de la institución” (Pavis, 2008: 326).

En *Susurrantes* encontramos un ejemplo de “transmedia expansivo” (término propuesto por Scolari) o “transmedia bola de nieve” planteado por Jan Baetens y Sánchez-Mesa (2017: 9), término que hace referencia a una narrativa transmedia que, a medida que va desarrollándose, va añadiendo nuevos canales de comunicación. Si algo caracteriza los proyectos respaldados y producidos por el Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid es la importancia que se le otorga en todo momento a los desarrollos tecnológicos existentes y al aprovechamiento de su localización (sus despachos y salas de materiales y trabajo se encuentran en el campus tecnológico de la facultad de Leganés), aprovechando, de ese modo, la convergencia entre arte y tecnología. Por una parte, los vídeos y grabaciones de las *performances* de *Susurrantes* fueron propagados a través de los canales de YouTube de la propia universidad y del servicio del Aula de las Artes, así como en los festivales en los que tuvo lugar (Hay Festival, Festival América nos une y Festival Eñe). Estas filmaciones funcionaban como vídeos de presentación y de reflejo de las acciones llevadas a cabo en el ámbito académico, pero también plantearían una forma básica de transmedialidad tal y como apunta Mario de la Torre-Espinosa: “la transmedialidad, cuando hace acto de aparición, suele recurrir a otro tipo de formatos que mediatizan la experiencia y rompen con la inmediatez de la escena, como puede ser el empleo del vídeo” (Torre-Espinosa, 2022: 103).

En el año 2015, al proyecto se incorporó al proyecto el departamento de telemática de la propia universidad creando una aplicación de realidad aumentada para *smartphones* y *tablets* que recibiría el nombre de *Susurrantes 3.0* y que fue ideada por Alfredo Miralles, gestor cultural y artista, y desarrollada por Diego Villarán, ingeniero de sistemas audiovisuales (obsérvese, pues, la participación y colaboración de dos personas que desarrollan sus capacidades en ambientes que parecen opuestos: el arte y la tecnología). Dicha aplicación no está disponible actualmente para nuevas descargas por la obsolescencia digital y las actualizaciones de los sistemas operativos de los teléfonos, pero aún se conservan los diferentes vídeos grabados en las presentaciones que se llevaron a cabo de la misma. Antes de continuar con este punto, es importante tener en cuenta que la experiencia teatral combinada con la tecnología móvil es una de las tendencias más reconocidas dentro de la comunidad artística y de cuya relación ya se ha investigado en el mundo académico:

En el territorio específico de las conexiones entre teatro y cibercultura sigue abierto un debate fascinante sobre los posibles cambios en estos nuevos entornos comunicativos y tecnológicos experimentados por el cuerpo así como de los nuevos modelos y funciones del espectáculo teatral o la performance en el seno de unas sociedades caracterizadas por una complejidad conflictiva y de un campo cultural donde la hibridez y la intermedialidad se hacen más patentes con el concurso de las tecnologías multimedia y las nuevas formas de creación y recepción transmediales. (Sánchez-Mesa, 2015: 96)



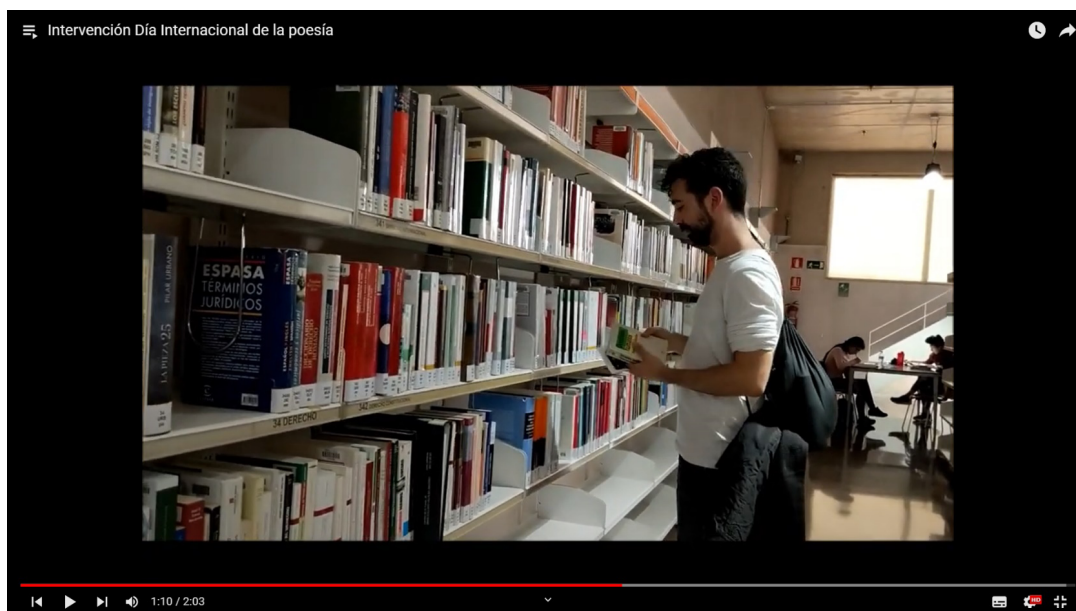
Fot. 3. *Susurrantes 3.0* en el Festival Eñe. Fotografía de Alfredo Miralles

La realidad aumentada ha sido una de las grandes revoluciones tecnológicas de nuestro siglo y permite ver en la pantalla del dispositivo una información digital sobreimpresa a la realidad que captan los sentidos. Podemos ver y escuchar cosas que no están en la vida material. *Susurrantes 3.0* (Fig. 3) jugaba con la idea de las exposiciones fotográficas (fotografías que eran tomadas durante la realización de las *performances* en el espacio urbano): allí donde estuvieran colocadas las fotografías, cada espectador podía acercar su móvil a ellas y escuchar por medio de la realidad aumentada el poema al que estaban conectadas (de alguna forma podríamos decir que a medida que las pantallas aumentaban, el susurro y el mecanismo teatral intrínseco en él seguían expandiéndose). Como los susurros requieren cercanía, el audio solo se convertía en audible cuando el usuario estaba cerca de la imagen, de manera que a medida que el usuario se alejaba, el susurro también. Así, la mezcla de los elementos digitales y artísticos provocaba una “superposición de distintos medios (proyección fílmica, vídeo, diapositivas...) que se añaden a los elementos plásticos y dramáticos habituales” (Sánchez, 1994: 16). Por medio de esta aplicación de realidad aumentada, se conseguía acercar la poesía y dramaturgia al público más joven (aquel que, casi de manera casi natural, sabría utilizar la aplicación y se encontraba más interesado en la tecnología que en el arte), así como superar la tradicional condición física del acto performativo, según la cual actor y el espectador deben estar al mismo tiempo en el mismo lugar.

Cabe señalar que esta idea choca frontalmente con el término “convivio teatral” que plantea Dubatti con respecto a la relación entre tecnología y teatro:

Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc, en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita sustracción territorial de

los cuerpos en el encuentro. [...] Como en la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras *in vitro*, no puede ser enlatado; lo que se enlata en el teatro [...] es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. [...] Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. (Dubatti, 2015: 45)



Fot. 4. Intervención con *Susurrantes 3.0* en las actividades de *WTF Institución de Intermediae Matadero*, en la Biblioteca pública de Usera. Captura del vídeo de Carlos López Carrasco.

Por medio de la tecnología, el teatro trata de expandir sus límites, acceder a la memoria del espacio y escuchar el poema susurrado a través del dispositivo móvil, aunque la *performance* hubiera terminado. La aplicación fue seleccionada por el European Young Award como una de las cien mejores aplicaciones europeas del año 2016, quedando entre las diez finalistas en la categoría de Cultura. Por último, la exposición interactiva llevada a cabo para su presentación fue programada en el Centro Cultural de España en Panamá, en el Liceo Cecioni en Italia y en la Universidad de Liubliana en el mismo año.

Mientras el universo de *Susurrantes* seguía rompiendo sus límites y expandiéndose por las calles, instituciones y edificios de distintas partes del mundo (bien físicamente o a través de la aplicación), el concepto *artivismo* aparecía en el centro de su narrativa con el objeto de crear una nueva orientación en su transmedialidad a partir de la unión de arte y activismo (Fig. 4). Esta forma de reivindicación artística trata de utilizar la resemantización de los espacios y objetos, tal y como apuntan las investigadoras Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey:

Los activistas generan sucesos porque rompen la estructura de capas de la comunicación convencional irrumpiendo en el espacio social para atraer la atención e inocular pensamiento en sus receptores. Lo hacen mediante la emocionalización, mediante la subjetivación, mediante la ruptura y la invasión de los espacios o mediante la adaptación de los medios y los tiempos no artísticos a la expresión artística (Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey, 2018: 13).

En el caso de *Susurrantes*, dicha acción tuvo lugar el día 21 de marzo, Día Internacional de la Poesía, y se enmarcó en el ciclo *What the Fuck Institución* del proyecto “Madrid. Una ciudad, muchos mundos” de *Intermediae Matadero*. Esta acción invisible requirió del uso de la aplicación de realidad aumentada del proyecto transmedia. Así, Alfredo Miralles, gestor cultural y artista, recorrió las distintas bibliotecas municipales de Madrid haciendo “una acción pirata, un hackeo inocente para reivindicar el derecho a la poesía” (Miralles, 2019, 1m13s). A partir de entonces, todas las ediciones de la Constitución Española depositadas en las bibliotecas de Madrid tienen entre sus páginas las fotografías de realidad aumentada y poesía del proyecto *Susurrantes*. Como ya venía siendo habitual, esta acción fue grabada y puesta a disposición por medio de Youtube, dejando una huella de su existencia al alcance de toda persona interesada en ella.

Conclusiones

La *performance* transmedia de *Susurrantes* se erige como un buen ejemplo para analizar distintos aspectos de la creación transmedia. De acuerdo con las características que Jenkins propuso en su inicio (y que otros investigadores han afirmado y ampliado con notoriedad y acierto), *Susurrantes* expande su mundo del susurro poético por diversos canales adaptándose al medio. Las esferas que ocupa son múltiples y variadas, presentando así una estructura diversa, coherente y novedosa. Por una parte, *Susurrantes* tiene una ramificación asentada en la academia, en tanto que se desarrolla en forma de talleres educativos sobre la literatura y el teatro. Dicho canal se expandió a través de distintas universidades e institutos, pero también llegó a realizarse en centros de ancianos para acompañarlos en sus horas de soledad.

Por otra parte, considerada desde el ámbito educativo, *Susurrantes* daba un salto a las calles de distintas ciudades españolas para asentar el susurro poético en la calle, la palabra susurrada se escondía entre el ruido de la ciudad para dar sentido a un mundo literario, teatral y performativo que se desencadenaba fuera de su zona de confort, demostrando que el teatro puede romper sus propios límites y ocupar y llenar espacios que no están pensados para él. Es entonces cuando el vídeo y la fotografía irrumpían en medio de la escena para expandir el universo susurrado por medio de internet. Dichas imágenes no solo actuaban como promotoras de la propia actividad y de los proyectos artísticos del Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid, sino que también se convertían en una creación artística cinematográfica a modo de diario: las imágenes se utilizaron en piezas donde se entrelazan de manera coherente y artística en diversas piezas, a la par que las voces susurradas de los *performers* se escuchan en un primer plano y acompañan al espectador en los siguientes minutos.

Por último, las imágenes fotográficas se convirtieron en el nexo de unión entre el teatro, la poesía y la tecnología. La creación *Susurrantes 3.0* planteó una nueva forma de consumir la *performance* por medio de la realidad aumentada sin necesidad de que espectador y artistas estuvieran en el mismo sitio y en el mismo momento de su consumo. La convivencia de todas estas disciplinas constituye “un componente básico del hecho teatral” (Abuín, 2008: 33). El susurro, la poesía y el teatro se escondían en las fotografías en blanco y negro que a su vez se convertían en susurro, poesía y teatro por medio del dispositivo móvil. La transmedialidad rompe, así, con todas las barreras que hasta hace

unos años separaban las artes de las tecnologías y que provocaban un distanciamiento entre la creatividad y la técnica. La tecnología avanza a pasos rápidos y, al menos por el momento, parecen existir pocos límites a su expansión. Téngase en cuenta que *Susurrantes* comenzó a realizarse en el año 2014 y que era un proyecto muy adelantado en aquel momento en el que la realidad aumentada comenzaba a despuntar y a ser utilizada en diversos campos. En los últimos nueve años, la realidad aumentada utilizada por nuestro objeto de estudio ha ido evolucionando con rapidez llegando a asentarse en áreas industriales, de educación y de entretenimiento. Al par, otras tecnologías, como la inteligencia artificial y la robótica, se han ido desarrollando para cambiar nuestro mundo actual. El teatro, que desde sus inicios muestra una gran capacidad de adaptación al entorno en que se desarrolla (fundamentalmente por su carácter no solo creativo, sino social y político) ha sido capaz de ir incorporando formalmente todas estas innovaciones tecnológicas, erigiéndose, de esta manera, en el medio con más carácter transmediático. Nunca pierde su forma ni contamina aquello que engloba: se anexa, hibrida y experimenta con el único fin de ampliar su poder experiencial. El teatro transmedia es actualmente una realidad que parece seguir encontrando sus propias ramificaciones para transitar el mundo y todos sus espacios, al igual que el susurro se abre paso entre el bullicio como si de una presencia viva se tratase.

Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa*, (17), 29-56.
- ALADRO-VICO, Eva; Jivkova-Semova, Dimitrina; & Bailey, Olga. (2018). Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, (57), 9-18. DOI: <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Aula de las Artes. (2016). *Premios de Excelencia 2016 – Proyecto Susurrantes de Aula de las Artes* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Aula de las Artes. (2017a). *Susurrantes: Día de la Poseía UCM* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Aula de las Artes. (2017b). *Susurrantes: Homenaje a Gloria Fuertes* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Aula de las Artes. (2017c). *Susurrantes: Hay Festival 2017* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Aula de las Artes. (2018). *Susurrantes Hay Festival 2018* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- BONINO, Gabriela. (2018). Adorable puente. La práctica del susurro como mediación poética. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 3(6), 66-82.
- COLÁNGELO, Mirta. (2015). *De susurros y susurradores*. Córdoba: Comunicarte.
- CORONA RODRÍGUEZ, José Manuel. (2016). ¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas. *Icono 14*, 14(1), 30-48. DOI: [ri14.v14i1.919](https://doi.org/10.14111/icono14.v14i1.919)

- CUESTA, Mario; & SAN JUAN, José. (2004). El teatro en el cine mudo: un modelo de análisis. En VERA MÉNDEZ, Juan Domingo; & SÁNCHEZ JORDÁN, Alberto (eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 48-55). Murcia: Universidad de Murcia.
- DUBATTI, Jorge. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9: 44-55.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. (2015). Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4(2), 8-17.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles; & SÁNCHEZ MONTES, María José. (2016). Posibilidades de un teatro transmedia. *Artnodes*, (18), 64-72.
- GOODMAN, Nelson. (1997). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- JENKINS, Henry. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- KATTENBELT, Chiel. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Culture, language and representations*, VI, 19-29.
- MIRALLES, Alfredo. (2018a). *10per10. Susurrantes 3.1 en Milán* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- MIRALLES, Alfredo. (2018b). *Inauguración de Franqueados* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- MIRALLES, Alfredo. (2018c). *Intervención en la exposición Arte y Carne* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- MIRALLES, Alfredo. (2018d). *Ruta guiada con artistas de Franqueados* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- MIRALLES, Alfredo. (2019a). *Intervención Día Internacional de la Poesía. Bibliotecas 1* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- MIRALLES, Alfredo. (2019b). *Intervención Día Internacional de la poesía* [Vídeo]. Universidad Carlos III de Madrid.
- PASCUAL DE LA TORRE, Paula. (2021). La arquitectura del medio en el teatro inmersivo. Reflexión a raíz de las ideas de Juhani Pallasmaa y el trabajo de Gabriela Salvaterra. *Pygmalion*, 13, 49-62.
- PAVICE, Patrice. (2008). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PRATTEN, Robert. (2015). *Gettin Started in transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*. Carolina del Sur: Create Space Independent Publishing Platform.
- SÁNCHEZ, José Antonio. (1994). *Dramaturgias de la complejidad: sobre la génesis de la nueva escritura escénica*. Málaga: Cuadernos del Aula de Teatro, Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ MONTES, María José. (2019). Teatro transmedia: ¿modo o moda? En SÁNCHEZ-MESA, Domingo (coord.), *Narrativas transmediales: las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (221-231). Barcelona: Gedisa.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo. (2015). Los estudios sobre la cibercultura y los new media. Extendiendo el campo de la literatura comparada. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4(2), 79-99.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo; & BAETENS, Jan. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies. *Tropelías*, (27), 6-27.

- SCOLARI, Carlos. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la. (2019). Aproximación al teatro transmedia: *Misántropo*, de teatro Kamikaze. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 365-368. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.731>
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la. (2022). De la remediación al desarrollo transmedial en la escena contemporánea. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 34(7), 94-108. Disponible en: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol34/iss1/7>
- VALIENTE, Pedro; & GÓMEZ, Irene. (2015). *Whisperers | Urban Action, Madrid* [Vídeo]. Crossing Stages.

NOTAS SUeltas SOBRE EL “APROPIACIONISMO CRÍTICO” DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
NOTES ON JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ’S
“CRITICAL APPROPRIATIONISM”

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA
UNED

lardelrio@santander.uned.es

 0000-0003-1127-7200

Recibido: 11/11/2023

Aceptado: 18/11/2023

Resumen

Este artículo ahonda en la propuesta apropiacionista del teórico de la literatura y escritor Javier García Rodríguez. El apropiacionismo nos anima a repensar nociones centrales en los estudios literarios, como la de canon, originalidad o intención autorial. En su aplicación al género académico, hace evidente la compleja red de convenciones sobre la que construimos el conocimiento humanístico. Así, mediante el humor y el extrañamiento, la obra de García Rodríguez pone en cuestión los métodos clásicos de la investigación universitaria y sugiere nuevos caminos, entre lo literario y lo crítico, para renovar el modo en que teorizamos sobre la ficción.

Palabras clave: teoría literaria, apropiacionismo, teoría de la ficción, humor, extrañamiento, Javier García Rodríguez.

Abstract

This article aims to explore appropriation as an esthetical response used by literary critic and writer Javier García Rodríguez. Appropriationism invites us to reconsider nuclear Literary Studies notions, such as canon, originality, or authorial intention. When applied to academic genres, it shows the complex web of conventions upon which we build humanistic knowledge. Thus, through humor and defamiliarization, García Rodríguez’s work questions the traditional methods of university research and suggests new paths – between the literary and the critical fields – to update how we theorize about fiction.

Keywords: Literary Theory, Appropriationism, Fiction Theory, Humor, Defamiliarization, Javier García Rodríguez.

La belleza es una cualidad consustancialmente asociada al arte de sorprender.
Guillermo Lorenzo ,De la música minúscula.

En este artículo proponemos investigar una de las muchas líneas estéticas que componen el programa de *criticaficción* (Del Río Castañeda, 2017) o *crítica creativa* (Mora, 2018) del profesor universitario, investigador y escritor Javier García Rodríguez.¹ Nos interesa explorar en particular una faceta poco frecuente dentro de la crítica literaria española, que se sitúa entre el análisis teórico y la creación literaria, y que el propio autor ha denominado “apropiacionismo crítico”. Aludiremos a dos ejemplos publicados en 2016 y 2022 para explicar la poética que esconden y sus implicaciones tanto epistemológicas como estrictamente teóricas.

Para ello, vamos a comenzar deteniéndonos brevemente en las características particulares del apropiacionismo como técnica artística. No es lugar para realizar una historia completa del concepto, por lo que simplemente señalaremos algunos rasgos relevantes a la hora de enfrentarnos a nuestro objeto de estudio. Después, ahondaremos en el peculiar método de trabajo teórico-literario de JGR, mezcla de lo lírico, lo analítico y lo divulgativo. Por último, recurriremos a la misma estrategia propuesta por este autor para intentar iluminar –*decir y mostrar* a un mismo tiempo– sus ventajas poéticas y científicas.

El trozo de la calle entre la obra de arte: apropiacionismo y rebeldía

Es bien sabido que el apropiacionismo –en una definición un tanto general: insertar elementos convencionalmente no-artísticos dentro de una obra de arte o en un contexto propio del arte– es una técnica que solo en tiempos recientes, y con muchas reticencias, ha sido aceptada dentro del canon occidental. Gracias a las vanguardias históricas, con el *collage* de Picasso (*Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912) y los *ready-mades* de Duchamp (*Rueda de bicicleta*, 1913) como predecesores notables, el apropiacionismo se ha granjeado una posición más o menos estable tras muchas décadas de desarrollo y asentamiento, ante una crítica no siempre interesada en bromas dadaístas y otros experimentos alejados de la tradición realista, figurativa o “evidentemente” política y comprometida.

Esa distancia entre crítica y apropiacionismo es, hasta cierto punto, comprensible. Al fin y al cabo, las técnicas del apropiacionismo afectan íntimamente como mínimo a tres de los criterios con que la historia de Occidente ha definido lo artístico: la obra, el canon (entendido como contexto de recepción) y el autor. En otras palabras: es una estrategia que busca contradecir o cuestionar las herramientas habituales de los investigadores y reseñistas.²

¹ En adelante también JGR, siglas que, como bien se ha señalado (Gutiérrez Valencia, 2018; en prensa), son una firma de artista, un autor implícito en sí mismas.

² Al poner en duda los pilares sobre los que se sostiene la tradición académica, no solo se aleja del gusto experto sino que también lo desafía. La respuesta natural ante tal ataque, por parte de la élite que difunde y salvaguarda estos valores, es la de rebajar la importancia del apropiacionismo y tacharlo como algo externo al mundo del arte.

Veamos brevemente cómo afecta a esos tres criterios. Una de las principales maneras de actuar de la apropiación es retorcer lo que corrientemente entendemos como “producto estético”: cuestionar lo que solemos definir como obra de arte. Para ello, esta práctica engarzada en la posmodernidad, epítome de la cita, la alusión y el plagio, muchas veces juega a girarse y mirar su alrededor: no importa tanto el objeto en sí, la “obra”, la forma intrínseca e inmanente, como el espacio institucional que el objeto habita. Ante un cuadro apropiacionista, por ejemplo, los aspectos del trazo, el color, la perspectiva, el *sfumato*, la gestualidad, la composición... quedan relegados a un segundo plano ante el hecho mismo de referir al cuadro símbolo del Renacimiento. No nos fijamos en los detalles de la *Gioconda* “vandalizada” por Duchamp como nos fijamos en los detalles de la *Gioconda* de Leonardo.

Esto no quiere decir que lo formal sea intrascendente. Que, en su variante más conocida, se pinte exactamente un bigote y una perilla y que se añada “L. H. O. O. Q.” son rasgos fundamentales para apreciar la obra con hondura. Que Duchamp utilizase la fotografía en vez de la pintura también es un dato interesante. Y que el tamaño de la obra vanguardista sea el de una postal resulta muy significativo. Pero queda claro que todos estos datos en primer lugar apelan a –o piden manifiestamente ser interpretados desde– el contexto del mundo del arte: las normas, tendencias, costumbres... que controlan, moldean y, en cierta medida, naturalizan qué es arte y qué no (Martín Prada, 2001: 7, 12, 25-26).

En síntesis, si al disfrutar a Leonardo podemos “pasar por alto” los detalles históricos y contextuales en relación con la pintura (dónde se expone el lienzo, por ejemplo), al disfrutar a Duchamp estos detalles se nos aparecen casi como parte de la obra. Los prejuicios con que valoramos el arte, con que justificamos que la *Gioconda* esté colgada en el Louvre y otros muchos cuadros de la época no, emergen a la superficie gracias a la burla duchampiana. Tomamos conciencia de las dinámicas museísticas, económicas, académicas, turísticas, etcétera, que giran en torno a lo que, de otro modo, tal vez nos habría parecido una simple pintura. Así, los límites de la obra de arte quedan emborronados. *L. H. O. O. Q.* es mucho más que una fotografía: es, ante todo, una referencia crítica, y su contenido se difumina y entremezcla con lo que está fuera de ella.³ El conceptualizar el apropiacionismo desde esta óptica nos obliga a romper con el tópico de obra de arte como objeto cerrado sobre sí mismo, eterno, universal, *acabado*. En realidad, no es más que una *mutación*, un cambio con respecto a algo anterior, una meseta –dirían, quizá, Deleuze y Guattari (2002)– dentro del sistema tendente al infinito que es el rizoma.

El canon es el segundo principio clásico que el apropiacionismo ha puesto en tela de juicio. No solo porque, como acabamos de comprobar, este tipo de actividad estética critica las jerarquías aristocráticas con que se ha valorado lo museístico, sino,

³ Fernández Mallo ha explicado con precisión este fenómeno mediante el concepto (reapropiado de la termodinámica) de *magnitud intensiva*: “será realmente un apropiacionismo activo y generador de formas nuevas cuando las partes introducidas generen diferencias de intensidad” (2020: 96). El apropiacionismo busca tomar una entidad ya existente y añadirle algo. Consideraremos esa adición como artística cuando provoque “corriente”, cuando mueva los significados de la entidad primera y los desplace hacia nuevos sentidos.

también, porque se erige en el *continuum* de la vida y el arte. Tomar lo mundano – es decir, lo no-artístico– y hacerlo (pasar por) sí-artístico,⁴ a veces encajándolo dentro de un artefacto más grande, a veces simplemente recontextualizándolo en un entorno museístico o performativo mediante lo paratextual, implicaba romper la última barrera: el objeto artístico dejaba de tener esencia, un núcleo semántico que lo definiera como algo inherentemente distinto del resto de cosas del mundo.⁵

Desde Duchamp y Elsa von Freytag, de pronto, todo se volvió susceptible de elevarse a la categoría de lo sublime. También lo aparentemente cotidiano y pedestre (recordemos la lata de sopa de Warhol). Y, de alguna manera, todo se volvió susceptible de derrumbarse y esparcirse por la bajeza de lo cotidiano (también las grandes pinturas y las grandes esculturas clásicas).

Algo parecido puede decirse del tercer polo de lo artístico: la autoría, con su subsiguiente carga de destreza técnica, de oficio. El salto que existe entre el trabajo individual, *intencionado*, y la realidad en su forma más bruta y natural, indeterminada o incluso vulgar, conllevó una crisis en la concepción de la creación poética que provenía por lo menos de Platón –con el artista inspirado por los dioses, según el *Ion*–, que se mantuvo durante el clasicismo –apoyado sobre el equilibrio horaciano del *ars* y la *techné*– y que perduró más allá del siglo xix con la figura del genio –el hombre diferenciado de la masa por una sensibilidad y gusto especiales, subjetivamente excelsos y de expresión única–. Los “-ismos” (con la apropiación como herramienta nuclear) también trataron de problematizar, entre muchos otros, este dogma estético.⁶

Puede decirse, en definitiva, que el apropiacionismo ayudó a la toma de conciencia de la ideología estética prevanguardia: tanto en lo referente a retóricas sociales-institucionales, como a lo tocante al fondo y la forma de la obra de arte y al papel del artista creador. Ante los envites surrealistas, dadaístas, futuristas... de principios de siglo xx, el canon empezaba a desmoronarse, las funciones de las instituciones archivísticas y de preservación del patrimonio eran puestas en duda (Groys, 2016: 10), la tradición perdía su fuerza, la élite abandonaba su superioridad cultural... Y la teoría estética entraba en crisis.

Pero aquí no estamos interesados en cuestionar el papel de los museos, en investigar la variedad inherente a lo artístico o en pronunciar una loa a favor del Texto por el Texto a la manera de Barthes (1994a). Solo queremos destacar el papel anticánónico y

⁴ Una idea explorada en la época de las Vanguardias, aunque con menor desarrollo que en autores posteriores como muestra Boris Groys (2016). Ya Shklovski (1992:60) escribía sentencias como la siguiente: “La literatura vive expandiéndose sobre la no literatura”. Sin duda, su definición de la *desautomatización* –concepto central en la poética del formalismo ruso– camina en la misma línea de las magnitudes intensivas de Fernández Mallo.

⁵ Si bien no estamos demasiado de acuerdo con la propuesta esencialista que propone en su artículo, el concepto *ontología débil* de Rodríguez Posada (2021) nos parece muy oportuno para el presente análisis de no-literatura (académica).

⁶ Hemos de admitir que en la actualidad perdura la idea de que entender al Autor, pese a su muerte proclamada por Barthes y a su descomposición en función social propuesta por Foucault, todavía es requisito fundamental para entender mejor la obra. La genialidad aún es, sobre todo entre usuarios inexpertos pero también entre gran parte de la comunidad universitaria, un criterio definitorio de lo artístico. Así se perpetúa en los libros de texto y en muchos manuales de historia de la literatura, de raíces biografistas en su mayoría.

comprometido consustancial a la apropiación, o al menos a esta “primera” apropiación. En su crítica contra el sistema vigente, dio visibilidad a lo invisibilizado: cuestionó aquello asumido como normal. El gesto rebelde de la apropiación funde nociones escindidas, obliga a repensar las fronteras y borra los límites habituales para volverlos a dibujar en otro orden y con otras formas.

Contra Aristóteles vivíamos mejor: apropiacionismo y universidad

Cabría pensar que, un siglo después de Duchamp, el apropiacionismo en el arte, excepto en casos muy concretos, ha perdido su capacidad de generar sorpresa y, en consecuencia, ha atenuado su potencial estético y antisistema. Pero el apropiacionismo *en otros espacios* todavía puede resultar chocante y, por tanto, creativo y renovador. Si, decíamos, es una estrategia que juega a contrastar con los contextos y los marcos de pensamiento más férreos e inamovibles, parece evidente que brillará más en aquellos lugares donde no se le espera. Ámbitos muy ordenados, institucionalizados y aparentemente seguros. Áreas donde el apropiacionismo nunca ha sido frecuente. Así, el interés de la propuesta de JGR, según veremos, reside en haber incluido esta práctica en el recinto de lo académico.

Este enlace entre el museo y el artículo revisado por pares ciegos, entre el lugar donde la gente de la calle se relaciona con el arte consagrado y el lugar donde los expertos más selectos prueban relaciones con el arte que está por consagrarse (y aquí *prueban* guarda su doble sentido: las comprueban, las certifican, y las ensayan, experimentan con ellas), esconde varios aspectos relevantes que merecen ser anotados. Como es evidente, ambos espacios coinciden en su tema: el museo y la academia se definen por el objeto que atesoran o investigan, que es la obra de arte. Pero al mismo tiempo se dan algunas diferencias importantes, que hemos de exponer para entender con mayor detalle los efectos del apropiacionismo académico.

Por un lado, en el museo es el artista quien actúa; en la academia, en cambio, es el no-artista por definición, el que queda *fuera* del arte y mira desde una perspectiva distanciada, quien toma la pluma. Así, cuando el profesor universitario decide actuar como Duchamp (o como un artista pop o...), está asumiendo un papel que tradicionalmente le ha sido negado por oposición: pasa de ser un observador pasivo a ser un creador activo. De este modo, el apropiacionismo en la academia arrastra la reivindicación de repensar los límites de lo estético a la manera en que lo hicieron las Vanguardias Históricas (¿es el objeto de la calle arte potencial?), pero en un terreno muy concreto (¿es el ensayo teórico literatura potencial?), explotando sus detalles particulares.⁷ Esto lo explicaremos con algo más de profundidad en el siguiente apartado.

⁷ Resulta imprescindible entender que el apropiacionismo, como cualquier técnica, práctica, género, formato..., no funciona siempre exactamente igual: cada obra apropiacionista presenta unas características particulares que han de ser analizadas individualmente en un ejercicio de close reading. Los textos de JGR no pueden parecerse a otros textos teóricos apropiacionistas cualesquiera: no usan las mismas palabras, no toman la misma realidad bruta, no están reubicados en el mismo contexto, no generan el mismo autor implícito, no exigen el mismo lector implícito... Por tanto, su “mensaje” tampoco puede ser exactamente el mismo.

Por otro lado, quien disfruta del museo es, en un sentido ideal, toda la ciudadanía; sin embargo, la academia produce un objeto de alcance muy limitado, al que solo suelen acceder receptores expertos (otros académicos, artistas, élites culturales). Por ello, la decisión de llevar un fragmento de “calle” a las alturas institucionales de la universidad también supone revelar el carácter teórico de lo coloquial. El hecho de que el grueso de la población no maneje con soltura el léxico técnico no quiere decir ni mucho menos que no tenga unos criterios y unas intuiciones estéticas de gran valor, eso que McLaughing (1997) llamaba *teoría vernácula*. En las pequeñas reflexiones cotidianas, en la manera en que las personas sin estudios específicos sobre humanidades consumen, disfrutan, piensan y hablan sobre las obras de arte, es fácil encontrar ideas productivas en el terreno teórico. Y es importante que no se caiga aquí en el paternalismo: no pensamos en ideas sueltas, inconscientes, que el académico ha de recoger con su oído entrenado y pulir con terminología precisa para encauzarlas dentro de las direcciones de publicación de una revista de cuartil uno. Creemos honestamente que el papel de la calle es mucho más fundamental: ha de ser el termómetro de la academia, el síntoma de que nuestra labor tiene algún sentido. Para empezar, porque es donde se comprueba que las ideas nuevas y aceptadas en las universidades (también los pronósticos y los avances hacia innovaciones y mejoras) *efectivamente* han llegado a la sociedad; y para seguir, porque es allí donde hemos de validar nuestras teorías, donde la realidad acepta o no aquellas hipótesis que tan fáciles son de defender en papel, pero que no siempre encajan con el ritmo mundano.⁸

Así, el apropiacionismo (en su origen, una línea que unía arte con cotidianeidad), cuando es llevado a la academia, despliega un perfil peculiar que transforma la raya en triángulo. Al doble eje inicial hemos de añadir una nueva relación arte-teoría y cotidianeidad-teoría. Pone sobre la mesa una nueva manera de entender la teoría, ni tan aséptica, objetiva, científica, pasiva (la teoría flirtea con el arte); ni tan elevada, culta, paternalista (la teoría también nace en las calles). Es hora de admitir que los límites del pensamiento teórico están mucho más diluidos por entre el resto de actividades de nuestra vida de lo que podría parecer, y que sus ideas pueden presentarse bajo aspectos estéticos y con efectos que solo pueden ser descritos (y por ende analizados, interpretados, disfrutados) como estéticos.

Pero aceptarlo es solo el primer paso. Al igual que no se pudo crear arte igual antes que después de Duchamp, la teoría también ha de marcar una ruptura después de estas reflexiones. Aceptadas las premisas críticas del apropiacionismo, nos veremos obligados a cambiar nuestras herramientas teóricas y a modificar nuestros objetivos y metas. E, incluso, nuestras instituciones.

Mi teoría es un poema: la criticaficción de JGR

Dado que existen otros estudios monográficos que intentan explicar, en términos más generales, la compleja propuesta de Javier García Rodríguez, varios citados en el

⁸ Además, existe igualmente una influencia en dirección opuesta: los intereses de la calle también deciden en qué se investiga. El investigador es incapaz de abstraerse del hecho de que vive en la calle como cualquier otra persona y, por más que sepa que lo tiene y los atenúe, no puede dejar de sufrir muchos de los prejuicios que sufre el resto de la sociedad.

presente texto, no vamos a detenernos aquí en un análisis pormenorizado de toda su obra. Consideramos más relevante destacar únicamente aquellos aspectos distintivos que se ven enfatizados en la práctica apropiacionista universitaria.⁹

Gran parte de la obra de JGR, y creemos que aquí la palabra *obra* es especialmente adecuada, se ha planteado en la misma línea que acabamos de describir: encontrar arte en la calle, encontrar la teoría en la calle, encontrar calle en el arte y la teoría, encontrar teoría en el arte, encontrar arte en la teoría. Para ello, se ha optado por buscar modos de escritura que no se amoldan a las fórmulas habituales de la academia. Según hemos comentado, esa creatividad a la hora de hacer teoría literaria y crítica sugiere otra manera de entender el papel del arte, la labor del teórico y, en general, la razón de ser de todo el sistema cultural que organiza, salvaguarda y “da esplendor” a los valores que hoy asociamos con lo estético (o en otras palabras: que desplaza, oculta y ensombrece aquellos valores diferentes o contrapuestos).

De todas las prácticas, el apropiacionismo crítico –el texto cotidiano leído como teórico: el urinario en el museo– responde a una intención lúdica e incluso humorística. Se busca en primer lugar la sorpresa, el extrañamiento; y de este modo se intenta favorecer, tal y como se solicita al comienzo de los dos textos apropiacionistas que aquí vamos a trabajar,¹⁰ una actitud abierta y activa por parte del lector:

Se propone que en un ejercicio de analogía y de interpretación “oblicua” y, por qué no, lúdica, este texto sea leído como una referencia a los contenidos básicos de la serie *Los Soprano*. Durante el proceso deben ir llenándose los huecos de indeterminación que el lector encuentre a su paso para hacer proyecciones de sentido más allá del sentido literal. (García Rodríguez, 2022a: 69)

Señalemos algunas cosas de esta nota de advertencia, que aparece casi idénticamente en los dos textos que conforman nuestro corpus. Primero, detengámonos en la idea tomada de Iser (1987) de “llenar huecos”: la exigencia de un lector activo,

⁹ Merece la pena anotar que el apropiacionismo ha sido señalado como uno de los rasgos característicos de la generación, grupo o corriente *afterpop* o *nocillera* (entre otros muchos lugares, por ejemplo, en Gómez Trueba, 2018), con la que, de una u otra manera, se relaciona JGR. Sirva su *novella*, titulada *Mutatis mutandis: hacia una hermenéutica transficcional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o «nocilla, qué merendilla»)*, del año 2009 y reeditada (2017a) en un volumen de “ensayos” (otro gesto de recontextualización), como prueba de ello.

¹⁰ En la actualidad, JGR ha publicado dos textos académicos claramente adscritos a este “género” o “práctica”. El primero, titulado “LYRICA® (patología y tratamiento)”, fue incluido en la revista de la Universidad Autónoma de Madrid –es importante subrayar el espacio institucional– *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, en el año 2016. (Más adelante, fue republicado en el mencionado libro *Literatura con paradiña*, 2017a). El segundo, más reciente, constituye un capítulo del libro *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión*, editado por Eolas y menoslobos (2022a), bajo el título “La belleza de la violencia”. (Aunque el tema tratado ya aparece en un trabajo anterior, *En realidad, ficciones*, 2017b). Podría añadirse, más sugerido que expuesto, la alusión al artículo de mecánica “Alucinante viaje al centro de un impacto en el parabrisas” incluido en un capítulo de libro, “*Fragmento mori...*” (2022b), donde se insertan fotografías de escaparates. Y es muy probable que queden todavía bastantes fragmentos y oraciones reapropiadas sin incluir aquí. En el terreno de lo (tradicionalmente considerado) literario, los ejemplos proliferan todavía más; pero ese es un asunto distinto del que no cabe ocuparse en el presente trabajo.

también aplicada al mundo universitario. Lo mismo que una obra de arte no se puede observar o leer con vagancia, de manera despistada o somnolienta (o por lo menos estamos seguros de que la obra de arte no va a ser disfrutada igual de bien bajo esos condicionantes), también es empobrecedor que el texto teórico sea leído con cierta prisa y sin demasiado entusiasmo, pensando a veces más en encontrar una cita útil o en llegar a una conclusión resumida que en descubrir cuáles son los elementos narrativo-argumentativos concretos mediante los que se desarrolla el pensamiento del autor o la autora. Cuando leemos los textos de JGR tenemos que indagar, profundizar, reflexionar activamente, buscar las sugerencias y detenernos en las connotaciones. Y tenemos, también, que añadir de nosotros mismos, de nuestro bagaje personal, porque la teoría también es un complemento a la manera de leer individual de cada uno.

En segundo lugar, la alusión a lo lúdico incide en un tipo de recepción mucho más liviano. La comicidad y el juego consiguen rebajar el tono en ocasiones demasiado altisonante de la literatura de investigación. Precisamente hemos mencionado cómo hay una distancia entre usuarios expertos e inexpertos, y esta diferencia muchas veces ha sido reforzada desde un sentimiento de clase (cultural) que culmina en un elitismo sin sentido ni justificación real.¹¹ La inclusión del humor –una estrategia muy típica en el JGR escritor y en el JGR académico, si es que son dos y no uno solo– ofrece otras posibilidades, acepta una mirada más amable y entretenida. Entiende, incluso, que un texto académico puede ser agradable y gustoso de leer.

Además, también es importante que lo cómico derive en la apertura hermenéutica de la obra. La comedia se sitúa entre lo literal y lo irónico, lo dicho y lo contrario a lo dicho. Se toma muy en serio su tema, porque ha decidido hablar de ello –y sabemos desde Grice (1975) que ese gesto exige nuestra cooperación comunicativa–, y al mismo tiempo se lo toma a broma. Están inundados de una “indeterminación semántica” (Calles Hidalgo, 2018: 181). Sin duda, el humor aquí supone una reivindicación de la ambigüedad interpretativa de la teoría: un recordatorio de que los textos, incluso los aparentemente científicos, analíticos, objetivos..., no son nunca rectos. Más bien permiten ser leídos de forma *oblicua*, por utilizar un término del propio JGR.¹²

Y todos estos rasgos, recordemos, no han de aplicarse solo a estos dos textos. Al borrar fronteras y difuminar géneros, al hacer hincapié en cómo estamos leyendo algo aparentemente no teórico y, al mismo tiempo, en cómo estamos leyendo algo que sí es teórico, se nos llama la atención sobre posibles ideas escondidas en otros discursos habituales. El carácter lúdico no desentona con la escritura universitaria:

¹¹ Ya señaló Bourdieu (2010: 70) que *l'art pour l'art*, la rama más elitista del arte (más hermética, más lejana de ese arte imbricado en otros rituales del día a día), cumplió la función de dignificar al grupo social de los artistas ante una situación de pobreza económica que los distanciaba de las clases altas. Los bohemios responden a los burgueses con capital cultural, ya que no tienen otro tipo de riqueza con la que destacar.

¹² Hay también una idea mucho más retorcida y maliciosa detrás de esta ambigüedad (la cara negativa): dándole la vuelta a las obras apropiacionistas de este autor, puede entrecerse una crítica a la supuesta altura y pertinencia de los escritos académicos. Quizá algunos de ellos son tan interesantes y tan afinados como lo son las opiniones en un blog cualquiera de varios usuarios que han comprado (o eso dicen) una depiladora láser, tal y como aparecen en “La belleza de la violencia”. Hemos de reconocer que el mundo académico a veces se siente algo así: un círculo muy pequeño de personas hablando de nuestras cosas de la mejor manera en que somos capaces, sin mayor impacto fuera de la selecta reunión.

deberíamos disfrutar leyendo artículos de investigación y estar abiertos a su ambigüedad interpretativa. Al mismo tiempo, el discurso (teórico) de la calle resulta no ser tan sencillo como podía parecer: la multiplicidad de lecturas y el resquicio de lo cómico son también connaturales a los elementos corrientes, a las conversaciones cotidianas.

Cuando en “LYRICA® (patología y tratamiento)” –texto que también comienza con una nota al pie muy similar a la ya citada– JGR se apropia de un prospecto médico, nos pide que tengamos en cuenta los textos que no están pensados siquiera para leer con detenimiento, escritos con letra pequeña, enterrados entre tecnicismos químicos y que apelan a mundos alternativos (posibles efectos secundarios). Incluso en los discursos más rígidos, limitados por las normativas europeas y nacionales del medicamento, es posible hallar poesía. Algo parecido, en otro campo lingüístico-social, sucede con “La belleza de la violencia”: el *poème trouvé* (reformulamos la expresión de Cussen, 2013: 17) husmea por los foros de internet para encontrar entre faltas ortográficas y de coherencia un nuevo sentido, o muchos nuevos sentidos. Lo que solemos considerar escritura burocratizada o baja estilística es aquí otra forma de desviación literaria o extrañamiento estético.

Pero quizá lo más importante de todo esto es que García Rodríguez no solamente teoriza, sino que decide imprimirlo sobre el papel. Ese es posiblemente el gesto clave de JGR. No solo propone atacar el sistema establecido: lo ataca *de facto*, retorciéndolo, buscándole las cosquillas y poniendo un pie a cada lado del abismo (fuera y dentro, en un equilibrio arriesgado). JGR lo *dice* sin cortapisas en sus textos más académicos¹³ y, al mismo tiempo, lo *demuestra* en proceso, busca activamente otras formas y otras vías de expresión –y así también otros contenidos y otros marcos de pensamiento– en textos más alejados del estilo académico, pero no menos incisivos y profundos en su componente teórico. Este es el paso extra que requiere la teoría: no quedarse (si se me permite la repetición) en la teoría, pasar a la práctica. Avanzar hacia una escritura “repulsiva”, paródica, satírica, contaminada, simbólica y frágil (Sánchez Ungidos, 2021: 19), que termine cuestionando, en el fondo, su propia epistemología.¹⁴ Se intenta de este modo recuperar y *aplicar* el modo de entender la investigación que ya había defendido Barthes: la escritura teórica como constante rebeldía antisistema y *antidoxática*, que se revuelve contra sus principios nada más estos se asientan y acomodan. “¿Y qué es la teoría? No es ni una abstracción, ni una generalización, ni una especulación, sino una reflexividad” (Barthes, 1994b: 211).

¹³ Con, por ejemplo, aseveraciones como la siguiente: “Hay, a mi juicio, un ensañamiento en el sostenimiento acrítico del *storytelling* teórico” (García Rodríguez, 2020: 24). Es decir, existe una tendencia por parte de los investigadores a confiar en cierto tipo de relato conformista, y casi en utilizarlos como estrategia de márketing dentro de un mundo tan institucionalizado y determinado por lo económico-laboral-burocrático como es la universidad.

¹⁴ Y el viaje es de ida y vuelta: “Lo que propone García Rodríguez, por tanto, es (re)construir la dimensión estética de la teoría trasladada a la literatura, o sea, de revalorizar la dimensión estética de la propia literatura, trasladada también a la teoría” (Sánchez Ungidos, 2021: 24).

Una vanguardia *mutatis mutandis*: ser original en la segunda revolución

Hay un aspecto importante que todavía nos queda por comentar. Es posible que no haya pasado desapercibida la alusión, un par de párrafos atrás, a los conceptos *desviación* y *extrañamiento*. Remiten a principios del siglo xx, al tiempo, precisamente, del desarrollo de las Vanguardias Históricas. A su lado también han aparecido las pretensiones *antidoxáticas* de Barthes –que tan bien supo aplicar hace ya medio siglo– y otros nombres y nociones de la teoría, tal vez más recientes, pero igualmente conocidos (y con esto queremos decir: consagrados, no novedosos). Una pregunta que nos parecería natural a estas alturas podría ser la siguiente: ¿qué ventajas ofrece *ahora* la vuelta a una rebeldía ya formulada y, de alguna manera, ya llevada a cabo? Dado el puñetazo en la mesa, hecha la revolución, ¿para qué seguir con la recontextualización de textos de la calle a la academia? ¿Por qué aquella iniciativa no se dio por terminada en sus comienzos, con “LYRICA® (patología y tratamiento)” ? ¿No es la repetición de la vanguardia –“La belleza de la violencia” incluida– un gesto, en el fondo, de conservadurismo?

Creemos que una clave para disolver esta paradoja la aporta Fernández Mallo al explicar cómo el apropiacionismo, más allá de una técnica de choque, incluye, en su grado mínimo, todo descubrimiento humano. La creatividad, según este autor, no radica en encontrar la otredad. Al contrario: la creatividad supone una recolocación de aquello que ya poseemos: “descubrir es, literalmente, *hacer* un descubrimiento, construirlo” (2020: 84). No es quitar un velo, sino generar nuevas correspondencias. Todo gesto poético esconde una novedad, una nueva manera de organizar lo previamente conocido. Huelga aclarar, por tanto, que la propuesta de JGR no es idéntica a otras propuestas anteriores. Jamás podría, incluso –o precisamente– en un caso como el apropiacionismo.

Además de la importancia de tomar cada obra en particular, hay una segunda razón por la que el apropiacionismo puede mantenerse como práctica legítima dentro de la teoría próxima, por mucho que esto la aboque a cierta estandarización, institucionalización, homologación... en apariencia contradictoria: la obra apropiacionista funciona como *recordatorio* necesario de que las ideas que hemos venido defendiendo hasta el momento todavía no han sido admitidas como plenamente válidas, no son populares entre expertos e inexpertos de la teoría. Si así fuese, simplemente estas obras carecerían de sentido, de *punch* lírico, cómico o artístico.

Como tercer argumento, también hay que admitir que el apropiacionismo es una metodología útil que puede contribuir y *complementar* otros marcos epistemológicos. Es decir, que Duchamp no niega a Leonardo, sino que lo enriquece. Que JGR no anula la eficacia del medicamento LYRICA®, sino que lo dota de un doble sentido acumulado.

Así, el apropiacionismo no se agota en el movimiento rebelde, sino que propone una forma no-lógica o paralógica (que no equivale a ilógica) de entender la realidad cultural y su estudio que va mucho más allá del *shock* inicial e histórico de los años diez, veinte y treinta del siglo pasado. Nadie pone en duda que todavía hoy las vanguardias son legibles, comprensibles, interesantes y, en muchas ocasiones incluso retadoras. Puede

considerarse ya que el arte pop se ha asimilado en el sistema de las galerías y ferias (un fenómeno, por otra parte, que sigue generando interesantísimas hipótesis sobre el funcionamiento de la figura autorial, el horizonte de expectativas o la didáctica de la estética, entre muchos otros conceptos teóricos), pero eso no significa que Warhol haya perdido su potencial significativo. Todavía se escribe sobre él y su obra, si es que es posible diferenciarlos entre sí, y ambos permiten reinterpretaciones sugerentes desde la contemporaneidad.

Quizás, entonces, el problema radique en cómo entender la provocación. La provocación no puede equivaler, al menos en este contexto, a la originalidad (a la originalidad radical, de raíz, absoluta, que sabemos que no existe).¹⁵ La provocación tampoco puede ser limitada a un gesto: es una técnica que *incita* ciertos tipos de recepción y que se activa en el justo momento de la lectura, aquella que no se satisface con lo literal o lo sencillo. Recordemos que la apropiación construye nuevas relaciones, y que eso implica construir nuevos “huecos de indeterminación”. El apropiacionismo nos despierta, nos anima a pensar, nos hace sentir la experiencia estética en primer plano, tal vez hasta nos recuerda interpretaciones pasadas: su fuerza significativa no se desinfla.

Belleza (y) crítica: un análisis de la figura artística-teórica de JGR y su apropiacionismo

Llegados a este punto, surge indudablemente una ambigüedad epistemológica. La descripción más o menos académica que se está llevando a cabo en estas páginas responde sin duda al tipo de estudio que quizá García Rodríguez no critica en su totalidad, pero que seguro que cuestiona en parte. Por supuesto, sugerir que existen otros acercamientos teóricos a la actividad creativa, se entienda lo que se entienda por esta actividad, se mezcle con lo que se mezcle, no impide continuar manteniendo las herramientas que tan útiles nos han sido hasta la actualidad. Pero parece más interesante, y casi diríamos que más coherente, estudiar académicamente las ideas metodológicas de JGR empleando *también* las ideas metodológicas sobre la academia propuestas por el mismo JGR. Así las cosas, es momento de analizar el corpus desde sus mismos términos, aunque mediante nuestras posibilidades particulares. Incluimos a continuación un acto apropiacionista más o menos análogo al que plantea JGR recuperando, recontextualizando y publicando sin comentarios ni glosas en una revista académica algunos fragmentos de texto no académicos pero que vibran por simpatía con la firma del autor implícito.

Ahora bien, ya dijimos que no pueden existir dos gestos exactamente idénticos. A diferencia de JGR, que subraya el carácter azaroso de sus hallazgos, nosotros vamos a convertir el apropiacionismo en una mecánica de trabajo con el fin intencionado de provocar desvíos interpretativos. Vamos a forzar el extrañamiento y a incitar a la lectura oblicua, al lado de otros tipos de lectura más analíticos y tradicionales.

¹⁵ La posmodernidad ha hecho bandera del tópico: todo está dicho, todo está escrito, la originalidad no existe (y, sin embargo, seguimos escribiendo y leyendo, creando). Este artículo no tiene la pretensión de entrar a analizar el complejo debate de la libertad creadora y la originalidad, pero merece la pena recomendar los estudios de Aparicio Maydeu (por ejemplo, 2013) al respecto.

La pluralidad de resultados que arroja Google al escribir “JGR” nos indica, antes que nada, que estamos ante un objeto de estudio –por así decir– con muchas facetas, difícil de entender en su conjunto. Parte del trabajo del artista –en el caso apropiacionista, tal vez el más importante y prácticamente el único, junto con la selección del nuevo espacio de difusión y todo lo que tiene que ver con generar una imagen autorial y erigir un horizonte de expectativas diferente del cotidiano mediante paratextos más o menos cercanos a la obra en sí– consiste en seleccionar qué realidad bruta volcar sobre el nuevo contexto. En un intento de mantener la heterogeneidad que propone el motor de búsqueda y, también, de no eludir las contradicciones e incoherencias con las que nos hemos topado, se ha optado por incluir distintos fragmentos de varias páginas web.¹⁶ Al fin y al cabo, ya señalamos cómo una de las particularidades de García Rodríguez en general y del apropiacionismo crítico en particular es la de no solo participar, sino también enmarañar y solapar distintos ámbitos que la tradición cultural-administrativa ha mantenido aislados en compartimentos estancos.

Tal y como ha decidido hacer en sus apropiaciones críticas García Rodríguez, se ha optado por respetar la ortografía, la sintaxis y la puntuación de los textos. Esperamos que resulten significativos –o al menos que generen una actitud animada a encontrar lo significativo en lo ordinario– y que ilustren, en todos los sentidos, tanto al autor JGR profesor-investigador-teórico-poeta-ensayista-narrador (y que no se entiendan estos adjetivos linealmente, sino entremezclados, juntos y revueltos) como la herramienta útil para el estudio del arte en su vertiente teórica que es el apropiacionismo crítico.

JGR Arquitectura

<https://certificadodeeficienciaenergetica.com/profesional/33642>

Rapidez en la realización del trabajo y honorarios económicos. 23 años de experiencia en edificación. Flexibilidad de horarios, incluso fines de semana, también en tarde y primeras horas de la noche. Una vez hemos contactado, giro visita al inmueble, lo antes posible, para la toma de datos. En el mismo día o al día siguiente máximo, redacto el certificado y mando borrador al cliente. Realizo a continuación el registro telemático en la Dirección General de Industria. Una vez obtenida la etiqueta de calificación, y efectuado el pago por parte del cliente, le remite el certificado completo + la etiqueta.

JGR de Ariel, World Standard Compressors

<https://es.arielcorp.com/compressors/compressor-landing-page/jgr.html>

El JGR es un compresor reciprocante separable de tamaño medio. El JGR es un compresor que puede utilizarse para proyectos de recolección de gas en pozos de tamaño moderado. De fácil adaptación para el Paquetizador ya que funciona de forma eficiente tanto con motores eléctricos como con motores de gas natural.

El JGR se ofrece en configuraciones de hasta 860 BHP y se considera fundamental en yacimientos petrolíferos en pozos de recolección convencionales y como compresores base para recolección distribuida.

¹⁶ Cada fragmento viene precedido por un título informativo y el enlace a la página web de procedencia. Todos ellos fueron revisados por última vez el 27 de septiembre de 2023.

JGR Horse Transport –

<https://www.jgr-horsetransport.com/quien-somos/jgr/>

Cada historia de cualquier empresa ecuestre exitosa se esconde detrás a un verdadero amante de los caballos. En el caso de Javier Gualdo Romero su pasión por los animales en especial por los caballos empezó desde muy pequeño. Nacido en una familia humilde con pocos recursos supo desde bien pequeño cuál era su sentido de vida. Sus primeros contactos fueron en una hípica cercana a la vivienda estival de la familia. A los 16 años, acabo sus estudios y supo inmediatamente lo que quería hacer.

Comenzó a estudiar y a formarse en las antiguas cuadras de la remonta en hospitalet [sic] del Llobregat, el antiguo deposito [sic] de sementales de la yeguada Militar, tras su paso estuvo en varios centros montando. Cuando cumplió 18 años y pudo comprarse su primer coche y su primer remolque empezó de forma particular a llevar los caballos de sus amigos a concursos, ferias.. [sic] Descubrió que podía [sic] disfrutar de los caballos de otra forma que no solo era montar.

Javier tiene varios años de experiencia en el transporte de caballos, sus inicios fueron en el 2013. Actualmente ha visitado más de 10 países transportando caballos. Él siempre comenta que gracias a los caballos ha podido conocer lugares que nunca podría haber visto y que *“Nunca tendré suficientes palabras de agradecimiento hacia los caballos por darme esta oportunidad en la vida”*.

Cita de Terry Pratchett encontrada en la página web de JGR carpintería –

<https://jgrcarpinteria.es/>

„Vosotros los humanos sois expertos en pasar cosas por alto. Estáis casi ciegos y casi sordos. Miráis a un árbol y veis... un árbol sin más, una hierba rígida. No veis su historia, no sentís el bombeo de la savia, no oís a cada insecto de la corteza, no sentís la química de las hojas, no distinguís sus cien tonos de verde, los minúsculos movimientos con los que sigue al sol, el sutil crecimiento de la madera...”

Coda

Dicho esto, merece la pena preguntarse cuál es la diferencia entre la primera parte de este artículo y la segunda, entre aquella redactada y estructurada respetando las convenciones académicas y aquella montada mediante la apropiación. Si se piensa con detenimiento, pronto se llegará a la conclusión de que ambas recurren a estrategias muy parecidas: hay discurso en ambas, hay citas tomadas de aquí y de allá, que nosotros volcamos en nuestro objeto de estudio (un objeto que nació, quizá –o quizá no, qué importa– sin ser consciente de la existencia de esas citas, con independencia de las teorías elaboradas previamente o por venir que pudieran tratar de analizarlo y explicarlo).

Esas citas, hay que destacarlo, no estaban pensadas para comentar los textos de JGR. En uno y otro caso, tanto cuando citamos a Barthes como cuando nos referimos a Gualdo Romero, amante de los caballos, estamos forzando una relación entre dos entes. Porque no podemos hablar sin recurrir a esa distancia: no es posible nombrar la realidad en sí, y por ende hemos de recurrir a signos más o menos concretos, más o menos difusos, en su poder referencial. Iguales son la reducida *separación que une* a JGR y Barthes y el ¿enorme abismo? abierto entre el escritor y el cuidador de equinos. El contexto comunicativo se encarga de todo lo demás: nos confirma, en virtud del principio de cooperación de Grice, que esa relación es significativa, relevante.

La diferencia entre la primera y la segunda parte de este estudio, así, no es una diferencia cualitativa sino *cuantitativa*. Sostenidas ambas bajo la promesa de sentido –la intención comunicativa inherente al mismo escribir y publicar–, una es más convencional, más directa, posiblemente más “sencilla” de leer; otra es más abrupta, más indirecta y seguramente exige al lector una actitud más activa. De ahí que Fernández Mallo acabe describiendo el apropiacionismo no como una técnica rara, distinta, otra, sino como una técnica semejante a las tradicionales y canónicas, aunque “autoconsciente”: “pretendidamente, no oculta sus materiales de construcción y de uso, sus referentes de inspiración no sólo están a la vista sino que son en sí mismos la obra o parte de la obra” (2020: 212-213).

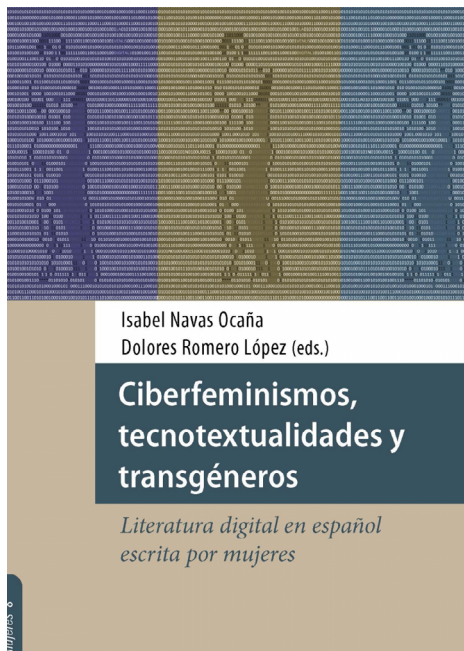
La violencia de la práctica apropiacionista reside, pues, en poner de manifiesto los dogmas aceptados en torno al mito de la creación (el genio demiúrgico, la inspiración romantizada, la producción *ex novo*...). La realidad es mucho más sucia. Toda creación es, en parte, robo, plagio, cita, deformación y copia imperfecta. También en la lírica, y también en la teoría.

Referencias bibliográficas

- APARICIO MAYDEU, Javier. (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición contemporánea*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland. (1994a). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (73-82). Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1994b). La extranjera. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (211-214). Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre. (2010). Sociología de la percepción estética. En BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (65-84). Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALLES HIDALGO, Jara. (2018). Literatura con paradiña. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, (15), 179-183.
- CUSSEN, Felipe. (2013). Versos sueltos, lugares comunes, poemas encontrados. *Acta Literaria*, (46), 9-19.
- DELEUZE, Gilles; & GUATTARI, Félix. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.


- DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro. (2017). Entre mutantes y académicos: la criticaficción de García Rodríguez. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1), 268-272.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. (2020). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2009). *Mutatis mutandis: hacia una hermenéutica transficcional de las narrativas mutantes: de Propp al afterpop (o «nocilla, qué merendilla»)*. Zaragoza: Eclipsados.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2016). LYRICA® (patología y tratamiento). *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (0), 110-120.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017a). *Literatura con paradiña. Hacia una lógica de la razón crítica*. Salamanca: Delirio.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017b). *En realidad ficciones*. Oviedo: Septem.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2020). Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (ed.). *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría* (9-25). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2022a). La belleza de la violencia. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión* (69-73). León: Eolas y menoslobos.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2022b). *Fragmento mori: la parte por el todo y la (posible) falacia de la continuidad narrativa*. En GÓMEZ TRUEBA, Teresa; & VENZON, Ruben (eds.). *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea* (337-353). Berlín: Peter Lang.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. (2018). *Collage, trash art o ready made: la práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo xxi*. En MOZO MARTÍN, Borja; Sorina SIMION, Dora; & STANCU, Melani (eds.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción* (113-126). Bucarest: Ars Docendi.
- GRICE, H. P. (1975). Logic and Conversation. En Peter Cole & Jerry Morgan (eds.). *Syntax and Semantics 3: Speech Acts* (41-58). Nueva York: New York Academic Press.
- GROYS, Boris. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina. (2018). Javier García Rodríguez, un homo sampler con estilete crítico. *El Cuaderno*. En línea: <https://elcuadernodigital.com/2018/01/05/en-realidad-ficciones/>.
- GUTIÉRREZVALENCIA, Cristina (en prensa). Margin-alt: el ethos periférico y los márgenes a propósito de Javier García Rodríguez. *Esferas Literarias*, (6).
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- LORENZO, Guillermo. (2022). *De la música minúscula*. León: Eolas y menoslobos.
- MARTÍN PRADA, Juan. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- MCLAUGHING, Thomas. (1997). *Street Smarts and Critical Theory. Listening to the Vernacular*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MORA, Vicente Luis. (2018). Crítica creativa. *Diario de lecturas* (22 de julio). En línea: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/07/la-critica-creativa.html>.

- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo. (2021). No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo. *Rilce*, 37(3), 1173-1203.
- SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo. (2021). "Fricciones académicas". La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez. *Castilla*, (12), 1-28.
- SHKLOVSKI, VIKTOR. (1992). Carta a Tynianov. En VOLEK, Emil (ed.). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria* (59-61). Madrid: Fundamentos.



RESEÑA DE / REVIEW OF
Navas Ocaña, Isabel y Romero López,
Dolores (eds.) (2023). *Ciberfeminismos,
tecnotextualidades y transgéneros. Literatura
digital en español escrita por mujeres*. Almería,
Madrid: Editorial Universidad de Almería
(Edual), Ediciones Complutense. ISBN 978-84-
669-3795-5. 395 pp.

JAVIER SOTO ZARAGOZA
Universidad de Almería
javiersoto@ual.es

 0000-0002-1191-8947
Recibido: 28/04/2023
Aceptado: 20/05/2023

La razón de ser del volumen colectivo *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres* reside, según explican sus coordinadoras, en la coincidencia temporal entre el innegable impulso que la literatura digital ha experimentado en los últimos tiempos y una nueva ola feminista, cuya conjunción posibilita hablar de un “giro digital en femenino” (p. 13) que bien podría emplearse como resumen de la problemática en torno a la cual giran los estudios que integran este libro. En el apartado introductorio, Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López -las coordinadoras del volumen- se ocupan de presentar este punto de partida y de contextualizar la obra en un marco investigador sobre la literatura digital, la literatura digital hispánica y la literatura digital hispánica escrita por mujeres, ámbito este último al que se restringen los estudios que componen el libro, a excepción del primero.

El total de dieciséis contribuciones -todas escritas o coescritas por mujeres- se distribuye en cuatro secciones. La primera, “Cartografías transatlánticas”, se abre con el trabajo de Maya Zalbidea Paniagua titulado “Sobre la colección International Electronic Literature by Women Authors (1986-2021) en el ELMCIP” en el que su autora examina la producción de mujeres tanto en español como en otras lenguas y proporciona con ello una perspectiva diacrónica que parte de los años ochenta y llega hasta la literatura digital producida en los años de la COVID-19. Al no tratarse de un panorama restringido a una nación o lengua, el estudio permite ubicar en el contexto internacional la producción de autoras en español, que es la que adquiere el protagonismo en los capítulos siguientes. A este trabajo le sigue el de Ana Cuquerella Jiménez-Díaz “La voz de las mujeres en E-Lit: del hipertexto al algoritmo”, que tiene como objetivo “reflejar cómo la voz de las mujeres ha estado siempre representada a lo largo de la historia de la literatura digital, en este caso producida en español, a través de sus diferentes generaciones” (p. 56).

Cuquerella Jiménez-Díaz propone la existencia de tres generaciones y plantea ubicar el tiempo presente en el inicio de una cuarta, marcada por la inteligencia artificial como máquina creadora. El tercer estudio de esta sección es el de María Isabel Morales Sánchez, “Materialidades textuales y poética digital. Reelaboraciones y reescrituras en la creación femenina”, que se aproxima a los temas de la lengua, la oralidad y la memoria en las obras de Belén Gache, María Mencía, Alex Saum y Lidia Bocanegra a partir de la observación en ellas de los conceptos de la poética de la reescritura, el reciclaje y la remediación y de las nuevas formas de literatura -amplificada o expandida, transmedia y enriquecida- que se generan con su aplicación. Continúa Claudia Kozak, que en “Reescrituras femeninas en el dominio digital. Cartografías, genealogías y lecturas latinoamericanas” dibuja primero un estado de la cuestión sobre las creadoras de obras digitales latinoamericanas para después analizar específicamente *Epithelia*, de Mariela Yeregui, y *Mi tía abuela*, de Frida Robles. Por último, Thea Pitman cierra la sección con “Una lectura ‘cuidadosa’ de la literatura electrónica de mujeres latinas y latinoamericanas”, un trabajo que centra su atención en “la narración/creación de comunidades de cuidado no heteronormativas y no blancas” (pp. 130-131) a través del estudio de blogs y videojuegos concretos que le permiten poner de manifiesto distintas reflexiones y reivindicaciones éticas.

La segunda sección del libro lleva por título “Con voz propia” y es, quizás, la más interesante, por cuanto la integran trabajos en los que cuatro autoras, tres de ellas pertenecientes también al ámbito académico, reflexionan sobre sus propias obras. Abre la sección Belén Gache con “Mary Shelly, Ada Lovelace y yo”, un repaso por su trayectoria literaria que sirve además de ejercicio de (auto)comparatismo. La segunda autora en abordar su propia obra es la poeta María Mencía, que presenta en “El proyecto *Voces invisibles. Mujeres víctimas del conflicto colombiano*” un trabajo de arte digital interactivo coordinado por ella pero en el que participa un numeroso equipo de investigadoras y que tuvo como objetivo la construcción de la memoria a través de talleres de co-creación llevados a cabo con mujeres víctimas del conflicto armado colombiano. Por su parte, el capítulo de Tina Escaja, “*Mar y virus: propuesta oleatoria de una realidad mitigada o: ‘Esto (no) es un Poem@ CAPTCHA*””, retoma el discurso de ingreso de su autora en la Academia Norteamericana de la Lengua Española y una instalación física ampliada digitalmente sobre la COVID-19 para promover la reflexión en torno al estrechamiento de los vínculos entre el ser humano y la tecnología durante la pandemia. Cierra la sección Alex Saum con “*Corporal y corporativa: sobre Corporate Poetry* de Alex Saum”, donde comenta un proyecto poético-de nuevo, con la COVID-19 como telón de fondo basado en la relación entre el cuerpo y las plataformas digitales corporativas, que son inevitablemente capitalistas. Como subrayan las coordinadoras del volumen, “lo que convierte en muy sugerente la propuesta de Alex Saum es el hecho de que los poemas se esparcen y coleccionan datos de usuarios que se reutilizan con fines poéticos” (p. 22).

La tercera sección, “Las voces de la crítica”, devuelve el testigo a esta, que es ahora la que reflexiona sobre las obras de las cuatro autoras anteriores. La primera en hacerlo es Gioconda Marún, que en “Belén Gache: ruptura canónica y revolución semiótica” interpreta algunas obras de Gache, presta especial atención a cómo su lenguaje conecta con las innovaciones lingüísticas que ensayaron las vanguardias y destaca cómo su obra se caracteriza por una semioticidad disruptiva con el concepto clásico de literatura y, por extensión, con su canon. El capítulo siguiente, “Polifonía y memoria como base de

la poética de María Mencía”, lo firma Yolanda de Gregorio Robledo, que acomete un primer estudio de la poética de Mencía, de la que explica su contexto e influencias, su evolución, los principios por los que se rige y las características que la definen. También sobre la obra de Mencía trata el estudio de Laura Lozano Marín, de título “Ciberpoesía y exilio en *El Winnipeg: el poema que cruzó el Atlántico* de María Mencía”; aunque en este caso Marín, tras un epígrafe contextual, centra su atención en un ciberpoema concreto de Mencía radicalmente atravesado por el tema del exilio. El siguiente capítulo, “La poesía digital en España: de la videopoesía a la producción código-*oleatoria* de Tina Escaja”, lo firma María Teresa Vilariño Picos, que divide su trabajo en dos partes: una destinada a reflexionar sobre la poesía digital, que propone reubicar a partir del estudio de sus rasgos semióticos; y otra dedicada a la poesía digital en España, con especial atención a la videopoesía y la poesía código, razón por la que destaca la obra de Escaja, conspicua cultivadora de estos subgéneros. Termina esta sección con Miriam Borham Puyal y Daniel Escandell Montiel, que en “Escrituras insumisas: obra multimodal y reivindicación del yo (femenino) en @alexsaum” abordan la obra de Alex Saum a partir de un poema multimodal y de la observación de tres ejes: “la exploración de los géneros literarios y las formas, y su subversión; el diálogo intercultural e intralingüístico en su producción; y los aspectos diferenciales de su obra como creadora e investigadora desde el punto de vista de la crítica feminista” (p. 319).

La cuarta y última sección, “Las autoras y sus lectoras. El fenómeno fan en la red”, la integran solo dos capítulos. En el primero de ellos, “La narrativa contemporánea y las redes sociales: Megan Maxwell y sus guerreras”, Azahara Sánchez Martínez atiende a las condiciones de emisión y recepción de la literatura digital y se centra en especial en la obra de Megan Maxwell, en cómo las distintas redes sociales han favorecido su creación y difusión y en el importante papel que la comunidad *fan* juega en ella. Finaliza Liao Liang con “Entre autoras y lectoras: el poder de las comunidades virtuales en Wattpad”, un estudio que se ocupa del papel que juegan las plataformas digitales en la producción literaria y de la libertad que posibilita la inexistencia de intermediarios entre autor y lector en estos espacios, lo que le permite reflexionar sobre la idoneidad de plataformas como Wattpad para la difusión de la voz femenina.


Tras la introducción y las cuatro secciones, el volumen concluye con las biobibliografías de sus autores. Quizás podría señalarse la falta de una bibliografía selecta o esencial sobre un tema tan específico y también minoritario en los estudios literarios como es la literatura digital escrita por mujeres, aunque bien es cierto que las referencias bibliográficas de la introducción y los distintos capítulos cumplen facsimilarmente esta función. No cabe duda, en cualquier caso, de que *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres* es un volumen imprescindible para una aproximación radicalmente actual a unas manifestaciones literarias que se abordan desde prismas diversos pero manteniendo siempre un hilo conductor que permite una vista de conjunto sobre un objeto de estudio tan heterogéneo y mudable como interesante.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Viñas Piquer, David, (ed.) (2023). *La teoría en la ficción literaria española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana. ISBN 978-84-9192-382-4. 197 pp.

GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Murcia
gilberto@um.es

 0000-0002-4239-2909
Recibido: 20/10/2023
Aceptado: 10/04/2023

David Viñas, el editor de este excelente libro, preludea con su presentación la evolución de unas miradas lúcidas en torno a ese nuevo territorio que aún configura sus contornos y relieves. Se trata de una región *híbrida* o *mutante*, nacida del cruce (explícito o no) entre el quehacer de la ficción y la Teoría (y no exclusivamente la teoría literaria), de cuyas particulares realizaciones rinden cuenta escritores y artistas del panorama literario español contemporáneo. Se verá en este libro, como podrá comprobarse – sobre todo a partir de esta idea de *conquista* que propone Viñas –, una rigurosa reflexión en torno a los *juegos* inter y metadiscursivos, herederos en gran medida de los embates críticos de la posmodernidad, que bien pueden evidenciar o agazapar estrategias paródicas o irónicas, pero que, en todo caso, suponen intentos muy variados de innovación en los modos, perspectivas y contenidos de la Teoría fundidos con la representación ficcional. De hecho, la pregunta propuesta por el mismo Viñas, en cómo ha sido o está siendo posible ese “viaje de la Teoría hacia la literatura” materializado en la incorporación en “la textualidad misma de las obras” (2022: 9), es respondida por él y por los trabajos de los ocho investigadores que constituyen este volumen. Tales aproximaciones, distribuidas en tres secciones y con estilos e intereses muy diversos, confluyen reflexivamente en esa poética que fusiona ficción y Teoría y vislumbran con el corpus ficcional y artístico un panorama bastante amplio que revelan posturas e interpretaciones de calado artístico, ético o político.

La primera sección recoge dos artículos vinculados a la inserción, reflexión y puesta en funcionamiento de la Teoría en los textos narrativos. Así, el primero de ellos, “La deriva de la metaficción historiográfica a la luz del diálogo intergeneracional: historia pop, desmemoria y posmemoria en la novela española contemporánea”, a cargo de Álex

Matas Pons, estudia la contraposición teórica entre la concepción de la Memoria (sobre todo la de memoria colectiva y la memoria individual) frente a una noción de Historia y de la *revisión* historiográfica que discurre por la novela española reciente. Comparando dos recorridos estéticos metaficcionales distintos: *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas y *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz, se indaga, por un lado, en los mecanismos de apropiación narrativa del historicismo tradicional que en el caso de Cercas, se encuentra embebido del discurso histórico oficial, reconocido o legitimado y, por otro, en el carácter distintivo de las estrategias de recreación histórica que, según la perspectiva de Sanz, inscribiría una posmemoria que gravita en el relato de las historias compartidas o heredadas donde perviven fragmentos de recuerdos, imágenes, vestigios o trozos subjetivos y al margen de la historia oficial.

Por su parte, el artículo de Guillermo Sánchez Ungidos, “Free F(r)iction: deslizamientos teóricos en la narrativa de Vicente Luis Mora”, examina las complejas posibilidades de la creación y la teorización, a partir de la abundante narrativa de este autor cordobés, cuyo interés reside precisamente no en la simple intercalación o intervención de lo teórico en lo ficcional, sino en la procuración de una *síntesis* entre conocimiento teórico y la creación literaria. En tal fusión permea o se desliza dinámicamente una suerte de revisión epistemológica y también un examen de los “procesos productivos” que conciernen al acto de escribir, de teorizar, de conformar lo literario y, por ende, de leer o interpretar -con una actitud irónica posmoderna- las consideraciones de una propuesta hermenéutica sobre la propia creación ficcional.

En la segunda sección que versa sobre la Teoría en la poesía, se inicia con el trabajo de Virginia Trueba Mira: “La práctica de la Teoría de la práctica (la propuesta poética de María Salgado)”. En él se razona esa revocación de la oposición convencional entre teoría y práctica, lo implica una vez más la emergencia o “el desafío”, que diría David Viñas (2022: 20), de una fundición entre el saber teórico y, en este caso, la experiencia lírica. Y ello se comprende de manera notoria con el tratamiento de la particular obra de María Salgado, cuya poética lírica es ya de por sí de carácter teórico, al tiempo que su teoría, resulta evidentemente una promoción de lo poético. Tal síntesis comportaría una dimensión política, sobre todo en la obra *Hacia un ruido* que emerge como posibilidad de *intervención* reflexiva en el mundo. De este modo, el *analirismo* – término con el que Salgado interpela con sus creaciones – propone una función crítica que contraviene o impugna los cauces esperables de lo literario y revitaliza el marco de recepción de lo político. De esa postura arranca esencialmente la idea de las cajas poemáticas en el *collage* de *Hacia un ruido*, contenedoras de un desmantelamiento de la unidad autoral y una especulación y crítica de las actitudes y las palabras manoseadas de la cultura capitalista.

En este mismo orden de la crítica política, Alfredo Saldaña presenta al inicio de su artículo “La bala (crítica) de la teoría (poética)” la histórica pugnacidad en el discurrir de la filosofía y la poesía, para reflexionar cómo, desde realizaciones poemáticas distintas, se opera activamente un cuestionamiento crítico, una subversión reflexiva en los modelos dominantes del “cómo vivimos” -que argüiría Martha Nussbaum- conectado con el *papel* ético de lo literario. Ese encuentro se hace posible en tanto que poesía y Teoría comparten “ese componente crítico y revolucionario, político e histórico basado en la transformación de la escritura, el sentido de la vida” (2022: 40). Saldaña avanza,

se aventura más allá del territorio filopoético propuesto por María Zambrano y muestra con esos trazos definidos todo un mapa en que la poesía se pronuncia con la voz de la filosofía.

El artículo “El inconsciente teórico: por una arqueología de la contemporaneidad crítica” de Max Hidalgo Nácher, desgrana una reflexión sobre las relaciones históricas entre las creaciones poéticas españolas y latinoamericanas y su vinculación problemática con la crítica literaria y la teoría. Tal reflexión cita la polémica suscitada por las declaraciones de Antonio Gamoneda sobre Mario Benetti y los criterios de selección de autores en la publicación de *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*. Hidalgo estudia cómo cierto corpus de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX se acerca a la gestación del *poema crítico*, como innovación *mallarmeana*, en cuya materialización lírica se introducen perspectivas de teorización y reflexión crítica. Muchas de esas revueltas críticas del quehacer poético no terminarían de abrazar teorías contemporáneas vigentes en la época, y otras en cambio se verán sofocadas o reprimidas por el peso del carácter historicista, tradicional e institucional de la crítica literaria española de entonces.

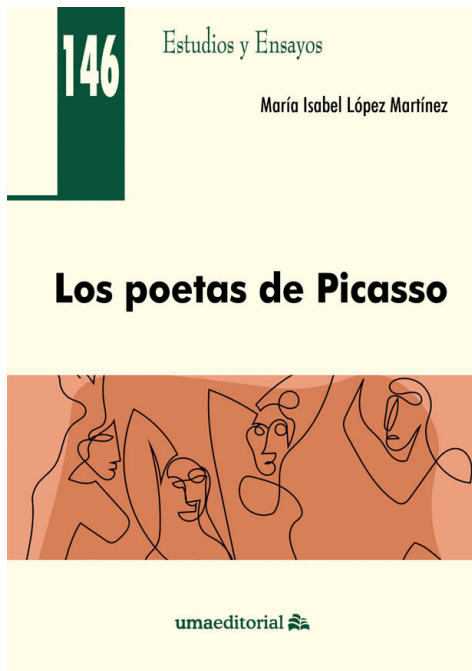
La última sección recoge tres trabajos que abordan asuntos múltiples sobre la Teoría en las Artes Escénicas. El primero de ellos se inicia de forma brillante con el estudio de Anxo Abuín González, “Necropolítica y estéticas petrosexorraciales: Calixto Bleito, *Los persas*”. Aquí se concreta una exploración de la poética de la representación escénica contemporánea bastante singular que, en el caso de Bleito, surgiría desde la problematización autorial y desbordante en la *paralaje* (o las múltiples perspectivas en torno al mismo objeto teatral) o en la disolución de fronteras entre *autor* teatral y *director de escena*. Así, el carácter de “resignificación”, re-contextualización o re-creación de sentidos en torno obras escénicas adaptadas y, por tanto, consabidas, clásicas u operísticas, le otorgan un sentido político a las configuraciones éticas y estéticas que procuran la violencia trágica, vinculadas directamente a una estética “petrosexorracial” marcada, según Paul Preciado, por el dominio económico y bélico en torno al capitalismo petrolero, por la crisis climática, por la dominación de los cuerpos y por la liquidación de las diferencias.

En el trabajo “El teatro breve contemporáneo y su deuda con la teoría dramática de Bertolt Brecht” Juan Carlos Pueo Domínguez analiza la producción *renovada* de una dramaturgia de carácter textual que, con ciertas incidencias en teatro performativo, se enlazan directamente a un desmantelamiento *parcial* de las concepciones de mimesis e identificación aristotélicas. Se trata de una vuelta a los postulados brechtianos, a esa herencia teórica, en que la refutación de la ilusión de realidad o la gestación del distanciamiento exploran territorios a partir de un teatro breve, fulmíneo. Para ello el autor realiza una fotografía panorámica de estas experimentaciones, captando las imágenes de las últimas obras brevísimas españolas que redimensionan en circuitos no comerciales o marginales un impulso importante en la renovación del teatro español.

Finalmente, el estudio de Paula Juanpere Dunyó, “Dora García: entre la práctica y la especulación teórica”, promueve una reflexión en torno a la “obra artística” de la Premio Nacional de las Artes Plásticas 2021 – Dora García. Esta artista precisamente desmantela la concepción plástica del *objeto* de la contemplación artística, desmaterializándolo hasta el punto de hacerlo desaparecer en un excursu, en un *fundido teórico-plástico*-

escénico, dispuesto en materiales, estrategias performativas o aparatos de reflexión crítica. Ese *vacío material de la obra* que difumina los límites entre la investigación “teórica” y su indagación “práctica” demandaría no solo una implicación dinámica del espectador, sino -por encima de todo- un proceso de especulación compartida que lógicamente acentúa posicionamientos artísticos, éticos y políticos.


Este es, en trazos muy generales, el volumen que recoge un tratamiento profundo de los rasgos, búsquedas, exploraciones y perspectivas en torno a ese viaje de la Teoría en la ficción. Este libro supone, sin lugar a dudas, una apertura lúcida de investigaciones que se desplazan hacia el centro mismo de creación ficcional contemporánea (e incluso sobre esa impugnación del *objeto* revestido convencionalmente como artístico), cuya lectura genera reflexiones amplias, coincidentes con futuras investigaciones en una red amplísima de conexiones, búsquedas y hallazgos multidisciplinarios.



RESEÑA DE / REVIEW OF

López Martínez, María Isabel (2022). *Los poetas de Picasso*. Málaga: UMA Editorial, Universidad de Málaga. ISBN 978-84-1335-200-8. 207 pp.

ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN
Universidad de Almería
ancazorla@ual.es

 0000-0001-7478-3253
Recibido: 03/07/2023
Aceptado: 20/09/2023

“La palabra sirve a la pintura en tanto que la recrea de manera secundaria, pues el poema parte del conocimiento del cuadro” (198), sostiene María Isabel López Martínez en *Los poetas de Picasso* (Editorial de la Universidad de Málaga, 2022). Y, precisamente, en esta cita se podría concentrar muy sintéticamente la reflexión final que emana del rastreo de influencias e interrelaciones entre una obra pictórica y una obra poética.

La autora de este ensayo es Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y emplea las metodologías propias de la disciplina para ponerlas al servicio del estudio de la enorme impronta que Pablo Picasso dejó en la obra poética de escritores de su momento desde una mirada transnacional.

Partiendo, pues, de los preceptos de la Literatura Comparada y de unas herramientas metodológicas que se remontan a los propios orígenes de la literatura y del arte, López Martínez pone frente a frente textos de poetas como Neruda, Aleixandre, Alberti o Lorca, y obras de arte de Picasso “con el fin de llenar o de descubrir el sentido de los flujos que parten de las obras plásticas” y “abrir líneas de interpretación de la literatura a la luz de elementos del arte” (16).

Pues bien, a lo largo del ensayo, que se divide en dos grandes bloques centrados, por una parte, en la influencia de Picasso sobre Pablo Neruda y, por otra parte, sobre los poetas del 27, la autora responderá a cuatro grandes cuestiones que son clave en este estudio.

En primer lugar, López Martínez plantea la hipótesis sobre si el hecho de compartir lengua materna establece conexiones, aunque el canal de expresión sea, de un lado, la imagen y, de otro lado, la poesía. En segundo lugar, ¿“la poesía de Neruda principalmente y la de otros poetas como Alberti, Guillén y Aleixandre se asientan sobre un sustrato común al quehacer” de Picasso? (11). En tercer lugar, de qué forma influye en el pintor el léxico que emplean los poetas para referirse, por ejemplo, a las tonalidades de los colores.

Y, por último, ¿“en qué grado existe una conexión, propiciada por compartir la lengua y la consiguiente cultura”, entre los poetas estudiados y el pintor malagueño? (12).

Lo que pone de manifiesto, en un primer momento, este imprescindible ensayo de López Martínez es que la teoría estética de las Vanguardias que defiende la existencia de las relaciones interartísticas se confirma en el caso de Picasso y los poetas estudiados. Durante los años de mayor innovación artística del siglo XX, los escritores fueron una voz a través de la cual elogiaban o criticaban la obra de pintores e incluso se valían de sus obras para ilustrar sus textos. Y los pintores fueron quienes, en muchos casos, dieron testimonio a través de retratos de las relaciones profesionales y personales que los artistas de diferentes modos de expresión mantuvieron. Así fue, de hecho, el caso de Picasso, que dejó para la posteridad ilustres retratos de autores como Ramón Reventós, Gertrude Stein o Guillaume Apollinaire, entre otros. Además, su relación con la literatura fue más allá, ya que muchas de sus obras llevan nombre de obras canónicas de la literatura universal.

En el capítulo primero, “Neruda ante Picasso”, veremos dos poemas del libro *Las uvas y el viento* que el poeta chileno dedica al pintor malagueño. Es un hecho que tanto el compromiso político de izquierdas como el papel de diplomático de Pablo Neruda le permitió establecer vínculos con gran parte de la intelectualidad del mundo. Previo análisis de esos poemas, la autora ofrecerá algunas notas sobre el contexto biográfico y literario de la obra de Neruda y explorará, particularmente, la relación personal que existía entre ellos.

El marco histórico que recorre la creación de este libro es el de la candidatura presencial de Salvador Allende en Chile. No obstante, tras la llegada al poder de González Videla, Neruda se exilia y a su llegada a París es visitado por Pablo Picasso, como el propio poeta narra en *Confieso que he vivido*. Se establece, pues, entre ellos una relación de admiración y apoyo mutuo con grandes hitos compartidos en sus biografías, como el recibimiento del Premio Lenin de la Paz en 1950. Y aunque en *Confieso que he vivido* se mencione algún cuadro de Picasso, como *Panes y frutero sobre una mesa*, María Isabel López Martínez llenará un vacío epistemológico estudiando los poemas que Neruda dedicó a Picasso en *Las uvas y el viento*. Serán, en concreto, dos: el poema VII de la sección “Las uvas de Europa” y el poema XVI de la sección “La tierra y la pintura”.

En primer lugar, López Martínez estudia en el poema VII el sentido que tiene en la vida y obra de Picasso un lugar muy concreto, Vallauris, una localidad de una arraigada tradición ceramista que caló en los intereses artísticos del pintor. Así, la autora analiza la estructura en tres partes de este poema en el que encontramos la descripción de Vallauris, la actividad de Picasso en su taller de cerámica y la metáfora de algunos elementos como el humo que emanaba de esos talleres. Del mismo modo, López Martínez subraya que Neruda pone de manifiesto en su poema elementos centrales en esta etapa de la carrera artística de Picasso, como el simbolismo de la cabra o algunos aspectos ligados a su vida personal, como la mención explícita al barbero del pintor en el poema. Es, en suma, un poema en el que, como bien apunta la autora, Neruda se deshace en elogios hacia Picasso al recrearlo en su taller, equiparándolo a la categoría de genio, recreando los espacios por los que el genio se mueve, los materiales que emplea y los seres humanos de los que se rodea.

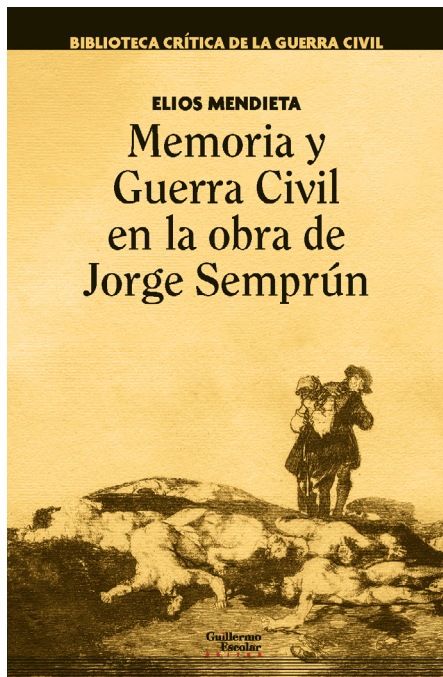
En segundo lugar, López Martínez analiza el poema XVI de la misma obra de Neruda. La autora estudia aquí el motivo del arlequín y las referencias a cuadros

picassianos como el celeberrimo *La familia de saltimbanquis* en las que Neruda pone de manifiesto la actitud cervantina y galdosiana con la que el pintor representaba a estos personajes. López Martínez también analiza el simbolismo del *Guernica* en el poema de Neruda o de los animales y elementos primigenios que Picasso representó en sus creaciones plásticas. Así, la autora explica que las referencias que Neruda hace a, por ejemplo, los gallos, tienen que ver con el desafío en los cuadros de Picasso, etc. En definitiva, María Isabel López Martínez sostiene que en estos poemas de Neruda vemos un homenaje al compromiso social, a la incesante actividad y a la genialidad de Pablo Picasso.

En el capítulo segundo, “Picasso en la voz de los poetas españoles”, López Martínez se centra ahora en la influencia directa del pintor sobre la generación del 27 y los poetas de la posguerra española. Escritores como Lorca, Guillén, Aleixandre, Alberti, Rejano y María Victoria Atencia ocupan esta sección final del ensayo.

María Isabel López Martínez estudia la conferencia “Sketch de la nueva pintura” que Federico García Lorca pronunciara en 1928 en la que reflexionaba sobre la pintura de su tiempo y encumbraba a Pablo Picasso al máximo exponente del Cubismo, un movimiento que Lorca elogió por su capacidad de dinamitar el concepto clásico de belleza ligada a la reproducción mimética de la realidad. Por su parte, Jorge Guillén escribió en *Homenaje* un poema en el que reinterpreta la obra *La pique cassée* en el que, como subraya la autora, no se produce una écfrasis exacta del cuadro, pero sí se observan sutiles influencias como en, por ejemplo, el ritmo de los versos. En cuanto al poema que Vicente Aleixandre dedica a Picasso, la autora sostiene que el poeta realiza un homenaje biográfico y estético del pintor haciendo un especial hincapié en obras como el *Guernica*. Pero el poeta en el que más se detiene López Martínez es Rafael Alberti, autor de *Los 8 nombres de Picasso*, un libro en el que se observa la descripción de la técnica pictórica de Picasso en poemas como “Balada de Les Demoiselles D’Avignon” – quizá la obra plástica de Picasso considerada fundacional del Cubismo–, un poema muy particular porque combina la écfrasis con la reflexión sobre los presupuestos teóricos del Cubismo, como la descomposición cubista. También la autora se detiene en poemas en los que Alberti recrea el cuadro *Mujer en camisa* o el *Guernica*, esta última, una obra por la que Alberti sentía una fuerte fascinación porque demostraba que la libertad creativa no tenía por qué estar desligada del compromiso, motivo por el cual homenajea esta obra pictórica en poemas como “Tú hiciste aquella obra”. Finalmente, López Martínez cierra su estudio destacando la influencia sobre Juan Rejano, que dedica a Picasso un poema en *Canciones de paz*, o sobre la obra de María Victoria Atencia, que prestó también una especial atención al *Guernica*.

Con todo, *Los poetas de Picasso* es un excelente ejercicio hermenéutico que amplía y explora las inagotables posibilidades que tiene aún la Literatura Comparada. Lo hemos visto en este estudio, donde Picasso y los poetas en lengua española se retroalimentaron y dieron sentido a ese precepto vanguardista según el cual todas las manifestaciones artísticas debían confluir. Con toda seguridad, esta obra será un referente y un punto de partida para futuros estudios que quieran emplear las mismas metodologías aplicadas al arte que en la actualidad comparte con el de hace un siglo esa hermosa característica de hibridación.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Elios Mendieta (2023). *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*. Madrid: Guillermo Escolar. ISBN 9788419782137. 242 pp.

ALAIN ÍÑIGUEZ EGIDO
Universidad Complutense de Madrid

alainini@ucm.es

 0000-0003-1870-2070

Recibido: 01/10/2023

Aceptado: 08/11/2023

El conflicto entre la escritura de ficción y el discurso historiográfico ha dado lugar a algunos de los más intensos y valiosos debates en el ámbito de los estudios literarios. ¿Puede un texto de ficción ser interpretado como un documento histórico? ¿Es lícito separar el discurso ficcional del relato historiográfico atendiendo a la verosimilitud del primero y a la veracidad del segundo? Lo cierto es que no son pocas las voces que se han pronunciado negando la diferenciación tajante de ambos productos, entre las que cabría citar los nombres de Enzo Traverso o Hayden White. En otras palabras: historiografía y ficción no serían, a la postre, tan diferentes, puesto que el historiador echa mano de un arsenal de recursos literarios que muestran la subjetividad del que escribe.

En cierto sentido esta es una de las premisas que adopta el ensayo de Elios Mendieta, *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún* (2023). Desde el título partimos de una serie de consideraciones que convendrá tener presentes a lo largo de la lectura. No es un estudio sobre la guerra como hecho histórico; tampoco es, pese a lo que pudiera parecer, una aproximación general a la obra de Jorge Semprún. En sus 232 páginas Mendieta nos ofrece un recorrido por la obra del que fuera ministro de Cultura desde 1988 hasta 1991 en el último gobierno de Felipe González, pero lo hace incidiendo en aquellos aspectos que conectan la particular poética creativa del autor con el que constituye el hecho histórico más traumático de los que componen la historia española del siglo XX: la guerra civil.

La elección del tema puede resultar —como reconoce el propio firmante del ensayo— un tanto sorprendente para los conocedores de la obra del madrileño, dado que la vivencia de la guerra de 1936 representa un hecho puntual en su biografía debido a que todavía era muy joven cuando se produjo el acontecimiento. La razón de ser del tema hay que buscarlo en las secuelas que la guerra civil imprimió en la memoria de

Semprún: el exilio familiar en terreno francés, la solidaridad con el gobierno legítimo de la II República de su familia y de él mismo y, conviene no obviarlo, la visión crítica de los hechos que vertebraron la derrota del Frente Popular en la contienda por las divisiones entre las fuerzas políticas que lo conformaban.

Recalar en la obra de Jorge Semprún implica atender, necesariamente, a su biografía, puesto que es imposible entender aquella al margen de esta última. Vida y obra se superponen, se identifican. Este hecho explica la estructura del ensayo. Dividido en tres grandes capítulos, cada uno de ellos cede espacio a la reflexión sobre aspectos capitales en la narrativa sempruniana teniendo siempre presente su figura. El primero de ellos, “Vida y evolución de la Guerra Civil en su pensamiento”, lo componen diversos episodios biográficos extraídos de la producción literaria del escritor, a través de obras como *El desvanecimiento*, *Autobiografía de Federico Sánchez* o *La escritura o la vida*, y de diversos ensayos sobre el autor. No supone esto, empero, una mera divagación sobre la biografía del personaje, sino que Mendieta conecta muchos de los luctuosos hechos biográficos de Semprún, como el sufrimiento en el campo de concentración de Buchenwald, con la guerra civil.

El medio escogido para ello es, precisamente, reflexionar sobre cómo configura la memoria Jorge Semprún en su obra literaria. A ello dedica el segundo capítulo, “Elogio a Mnemósine: la importancia de la memoria en su obra”. Es un punto imprescindible del ensayo, puesto que conecta la biografía del ex ministro de Cultura con el análisis del que fue su más claro tratamiento de la guerra civil: *Las dos memorias* (*Les deux mémoires*), de 1974, y da sentido a muchos de los testimonios recopilados sobre su biografía en el primer capítulo. Para ello, recupera Mendieta algunas de las posiciones clásicas con respecto a la literariedad del género memorialístico, y toma partido: la memoria en Semprún debe entenderse, necesariamente, como un ejercicio literario, ficcional. Solo así pueden comprenderse la adopción de las numerosas citas literarias que encontramos en sus obras, o el valor que adquieren los diversos alter egos presentes en su producción. Ahora bien, si un hecho requiere la incorporación de la ficción a la vida de uno mismo es el relativo a la inefabilidad del horror: la experiencia en los campos de concentración hará que Semprún manifieste una postura subjetiva, modalizada, en la que la voz autorial incorpore su capacidad fabuladora a la mostración de la barbarie, una postura que Mendieta contrapone, como el propio Semprún manifestó, a la de otros directores como Claude Lanzmann, que apostaron por la creación despersonalizada en la que los hechos fuesen el principal caudal de expresión estética, sin mediación alguna del creador del filme. Esto explica la relevancia que adquieren los distintos intertextos que encontramos en la producción literaria sempruniana, y que Mendieta desgrana con detenimiento en tres subapartados: el primero, dedicado a la intertextualidad literaria, en el que resalta las figuras de André Malraux, Goethe o William Faulkner, y, con especial énfasis, el teatro de Bertolt Brecht “como una forma de repensar el presente, pasado y futuro del campo en la obra de Semprún” (p. 146), una asociación para la que no resultaría peregrina traer a la memoria la interpretación del *Angelus Novus* de Paul Klee que esbozó Walter Benjamin; la intertextualidad artística, por cuanto la obra de Semprún se encuentra articulada en torno a una serie de obras capitales de la producción pictórica occidental —donde destacan Patinir, Goya y, sobre todo, Picasso—; y al concepto, heredado de André Malraux, del «museo imaginario», debido al papel de Semprún como ministro de

cultura y a su afán por recuperar el *Guernica* de Picasso e incorporarlo a la colección del Museo del Prado.

El tercer capítulo ofrece la reflexión más detenida sobre la guerra civil de cuantas componen el presente ensayo. En él propone Mendieta un «Análisis de *Las dos memorias*», documental que constituye no solo el único testimonio de la labor de Semprún como director, sino el más decididamente dedicado a la contienda. El análisis del documental se conecta de manera coherente con los dos anteriores, al enlazar algunos de los temas más relevantes de la producción del autor madrileño con la poética fílmica mostrada en esta obra: temas como la memoria de los derrotados, el exilio, los campos de internamiento franceses, la visión de los falangistas como Ridruejo o la historia reconstruida a partir de los testimonios de actrices como María Casares, Nuria Espert o Carmen Claudín, todos ellos concluidos con una necesaria reflexión sobre el mensaje destilado del documental de Semprún que puede apreciarse en algunas obras actuales sobre el conflicto, como *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas.

El tratamiento de los temas más importantes queda incluido en un análisis más general del documental, en el que Mendieta se detiene en las particularidades de la producción del filme y su recepción crítica —no muy buena, dada la complejidad de los temas tratados, introducidos sin el necesario espacio para el espectador menos versado en estas cuestiones, así como a la ordenación de los hechos por patrones no lineales, que Mendieta asocia a la voluntad de Semprún por alejarse del cine documental más comercial (p. 181)—.

Donde despunta, sin embargo, el interés de esta obra para la comprensión general de la poética sempruniana es en lo relativo a la presencia de la voz autorial: pese a sus críticas a la praxis de Claude Lanzmann, opta Semprún en *Las dos memorias* por reducir la intromisión de la voz en off al mínimo, ofreciendo una sucesión de escenas en las que los testimonios se erigen como fuente protagonista del relato. No obstante, como señala Mendieta, no debe entenderse como un alegato en pro de la objetividad artística: será en el montaje de las distintas escenas, deudor de un sentido artístico de aliento brechtiano, donde podamos ver la huella del director y de la responsable del montaje, su esposa Colette Leloup. Señala Mendieta: «Aunque sean las palabras de los participantes las irrefutables protagonistas de *Las dos memorias*, el modo en que están montadas las entrevistas y las secuencias ofrece un discurso: el de su director» (p. 179). Pese a todo, el afán de objetividad se halla presente por varias decisiones como la de «hacer hablar en francés a todo aquel que conoce el idioma» (p. 175), simplificando, así, el testimonio.

En el apartado dedicado a la estructura, señala Mendieta de este ensayo un rasgo presente en *Las dos memorias* que ya había desarrollado en los capítulos anteriores. La memoria de Semprún se configura en episodios reiterativos que, lejos de componer una línea cronológica predecible, se presentan bajo el discurrir natural del recuerdo en una estructura circular o en espiral. La consecuencia de esta asunción es, en cambio, mucho más significativa que la de un signo del natural proceder de su autor: deviene un alegato a favor de la necesidad por recordar, o seguir recordando, el trauma que representa la guerra civil y la presencia de este hecho en el tiempo presente.

¿Cómo, si no, valorar la publicación de un ensayo como *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*? Publicaciones como la presente demuestran que sigue siendo necesario indagar en los pormenores de una contienda que no solo se ha traducido en

numerosas y valiosas aportaciones artísticas, sino que todavía puede decirnos mucho sobre cómo recordamos y nos relacionamos con nuestro pasado.

